GUILD HOUSE

La idea de transgresión en la arquitectura de Venturi, Rauch & Scott Brown

Autora

P. Inés Arnau Orenga
Arquitecta

Directores

José M^a Lozano Velasco
Doctor Arquitecto - Catedrático de Proyectos Arquitectónicos
José Manuel Barrera Puigdollers
Doctor Arquitecto - Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos

Tesis doctoral - enero 2022

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

AGRADECIMIENTOS

GRACIAS a Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown por las lecciones aprendidas

GRACIAS al Archivo de la Universidad de Pennsylvania, por su amable colaboración y el acceso a sus archivos

GRACIAS a las diferentes bibliotecas, la red de bibliotecas suizas y de la Universidad Politécnica de Valencia, por el acceso a sus fondos

GRACIAS a José María Lozano, por su continua orientación y por hacer este proyecto posible

GRACIAS a mi familia por estar siempre conmigo en cada decisión

En especial, GRACIAS a Sergio Bruns por su apoyo incondicional, sin el cuál no hubiera podido recorrer este camino.

Y sobre todo, este trabajo se lo dedico a mi hija Blanca.

RESUMEN | ABSTRACT | RESUM

RESUMEN

Robert Venturi y Denise Scott Brown no sólo fueron transgresores con sus teorías en los años sesenta, también con sus obras. La Guild House fue una de ellas, “ordinaria” y “extraordinaria” a la vez. Un edificio de transición, ni sólo moderno, ni sólo posmoderno, sino complejo y contradictorio, que fue más allá de las convenciones del movimiento moderno, transgrediéndolo y apostando por su superación, sin dirigir la mirada a los grandes maestros, sino al presente y el futuro.

Un ejercicio de experimentación en un edificio de viviendas sociales para personas mayores con pocos recursos, que incluye un programa complejo, repleto de simbolismos históricos y ordinarios a favor de la semántica de los elementos convencionales, las distorsiones y los distintos tipos de ornamento, con el que volvieron su mirada hacia el pasado para mirar al futuro, acercándose a la realidad social a través de la aceptación de los gustos populares americanos. Apoyados en la ironía, promovieron una arquitectura aparentemente ordinaria, aunque compleja y culta en esencia, arquetipo de la arquitectura de “lo feo y lo ordinario” frente a lo “heroico y original”, manifiesto del “decorated shed”, y probablemente, el primer gran edificio posmodernista.

ABSTRACT

Robert Venturi and Denise Scott Brown were not only transgressors with their theories in the 1960s, but also with their works. The Guild House was one of them, “ordinary” and “extraordinary” at the same time. A transitional building,

neither only modern nor only postmodern, but complex and contradictory, that went beyond the conventions of the modern movement, transgressing it and collaborating in its overcoming, without looking to the great masters, but to the present and the future.

An exercise of experimentation in a social housing building for old people with few resources, which includes a complex program, full of historical and ordinary symbolism in favor of the semantics of conventional elements, distortions and different types of ornamentation, with which they turned their gaze to the past to look to the future, approaching social reality through the acceptance of popular American tastes. Supported by irony, they promoted an apparently ordinary architecture, although complex and cultured in essence, an archetype of the architecture of “the ugly and the ordinary” as opposed to the “heroic and original”, a manifesto of the “decorated shed”, and probably, the first great postmodernist building.

RESUM

Robert Venturi i Denise Scott Brown no només van ser transgressors amb les seves teories en els anys seixanta, també amb les seves obres. La Guild House va ser una d'elles, “ordinària” i “extraordinària” alhora. Un edifici de transició, ni només modern, ni només postmodern, sinó complex i contradictori, que va anar més enllà de les convencions del moviment modern, transgredint-lo i col·laborant en la seva superació, sense dirigir la mirada als grans mestres, sinó al present i el futur.

Un exercici d'experimentació en un edifici d'habitatges socials per a gent gran amb pocs recursos, que inclou un programa complex, ple de simbolismes històrics i ordinaris a favor de la semàntica dels elements convencionals, les distorsions i els diferents tipus d'ornament, amb el qual van tornar la seva mirada cap al passat per mirar al futur, acostant-se a la realitat social a través de l'acceptació dels gustos populars americans. Recolzats en la ironia, van promoure una arquitectura aparentment ordinària, encara que complexa i culta en essència, arquetip de l'arquitectura de “el lleig i l'ordinari” davant el “heroic i original”, manifest del “decorated shed”, i probablement, el primer gran edifici postmodernista.

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Resumen Abstract Resum	vii
Índice	xi
Introducción	xix
Lista de ilustraciones	xxiii
 PARTE I	 3
Transgresión y arquitectura	
 1	 Influencias y transgresión. Venturi, Rauch & Scott Brown 5
1.01	Denise Scott Brown. Aprendiendo de tres continentes 15
	Sudáfrica y el Movimiento Moderno 15
	Londres, subversión y transgresión 18
	Penn University y la sociología urbana 23
1.02	Robert Venturi. Aprendiendo a transgredir 29
	El “sistema Princeton” y la historia 33
	Las lecciones de Roma 37
	La influencia de Louis Kahn y la Escuela de Philadelphia 47
1.03	Venturi, Rauch & Scott Brown 59
	La arquitectura de la complejidad y la contradicción. De 1957 a 1967 59
	La admiración del oeste y el simbolismo. De 1967 a 1972 70
	Una mirada hacia la Posmodernidad. Hacia una arquitectura pop, manierista y simbólica. A partir de 1972 89
 2	 Crisis del Movimiento Moderno. Empobrecimiento y transgresión 93

2.01	Rebelión, transgresión y revolución	93
2.02	El ataque de la Complejidad y la Contradicción	109
2.03	Revisión crítica a la Modernidad, ¿revisión o ruptura?	117
2.04	No son genios lo que necesitamos ahora	129
2.05	La arquitectura de lo común	135
2.06	El regreso del historicismo	149
2.07	El papel del ornamento	163
2.08	Funcionalismo en crisis	191
2.09	La valoración de la experiencia a gran escala	199
2.10	El empobrecimiento de la arquitectura	213
PARTE II		217
La arquitectura de “lo feo y lo ordinario”		
3	Guild House. Arquetipo del “decorated shed”	221
3.01	De la teoría a la práctica. Del “duck” al “decorated shed”	221
3.02	Algunas reacciones críticas	235
4	Guild House. El proyecto y su evolución	251
4.01	Friends Neighborhood Guild y la Guild House	251
4.02	Análisis y diagnóstico arquitectónico	265
4.03	Evolución del proyecto. Notas sobre los dibujos	287
	Estudios preliminares. Enero 1961- diciembre 1962	287
	Junio 1963	293
	Junio 1963 – diciembre 1964	295
	Proyecto de construcción. Diciembre 1964 – septiembre 1965	301
	Detalles	304
	Alzados interiores y murales	307
	La construcción	309
5	Guild House. Transgresión, manierismo y simbolismo	313
5.01	Complejidad y transgresión en la forma y el significado. El manierismo	315
	Complejidad frente a simplificación	317
	Ambigüedad y niveles contradictorios en la forma	321

La transgresión en el orden	329
Juegos de escala	335
Contradicción interior-exterior	341
5.02 Complejidad y transgresión en el simbolismo. La arquitectura de la comunicación	345
El elemento convencional. Lo ordinario como arte	345
Historicismo simbólico	361
El lenguaje vernáculo comercial	365
El ornamento simbólico del tinglado decorado	369
El ornamento en el interior. Signos y murales	373
La ironía. Alrededor de la antena ornamental	375
 PARTE III	 385
Reflexiones	
 6 Conclusión. Aprendiendo de la Guild House	 387
6.01 Guild House. Experimentación residencial	391
6.02 Guild House. Ordinaria y extraordinaria	394
6.03 Guild House. El compromiso del difícil conjunto	396
6.04 Guild House. De la complejidad al simbolismo, la arquitectura del manierismo	400
 Bibliografía	 405
Introducción	405
Parte I, capítulo 1. Influencias y transgresión	406
Parte I, capítulo 2. Decadencia del Movimiento Moderno	414
Parte II. La arquitectura de “lo feo y lo ordinario”	428
Parte III. Reflexiones	437
Venturi, Rauch & Scott Brown. Bibliografía base consultada	439

ANEXO	447
Guild House. Recopilación bibliográfica	
A1	Ficha del proyecto 453
A2	Documentación del proyecto 455
A3	El proyecto y su evolución en planos y bocetos 457
A3.1	Estudios preliminares. Enero 1961 – diciembre 1962 459
A3.2	Junio 1963 477
A3.3	Junio 1963 – diciembre 1964 485
A3.4	Proyecto de construcción. Diciembre 1964 – septiembre 1965 501
A3.5	Detalles 531
A3.6	Alzados interiores y murales 543
A3.7	Planos y maquetas 1966 559
A4	El proyecto y su construcción 575
A5	El proyecto en imágenes 593
A5.1	Philadelphia y el entorno de Garden Street en los sesenta 595
A5.2	El exterior y el volumen 599
A5.3	La fachada sur 613
A5.4	Panel frontal. El Palazzo y el “tinglado decorado”: base, cuerpo central, cuerpo superior y coronación 617
A5.5	Fachadas laterales y trasera 643
A5.6	La ventana 649
A5.7	Espacio Exterior 655
A5.8	Calles interiores y decoración mural 659
A5.9	Espacios domésticos 671
A6	El proyecto y su difusión 677
A7	Lista de ilustraciones. Anexo 689
A8	Bibliografía. Anexo 717

INTRODUCCIÓN

Pese a que el término transgresión referido a la arquitectura empieza a ser conocido a partir de la segunda mitad del siglo XX¹, no pertenece únicamente a la posmodernidad, sino que es una constante en la historia del arte y de la humanidad. Ésta es una historia de evolución, innovación y revolución, así como de una sucesión de normas y quebrantamientos. Ya en la Antigua Roma, a pesar de que el gobierno de la República comenzara a promulgar leyes para controlar los hábitos y deseos de la sociedad, no pudo evitar sus continuas transgresiones y con ellas, la evolución y el destino de su sociedad. La sociedad no es estanca, los cambios de la sociedad han influido en todos los ámbitos de la vida humana, y en los años sesenta, estos cambios también pedían una reinención de la arquitectura².

El objeto de esta investigación es analizar el papel que desempeña la **transgresión** en el campo de la arquitectura y en la reinención de sus valores, si esta contribuye o no a la evolución, la innovación, si está implícitamente relacionada con la revolución y la incorporación de nuevos valores, o si ésta se puede utilizar también para recuperar antiguos valores olvidados. En concreto en la posmodernidad, a través de una de las obras más emblemáticas de Venturi, Rauch y Scott Brown, la Guild House. Una obra temprana en la que transmitieron sus ideas de cambio, rebelión y subversión frente a la ortodoxia del movimiento moderno, que supervisaba el camino de la arquitectura desde principios de siglo. Una obra innovadora que contribuyó a la discusión, la polémica y la creación de un nuevo

1 Bernard Tschumi fue uno de los primeros de los arquitectos en el siglo XX que más se ha centrado en el concepto de “transgresión”. (Tschumi 1976)

2 Scott Brown, al igual que muchos otros arquitectos y críticos, reivindicaba cambios en la arquitectura a finales de los sesenta y principios de los años setenta, entre ellos “Learning from Pop” (Scott Brown 2007).

vocabulario. “Manierista, fea y ordinaria”, basada en la complejidad y la contradicción, en los símbolos olvidados y en la decoración.

Se pretende escribir sobre arquitectura y no alrededor de ella, como ya Robert Venturi escribió en la introducción de *Complejidad y contradicción en arquitectura*³. Por ello, esta tesis no pretende establecer un catálogo pormenorizado de su obra, ni definir o profundizar en su propia definición de arquitectura, tampoco estudiar el origen de sus teorías en otras ciencias como la semiología. Pretende centrarse en la arquitectura de Venturi, Rauch y Scott Brown, en aquellas obras que provienen de la desviación y no de la convención, en aquellos aspectos transgresores donde se aprecia la conjugación de sus ideas con la realidad constructiva, y que contribuyeron a la definición de la arquitectura de su tiempo permitiendo abrir las puertas de la imaginación más allá de lo establecido, a la vez que promovieron la evolución de la arquitectura y participaron en una nueva posmodernidad⁴. Entendiendo la obra de Venturi, Rauch y Scott Brown desde que se conocieron y comenzaron a influirse mutuamente, no sólo la etapa en la que los tres colaboraron oficialmente (1967-1989).

Se toma como referencia la “Guild House” por ser una obra representativa de Venturi, Rauch y Scott Brown, al considerarse “manierista, fea y ordinaria”. A través de la cual puedan observarse las principales “transgresiones” en los valores y la arquitectura del movimiento moderno, y que a su vez determinaron su estilo. Complementando su análisis con la comparativa con otras obras arquitectónicas, especialmente en el campo de la vivienda, que a su vez permitan entender y profundizar en cada uno de los conceptos para así determinar la presencia real o no de transgresiones del movimiento moderno en el proyecto, si las transgresiones son revolucionarias o evolutivas, si contribuyeron o no a la evolución de la historia de la arquitectura y si la obra de Venturi, Rauch & Scott Brown, en concreto la Guild House, puede considerarse una obra moderna o posmoderna.

3 Comentario extraído de la introducción de *Complejidad y contradicción en arquitectura* (Scully 1978), al que Geers, Pancevac y Zanderigo también hacen mención en la introducción de *The Difficult Whole*. (Geers, Pancevac y Zanderigo 2016)

4 Paul Goldberger, en una reseña a Robert Venturi como arquitecto galardonado con el premio Pritzker en 1991, alaba no sólo su contribución a la arquitectura, sino al periodo posmoderno, a pesar de que no tuviera relación con la arquitectura posmoderna. “The post-modern belongs to him – even if most postmodern architecture does it not”. (Goldberger 1991)

Para ello, la tesis se divide en tres partes. La primera de ellas permite una visión de la vida y las obras de Venturi, Rauch & Scott Brown, con el objetivo de esclarecer sus influencias y de qué modo éstas condicionaron su pensamiento, su obra y en concreto, la Guild House. La segunda parte lleva a cabo una revisión de la situación arquitectónica de los años sesenta en Norteamérica, envuelta en un clima de “confusión”, en el que el movimiento moderno estaba siendo atacado y surgían nuevas voces transgrediendo sus principios y reclamando un nuevo tipo de arquitectura, entre las que destacaron las de Robert Venturi y Denise Scott Brown. Finalmente, la tercera parte está dedicada a la Guild House, arquetipo de la arquitectura “fea y ordinaria”, desde sus orígenes, su repercusión en la crítica y la historia de la arquitectura, y por supuesto, realizando una valoración compositiva de sus distintas variantes y proyectos hasta llegar al proyecto construido, así como desde el punto de vista de la complejidad y la contradicción y del simbolismo, con el objetivo de determinar si realmente la obra fue o no transgresora con el movimiento moderno, tal como se ha indicado anteriormente. Una tercera parte acompañada de un anexo con información gráfica y textual, en gran medida información inédita del Archivo de VSBA en la Universidad de Penn en Philadelphia, con la que analizar y explicar el proyecto de primera mano.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig.1 Venturi, Robert. The Strip seen from the desert, with Denise Scott Brown in the foreground. [Fotografía]. Las Vegas, 1966. ©VSBA

Fig.2 Scott Brown, Denise. The Strip seen from the desert, with Robert Venturi's silhouette. [Fotografía]. Las Vegas, 1966. ©VSBA

Fig.3 Rauch, John. Self portrait. [Óleo sobre tabla]. 42" x 43". Philadelphia. ©John K. Rauch, Jr.

Fig.4 Casa en Johnannesburgo donde creció Denise Scott Brown. [fotografía]. En: Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, 2004. *Architecture as signs and systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, p. 106. ©Denise Scott Brown/VSBA

Fig.5 Women in Architecture: Leveling the Playing Field. Portada de la revista *Progressive Architecture*, 1977, no. 3.

Fig.6 Davies, Matt. The Smithsons. [Fotografía]. 1961. ©Davies/Hulton Archive/Getty Images

Fig.7 Scott Brown, D. Piazza San Marco. [Fotografía]. 1956. En: Denise Scott Brown. *Metropolis*, 2016, no. julio/agosto, p. 226-227. ©Denise Scott Brown

Fig.8 Los urbanistas (izda.) Earle Barber y Edmund Bacon junto con el arquitecto Vincent Kling frente al proyecto de revitalización del Penn Center en Philadelphia. [Fotografía]. Philadelphia, 1950. ©Special Collections Research Center, Temple University Libraries

Fig.9 Primera edición de *The Levittowners*. [Portada libro]. Gans, Herbert, 1967. *The Levittowners: How people live and politic in suburbia*. Nueva York: Pantheon

Fig.10 A street in Levittown, New York in 1954. [Fotografía]. Nueva York, 1954. ©Bettmann Archive/Getty Images

Fig.11 Logotipo de la empresa familiar de Robert Venturi [logotipo]. En: Schwartz, Frederic, 1992. *Mother's House: the evolution of Vanna Venturi's house in Chestnut Hill*. New York:Rizzoli, p. 17. ©Robert Venturi

Fig.12 George P. Hall and Son. The main waiting room of old Penn Station. Interior de Pennsylvania Station, Nueva York. [Fotografía]. Nueva York, 1911. ©Museum of the City of New York. X2010.11.5113

Fig.13 Carter Hewitt, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.14 Vernen Kenneth Mangold, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.15 George O'Bryan Bailey, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.16 William McMillan, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.17 Charles K. Ageld, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.18 R. A. Ruge, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.19 Robert Venturi fotografiado de visita en la Acrópolis de Grecia. [Fotografía]. Atenas, c. 1955. En: Stierli, Mario, 2010. *In the Academy's Garden : Robert Venturi , the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*. AA Files, no. 56, p. 42 ©VSBA

Fig.20 Boceto de Robert Venturi incluido en una carta enviada a sus padres el 12 junio de 1955, mostrando el itinerario de su viaje a Calabria y Sicilia. [Boceto].

En: Stierli, Mario, 2010. In the Academy's Garden : Robert Venturi , the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture. AA Files, no. 56, p. 44 ©Scott Brown and Associates, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.21 Monti, Paolo. Servizio fotografico. [Fotografía]. 10x12 cm. Milán, 1956-1960. ©Fondo Paolo Monti, Civico archivio fotografico

Fig.22 Basilico, Gabriele. Palazzina Il Girasole di Luigi Moretti. [Fotografía]. 100x140 cm. Roma, 2010. ©Fondazione MAXXI

Fig.23 Maasik, Arne. Richards Medical Research Laboratories. [Fotografía]. Philadelphia, 2016. ©Arne Maasik

Fig.24 Historic American Buildings Survey et al. Title sheet and floor plans - Margaret Esherick House, 204 Sunrise Lane, Philadelphia, Philadelphia County, PA. [Plano].

Fig.25 Robert Venturi. Pearson House, 1957. [Plano]. Philadelphia.

Fig.26 Louis I. Kahn . Goldenberg House, 1959. [Plano]. Montgomery County. © Louis Kahn

Fig.29 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959. Alzado. [Plano]. En Perspecta, 1965, no. 09/10, p. 48. ©VSBA

Fig.27 Cervin, Robinson. Exterior from Northwest. William G. Low House, 1962. [Fotografía]. Lowe Lane, Briston. © Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

Fig.28 Middlefield. [Fotografía]. Stapleford. © Country Life

Fig.31 Louis I. Kahn. The Clever House: 417 Sherry Way. [Fotografía]. Cherry Hill, NJ. ©Fox & Roach-Haddonfield

Fig.30 Robert Venturi. Vanna House [Fotografía]. En: Progressive Architecture, n. 5, 1965, p. 170

Fig.32 Alikakos, George, Mill Creek Homes. Low-Rise Greenspace. [Fotografía]. Philadelphia, 1966. © George Alikakos, Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania

Fig.33 Watkins, William. Guild House, detalle ventana. [Fotografía]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge - Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6. p. 70. ©William Watkins

Fig.34 Louis I. Kahn. U.S. Consulate Project Luanda, 1959-62. [Perspectiva]. Angola.

Fig.35 George, Pohl. North Penn Visiting Nurses' Association Headquarters, 1962. [Fotografía]. Lansdale, PA.

Fig.36 Arnau, Inés. Exterior de la Vanna House. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. © Inés Arnau

Fig.37 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959. [Fotografía maqueta]. 28.5 x 37.5 x 24.1 cm. ©Robert Venturi

Fig.38 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959. [Fotografía maqueta]. 28.5 x 37.5 x 24.1 cm. ©Robert Venturi

Fig.39 Venturi & Short. North Penn Visiting Nurse Association Headquarters, 1962. [Planos]. Philadelphia. En: *Architese*, 1977, no. 06-07, vol. 25, p. 13. ©VSBA

Fig.41 Venturi & Short. Grand's Restaurant. [Fotografía]. Philadelphia, 1962. ©VSBA

Fig.40 La France, Rollin R. North Penn Visiting Nurse Association Headquarters, 1962. [Fotografía]. Philadelphia. En: *Architese*, 1977, no. 06-07, vol. 25, p. 13. ©Rollin R. La France

Fig.43 Robert Venturi y John Rauch. FDR Memorial Competition. Sección perspectiva. [Fotografía plano]. Washington, 1960. En: *Perspecta*, 1967, vol. 11, p. 105.

Fig.44 Arnau, Inés. Exterior de la Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. © Inés Arnau

Fig.42 Robert Venturi y John Rauch. *FDR Memorial Competition*. Sección [Fotografía plano]. Washington, 1960. En: *Perspecta*, 1967, vol. 11, p. 105.

Fig.45 Venturi & Rauch. Varga Bigrio Office Building, 1965-1968. [Plano]. Bridgeton, NJ. En: Werk-architese, 1977, no. 07-08, vol. 25, p. 29. ©VSBA

Fig.46 McGrath, Nonnan. Varga Bigrio Office Building, 1965-1968. [Fotografía]. Bridgeton, NJ. En: Werk-architese, 1977, no. 07-08, vol. 25, p. 29. ©Nonnan McGrath

Fig.47 Bagheri, Hassan. *Fire Station Nr. 4, 1968*. [Fotografía]. Columbus, Indiana, 2014. ©Bagheri, Hassan Bagheri

Fig.48 Venturi & Rauch. Frug House 01, 1967 (diseño preliminar). [Fotografía maqueta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.49 Venturi & Rauch. Frug House 01, 1967 (diseño preliminar). [Fotografía plano sección]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.50 Venturi & Rauch. Frug House 02 (diseño final), 1967. [Fotografía plano planta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.51 Venturi & Rauch, 1967. Frug House 02 (diseño final). [Fotografía maqueta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.52 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Maqueta. [Fotografía maqueta]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Fig.53 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Sección. [Fotografía plano]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Fig.54 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Alzado. [Fotografía plano]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Fig.55 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [Infografía]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39,

p. 38 ©VSBA

Fig.56 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía infografía]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 37. ©VSBA

Fig.57 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía maqueta]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 39. ©VSBA

Fig.58 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía maqueta]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 39. ©VSBA

Fig.59 Hill, Steven. Lieb House. Ordinary as Artform. [Fotografía]. Loveladies, NJ. En Progressive Architecture, 1970, no. 04, p. 106. ©Steven Hill

Fig.60 Venturi & Rauch. The Hersey House, 1968. [Fotografía maqueta]. En: Perspecta , 1971, Vol. 13/14, p. 260. ©VSBA

Fig.61 Venturi & Rauch. The Hersey House, 1968. [Alzados]. En: Perspecta , 1971, Vol. 13/14, p. 261. ©VSBA

Fig.62 Venturi & Rauch. Houses on Nantucket Island, MA (Trubeck Wislocki Houses), 1970. [Fotografía]. Nantucket, MA.

Fig.63 Cervi, Robinson. Venturi & Rauch, Brant House, 1970. [Fotografía]. Greenwich. En: Progressive Architecture , 1976, n°08, p. 51. ©Robinson Cervi

Fig.65 Venturi & Rauch. Brant House, 1970. Planta baja. [Plano].

Fig.64 Cervi, Robinson. Venturi & Rauch, Brant House, 1970. [Fotografía]. Greenwich. En: Progressive Architecture , 1976, n°08, p. 52. ©Robinson Cervi

Fig.66 A composite photo showing a proposed entrance kiosk. [Fotografía diagrama]. En: Perspecta, 1969, vol.12, p. 55.

Fig.67 A diagram of the complete information sequence, locating in a generalized section official transit information typically provided: redundancy, reassurance, safety. [Fotografía diagrama]. En: Perspecta, 1969, vol.12, p. 56.

Fig.68 Ibel, Manfred. Impresiones de los espacios en el metro. [Collage]. En: Perspecta, 1969, vol.12, p. 56.

Fig.69 Schmitt, Peter; Scully, Dan. Mapa de Las Vegas (detalle) mostrando la heráldica y la comunicación fisionómica. En naranja se representa la heráldica y en rosa se representa la fisionomía. [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 6. ©Peter Schmitt, Dan Scully

Fig.70 Filson, Ron; Wagner, Martha. Fisionomía de un signo típico de hotel [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 52. ©Ron Filson, Martha Wagner

Fig.71 Signo del hotel Aladdin [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 52.

Fig.72 Signo del hotel Dunes [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press., p. 52.

Fig.73 Diagrama de los temas e ideales del suburbio americano. [Fotografía diagrama]. En: Venturi Scott Brown & Associates, 1992. Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21., p. 60-61

Fig.74 Diagrama del espacio suburbano, la escala y los símbolos. [Fotografía diagrama]. En: Venturi Scott Brown & Associates, 1992. Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21., p. 62-63.

Fig.75 Maule, Bradley. Institute for Scientific Information Building, 1976 . [Fotografía]. Philadelphia. ©Bradley Maule

Fig.76 Basco Showroom, 1976 [en línea]. [Fotografía]. Philadelphia.

Fig.77 Best Products Showroom, 1978. [Fotografía]. Oxford Valley, Langhorne. ©Tom Bernard

Fig.78 Seattle Art Museum, 1991. [Fotografía]. Seattle.

Fig.79 Museum of Contemporary Art San Diego, 1996. [Fotografía]. La Jolla, California.

Fig.81 Exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. #15, 9 febrero - 23 marzo). [Fotografía]. Nueva York, 1932. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

Fig.80 Catálogo exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. #15, 9 febrero - 23 marzo 1932). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1932. *Modern Architecture: International Exhibition*. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.82 Catálogo exposición “Built in USA: Post-war Architecture” (MoMA Exposición. 20 enero- 15 marzo 1953). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1953. *Built in USA: Post-war Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art. [Consulta: 15 junio 2017]. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.83 Exposición “Built in USA: Post-war Architecture” (MoMA Exposición. 20 enero-15 marzo 1953). [Fotografía]. Nueva York, 1953. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

Fig.84 Catálogo exposición “Transformations in Modern Architecture” (MoMA Exposición. 21 febrero - 24 abril 1979). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1979. *Transformations in Modern Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.85 Exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. 21 febrero - 24 abril). [Fotografía]. Nueva York, 1979. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

Fig.86 Smith, Charles Ray. *The Permissives of Supermannerism* [fotografía artículo]. En: *Progressive Architecture* 10, 1967, pp. 169-173.

Fig.87 Primera edición de *Complexity and Contradiction in Architecture*. [Fotografía portada]. Venturi, Robert, 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Fig.88 Walter Gropius y Marcel Breuer architects. *Aluminium City Terrace*. [Fo-

tografía plano]. New Kensington, Pennsylvania, 1942. ©Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

Fig.89 Gottscho-Schleisner Inc. *Aluminum City Terrace, New Kensington, Pennsylvania. Overhanging bedroom and distant group*. [Fotografía]. New Kensington, Pennsylvania, 1943. ©Gottscho-Schleisner Collection. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

Fig.90 Artículo The Sky Line. Status Quo de Lewis Mumford en The New Yorker. [Fotografía artículo]. Mumford, L., 1947. The Sky Line. Status Quo. The New Yorker. Nueva York, 11 octubre 1947, p. 104.

Fig.91 Miguel Ángel. Detalle de la Creación de los astros y las plantas, fragmento de la Capilla Sixtina. Roma, 1511. [Fresco].

Fig.92 HILL, Stephen. *Lieb House, view from Street*. [Fotografía]. Barnegat. [Consulta: 15 junio 2017]. © Stephen Hill

Fig.94 Catálogo exposición “Architecture without Architects” (MoMA Exposición. 1 noviembre 1964- 7 febrero 1965). [Fotografía portada]. Rudofsky, B., 1965. Architecture without Architects. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.93 Exposición “Architecture without Architects” (MoMA Exposición. 11 Noviembre 1964- 7 febrero 1965). Nueva York, 1965. [Fotografía]. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

Fig.95 SCOTT BROWN, Denise. *Las Vegas* [modificado]. [Fotografía]. Las Vegas, 1968. © VSBA

Fig.96 Exposición Signs of Lfe: Symbols in the American City. Smithsonian Institution. [Fotografía]. Washington DC, 1976. The Architectural Archives, University of Pennsylvania por cortesía de R.Venturi y D. Scott Brown

Fig.97 Exposición Signs of Lfe: Symbols in the American City. Smithsonian Institution. [Fotografía]. Washington DC, 1976. The Architectural Archives, University of Pennsylvania por cortesía de R.Venturi y D. Scott Brown

Fig.99 RUSCHA, Edward. *Union* [Fotografía]. Needles, California. En: Ruschard, E., 1963. *Twenty-six Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press

©Ed Ruscha. Cortesía del artista y de Gagosian Gallery

Fig.98 RUSCHA, Edward. 5000 W. Carling Way. [Fotografía]. Los Angeles. En: Ruschard, E., 1967. Thirtyfour parking lots in Los Angeles. Hollywood: E Ruscha © Ed Ruscha.

Fig.100 Cénotaphe de Newton, Etienne-Louis Boullée. [modificado]. [Fotografía plano]. © Bibliothèque nationale de France

Fig.101 Artículo “The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared” de Colin Rowe. [Artículo] ROWE, C., 1947. The Mathematics of the Ideal Villa , Palladio and Le Corbusier compared. En: The Architectural Review, no. March, pp. 100-104.

Fig.102 Giovanni Paolo Pannini, Detalle de Modern Rome, 1757 [modificado]. [Óleo sobre lienzo]. Nueva York. Metropolitan Art Museum

Fig.103 Catálogo exposición “The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts” (MoMA Exposición. 29 octubre 1975- 4 enero 1976). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1975. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. Modern Architecture. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.104 Exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts” (MoMA Exposición. 29 octubre 1975- 4 enero 1976). 1975-76. [Fotografía]. Nueva York, 1975. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

Fig.105 Posición de Venturi & Scott Brown Architects en 1990 frente a la forma, los símbolos, el contexto y el ornamento, en comparación al movimiento Moderno ortodoxo, el Movimiento Moderno tardío, el Posmodernismo y el Deconstructivismo En: Venturi, R., 1996. Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Fig.106 Lámina Ornamento Renaissance n°7. [Dibujo] En: Jones, Owen, 1910. The Grammar of Ornament. 1910. Londres: Bernard Quaritch.

Fig.107 LASTL, Lisa. Otto Wagner Pavillon Karlsplatz. [Fotografía]. Viena. © Wien Museum

Fig.108 Louis Sullivan, Plate 4, detalle ornamento. En: Sullivan, Louis, 1924. [Dibujo] *A System of Architectural Ornament According with the Philosophy of Man's Power*. Nueva York: AIA Press

Fig.109 Exterior frieze from the Dana House. [en línea]. [Yeso y pintura]. 1902-04. Springfield, IL. ©2020 Frank Lloyd Wright Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.110 Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe [en línea]. [Fotografía]. Barcelona. ©Fundación Mies Van der Rohe

Fig.111 Diagramas del “Duck” y del “Decorated Shed”. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1998. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 3º Edición. Barcelona: Gustavo Gili. p. 117.

Fig.112 WARGO, Matt. The Ironic Column from Allen Memorial Art Museum. [Fotografía]. Oberlin, Ohio. ©Matt Wargo

Fig.113 Venturi & Short. Grand's Restaurant, 1962. [Fotografía]. Philadelphia. ©VSBA

Fig.114 ARNAU, P. Inés. Institute for Scientific Information Corporate Headquarters, 1979. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. © Inés Arnau

Fig.115 ADOLFSSON, Kristian. The Ironic Column from Allen Memorial Art Museum. [Fotografía]. Dessau-Roßlau, Alemania, 2018. ©Kristian ADOLFSSON

Fig.116 Vitruvius y Gropius. [Boceto]. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 3º Edición. Barcelona: Gustavo Gili, p. 176.

Fig.117 Imagen del proyecto de viviendas Pruitt-Igoe con sus 33 bloques de edificios. [Fotografía]. Saint Louis.

Fig.118 Abril de 1972. La segunda demolición de Pruitt-Igoe fue televisada y la siguió otra el 16 de marzo. [Fotografía]. Saint Louis, 1972.

Fig.119 Diagramas para definir la separación ideal entre bloques rectangulares.

En: Gropius, Walter, 1955. Scope of Total Architecture. The ideals of the modern movement in architecture, city planning, and design- explained by one of the twentieth century's greatest architects. New York: Collier Books.

Fig.120 Participantes IV Congreso CIAM, que fulminó con la publicación de la Carta de Atenas en 1934. [Fotografía]. Atenas, 1933. [Consulta: 15 Junio 2017].

Fig.121 Plan Voisin Le Corbusier, 1925. [Fotografía]. ©FLC/ADAGP

Fig.123 Newman, Joe. Robin Hood Gardens in Poplar. Alison & Peter Smithson. [Fotografía]. Londres. ©Joe Newman SWNS.com

Fig.122 Smithson, Peter y Alison. Golden Lane. Fotomontage de la calle en altura con una supuesta Marilyn Monroe y Joe DiMaggio en primer plano, 1953. [Fotomontage].

Fig.124 One: Number 31, Jackson Pollock, 1950. [Fotografía]. The David Geffen Galleries

Fig.125 Tullo, Vincent. Lever House, 1952. [Fotografía]. Nueva York, 2020. ©Vincent Tullo

Fig.126 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.127 Skomark Associates. Venturi & Rauch, Guild House, 1961-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. © Skomark Associates/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.128 Venturi & Rauch en asociación con Fred Kawasaki, Denise Scott Brown y Gerod Clark. Brighton Beach Housing Competition, 1968. [Plantas]. Nueva York. En: Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21, p. 58.

Fig.129 Venturi & Rauch en asociación con Fred Kawasaki, Denise Scott Brown y Gerod Clark. Brighton Beach Housing Competition, 1968. [Maqueta]. Nueva York. En: Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21, p. 58.

Fig.130 Arquitectura pato. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: Gustavo Gili, p. 117.

Fig.131 Paul Rudolph. Crawford Manor, New Haven, Connecticut. 1962-66. [Fotografía.]

Fig.132 Fachada catedral Chartres. [Fotografía.] Eure-et-Loir, 2007.

Fig.133 Arquitectura tinglado decorado. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: Gustavo Gili, p. 117.

Fig.134 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.135 Antonio de Sangallo el Joven y Miguel Ángel, Palazzo Farnese, s. XVI. [Fotografía]. Roma, s.f.

Fig.136 Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. Vista desde la calle. [Fotografía portada]. La Chaux-de-Fonds.

Fig.137 Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. Vista desde la calle. [Fotografía portada]. La Chaux-de-Fonds.

Fig.138 Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. Vista desde la calle. [Fotografía portada]. La Chaux-de-Fonds.

Fig.139 Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. La Chaux-de-Fonds.

Fig.140 Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. La Chaux-de-Fonds.

Fig.141 Comparación Guild House - Hufeisen Siedlung. En: Wolfe, T., 2010. ¿Quién teme al Bauhaus feroz? Barcelona: Anagrama.

Fig.142 Michel de Klerk. Het Schip, 1917-20. [Fotografía]. Amsterdam

Fig.144 Karl Ehn. Karl Marx-Hof, 1927-1930. [Fotografía]. Viena.

Fig.143 Michel de Klerk. Het Schip, 1917-20. [Fotografía]. Amsterdam

Fig.145 Artículo de Ada Louis Huxtable en prensa sobre la Guild House. [Ar-

título]. En: Huxtable, Ada Louis., 1971. Plastic Flowers Are Almost All Right. The New York. 10 octubre 1971. pp. D22. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.147 Folleto “Friends Housing Cooperative”. [Folleto publicitario]. ©American Friends Service Committee, AFSC

Fig.146 Friends Housing Cooperative. [Fotografía]. Philadelphia. ©American Friends Service Committee, AFSC

Fig.148 East Poplar Urban Renewal Area. Redevelopment Authority of the City of Philadelphia. [Folleto publicidad]. Philadelphia, 1964. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.149 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle anuncio vivienda piloto: “Sample Apartment Open”. [Fotografía]. Philadelphia, 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.150 Apertura vivienda de muestra “Guild House”. The Philadelphia Inquirer, domingo 7 mayo 1967. [Periódico]. Philadelphia, 1967. ©Newspapers.com

Fig.151 Nota de prensa. Descripción del proyecto. 11 agosto 1966. [Documento]. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.152 Guild House en Architectural Forum. [Documento]. VENTURI, R. y SCOTT BROWN, D., 1971. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. En: Architectural Forum, vol. 135, no. Noviembre, pp. 64-67.

Fig.153 Guild House en Werk-architese. [Documento]. VENTURI & RAUCH, 1977. Guild House. Werk - Architese, vol. 64, no. 7-9, pp. 16-19.

Fig.154 Guild House en Zodiac. [Documento]. VENTURI, R. y RAUCH, J., 1967. Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. En: Proyectos, Zodiac, no. 17, Young American Architects.

Fig.155 Guild House en Progressive Architecture. [Documento]. The Elderly. New-Old Guild House Apartments. Progressive Architecture, 1967. no. 5, pp.

134-139.

Fig.156 Publicación Guild House en la revista Perspecta. [Documento]. Venturi, R., 1965. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: Teoria, Perspecta, vol. 9-10, pp. 45.

Fig.157 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta situación, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.158 Richard Meier. Twin Parks Northeast. Plano Situación. [Plano]. Nueva York, 1973

Fig.160 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.161 Richard Meier and Associates. Twin Parks Northeast, Bronx, New York. 1973. [Fotografía].

Fig.159 Jasper Johns, Three Flags. 1958 [Encáustica sobre lienzo]. © Jasper Johns / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York

Fig.162 Paul Rudolph. Crawford Manor, New Haven, Connecticut. 1962-66. [Fotografía.]

Fig.163 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, Fachada trasera, 1960-1966. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©Inés Arnau

Fig.164 COHEN, Stuart. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.165 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 1, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.166 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©PVenturi Scott Brown Collection,

Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.167 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 6 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.168 Planta tipo Crawford Manor. En: “Crawford Manor in New Haven”, USA: 1966 (1967). Das Werk: Architektur und Kunst, (54, p.126)

Fig.169 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 4 y 5. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.170 Requerimientos de superficies mínimas en viviendas de una sola estancia .[Documento]. 29 abr. 1957. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.171 Requerimientos de superficies mínimas en viviendas de una sola estancia .[Documento]. 29 abr. 1957. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.172 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos tipos viviendas. [Esquema sobre plano]. 2018.

Fig.173 Vivienda tipo A.01.

Fig.174 Vivienda tipo A.02.

Fig.175 Vivienda tipo A.03.

Fig.176 Vivienda tipo A.04.

Fig.177 Vivienda tipo A.05.

Fig.178 Vivienda tipo B.01.

Fig.179 Vivienda tipo B.02.

Fig.180 Vivienda tipo B.03.

Fig.181 Vivienda tipo B.04.

Fig.182 Vivienda tipo A.06

Fig.183 Vivienda tipo A.07.

Fig.184 Vivienda tipo A.08.

Fig.185 Vivienda tipo C.01.

Fig.186 Vivienda tipo A.09.

Fig.187 Vivienda tipo A.10.

Fig.188 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.189 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 117. Planta segunda y tercera. [Fotografía plano]. Julio 1962.

Fig.190 Louis Kahn. Goldenberg House, 1959. Planta.

Fig.191 Louis Kahn. Goldenberg House, 1959. Maqueta

Fig.192 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante A. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetría estudio preliminar 1961-62) © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.193 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada principal, variante B. [Fotografía plano]. 23 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.194 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzados, variante C. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.195 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plano de situación. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.196 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plantas

2-5. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.197 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 229, alzados. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.198 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Fotografía plano]. 7 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.199 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo, tipologías y estructura. (Proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.200 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.201 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.202 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.203 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.204 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.205 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A14 - Detalles de escaleras. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.206 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle

14, detalles de la cerámica en el interior [Fotografía plano]. 4 abr. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.207 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. Detalle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.208 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/VSBA

Fig.209 KENNEDY, R. Amber Art & Design. Legendary. [mural]. Philadelphia, s.f. ©R. Kennedy

Fig.210 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.211 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.212 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.213 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.214 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.215 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.216 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.217 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.218 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.219 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.220 vVenturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.221 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.222 Guild House. [Libro]. VENTURI, R., 1978. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 2a ed cast. Barcelona: Gustavo Gili. Pp. 189-193.

Fig.223 Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated shed. Parte II del libro Learning from Las Vegas dedicado a la Guild House, 1972. [Libro]. VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. y IZENOUR, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambdrige - Mass.: MIT Press. Pp. 64-72.

Fig.224 STOLLER, Ezra. *Wiley House de Philip Johnson, 1952-1953*. [Fotografía]. New Canaan, Connecticut. ©Ezra Stoller/ESTO

Fig.226 Le Corbusier. Villa Savoye, Planta baja, 1929. [Plano]. En: VENTURI, R., 1978. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 2a ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.

Fig.225 Portada “Siete clases de ambigüedad” de William Empson. [Documen-

to]. EMPSON, W., 2006. Siete clases de ambigüedad. México D.F.: Fondo de cultura económica.

Fig.227 Artículo en prensa sobre la obra de Venturi & Rauch, incluida la Guild House en 1971.[Documento] HOLTZ KAY, J., 1971. Champions of messy vitality. The Boston Globe. Boston, 24 octubre 1971. pp. A25.

Fig.228 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 3, planta primera, acceso. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.229 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalles valla (revisado). [Plano]. 16 may. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.230 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.233 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Columna entrada desde el interior. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.231 LA FRANCE, Rollin R.Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna entrada. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: The Elderly. New-Old Guild House Apartments. Progressive Architecture, 1967. no. 5, pp. 134-139.

Fig.232 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. Zodiac, 1967, no. 17, Young American Architects.

Fig.234 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna ornamental. [Plano].

Fig.235 ANTONELLI, Alessandro. *Palazzo Nobili-Tarugi* [en línea] [modificado]. [Fotografía]. Montepulciano. [Consulta: 15 Junio 2017].

Fig.236 *The Case for Chaos*, artículo de Ada Louis Huxtable en 1969 para el *New York Times*. HUXTABLE, A.L., 1969. The case for chaos. The New York Times. New York, 26 enero 1969. pp. 32, sección D.

Fig.237 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.238 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.239 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventanas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.240 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado norte (versión previa) [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.241 Pilastras de orden corintio. Fachada posterior basílica del Vaticano, Miguel Ángel. [Fotografía]. Roma. ©Franco Cosimo Panini Editore

Fig.242 HALUN, Jakub. Catedral de Cremona [modificado]. [Fotografía]. Montepulciano.

Fig.243 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.244 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Ventana tradicional. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.245 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.246 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.247 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 101, perspectiva.[Fotografía plano]. 19, 21 septiembre 1961 © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.248 SCOTT BROWN, Denise. Las Vegas. [Fotografía]. Las Vegas, 1968. ©VSBA

Fig.249 WARHOL, Andy. Venere Dopo Botticelli. [Retrato]. 1966. ©Andy Warhol.

Fig.250 WARHOL, Andy. 100 Cans. [Óleo]. 1962. ©Andy Warhol

Fig.251 HILL, Stephen. *Lieb House*. [Fotografía]. Barnegat. En: Venturi, Robert, Rauch, John y Scott Brown, Denise, 1970. Lieb House. Ordinary as Artform. Progressive architecture, no. April, pp. 106-109. ©Stephen Hill

Fig.253 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, esquina. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.252 COHEN, Stuart. Viviendas sociales localizadas detrás de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.254 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Acceso. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.255 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventana. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.256 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Panel central fachada sur, centro. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.257 Perforated Metal Sheet [en línea]. [Chapa metálica]. © Getty Images.

Fig.258 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle valla y jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Pe-

rry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.259 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle bordillo. [Boceto]. 25 jun. 1965.

Fig.260 Catálogo Amtico, suelos vinílicos [Fotografía catálogo]. Philadelphia, 2017.

Fig.261 ROSBACH, Hans A. Villa Foscari. [Fotografía]. Mira, 2007. ©Hans A. Rosbach

Fig.262 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.264 Villa Zeno en Cessalto, Andrea Palladio, 1570. [Plano]. Cessalto, Treviso.

Fig.263 WOODS, Jason R. Louis Kahn's. Arts United Center. [Fotografía]. 2018. Fort Wayne, Indiana. ©Jason R. Woods

Fig.265 Palazzo Farnese, Antonio da Sangallo el Joven. [Fotografía]. Roma. ©WaahooArt.com

Fig.266 SCOTT BROWN, Denise. Las Vegas. [Fotografía]. Las Vegas, 1968. ©VSBA

Fig.267 HILL, Stephen. Venturi & Rauch. Lieb House, entrada. [Fotografía]. Barnegat. ©Stephen Hill

Fig.268 Venturi, Rauch & Scott Brown. Basco Showroom, 1976. [Fotografía].

Fig.269 HILL, Iker. Venturi & Rauch. Estación de bomberos nº4, [Fotografía]. Columbus, Indiana. ©Mas Studio Chicago

Fig.270 Venturi, Rauch & Scott Brown. Best Showroom, [Fotografía]. Columbus, Indiana.

Fig.271 Franklin Gothic Condensed, diseñada por Morris Fuller Benton en 1902. [Tipografía].

Fig.272 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Letrero “Guild House”. [Plano]. 20 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.273 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 71.

Fig.274 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle rótulo renovado. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.275 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, frente. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.276 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta y murales. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.277 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.278 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta y murales. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.279 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Imágenes corredor y decoración cerámica. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.280 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild Hou-

se, 1960-66. Imágenes corredor y decoración cerámica. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.281 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Imágenes corredor y decoración cerámica. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.282 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. Detalle antena. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.283 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 15, antena de televisión. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.284 Edificios históricos, equipados con torres de transmisión y antenas. [Dibujo anónimo]. UdSSR, años 30. En: VON MOOS, S., 1985. Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur. En: T. BOLT y A. REINLE (eds.), Grenz Bereiche der Architektur. Basel: Birkhäuser, pp. 221-241.

Fig.285 “The Three of the World” de Richard Lippold. [Fotografía]. Cambridge, Mass. © Harvard Law School Library, Historical & Special Collections; Harvard University Archives.

Fig.286 STIEGLITZ, Alfred. Fountain by R. Mutt. [Fotografía]. París, 1917.

Parte I

TRANSGRESIÓN Y ARQUITECTURA

Capítulo 1

INFLUENCIAS Y TRANSGRESIÓN.

VENTURI, RAUCH & SCOTT BROWN.

Para entender la transgresión en las obras de Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown, esta investigación considera necesario no sólo reconocerlas, sino explorar sus fuentes, sus orígenes y su relación, tanto directa como indirecta con episodios combativos y reivindicativos que se dieron lugar en su juventud e influyeron en su posterior desarrollo profesional y sus transgresiones.

Las vidas de Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown se entrecruzaron a mediados del siglo pasado, y fruto de su asociación surgieron pequeñas grandes obras, algunas de las cuales están consideradas entre las obras más influyentes del siglo XX¹, así como el libro de Complejidad y contradicción en la arquitectura de Robert Venturi, probablemente el último tratado de arquitectura del siglo XX”.

Su obra se caracteriza por el carácter colectivo y colaborativo, enriquecido por sus diferentes orígenes que les aportaron gran cantidad de fuentes de inspiración. Este carácter asociativo en la obra de Venturi, Rauch & Scott Brown ya lo señaló Robert Stern en 1978 (Stern 1978), cuando escribió que John Rauch aportaba a la firma un cierto realismo, Denise Scott una inteligencia inquieta, ánimo creador y aparentemente perpetuo de indignación moral y Robert Venturi un distinguido talento creador. Pero a pesar de este reconocimiento de colaboración, Stern, al igual que otros muchos arquitectos y críticos consideraron que el papel de

1 Eisenmann incluye Mother's House como una de las diez casas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. (Eisenmann 2008)

Fig.1 Venturi, Robert. The Strip seen from the desert, with Denise Scott Brown in the foreground. [Fotografía]. Las Vegas, 1966. ©VSBA

Fig.2 Scott Brown, Denise. The Strip seen from the desert, with Robert Venturi's silhouette. [Fotografía]. Las Vegas, 1966. ©VSBA

Fig.3 Rauch, John. Self portrait. [Óleo sobre tabla]. 42" x 43". Philadelphia. ©John K. Rauch, Jr.

Robert Venturi en la firma era mucho más influyente que el de sus socios. Una opinión generalizada que llevó a Robert Venturi en varias ocasiones a pedir que se reconociera la labor de sus socios², aunque a pesar de ello en 1991 se le otorgara el premio Pritzker en solitario, excluyendo el reconocimiento del trabajo de su socia, con quien había trabajado conjuntamente veintidós años hasta ese momento³. Una exclusión al reconocimiento de las mujeres en la profesión, que Scott Brown combatió continuamente a lo largo de su carrera y que todavía hoy sigue combatiendo⁴. Pero también fue una exclusión al trabajo de John Rauch, su socio durante veinticinco años⁵, los años en los que el trabajo de la firma fue más laureado. Quien había abandonado la firma dos años antes, pero que ni el jurado ni el propio Venturi en su discurso de aceptación del premio lo nombraron, contribuyendo al olvido de su contribución⁶.

Este carácter asociativo que se aprecia en sus obras es dual. Por un lado, debido a la interacción de las distintas personalidades que intervienen en el proceso creativo o de construcción, y por otro lado por la propia formulación del hecho. Ya que estas obras no pueden entenderse independientemente del pensamiento teórico y de los escritos de Robert Venturi y Denise Scott Brown, de sus polémicas y sus manifiestos. En este sentido, a pesar de que Denise Scott Brown no

2 Algunas de estas ocasiones en las que Robert Venturi hace referencia al trabajo en equipo con Denise Scott Brown fueron en la revista *Life* en mayo de 1972 contestando a una noticia de abril de ese mismo año y en el discurso de aceptación del Premio Pritzker.

3 Denise Scott Brown se unió a la firma en 1969 hasta 2012, desde 2012 continúa trabajando puntualmente en escritos.

4 En numerosos artículos publicados en los años sesenta y setenta se nombra la obra de Venturi & Rauch, y de Venturi, Rauch & Scott Brown únicamente como propia de Robert Venturi, en los cuales ni siquiera se nombra a sus socios, relegándoles un papel de colaboradores en sus propias obras. En 2013, un grupo de estudiantes de Harvard presentaron una iniciativa “online” para que Denise Scott Brown recibiera con retrospectiva el premio Pritzker que ganó Robert Venturi en 1991 petición que recibió más de 3000 firmas, incluyendo la de Robert Venturi, Zaha Hadid, o Farshid Moussavi, aunque finalmente fuera denegada por el director del Premio Pritzker en 2013. (Quirk 2013)

5 John Rauch y Robert Venturi se asociaron en 1964, cambiando a Venturi, Rauch & Scott Brown en 1969 hasta 1989, cuando John Rauch abandonó la firma y pasó a llamarse Venturi Scott Brown & Associates.

6 En el discurso de aceptación del Premio Pritzker, Venturi nombra y agradece el premio a multitud de personas e influencias, como Vincent Scully, Roma, Louis Kahn, sus empleados, historiadores, el trabajo de Denise Scott Brown, pero ni una sola palabra para John Rauch, su socio desde 1964 a 1989. (Venturi 1996e)

trabajara oficialmente junto con Robert Venturi y John Rauch en el diseño y la construcción de la Guild House, su influencia en él es significativa, y si participó activamente junto a Robert Venturi en la formulación de su teoría de la arquitectura tomando como modelo este proyecto, por lo que el estudio de la figura de Denise Scott Brown y de su participación se consideran esenciales para entender el proyecto.

Fig.4 Casa en Johannesburgo donde creció Denise Scott Brown. [fotografía]. En: Venturi, Robert y Scott Brown, Denise, 2004. *Architecture as signs and systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, p. 106. ©Denise Scott Brown/VSBA

Denise Scott Brown creció influenciada por la pasión que su madre sentía por el primer movimiento moderno, la arquitectura de los años veinte y treinta. Aprendió sobre él especialmente a través de ella y de los amigos del entorno de Wits, entre los que se encontraba Norman Hansen (Hansen, Tomkin and Finkelstein), el arquitecto que diseñó su casa en Johannesburgo y el director de Wits en el momento en el que ella estudiaba. En Wits se decepcionó por no poder aprender más sobre el movimiento moderno y la arquitectura de su tiempo, ya que la enseñanza que recibió sobre éste se limitó a un par de lecciones, porque las enseñanzas de historia de la arquitectura llegaban tan sólo hasta principios del siglo XIX.

1.01 Denise Scott Brown. Aprendiendo de tres continentes

Sudáfrica y el movimiento moderno

Denise Scott Brown (Lakofski) nació en 1931 en Nkana, Zambia. Hija única, proviene de una familia judía de emigrantes europeos. Su padre había nacido en Rhodesia del Sur (actual Zimbabwe), y su familia había emigrado desde Lituania a Johannesburgo. Su madre también había nacido en África, en Zambia y sus padres también habían emigrado desde Europa, desde Kurland, en Latvia, a Rhodesia. Su madre nació y creció en zonas salvajes de África, lo que le permitió sentir el paisaje y enseñó a Denise Scott Brown a mirar de ese modo a su alrededor (Brown y Francia 2006, p. 26-29)⁷. Le transmitió el amor por la arquitectura, el movimiento moderno, el arte, la escritura, o los desafíos intelectuales (Lipton 2003, p. 11). De su padre, un hombre de negocios de éxito, aprendió el amor por las ciudades y a saber aprender de ellas. A los cuatro años de nacer Denise, la familia se desplazó a Johannesburgo. Allí vivieron en una vivienda diseñada de acuerdo al movimiento moderno, el cual apasionaba a su madre desde que lo descubrió en la universidad⁸, “sunshine house” (Scott Brown 2011, p. 10), como la llamaba su padre. La casa tenía una cubierta plana y allí solía ella jugar. La había diseñado Norman Hanson, compañero de universidad de su madre en Wits y fue el primer contacto de Scott Brown con la arquitectura del movimiento moderno, que como a su madre también le influyó profundamente (Marcus 2010).

7 En la entrevista con Evelin Francia, Denise Scott Brown se centra en su vida en África en la que reconoce que observar a su alrededor le permitió ver Las Vegas desde una mirada africana. (Francia 1995)

8 Su madre también estudió dos años arquitectura en la Universidad de Wits (Ibid., p. 26).

SEXISMO Y ARQUITECTURA

A Denise Scott Brown fue su madre quien le transmitió la pasión por la arquitectura, por ello inconscientemente siempre relacionó la arquitectura con las mujeres. En cambio, pronto descubrió una realidad muy distinta. En la Universidad de Wits, de 65 alumnos, sólo 5 eran mujeres. Situación que se repitió continuamente en su vida laboral, donde durante muchos años fue la única mujer en reuniones¹. Continuamente discriminada durante su etapa laboral junto a Robert Venturi, esta situación le empujó a luchar contra el sexismo en la profesión y el reconocimiento de su trabajo.

Feminista, en 1973 dio una charla sobre el sexismo y el star system en la Alliance of Women in Architecture en Nueva York. Desde entonces fue invitada a diversas conferencias sobre mujeres en arquitectura y apareció en artículos que reivindican la nueva posición de las mujeres en la profesión. En 1989 publicó su propia visión y experiencia del sexismo y el star system en arquitectura², donde describía tanto su visión del aumento de mujeres en la arquitectura, como hacía públicos distintos episodios discriminatorios a lo largo de su carrera. Escribía sobre la infravaloración de sus contribuciones a la vez que reivindicaba sus aportaciones, como la inven-

Fig.5 Women in Architecture: Leveling the Playing Field. Portada de la revista Progressive Architecture, 1977, no. 3.

ción del “pato”. Robert Venturi la apoyó en sus reivindicaciones, pero a pesar de escribir al comienzo de “Aprendiendo de Las Vegas” que el trabajo era fruto de la colaboración junto a Denise Scott Brown y Steve Izenour, su nota fue ignorada en un gran número de ocasiones, lo que motivó a Robert Venturi a escribir a distintos editores pidiendo una corrección sobre la autoría del libro (como a la Revista Life en 1972). En 1991, el premio Pritzker recayó sólo en Robert Venturi, por lo que como protesta, Scott Brown no acudió a la ceremonia de entrega de premios y en el discurso de aceptación, Venturi afirmó que ella era más del 50% del trabajo del estudio. Quejas que les llevaron tanto a él como a ella a sufrir hostilidades por parte de algunos críticos. En 2014, tras el fracaso de la campaña “Women in architecture” para la otorgación del Premio Pritzker con carácter retroactivo a Denise Scott Brown, en 2016 la AIA les otorgó a ambos la Medalla de oro, y en 2017 Scott Brown ha sido galardonada con el premio Jane Drew por su contribución en el papel de la mujer en la arquitectura.

1 FIGUERIA, J., 2011. Interview: Denise Scott Brown – I Encourage Young Women to Risk It and Young Men to Discipline Themselves. *Jornal Arquitectos*, no. 242, pp. 28-31.

2 SCOTT BROWN, D., 1989. Room at the top? Sexism and the Star System in Architecture. En: E. PERRY (ed.), *Architecture: A Place for Women*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, pp. 237-244.

A pesar de criarse en África, Scott Brown apenas creció entre los “afrikáneres” (Zabalbeascoa 2013). Por un lado, heredó de sus padres una identidad centroeuropea, aunque también se creó una identidad propia inglesa, pues fue a un colegio privado británico rodeada de expatriados y creció en una sociedad que, aunque ya no era una colonia, seguía dominada culturalmente por el Reino Unido. La sociedad seguía comportándose como tal, donde la realidad británica se consideraba superior a la local y cohabitaban fuertes conflictos sociales, no sólo raciales (Scott Brown 2006). Entre los blancos, los había de ascendencia inglesa, la clase más alta, judíos centroeuropeos como ella y refugiados huidos del nazismo (Zabalbeascoa 2013), quienes les mostraron su modo de vida europeo y según ella misma cuenta, enriquecieron su niñez (Scott Brown 2011, p. 10) ⁹. El pertenecer a esta sociedad multirracial y multicultural le enseñó a valorar inconscientemente el respeto por la pluralidad y la diversidad (Scott Brown 2006)¹⁰, a ver más allá de la realidad¹¹, así como la atención por el medio ambiente y la sostenibilidad, que en África vivió no como teorías, sino como necesidades (Stein 2015).

A los 16 años, tras terminar en el colegio y siguiendo los pasos de su madre ingresó en la Escuela de Arquitectura de Witwatersrand en Johannesburgo. En ese momento se sorprendió al ver que en el campo de la arquitectura apenas hubiera mujeres y se dio cuenta de que, aunque inconscientemente, se convertiría en una pionera¹², como también lo fueron antes Jane Drew o Alison Smithson.

9 En “Hacia una socioplástica activa” también describe a este grupo social como rico en recursos que “ayudaron a la ciudad a convertirse en un sofisticado centro para las artes y el intelecto” (Scott Brown 2013b).

10 Aprendió inconscientemente el respeto por la multiculturalidad y la diversidad, aunque no fue hasta llegar a Inglaterra cuando realmente sí dio cuenta de ello, de que hasta entonces había estado cegada, pues en África, ella misma dice que pasó de ser una “xenófoba que protestaba por la importación de otras culturas” a defender el multiculturalismo en el que ahora cree.

11 Denise Scott Brown la describe mediante una anécdota en la que la profesora les pide que dibujen nieve para una felicitación de navidad, y al mirar por la ventana no había nieve, lo que le obligaba a abstraerse de la realidad (Zabalbeascoa 2013).

12 Su madre fue quien le transmitió la pasión por la arquitectura, por ello inconscientemente siempre relacionó la arquitectura con las mujeres. En cambio, descubrió una realidad muy distinta al ingresar en la Universidad de Wits, donde de 65 alumnos, tan sólo solo 5 eran mujeres. Situación que se repitió continuamente en su vida laboral, donde cuenta que durante muchos años fue la única mujer en reuniones y le empujó a luchar contra el sexismo en la profesión (Figuería 2011). Denunció la situación menospreciada de las mujeres en “Room at the Top? Sexism and the Star System in Architecture” (Scott

En Wits aprendió sobre todo ecología y sostenibilidad en la construcción (Francia 1995, p. 27)¹³, aunque echaba en falta más conocimientos de teoría y de la historia reciente. Consideraba que sin teoría y sin poder conocer la arquitectura reciente no podía crecer; a la vez sentía que ser “inteligente y femenina” no eran compatibles en Sudáfrica, por lo que sintió la necesidad de continuar estudiando en el extranjero. Por otro lado, buscaba un medio intelectual más rico y abierto que el de Sudáfrica de los años cincuenta, y en consecuencia viajar y aprender arquitectura en el mundo. De este modo, en 1952, su cuarto año de estudios, el año de prácticas, decidió buscar trabajo en un estudio de arquitectura londinense, con la intención de volver a Sudáfrica en su quinto año¹⁴.

Londres, subversión y transgresión

En 1952 comenzó a trabajar para el arquitecto moderno Frederick Gibberd y fue aceptada en la Architectural Association School of Architecture para estudiar el Master en Arquitectura (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 5). Scott Brown conocía el prestigio de la universidad, en esos momentos un foco de ebullición y radicalismo, y vio en la posibilidad de estudiar en ella una oportunidad que no podía desaprovechar. De este modo, con veinte años Scott Brown decidió comenzar de nuevo en Londres dejando atrás su hogar, su familia, su pareja y su país (Gilbert, Lynn; Moore 1981, p. 312). Abandonó una Sudáfrica con fuertes conflictos y revueltas sociales y llegó a una Inglaterra en plena agitación social y un debate equivalente. En Reino Unido, el debate no giraba como en África en

Brown 1989), fue considerada en artículos que englobaban a mujeres en arquitectura ya en 1977 en referencia a la exposición “Women in Architecture; An Historical and Contemporary Perspective” en el Brooklyn Museum (Dixon 1977), su visión fue recogida a través de una entrevista en el libro “Particular passions: talks with women who have shaped our times” en 1981 (Gilbert y Moore 1981) y más recientemente, un grupo de mujeres denunció el machismo en la otorgación del Premio Pritzker únicamente a su pareja en 1991, solicitando que se le concediera de forma retroactiva.

13 Conocimientos, que considera, le fueron muy útiles para solucionar problemas de acondicionamiento en los edificios, ya no con medios mecánicos, sino con el estudio de las orientaciones y aprovechando las condiciones naturales.

14 Las prácticas en la universidad eran obligatorias, aunque ella decidió hacerlas lejos de Sudáfrica (Gilbert y Moore 1981, p. 312).

torno a la confrontación entre culturas, colonial-metropolitano, sino concerniente al urbanismo; era una cuestión de clases, clase media-clase trabajadora (Scott Brown 2004, p. 109; 2013b, p. 39).

En la Architectural Association, los alumnos se encontraban fuertemente divididos. Por un lado, estaban los alumnos que habían recibido una beca para estudiar allí, y por otro lado los que podían permitírselo. Scott Brown cuenta que, al provenir de una colonia, ella no formaba parte de ninguno de ellos, lo que le permitió relacionarse con ambos grupos y aprender de todos ellos (Scott Brown 2006; Butler 2014). Aunque se sentía más atraída por el debate arquitectónico que se sucedía entre los becados, más cercano al trabajo de los brutalistas Alison y Peter Smithson, cuya “socioplastia activa” había penetrado ya en la Architectural Association a pesar de que todavía no eran profesores. De quienes aprendió el interés por los barrios más humildes y la cultura popular (Scott Brown 2006; Marcus 2010), alejándose del urbanismo del movimiento moderno temprano de Arthur Korn y acercándose hacia la socioplástica activa (Scott Brown 2013b, p. 42). Otro de los intereses de los brutalistas que despertaron el interés de Scott Brown fue el manierismo británico. La predisposición por romper las reglas, lo que según ella misma cuenta despertó su espíritu de transgresión y le llevó a comenzar a interesarse por el manierismo, entendido como la arquitectura que rompe las normas y puede producir excitación estética (Scott Brown 2004, p. 111; 2006).

En 1954, su novio, Robert Scott Brown, con quien había estudiado en Wits terminó sus estudios de arquitectura y se reunió con ella en Londres. Un año más tarde, en 1955, se graduó y ese mismo año se casaron. Ambos arquitectos sentían pasión por el movimiento moderno a la vez que se sentían atraídos por el nuevo brutalismo inglés (Scott Brown 2016, p. 227), el “Independent Group” (Francia 1995, p. 28) y el Team 10 (Micheli 2010). Soñaban con aprender todo lo posible y volver a Sudáfrica, querían desarrollar sus propias ideas y ayudar a crear una África mejor (Scott Brown 2011 p. 10, 2006). De este modo, tras graduarse, desde 1955 a 1958 viajaron, trabajaron y aprendieron por Europa y Sudáfrica.

La estancia en Italia, de casi 6 meses entre 1956-57 fue especialmente influyente en Denise Scott Brown. Allí no sólo aprendieron sobre el movimiento moderno y el nuevo brutalismo en la “Scuola Estiva” de los CIAM de 1956, sino que aumentó su interés por el clasicismo y manierismo italiano. El interés de Scott Brown por Italia no era nuevo, ya en Sudáfrica había asistido a clases sobre Arquitectura italiana clásica y renacentista, así como en la Architectural Association

Fig.6 Davies, Matt. The Smithsons. [Fotografía]. 1961. ©Davies/Hulton Archive/Getty Images
El matrimonio de los arquitectos Peter y Alison Smithson en el trabajo.

1956, CIAM ESCUELA DE VERANO

Entre 1952 y 1956 los cursos de verano de los CIAM se celebraron en Venecia. Denise Scott Brown y su marido los visitaron en 1956, el año de su disolución. Al igual que en los congresos, la doctrina mayoritaria ya no era la carta de Atenas, y hubo representantes de todas las corrientes de los CIAM. “Había ancianos, modernistas de la vieja línea, modernistas de la corriente principal en la mitad de su carrera, y miembros jóvenes, en su mayoría aliados con el Team 10”¹. Los temas del curso fueron los mismos de posguerra que en otros contextos, pero con tintes italianos, ya que todos los miembros del profesorado eran italianos, así como la mayoría de los profesores invitados y conferenciantes, en contraste con los estudiantes, procedentes de treinta países².

1 SCOTT BROWN, Denise, 2004. *Some Ideas and Their History. Architecture as signs and systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, pp. 105-119

2 VAN BERGEIJK, H., 2017. CIAM Summer School 1956. *OverHolland - Architectonische studies voor de Hollandse stad*, no. 9, pp. 113-124.

Fig.7 Scott Brown, D. Piazza San Marco. [Fotografía]. 1956. En: Denise Scott Brown. *Metropolis*, 2016, no. julio/agosto, p. 226-227. ©Denise Scott Brown

asistió dos veces a las clases de Clasicismo de John Summerson, quien junto con los Smithson le descubrieron el manierismo. Tampoco era ésta su primera relación con Italia, ya en 1936 tan sólo con cuatro años la visitó junto con sus padres. 20 años después había vuelto, había vivido y aprendido de ella; y como le había recomendado su padre, también había aprendido su lengua (Micheli 2010). Esta relación no terminó en 1956, Italia unía a su familia, y junto con Robert Venturi y su familia volvieron frecuentemente durante años a Venecia y a Roma (Micheli 2010).

Tras sus experiencias de viaje, la pareja estaba llena de dudas sobre su futuro. Su estancia en la escuela de verano de Venecia y algunas semanas en la oficina de Roma de Giuseppe Vaccaro reforzaron su intención de continuar su formación arquitectónica en el campo de la planificación urbana, a la vez que se enamoraron de la obra de Louis Kahn. Su propósito era continuar estudiando en Estados Unidos, donde consideraban que el panorama de la educación era más amplio (Scott Brown 2013b, p. 42), y bajo el consejo de Alison y Peter Smithson se dirigieron a la Universidad de Pennsylvania (Marcus 2010; Scott Brown 2013b, p. 42)¹⁵. De este modo, en septiembre de 1958 llegaron al Departamento de Planificación Urbana (Gilbert y Moore 1981)¹⁶ de dicha universidad, donde podrían aplicar sus ideas y experiencias aprendidas en Reino Unido y Sudáfrica con el sueño de aplicarlas algún día en África, y cuyas primeras experiencias fueron determinantes para “sintonizar el pasado con el futuro” (Scott Brown 2013b, p. 36).

15 Scott Brown cuenta que se dirigieron directos a Penn, como les recomendaron Alison y Peter Smithson, porque era allí donde estaba Louis Kahn (a pesar de que no daba clases en el Departamento de Urbanismo). Además, en la Universidad de Pennsylvania se daban otra serie de características que la convertían en el destino ideal para estudiar planificación urbana, ya que en los años cincuenta Philadelphia comenzaba a ser conocida por su renovación urbana.

16 Solicitaron el acceso en el Departamento de Urbanismo y no en el de arquitectura por un tema de plazos administrativos. Para acceder en el Departamento de Arquitectura debían entregar un portfolio, y ellos al realizar la solicitud desde Sudáfrica y a última hora no podían llegar a tiempo. Su sorpresa al llegar fue que David Crane, su guía en la universidad les avisó de que Louis Kahn no daba clases en el Departamento de Urbanismo, pero que seguro iban a encontrar otros muchos alicientes, como así fue.

“NEW DEAL” Y EL “URBAN RE-NEWAL”

Tras la II Guerra Mundial, el urbanismo en Estados Unidos estaba dominado por las políticas del “Urban Renewal”, un programa federal para combatir la decadencia urbana en las ciudades y fomentar su regeneración urbana con cofinanciación pública y privada. Leyes y financiación que hicieron posible grandes proyectos urbanísticos y de viviendas, una oportunidad que los urbanistas aprovecharon para adaptar las ciudades a las premisas del movimiento moderno respecto la relación del hombre con el automóvil, la edificación dispersa y en altura, el soleamiento o la zonificación.

Proyectos como la Guild House de Robert Venturi fueron posibles gracias a la financiación del “Urban Renewal”, pero en otros casos, estos proyectos tuvieron un alto coste humano, ya que la regeneración asociada al “New Deal” implicó el derribo de edificios y barrios completos, destruyendo con ellos multitud de relaciones humanas. Por ello la sociología urbana crítica pronto les acusó de servir a los servicios de la burguesía, desplazando a los pobres cada vez más a la periferia y de la creación de guetos raciales¹. Crítica que la activista político-social Jane Jacobs plasmó ya en 1958 en *Architectural Forum* y en “Muerte y vida de las grandes ciudades” en 1961. Su crítica, no sólo se dirigía hacia la componente social de la destrucción de los barrios, sino a los parámetros urbanísticos modernos con los que se creaban los nuevos, desde su punto de vista completamente ajenos a las necesidades reales humanas

1 STACEY A., Sutton, 2008. *Urban Revitalization in the United States: Policies and Practices*. Nueva York, Columbia University

y foco de problemas sociales y raciales.

La Universidad de Pennsylvania fue otro campo de batalla de la planificación urbana y la sociología en los años cincuenta, tal como relata Denise Scott Brown. Su Departamento de Urbanismo estaba dividido entre dos puntos de vista muy distintos de entender la ciudad, por un lado los planificadores sociales vinculados con el movimiento de los Derechos sociales; y por otro lado los planificadores urbanos, vinculados con la administración, el “New Deal” y los CIAM².

2 SCOTT BROWN, Denise, 2013c. Una historia de la arquitectura reciente a ojo de oruga (1984). *Armada de palabras (Having Words)*. México D.F.: Arquine, pp. 127-128

Fig.8 Los urbanistas (izda.) Earle Barber y Edmund Bacon junto con el arquitecto Vincent Kling frente al proyecto de revitalización del Penn Center en Philadelphia. [Fotografía]. Philadelphia, 1950. ©Special Collections Research Center, Temple University Libraries

En ese momento, Earle Barber era miembro del “Philadelphia Redevelopment Authority” y Edmund Bacon, director del “City Planning Commission”, promotores del urbanismo Moderno del “New Deal”.

Penn University y la sociología urbana

Cuando llegaron al Departamento de Planificación Urbana de Penn, al igual que sucedía en la Architectural Association, se encontraron nuevamente que éste se encontraba fuertemente dividido entre dos grandes fuerzas, consecuencia de la reformulación que se produjo en la Escuela de Bellas Artes de Penn a principios de los cincuenta, con la invitación a G. Holmes Perkins a convertirse en el nuevo decano por parte del alcalde (Barriere et al. 1997, p. 128)¹⁷.

Al igual que la mayoría de las universidades norteamericanas, la Universidad de Pennsylvania había estado fuertemente influenciada desde su formación por la “École des Beaux Arts”, donde la enseñanza de la historia ejercía un gran peso. Perkins, arquitecto y profesor de Harvard, trajo consigo nuevos aires, alejando a Penn de la influencia beauxiartiana y acercándola al funcionalismo de Harvard. A su llegada fundó el Departamento de Urbanismo¹⁸, creando un equipo multidisciplinar formado por arquitectos, planificadores y paisajistas (Scott Brown 2013c, p. 128), tanto por arquitectos que trajo consigo procedentes de Harvard, como con representantes del New Deal en Philadelphia, liderados por Edmund Bacon. El nuevo departamento fue una toma de contacto entre los ideales sobre vivienda social de los CIAM con el New Deal, orientando la docencia en la escuela hacia la ortodoxia moderna de Harvard. Modelo que él mismo promovió a destruir con la incorporación de nuevos docentes procedentes de otras corrientes, así como por su interés por la historia y la teoría.

Por un lado, con la contratación de Louis Kahn, cuyo pensamiento y obra estaban alejados de las tendencias oficiales de la escuela, el eje CIAM-New Deal (Scott Brown 2013c, p. 129), pronto influenció e inundó el pensamiento de la escuela de arquitectura. Su contribución fue tan profunda que se convirtió en un punto respetado y estable dentro de la agitación que sacudiría la universidad en los años sesenta. Por otro lado, para contrarrestar el poder del “New Deal” en la escuela, el decano Perkins contrató a un grupo de profesores procedentes de la Univer-

17 Holmes provenía de Harvard. Bajo su mandato, la escuela de arquitectura de Penn fue una escuela de arquitectura moderna ortodoxa bajo el influjo de Harvard, aunque con ciertas peculiaridades. Ya que Holmes introdujo pequeños cambios como la contratación de sociólogos y planificadores sociales comprometidos con la pobreza y los cambios, la contratación de Louis Kahn, así como el curso de Teoría de Arquitectura de Robert Venturi que volvía la mirada más allá del movimiento moderno, motivo por el cual Robert Venturi recibió numerosas acusaciones.

18 “Department of Land and City Planning”

sidad de Chicago (Scott Brown 2013c, p. 130)¹⁹, entre los que incluía de forma atípica en una escuela de arquitectura a sociólogos, como Herbert Gans (Scott Brown 2013b, p. 42; Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 6)²⁰, quien trajo a Penn un profundo escepticismo sobre el diseño de las ciudades y por cómo se desplazaba a los pobres a los suburbios para implantar a los ricos en los centros de las ciudades (Scott Brown 2006). Eran los “planificadores sociales”. Intelectuales formados como académicos más en la crítica que en la realidad²¹. Con ellos, el Departamento de Urbanismo de Penn se convirtió en uno de los primeros focos de la crítica y la transgresión de la renovación urbana (Rodelle 2008, p. 54), donde se mantenía un agitado debate engendrado por la ardua confrontación entre los “planificadores físicos” (arquitectos) y los “planificadores sociales” (científicos sociales) (Scott Brown 2013b, p. 50)²². Con ellos, el nivel intelectual en la escuela de planificación era superior al de arquitectura, y en el debate sobre la planificación socio-física, los planificadores sociales, mucho más hábiles con la palabra tomaron pronto el control del departamento frente a los arquitectos. Los “científicos sociales” “acusaban a los arquitectos de “imperialistas, inclinados a lo físico, anticuados, anti-intelectuales y elitistas” (Scott Brown 2013a, p. 90).

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, mientras se gestaba el movimiento por los derechos civiles, algunos científicos sociales y urbanos en Penn se convirtieron incluso en activistas sociales, como Paul Davidoff (Scott Brown 2013b, p. 46)²³. Alteraron la planificación urbana hacia el activismo social,

19 En los años cincuenta algo se había fraguado en Chicago, en una escuela de planificación, bajo la dirección de Robert Hutchins, cuyos graduados fueron responsables de agitación en gran número de las escuelas de planificación del país.

20 En ambos artículos se detalla la situación del Departamento de Urbanismo de Penn. Los planificadores sociales que llegaron de Chicago fueron Herbert Gans, John Dyckman, Britton Harris y Martin Meyerson.

21 En los años sesenta, las universidades recibieron gran cantidad de fondos externos que dedicaron a programas de investigación, aumentando el número de profesores con orientación académica y revirtiendo la enseñanza tradicional de la educación arquitectónica como una preparación a la práctica. Eran los nuevos “científicos de la arquitectura”. Los estudios dirigidos por planificadores sociales fueron abolidos a mediados de los años sesenta, coincidiendo cuando los fondos para estos programas de investigación decayeron en los años sesenta y los científicos sociales se desplazaron a otras disciplinas (Scott Brown 2013a, p. 89-90).

22 En el artículo, Denise Scott Brown, explica las críticas de los planificadores sociales a los planificadores físicos e incluso llega a criticarles, pese a la admiración inicial.

23 Entre los Urban Social Planners, Scott Brown destaca a Paul Davidoff, profesor,

a la vez que la planificación social se iba definiendo como disciplina (Scott Brown 2004, p. 114). Los planificadores sociales mantuvieron el foco en la pobreza y en el interior de las ciudades, y fueron más allá, extendiendo sus intereses a la cultura popular y el arte del pueblo (Scott Brown 2013b, p. 46-47)²⁴.

Denise y Robert Scott Brown pronto asumieron que sus ideas de urbanismo traídas de Inglaterra procedían de rígidas estructuras aprendidas, y que los mayores desafíos procedían de los sociólogos, siendo Herbert Gans el primero que conocieron y cuyo pensamiento les fascinó (Scott Brown 1990)²⁵. Para Scott Brown, la amplitud intelectual y la pasión por la justicia social del curso de Gans se mantenían en tensión, asociándolas con la propia entre culturas locales y cosmopolitas de su pasado europeo y africano, a la vez que le parecían una llamada a la “nueva objetividad” para comprender los Estados Unidos de los años sesenta (Scott Brown 2013b, p. 44-47)²⁶. Él les abrió los ojos a cuestiones de democracia urbana y a cuestiones sociales en el planeamiento. De él aprendieron “el relativismo cultural, el enfoque en la cultura popular, la reformulación del funcionalismo y el escepticismo hacia la figura del arquitecto-director” (Scott Brown 2013b, p. 58).

En medio de toda esta excitación, el movimiento por los derechos civiles, disturbios en las ciudades y agitados debates en la universidad, en 1959, a finales de su primer curso en Penn, Robert Scott Brown falleció en un accidente automovilístico (Gilbert y Moore 1981). Denise Scott Brown volvió brevemente a Johannesburgo, pero apoyada por ambas familias regresó a Philadelphia, donde un año después, en 1960, terminó sus estudios.

Comprometida con los nuevos cambios, pasó en 1960 de ser alumna a docente

compañero y amigo, de quien tomó los métodos de “planificación urbana” para aplicar en su propio estudio, así como el mensaje a los arquitectos “aprended más sobre los valores”.

24 Paul y Linda Davidoff desarrollaron teorías de participación democrática de los pobres en la planificación que permitían a las comunidades implicarse en su futuro.

25 Sobre las ideas sobre el urbanismo, de su estancia en Penn University y en la Architectural Association School of Architecture de Denise Scott Brown, destaca el artículo “Between three stools. A personal view of Urban Design Pedagogy”, recopilado en su libro *Urban Concepts* (Scott Brown 1990).

26 El curso de introducción a la sociología urbana de Herbert Gans fue el primero de otros tantos relacionados con la sociología que Scott Brown tomó en Penn, y uno de los más influyentes.

Fig.9 Primera edición de The Levittowners. [Portada libro]. Gans, Herbert, 1967. The Levittowners: How people live and politic in suburbia. Nueva York: Pantheon

Fig.10 A street in Levittown, New York in 1954. [Fotografía]. Nueva York, 1954. ©Bettmann Archive/Getty Images

Fotografía de una de las calles del primer Levittown que se construyó en Nueva York, 1947-1951.

LEVITTOWN

Levittown es el nombre de siete comunidades de viviendas residenciales en los suburbios de distintas ciudades promovidas por Levitt and Sons en los años cincuenta para hacer frente a la escasez de vivienda en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial. Una comunidad dirigida a albergar a la clase obrera y la clase media norteamericana a través del nuevo modelo de vida del sueño americano de los suburbios, una propiedad en las afueras de las ciudades.

Herbert Gans se trasladó durante dos años al Levittown de Nueva Jersey, Willingboro Township, para poder llevar a cabo un análisis y estudio sociológico de la vida en los suburbios de la posguerra que plasmó en Levittowners, uno de los libros de sociología urbana más influyentes, defendiéndolo y rechazando los argumentos de los urbanistas y arquitectos que lo consideraban un modelo de ciudad monótono, estéril y patológico. El modelo “Levittown”.

Denise Scott Brown y Robert Venturi también defendieron el modo de vida en los suburbios continuando con el trabajo de Gans en su polémico workshop de Yale en 1968, también en Levittown, cuyo trabajo mostraron en la exposición “Signs of Life: symbols in the american city”, el cual les generó multitud de críticas provenientes de arquitectos y de gran parte de la crítica arquitectónica.

en Penn²⁷, así como a escribir en paralelo (Scott Brown 2013b, p. 57)²⁸. Su carrera como docente comenzó en su último semestre en Penn, como instructora en un curso introductorio de diseño urbano para no arquitectos. (Scott Brown 1990, p. 12). Poco más tarde, con veintinueve años, se convertía en profesora asistente de David Crane (Gilbert, Lynn; Moore 1981, p. 314). Se encargaba de un curso introductorio en Teorías de planificación urbana, paisajismo y arquitectura²⁹ (Scott Brown 1990) a alumnos de primer curso, esta vez a arquitectos, “organizando una serie de conferencias, enseñando en sus seminarios e ideando con sus tópicos de trabajo” en el Departamento de Arquitectura (Scott Brown 2013b, p. 58), a la vez que continuaba enseñando en el Departamento de Urbanismo estudios de diseño urbano y de planificación³⁰, los estudios “Formas, fuerzas, funciones”³¹ (Scott Brown 2013a, p. 92, 1990, p. 13; Scott Brown 2004, p. 118). Por lo que tuvo la oportunidad de “enseñar a arquitectos sobre urbanismo y a urbanistas sobre arquitectura” (Gilbert, Lynn; Moore 1981, p. 314).

Como arquitecta y como planificadora, consiguió encontrar para sí un equilibrio entre estas dos fuerzas³², posicionándose en un lado u en otro del debate dependiendo de la situación, pues sus pensamientos encajaban parcialmente tanto con los arquitectos como con los planificadores sociales, “ambos parecían tener mu-

27 Scott Brown describe en varios artículos su recorrido profesional en la universidad. Véase “Between three stools. A personal view of Urban Design Pedagogy” (Scott Brown 1990), “Some Ideas and Their History” (Scott Brown 2004), “Denise Scott Brown” en “Particular passions : talks with women who have shaped our times” (Gilbert y Moore 1981) y “Hacia una socioplástica activa” (Scott Brown 2013b).

28 Intentó publicar un libro sobre los “Factores determinantes de la forma urbana”, y al no obtener financiación lo convirtió en 7 artículos. (Scott Brown 2013b, p. 57)

29 “Theories courses on architecture, planning and landscape in the architecture department” (Salomon y Kroeter 2014)

30 “Studios on urban design and planning in the planning department” (Ibid.)

31 Desarrolló esta teoría para ayudar a los arquitectos a relacionarse con material poco familiar proveniente de los cursos de ciencias sociales y con profesionales sin conocimientos de arquitectura (economistas y sociólogos) con el fin de diseñar. “Teoría en que la forma de la ciudad le debe tanto a las fuerzas dentro del entorno natural, la sociedad y su tecnología como a las “funciones” tal y como son definidas por los arquitectos” (Scott Brown 2013c, p. 91).

32 Denise Scott Brown, arquitecta y urbanista, reconoce que a pesar de que no fue siempre fácil trabajar en dos disciplinas que a menudo divergían, siempre intentó poder conciliarlas y que fueran en paralelo, definiéndose a sí misma como “un jinete de circo, capaz de montar en dos caballos a la vez, arquitectura y urbanismo” (Scott Brown 2006).

cha razón, excepto cuando todo estaba equivocado” (Scott Brown 2013c, p. 132). Por un lado, consideraba que los arquitectos no eran capaces de ver y aceptar la realidad social, pero también que los sociólogos no serían capaces de planificar, puesto que se centraban en el análisis y no daban valor a la síntesis y la construcción (Scott Brown 2013b, pp. 56-57). A pesar de todo, para ella los planificadores sociales fueron mucho más interesantes que los arquitectos (Stein 2015), ellos se convirtieron en sus amigos y sentaron las bases de su pensamiento (Scott Brown 2013b, p. 184)³³, trayendo más tarde sus perspectivas sociológicas y sus métodos a la práctica de su arquitectura y a la de Robert Venturi de forma transgresora, refiriéndose a ellos como su conciencia y el origen de sus métodos³⁴. Por lo que finalmente para ella, Penn fue finalmente mucho más que Louis Kahn (Stein 2015).

Los años en Penn fueron también los primeros en los que Denise Scott Brown comenzó a escribir y publicar su forma de ver el urbanismo y la arquitectura en importantes revistas, como el “Journal of the American Institute of Planners”, y en el “Journal of the American Institute of Architects” entre 1962 y 1965.

33 En distintas fuentes, Denise Scott Brown considera las lecturas de Crane, Davidoff y Gans, como la base desde donde creció su pensamiento. (Scott Brown 2013b)

34 “The social planners are still my conscience and many of their methods are my methods” (Scott Brown 2004, p. 114).

Fig.11 Logotipo de la empresa familiar de Robert Venturi [logotipo]. En: Schwartz, Frederic, 1992. *Mother's House: the evolution of Vanna Venturi's house in Chestnut Hill*. New York: Rizzoli, p. 17. ©Robert Venturi

1.02 Robert Venturi. Aprendiendo a transgredir

Robert Venturi nació el 25 de junio de 1925 en Philadelphia, seis años antes que Denise Scott Brown. Como arquitecto, Venturi siempre ha intentado ver las cosas desde otro punto de vista (Venturi 1987, p. 195), y también como arquitecto, no sólo debía amar Italia, sino que llegó a establecer un vínculo especial con ella. No sólo en el plano profesional, sino también en el personal, ya que sus padres, Charles y Vanna Venturi, provenían de familias emigrantes italianas. Su padre nació en Atezza, en la región de Abruzzi en Italia, llegó a Estados Unidos en 1890 a los nueve años (Schwartz 1992, p. 17), y como muchos hijos de inmigrantes tuvo que trabajar muy duro. A los dieciséis años, cuando su padre falleció, al ser el hijo mayor se encargó del negocio familiar, un puesto de frutas en South Street, Venturi Inc., el cual tras la I Guerra Mundial se convirtió en un próspero negocio que permitió que Venturi estudiara en escuelas privadas, en Princeton y en la Academia de Roma (Stein 2015). La familia de su madre provenía también de Italia, de la región de Puglia. Ella había nacido en Washington, y a pesar de provenir de una familia pobre e inmigrante, no encajó en los tópicos de hija de inmigrantes. Creció bien educada y con sus propios propósitos intelectuales. Vio en su profesora de instituto Florence Carroll su modelo americano, se interesó por la literatura, el socialismo y las causas liberales (Venturi 1987, p. 196), incluso la nutrición, siendo vegetariana una parte de su vida, algo inusual en esos tiempos.

Venturi fue influenciado por ambos padres, aunque él reconoce que la figura dominante fue su madre. De su padre, aprendió el sentido de responsabilidad y compromiso con la familia, a la vez que la pasión por la arquitectura³⁵. De su ma-

35 En el discurso de aceptación del premio Pritzker en 1991, Venturi comienza los

Fig.12 George P. Hall and Son. The main waiting room of old Penn Station. Interior de Pennsylvania Station, Nueva York. [Fotografía]. Nueva York, 1911. ©Museum of the City of New York.

Una de sus primeras influencias arquitectónicas de Robert Venturi, la visita a uno de los edificios favoritos de su padre en Nueva York, la antigua Penn Station de McKim, Mead and White.

“Recuerdo vívidamente uno de mis primeros viajes a la ciudad de Nueva York (...) mi padre ordenando impulsivamente al taxista que se detuviera y esperara mientras nos acercábamos a la vieja Penn Station en la 7ª Avenida, y luego me condujo por la galería que daba al gran salón basado en los Baños de Caracalla. Nunca olvidaré la impresionante revelación de ese monumental espacio cívico bañado en luz ambiental de los lucernarios de arriba.”¹.

1 “I remember vividly on one of my first trips to New York City (...) my father’s impulsively instructing the cab driver to pull over and wait as we approached the old Penn Station on 7th Avenue and then conducting me down the gallery that overlooked the great hall based on the Baths of Caracalla. I shall never forget the breath-taking revelation of that monumental civic space bathed in ambient light from the clerestories above” VENTURI, Robert, 1996e. Robert Venturi’s Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture*. A view from the Drafting Room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 97-104.

dre a amar la arquitectura, especialmente la italiana y a Italia (Lipton 2003, p. 11). A pesar de ser italianos, sus padres se esforzaron por no parecerlo. Nunca hablaron italiano en casa, ni vivieron en un vecindario italiano. El único contacto de Venturi con la visión inmigrante fue a través de su abuela materna, pero debido al poco contacto con ella, ésta jamás fue una influencia que pusiera en conflicto sus valores americanos e italianos (Venturi 1987, p. 199). Aunque sí le transmitieron el amor por Italia, y sobre todo por su arquitectura a través de libros y dibujos de Roma (Micheli 2010). A su padre le hubiera gustado ser arquitecto si hubiera tenido la oportunidad (Brandi Cateura 1987, p. 199) y, probablemente antes de que Venturi naciera, sus padres ya habían decidido que sería arquitecto.

De su relación con Italia, aprendió su lengua ya en la universidad y mantuvo el contacto con su familia materna en Foggia, a donde viajaron en numerosas ocasiones por vacaciones. Aprendió de ella, de su arquitectura, su urbanismo, la música, la ópera e incluso la comida, aunque prefiriera no utilizar etiquetas y no considerarse a sí mismo un arquitecto italoamericano, sino simplemente un arquitecto (Venturi 1987, p. 200).

Católicos no practicantes, los padres de Venturi se sintieron atraídos por los quakers y se convirtieron en miembros de la Sociedad Religiosa de los amigos. Venturi no tuvo una educación infantil tradicional, sino un tanto “rara y mezclada” (Rodríguez García 2016, p. 43). Su madre, pacifista y activista intentó evitar que en la educación de Venturi influyeran rituales patrióticos, por ello él siempre estudió en colegios privados. Hasta los diez años fue a la Landsdown Escuela de los Amigos en Philadelphia, y después a la Academia Episcopal en Merion (Venturi 1987, p. 197). Su infancia fue complicada, marcada por la dislexia que sufría (Zabalbeascoa 2013), a pesar de la cual se graduó en 1944 e ingresó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton. En la universidad, completamente integrado y miembro de la fraternidad Phi Beta Kappa, su trayectoria fue brillante y en 1947 se licenció con honores Suma Cum Laude. Ese mismo año, en 1947 ingresó en el Programa de Master de la Escuela de Arquitectura hasta que

agradecimientos de forma cronológica a sus padres, a los que agradece entre otras cosas haber compartido su amor por la arquitectura. Para lo que cuenta una anécdota de cómo quedó impresionado en uno de sus viajes a Nueva York con 10 años al admirar junto a su padre uno de sus edificios favoritos, el gran interior de la antigua estación de Penn Station basada en los Baños de Caracalla. (Venturi 1996e pp. 98-99; Venturi 1987, p. 199)

JEAN LABATUT Y EL SISTEMA PRINCETON

Distintas soluciones de un mismo tema “Humanistic Library”, para la tesis en 1931 bajo la tutela de Jean Labatut. En ellos se aprecia la variedad de estilos y la tolerancia de los eclecticismos de Labatut al reconocer en cuatro de ellas un clasicismo monumental, en uno de ellos el funcionalismo de la Bauhaus y en el sexto la influencia de Wright.

En: Van Zanten, D., 1989. The «Princeton System» and the Founding of the School of Architecture, 1915-20. En: C. MEAD (ed.), *The Architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, p. 42.

Fig.13 Carter Hewitt, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.16 William McMillan, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.14 Vernen Kenneth Mangold,
M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic
Library," Princeton University, 1931.

Fig.17 Charles K. Ageld, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

Fig.15 George O'Bryan Bailey, M.F.A.
Thesis Project for a "Humanistic Library,"
Princeton University, 1931.

Fig.18 R. A. Ruge, M.F.A. Thesis Project for a "Humanistic Library," Princeton University, 1931.

se licenció en 1950 (Schwartz 1992, p. 19)³⁶.

El “sistema Princeton” y la historia

Venturi consideraba que siempre había tendido a ver las cosas desde otra perspectiva. Lo mismo que su Universidad en los años cincuenta. A diferencia de otras universidades como Harvard, que de forma generalizada rechazaban el estudio de la historia, Venturi destacaba que en Princeton no se aprendía tan sólo el movimiento moderno (Rodríguez García 2016, p. 43). A pesar de proyectar como arquitectos modernos, allí todavía se enseñaba Historia de la Arquitectura y usaban la historia para aprender de ella. En los años cincuenta en Princeton, E.B. Smith y S.W. Morgan mantenían vigente de forma atípica el método de enseñanza de H.C. Butler (Van Zanten 1989, p. 34). Historiador y arqueólogo, Butler fue el primer director de la Escuela de Arquitectura. Ésta surgió como parte del Departamento de Arte y Arqueología y desde el origen, los dos departamentos compartían no sólo edificio, sino profesores y asignaturas. Tanto los estudiantes de arte como los de arquitectura debían cursar estudios de ambos departamentos de forma obligatoria.

También desde sus inicios, la escuela de Arquitectura daba una gran importancia al estudio de la Historia del Arte y de la Arquitectura. De las seis asignaturas obligatorias de historia en el programa de arquitectura en los años veinte³⁷ y los cursos de arte figurativo, cinco seguían vigentes en el tiempo de Venturi. Tan sólo

36 En relación al pasado familiar de Robert Venturi, véase la introducción de Frederic Schwartz en el libro “Vanna House” (Schwartz 1992), como a diversas entrevistas (Lipton 2013) y al capítulo “Robert Venturi. Unbringing Among Quakers”, en el libro “Growing Up Italian” de Linda Brandi Cateura. (Venturi 1987).

37 En el programa de 1920 se impartían cuatro asignaturas obligatorias de Historia en el grado y dos más en el Master. En el año junior del grado se impartían: Historia de la arquitectura (antiguo y medieval), Arte antiguo y Arte medieval. En el año senior del grado: Historia de la Arquitectura (Renacimiento y Moderna), Historia del Ornamento y Escultura Italiana. Y durante el primer curso de Master las últimas dos asignaturas: Pintura italiana y Pintura del norte. Adicionalmente, se impartían tres cursos de arte figurativo: Escultura italiana en el Renacimiento, Pintura italiana en el Renacimiento y Pintura flamenca (Butler s.f., citado en Van Zanten 1989, p. 38).

se había abandonado la enseñanza de Historia del ornamento y se habían sustituido los cursos de Arte figurativo por los de Renacimiento, Escultura moderna y Pintura moderna (Van Zanten 1989, p. 38). Los estudiantes de arquitectura debían saber tanto de construcción y funcionalidad como de arte, no en sí mismo, sino en relación con la arquitectura, tal como ya se nombraba en el programa del curso de 1920-21:

“Su currículum está basado en la creencia de que un arquitecto debe tener una educación bien formada en estudios liberales, debe entender y apreciar las otras artes en su relación con la arquitectura, y debería ser enseñado en la ciencia de la construcción de los edificios como una parte de su formación en diseño, más que como un arte en sí mismo”³⁸.

El “sistema Princeton” de Butler y su preocupación por el Arte, todavía vigente en los años cuarenta y cincuenta, no sólo incluía asignaturas y profesores de arte en el programa de arquitectura, fomentando la interdisciplinariedad y estableciendo vínculos entre materias, sino que presumía de no adoctrinar a sus alumnos y mostrarles únicamente un punto de vista³⁹, como ocurría de forma generalizada en el resto de universidades de élite, especialmente en el nordeste, destacando Harvard y Columbia que seguían el modelo de la Bauhaus (Rodríguez García 2016, pp. 414-416). En ellas no se reconocía la necesidad de aprender de la historia, y se había reducido al máximo sus enseñanzas en los planes de estudios, imponiéndose la pedagogía del movimiento moderno, incluso a modo “adoctrinador”.

Princeton divergía de ellos, era una excepción y su plan de estudios presumía de ello:

“En contraste con el plan usual de tener únicamente a un eminente crítico de diseño, adherido a un estilo único y método, el sistema Princeton ofrece la ventaja

38 “Its curriculum is based on the belief that an architect should have a well-rounded education in liberal studies, that he should understand and appreciate the other arts in their relation to architecture, and that he should be taught the science of building construction as a part of this training in design, rather than as an art in itself” (Catálogo Universidad de Pennsylvania, 1920-21, citado en Van Zanten 1989, p. 38).

39 Para mostrar los distintos puntos de vista en la arquitectura, Butler incluyó en su programa tanto a clasicistas greco-romanos, como a góticos y representantes de las “Beaux Arts” (Van Zanten 1989, p. 39).

al estudiante de entrar en contacto con varios puntos de vista, y de recibir su formación teórica de un grupo de hombres, cada uno de los cuales es una eminencia en uno de los múltiples campos del diseño de arquitectura moderna”⁴⁰.

En este contexto, Venturi se divertía siguiendo la metodología “perversa” (Rodríguez García 2016, p. 43) del sistema Princeton, contraria al sistema de Harvard, **transgrediendo** en el modo ortodoxo de proyectar “arquitectura moderna”, que adoptó para sus propias obras y escritos⁴¹. Allí, Venturi admiró y aprendió de la historia, especialmente del crítico de arquitectura Jean Labatut, director del Programa de arquitectura, y del historiador Donald Drew Egbert. Ambos fueron sus mayores influencias en Princeton, y de ellos se considera deudor de su libro *Complejidad y contradicción* e incluso de parte de su obra (Venturi 1977, p. 172).

Cuatro veces asistió a la clase de Historia de la arquitectura moderna de Donald Drew Egbert (Venturi 1980, p. xiii). Su modo de ver las cosas era distinto de los de otros historiadores coetáneos (Venturi 1980, p. xiii)⁴². Nunca doctrinario, su discurso de la historia de la arquitectura moderna fue más de evolución que de revolución, formada por imperativos sociales y simbólicos a la vez que formales y tecnológicos, siempre con el foco en la “École des Beaux-Arts”⁴³, a diferencia del discurso de Giedion, que recaía sobre el espacio, y cuya teoría predominaba en ese momento en la historia del arte (Venturi 1980, p. xiii).

40 “In contrast to the usual plan of having one prominent critic of design, necessarily an adherent of a single style and method, the Princeton system offers the student the advantage of coming into contact with several points of view, and of receiving his theoretical training from a group of men, each of whom is eminent in one of the several fields of modern architectural design”. Extracto del Programa de Curso de 1920-1921. (citado en Van Zanten 1989, p. 38).

41 Ser un arquitecto moderno y mirar a la historia para inspirarse no fue algo fácil de entender en su momento, por lo que Robert Venturi cuenta que tras la publicación de *Complejidad y contradicción* en la arquitectura perdió muchos de sus amigos más leales, quienes no le entendieron. (Rodríguez García 2016, p. 39)

42 Venturi se refiere a ellos concretamente como historiadores doctrinarios, nombrando a continuación a Sigfried Giedion.

43 En 1975 se presentó en el Moma la exposición “The Beaux Arts Exhibition de Arthur Dexler”, la cual según Ada Louis Huxtable se centraba en la crisis del movimiento moderno. En 1979, Robert Venturi escribió en “Learning the Wright Lessons from the Beaux-Arts” a la vez que Denise Scott Brown escribía “Learning the Wrong Lessons from the Beaux-Arts” a modo de tribute, tanto a la École des Beaux Arts como a Donald Drew Egbert.

De él aprendió a ver la Beaux-Arts como una parte importante de la historia de la arquitectura, y no meramente como un “hecho transitorio” como lo consideraba Giedion (Venturi 1977, p. 172), así como a considerar el movimiento moderno como un estadio más de la historia de la arquitectura y no como un fin en sí mismo.

En arquitectura, Jean Labatut fue su instructor, un arquitecto francés procedente del atelier de Laloux en la École des Beaux Arts, ganador del segundo premio en el Gran Premio de Roma del Instituto Francés y jefe de diseño en Princeton desde 1928 hasta 1967. Cercano a la Academia de Roma, Labatut obtuvo en cuatro ocasiones estancias en Roma: en 1952-53, 1959, 1964 y 1968. Labatut mantuvo el sistema Princeton vigente hasta la dimisión de Morgan en 1954 y su jubilación en 1967 (Van Zanten 1989, p. 40). De modo particular, su programa de arquitectura se relacionaba de forma muy próxima con las humanidades, especialmente de la historia del arte y la arquitectura. De los alumnos de Princeton se esperaba que conocieran más de historia que otros estudiantes de otras universidades, también desde un punto de vista más sofisticado, pero jamás se les enseñó a diseñar con los estilos históricos, sino con los modernos (Costanzo 2009, p. 76).

Labatut nunca dictaminó un estilo para un tipo de edificio (Van Zanten 1989, p. 42). Para él, el diseño arquitectónico era más un proceso creativo que la evolución de un solo estilo, un estilo que no era impuesto, sino que residía en la base de la historia (Van Zanten 1989, p. 42). Bajo sus directrices, la tradición de la Beaux-Arts continuó en Princeton, a pesar de considerarse retrógrada (Costanzo 2009, p. 76). Defendió el eclecticismo y la importancia de la historia, siempre presentes en el “sistema Princeton”, incluso cuando crecía la presión del movimiento moderno, permaneciendo casi sólo defendiendo sus ideas. Venturi lo consideró un profesor extraordinario, tal como escribió en la revista *Oppositions* en 1977:

“Labatut fue un profesor extraordinario, en parte porque no era un *pompier*, sino un crítico con una amplia y rica base en filosofía, estética e historia que sustentaban los principios de la arquitectura que exponía. Aunque fue un arquitecto moderno, mantuvo vivas las técnicas tradicionales de la arquitectura de detallar y perfilar los bastos principios de organización del diseño de las Beaux-Arts que fueron olvidados en algún lugar de la lucha por los efectos tecnológicos y funcio-

nalistas de composición”⁴⁴.

Pero Venturi no sólo aprendió de la historia en la universidad, su admiración por ella se amplió con el tiempo y se enriqueció en su experiencia profesional. A través de Denise Scott Brown aprendió a valorar, reconocer y defender el trabajo de Sir Edward Lutyens (Venturi, Robert; Scott Brown 1984, p. 20-23), y a través del Vincent Scully, “el más influyente profesor de arquitectura de siempre”, (Carnicero 2015, p. 45) descubrió la arquitectura vernácula americana en “The Shingle Style or the Historian’s Revenge”, “un estudio sobre la arquitectura doméstica americana donde aparece una contradicción entre el significado simbólico de la forma y de cómo influye el lenguaje formal en un buen número de arquitectos americanos del momento” (Carnicero 2015, p. 45), el cual le influyó muchísimo (Borja Villed 1982, p. 3). Otros historiadores como Pevsner le permitieron aprender sobre arte, pero sobre todo la interpretación de Palladio como un arquitecto manierista de Wittkower le pareció especialmente emocionante y reveladora. Ya que, entre todas las influencias clásicas, tanto para Venturi como para Scott Brown, Palladio es la mayor de todas. La mayor influencia clásica en América (Barriere et al. 1997, p. 136).

Las lecciones de Roma

Por primera vez, me siento confiado de que estoy listo para diseñar y construir un edificio –y oh, eso es un sentimiento satisfactorio – y emocionante⁴⁵.

44 “Labatut was an extraordinary teacher, partly because he was not a *pompier*, but a critic with a rich and broad base in philosophy, aesthetics, and history that supported the principles of architecture he espoused. Although a Modern architect, Labatut kept alive traditional architectural techniques of detailing and profiling and the broad organizational principles of Beaux-Arts design that were being forgotten elsewhere in the scramble for technological effects and functionalist composition (...)” (Venturi 1977, p. 171).

45 “For the first time, I feel confident now that I am ready to design & build a building –& oh, that is a satisfying feeling- and exciting”. Carta, Robert Venturi a Robert y Vanna Venturi, 3 julio 1956. “Rome: notes, letters”, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania, en adelante VSBA Collection, AAUP (citado en Costanzo 2009, p. 234)

Con esta frase, Venturi resumía a sus padres su experiencia en Roma unos meses antes de la vuelta. La estancia fue crucial en el desarrollo de su carrera y en su modo de entender la arquitectura. En un primer nivel, por el interés en una arquitectura transgresora y manierista, y después en relación con la ciudad y el simbolismo. Según sus propios comentarios, los años de su estancia en Roma, entre 1954 y 1956, fueron los más influyentes en la definición de su visión arquitectura y posiblemente los dos mejores años de su vida (Rodríguez García 2016, p. 34). Él adoraba el barroco de Roma, era un arquitecto moderno interesado por la arquitectura moderna, al que le gustaba mirar a la historia, y a modo de revelación, se dio cuenta en 1956 de que lo que realmente admiraba era el manierismo (Rodell 2008, p. 50), entendido como una visión del gusto personal, que emocional y que motiva (Rodríguez García 2016, p. 34). A diferencia de Denise Scott Brown, cuya visión del manierismo no era solo la rotura de una norma, sino una transgresión personalista e interesada.

Venturi siempre se sintió agradecido a Roma, muestra de ello fueron las palabras que le dedicó en su discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1991:

“Roma, como vi por primera vez esa ciudad ese domingo de agosto de 1948, mientras caminaba en el aire.... descubriendo espacios peatonales inimaginables y la riqueza de formas bañadas en el “aire dorado de Roma”.

La Academia Americana de Roma, donde como miembro de su comunidad, encabezada por sus anfitriones fáciles y hospitalarios, el director y su esposa, Laurance e Isabel Roberts, y por su ubicación, podría existir todos los días en el cielo de la arquitectura, y aprender nuevas lecciones a través de Miguel Ángel, Borromini, Brasini, y otros lugares y mentores históricos, y donde descubrí la validez del manierismo en el arte de nuestro tiempo, y desde cuya perspectiva como expatriado pude percibir mejor mi propio país y el genio de sus fenómenos cotidianos, para ver la Piazza Navona y, en última instancia, la calle principal”⁴⁶.

46 “Rome, as I first saw that city that Sunday in August, 1948, as I walked on air—this time in a place rather than an institution -discovering unimagined pedestrian spaces and richness of forms bathed in the “golden air of Rome.

The American Academy in Rome, where as a Fellow where within its community, headed by its easy and supportive hosts, the director and his spouse, Laurance and Isabel Roberts, and by means of its location, I might exist every day in architectural heaven, and learn new lessons via Michelangelo, Borromini, Brasini, hilltowns, and other historical mentors and places, and where I discovered the validity of Mannerism in art for our time,

Pero la estancia en la Academia de Roma no era la primera relación de Venturi con Italia debido a sus lazos familiares, y en el verano de 1948 la visitó de nuevo en un tour por Europa organizado por la universidad que incluyó Inglaterra, Francia e Italia durante dos meses (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 9). El extenso viaje recordaba al antiguo *Grand tour*, en el que los jóvenes aristócratas ingleses recorrían especialmente Francia e Italia como un proceso vinculado a su formación académica (Martínez 2015, p. 107). La primera vez que se utilizó el término fue a manos de Richard Lassels en *El voyage d'Italia* en 1670, un sacerdote católico que se desplazó en varias ocasiones a Italia actuando como tutor. El viaje se ideó como un complemento “exquisito” a la formación de los aristócratas, con la posibilidad de conocer el arte, la realidad cultural, social y política de otros lugares (Suárez Huerta 2011, p. 256), ampliando su campo de conocimiento para ayudarles a madurar. Los jóvenes viajaban en pequeños grupos acompañados de tutores que pudieran instruirles y guiarles, quienes debían haber realizado el viaje con anterioridad. Con el auge del poder económico de la burguesía, el *Grand tour* dejó de ser algo exclusivo de la aristocracia y se amplió a la burguesía. Gabriel López considera este suceso como un punto de inflexión en el *Grand tour* (2015, p. 108). El viaje ya no era únicamente una instrucción para los jóvenes, sino que implicaba un posicionamiento social, ya que, a la vuelta, los viajeros que carecían de abolengo por nacimiento obtenían un nuevo estatus social. (Suárez Huerta 2011, p. 256).

Para Martino Stierli, el resultado del *Grand tour* en la arquitectura fue el auge de los cánones de la arquitectura clásica italiana en la enseñanza (Stierli 2010, p. 56). En 1663, la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* fue pionera en crear el *Prix de Rome*, en el que los ganadores obtenían una estancia de varios años en Roma para aprender la cultura y el arte clásico, primero en el Palazzo Mancini y a partir del siglo XIX en la Villa Médici. En 1720 el premio se amplió a la arquitectura y continuó ampliándose a otras disciplinas. Al igual que Francia, muchos otros países europeos crearon sus propios premios en Roma, en los que los ganadores podían aprender el arte italiano desde su epicentro, Roma. España creó la Academia de España en Roma en 1893 en los claustros del antiguo monasterio de San Pietro in Montorio, Inglaterra la British School of Rome en 1901, a las que siguieron

and from whose perspective as an expatriate I could better perceive my own country and the genius of its everyday phenomena, to see the Piazza Navona and Main Street”. (Venturi 1996d, pp. 99-100)

numerosos otros países en el siglo XIX y XX. En Estados Unidos, la primera escuela en la que se podía estudiar arquitectura fue el Massachusetts Institute of Technology (MIT) en 1865. Antes de ello, los estudiantes norteamericanos se veían forzados a desplazarse a Europa, generalmente a la École des Beaux-Arts de París. (Stierli 2010, p. 56), y en 1897 se fundó la *American Academy in Rome*, muy cercana a la Academia francesa, con la que el *Grand Tour* también se institucionalizaba en Estados Unidos, antes incluso de que se impartiera arquitectura en algunas de las universidades más prestigiosas.

En el siglo XX, la I Guerra Mundial truncó la sociedad europea y con ella el arte y la educación, en el que las vanguardias renegaban del pasado fijando la mirada tan sólo en el futuro. Pese a ello, las nuevas generaciones seguían teniendo inquietud en viajar y conocer otros lugares como fuente de inspiración, por lo que los tours arquitectónicos continuaron siendo un elemento en su educación. Esta aparente oposición de las vanguardias a los temas clásicos equivalía a un rechazo no sólo a los cánones establecidos sino también a las instituciones encargadas de su difusión, entre ellas las Academias en Roma (Stierli 2010, p. 43). Por un lado, los extensos viajes de Le Corbusier por Alemania, el sureste de Europa y el Mediterráneo⁴⁷ le proporcionaron gran cantidad de impresiones para sus proyectos futuros, e incluso dedicó uno de los capítulos de *Vers une architecture* a la importancia de Roma. Pero, por otro lado, condenaba al tour de Roma y el Grand Prix:

La lección de Roma es para los sabios, para aquellos que conocen y pueden apreciar, que pueden resistir y verificar. Roma es la condenación de los mediocres. Enviar estudiantes de arquitectura a Roma es paralizarlos de por vida. El Gran Premio de Roma y la Villa Medici son el cáncer de la arquitectura francesa.⁴⁸

Como se ha dicho, tras la II Guerra Mundial y la primacía del movimiento moderno en la arquitectura, el sistema Princeton⁴⁹ en Estados Unidos se situaba como una excepción a la enseñanza dominante de Harvard basada en la Bauhaus

47 En “El Viaje a Oriente”, Le Corbusier recoge las impresiones del extenso viaje que emprende en 1911 por multitud de viajes en Alemania, Austria, Bulgaria, Hungría, Turquía, Grecia, Italia y Suiza. (Le Corbusier 1993)

48 “The lesson of Rome is for wise men, for those who know and can appreciate, who can resist and can verify. Rome is the damnation of the half-educated. To send architectural students to Rome is to cripple them for life. The Grand Prix de Rome and the Villa Medici are the cancer of French architecture”. (Le Corbusier 2008, p. 173)

49 Véase capítulo 1.02, El “sistema Princeton”

europaea. Dirigida por Labatut, cuatro veces arquitecto residente en Roma (1952-53, 1959, 1964 y 1968) (Costanzo 2009, p. 74), en ella continuaban los estudios de historia de la arquitectura e incluso se promovían largos viajes a Europa, como en el que participó Venturi en 1948.

De forma detallada, Stierli describe en “In the Academy’s Garden” (Stierli 2005, p. 45) este primer tour de Venturi por Europa que duró dos meses. En él, los estudiantes de Princeton desembarcaron en Liverpool, y tras 10 días recorriendo Inglaterra en los que visitaron no sólo Londres, sino Oxford, Cambridge, John Vanbrugh’s Blenheim Palace, las catedrales of Ely y Salisbury, Winchester, Eton, Windsor, Kew Gardens y Hampton Cour. Llegaron a París el 20 de julio. En Francia, Venturi visitó las catedrales de Ile, el châteaux de Versailles, Fontainebleau, Blois y Chambord. Pero en el tour no sólo incluyeron monumentos históricos, sino también arquitectura moderna. La iglesia de Auguste Perret’s en Raincy, las Villas Savoy en Poissy, la Cité de Refuge y el Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de Le Corbusier. El tercer país que incluía el tour fue finalmente Italia, el día 8 de agosto de 1948 llegaron a Roma, y durante un mes visitaron las regiones de Perugia y Assisi, Florencia, Siena, Bolonia, Ravenna, Venecia, Padova, Vicenza y Milán.

De este primer viaje, Venturi quedó especialmente prendado con Roma, cuya primera impresión le fascinó y llegó a celebrar cada aniversario de su primer viaje a Roma (Stierli 2010, p. 54; Venturi 1996d, p. 48). De vuelta a Estados Unidos, Venturi solicitó en 1948 por primera vez la beca en la Academia de Roma. En un primer intento no lo consiguió, tampoco en un segundo, pero su perseverancia le llevaron a conseguirlo en un tercer intento. Mientras tanto, el interés por Italia y en especial por Roma le llevó a centrar su tesis en Princeton “Context in Architectural Compositions” en ella⁵⁰. La tesis analizaba la importancia de la ubicación del edificio en el lugar y el contexto (Carnicero pg. 49), el cual lo complementa de sentido y significado. Para explicarlo se apoyaba en diversos ejemplos en Roma: La plaza de San Ignacio, la iglesia de la Santa Trinidad, el Panteón y sobre todo la plaza del Campidoglio, la que analiza en tres periodos distintos. A su vez, como extracto de su tesis, el estudio del Campidoglio fue publicado en mayo de 1951

50 Su tesis fue presentada en 1950 con la que obtuvo su título de Master en Arquitectura cum laude, en la que participaron como jurado los arquitectos Louis Kahn y George Howe.

Fig.19 Robert Venturi fotografiado de visita en la Acrópolis de Grecia. [Fotografía]. Atenas, c. 1955. En: Stierli, Mario, 2010. In the Academy's Garden : Robert Venturi , the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture. AA Files, no. 56, p. 42 ©VSBA

Fig.20 Boceto de Robert Venturi incluido en una carta enviada a sus padres el 12 junio de 1955, mostrando el itinerario de su viaje a Calabria y Sicilia. [Boceto]. En: Stierli, Mario, 2010. In the Academy's Garden : Robert Venturi , the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture. AA Files, no. 56, p. 44 ©Scott Brown and Associates, Architectural Archives, University of Pennsylvania

en *Architectural Review*: “The Campidoglio: A case study”. (Venturi 1953, p. 333-335)

Venturi quería volver a la “Ciudad Eterna” y para ello fue perseverante en sus intentos de obtener el premio de Roma. Pese a la opinión, que el mismo Venturi insinúa, de que el modelo de Roma no estaba de moda en los años cincuenta (Stierli 2010, p. 43; Carnicero 2015, p. 51)⁵¹, ya que era una institución basada en modelos del pasado contraria al movimiento moderno, lo cierto es que la realidad no fue del todo así, ya que a partir de los años cincuenta hubo un resurgimiento en el interés por Roma en la postguerra, probablemente influenciada por el turismo y las películas de Hollywood ambientadas en Roma: *Quo Vadis* (1951) o *Vacaciones en Roma* (1953) (Costanzo 2009, p. 6). Contrariamente a la opinión generalizada de que Harvard daba la espalda a la historia, la realidad es que casi un tercio de las becas entre 1950 y 1966 fueron a manos de estudiantes de esta universidad, pese a la poca involucración de Gropius o Sert, quienes escribieron muy pocas cartas de recomendación para los estudiantes y tan sólo un profesor de Harvard tuvo relación con la Academia, el historiador Sigfried Giedion (Costanzo 2009, pp. 64-68). En cambio, de este modo la Academia mostraba su interés por el movimiento moderno y los estudiantes de Harvard por la historia. No sólo visitaron Roma los estudiantes de Harvard, un 70% de las becas otorgadas durante estos años se las repartieron estudiantes de sólo cuatro universidades prestigiosas: Harvard, Yale, MIT, y Princeton (Costanzo 2009, p. 68)⁵². Esta última, la institución con más profesores vinculados con la Academia.

Muestra de este resurgimiento del interés en Roma fueron los tres intentos de Venturi para conseguirla, a pesar de su origen de Princeton y las brillantes recomendaciones con las que contaba⁵³.

51 Tanto Mario Stierli como Iñaki Carnicero incluyen la nota de Venturi “La Academia era conocida en la comunidad arquitectónica en general, pero no estaba muy de moda por la ideología moderna de aquel momento (...) ni Frank Lloyd Wright ni Le Corbusier habrían ido” (citado en Carnicero 2015, p. 51; Stierli 2010, p. 43).

52 En la tesis *Academy of Rome*, Denise Costanzo realiza un análisis de la procedencia académica de los becados por la Academia de Roma dividido en dos periodos, de 1935 a 1947, los años de posguerra, y de 1947 a 1966 en los que hay una recuperación de las becas.

53 Stierli (2010, p. 54) describe las influyentes cartas de recomendación con las que contó Venturi en su tercer intento. Eero Saarinen, su entonces jefe, Sherly W. Morgan, el director de la Escuela de Arquitectura de Princeton, Louis Kahn y Donald Drew Eg-

Una vez en Roma, en 1954, aunque con unos meses de retraso debido a la enfermedad de su padre, comenzó una de las etapas que Venturi considera más apasionantes en su vida (Rodríguez García 2016, p. 34). Experiencia que repitió en 1966 volviendo a Roma como profesor visitante, la misma figura que ocupó Louis Kahn en 1951. En su primera estancia, Venturi aprovechó no sólo para conocer la ciudad y la cultura clásica, sino para continuar su *Grand tour* por Italia y Europa. Para ello contaba como guías arquitectónicas la Roma de Le Corbusier en *Vers une architecture*, la Italia de Sigfried Giedion publicado en *Espacio, tiempo y arquitectura*⁵⁴, la guía Baedeker, los trabajos de Palladio de Rudolph Wittkower y el trabajo de Colin Rowe.

En el primer año en la Academia, tal como relata Stierli (2010, pp. 45-46)⁵⁵, Venturi visitó en un primer viaje en enero de 1955 París y unos días después Atessa, la ciudad originaria de la familia de su padre. En abril visitó Egipto, Grecia y Turquía. En un viaje posterior, Venturi viajó diez días a Sicilia en las que visitó Palermo, Monreale, Agrigento, Ragusa, Módica y Noto. En estos viajes, Venturi no viajó sólo, siempre lo hizo acompañado de otros compañeros de la academia, arquitectos, pintores, arqueólogos o artistas. El último viaje que Venturi realizó en su primer año de estancia no fue por Italia, sino a Estocolmo en coche, para devolverle el coche a Carl Milles, un escultor sueco quien había permanecido en la Academia. De vuelta a Roma en su segundo año de estancia, a finales de 1955, Venturi continuó compaginando las actividades en Roma con sus múltiples viajes por Europa. El primero de sus viajes fue a Nápoles con pequeñas paradas en el camino, y el segundo destino fue a la Península Ibérica. En este grand tour, Venturi visitó Pisa, Génova, Niza, la Unité d'Habitation de Le Corbusier en Mar-

bert. Stierli insinúa en su ensayo el influyente papel de Kahn en la decisión del jurado, al formar parte de él, en cambio Costanzo (Costanzo 2009) destaca más la importancia de la recomendación de Eero Saarinen, basándose en una carta de Laurance Roberts al presidente de la Academia James K. Smith, en la que describe a Venturi como un alumno de Princeton que había aplicado dos veces con anterioridad y que contaba con la mejor recomendación de Saarinen, así como destaca que en las listas de los jurados de 1954 no aparece el nombre de Kahn.

54 Los primeros capítulos de “Espacio, Tiempo y Arquitectura” Giedion los dedica al estudio de la historia como “parte de la vida” y “nuestra herencia arquitectónica” en las que se centra en Roma, el Renacimiento, el barroco y el barroco tardío. (Venturi 1996d, p. 50)

55 En el artículo, Stierli relata una descripción completa de sus viajes e influencias. (Stierli 2010).

seille antes de llegar a Barcelona, donde se interesó especialmente por el trabajo de Antonio Gaudí. Pero el viaje no terminó en la capital condal, continuó por el mediterráneo hasta llegar a Murcia y Andalucía. También visitó otros destinos como La Coruña, Salamanca, y en su regreso, Biarritz y Toulouse. Ya en Roma, se desplazó de nuevo, esta vez hacia Turín, Ronchamp y Venecia. Y a mitad de mayo de 1956, Venturi emprendió de nuevo un largo viaje, esta vez al sur de Alemania a estudiar la arquitectura tardobarroca y rococó.

Estos viajes no solo fueron placer y diversión. Los distintos edificios que visitó tanto en sus viajes, como en su enriquecedora estancia en la Academia, en la que aprovechó los tours por las iglesias barrocas (Carnicero 2015, p. 54), las conferencias y la arquitectura italiana contemporánea, le sirvieron de base para documentar su libro *Complejidad y contradicción*, no sólo con imágenes, de las que doscientas trece proceden únicamente de Italia, sino que fueron el origen de una serie de conceptos clave en su teoría (Stierli 2010, p. 46). La relación del interior con el exterior, las yuxtaposiciones, la plaza, la ambigüedad, la monumentalidad y los cambios de escala, las distorsiones, o las contradicciones.

Especialmente influyente para Venturi fue el barroco y el tardo-barroco, el cual Venturi justifica con las siguientes palabras: ‘Disfruto del barroco, y por ello fui especialmente feliz en Roma’⁵⁶. Pero no todas las influencias de Roma e Italia de Venturi procedieron tan sólo del pasado, también de la arquitectura contemporánea de los años cincuenta. En *Complejidad y contradicción*, Venturi hace especial mención a dos arquitectos modernos, Le Corbusier y Alvar Aalto, pero en su estancia en Italia también se fijó y conoció la arquitectura contemporánea italiana.

A principios de los años cincuenta, los arquitectos italianos reaccionaron con el neorealismo a la *legge Fangani* de 1949, la cual incorporaba en sus recomendaciones distintos principios modernos de forma implícita. “Un movimiento arquitectónico basado en una organización informal y pintoresca del proyecto y en la variedad y el uso de materiales tradicionales en sus detalles”⁵⁷, ejemplificado en el Complejo Tiburtino en Roma en 1954. Con los años cincuenta, la arquitectura italiana se enfrentaba cada vez más a los contextos urbanos donde era necesario

56 “I enjoy baroque, and therefore I was especially happy in Rome”. (Stierli 2010, p. 46)

57 “an architectural movement based on an informal and picturesque organization of the plan and on variety and the use of traditional materials in its detailing (...)” (Id.).

Fig.21 Monti, Paolo. Servizio fotografico. [Fotografía]. 10x12 cm. Milán, 1956-1960. ©Fondo Paolo Monti, Civico archivio fotografico

Imagen de la Torre Verlasca diseñada por los arquitectos Ernesto Nathan Rogers y de Enrico Peressutti.

Fig.22 Basilico, Gabriele. Palazzina Il Girasole di Luigi Moretti. [Fotografía]. 100x140 cm. Roma, 2010. ©Fondazione MAXXI

establecer una sensibilidad especial a los edificios del pasado. Lo que originó el Neoliberalismo, cuya particular apuesta por el historicismo fue muy criticada en la escena internacional (Stierli 2010, p. 49-52).

En uno de los proyectos de la Academia, Venturi tuvo contacto con Ernesto N. Rogers, arquitecto milanés y director de las revistas *Domus* y *Casabella*, a quien Venturi agradece en una carta a sus padres la introducción a la arquitectura italiana (Stierli 2010, p. 49). Desde su posición, Rogers defendía una vuelta a la tradición. Para él la arquitectura moderna no se debía tan sólo a cuestiones espaciales o funcionales, también debía responder al contexto (Stierli 2010, p. 49).

Otra figura relevante de la escena arquitectónica italiana en la que Venturi se fijó fue Luigi Moretti, otro gran admirador del barroco (Stierli 2010, p. 50). Venturi incluyó en *Complejidad y contradicción* su Casa Girasol en Roma (1950), la cual influyó con su frontón roto en gran medida la fachada de la Vanna House y como escribió, fue una de los edificios que más le inspiró en su vida (Stierli 2010, p. 55).

En su estancia en Italia, Venturi no sólo tuvo la oportunidad de visitar la obra de los arquitectos modernos y contemporáneos italianos: Franco Albini o Giuseppe Terragni, sino de conocerlos personalmente a través de conferencias. Stierli destaca en su artículo *In the Academy's Garden*, las conferencias organizadas por el Instituto Nazionale di Urbanistica (INU), y la American Fulbright Commission. En las que cada uno de los asistentes, entre los que se encontraba Venturi recibió una serie de volúmenes sobre arquitectura y urbanismo italianos, una lista de las estructuras modernas más importantes en Italia y una lista similar con los arquitectos italianos contemporáneos y sus bibliografías. Ocasiones en las que tuvo la posibilidad de conocer a Pier Luigi Nervi o Luigi Moretti. Arquitectos italianos, quienes de algún modo le influenciaron en la forma de entender el contexto y de enfrentarse al pasado.

La influencia de Louis Kahn y la Escuela de Philadelphia

En el verano de 1947, mientras trabajaba en el estudio del arquitecto Robert Montgomery Brown, Venturi conoció por casualidad a Louis Kahn en el ascensor, un renombrado arquitecto de Philadelphia, quien tenía su estudio en el

THE PHILADELPHIA SCHOOL

La Escuela de Philadelphia fue nombrada por primera vez por Jan C. Rowan en 1961 en *Progressive Architecture*. Entre la “confusión” del discursos arquitectónico de los años sesenta, Rowan vio en una serie de arquitectos de Philadelphia vinculados con la Universidad de Penn, “un nuevo movimiento de diseño con una potente ideología y un discurso del diseño claramente definido”¹, capaz de ser incluso tan importante como la Escuela de Chicago en el siglo XIX.

Para Rowan, Louis Kahn era algo más que un genio singular, educado en la Beaux-Arts y centrado en el clasicismo. También formaba parte de un movimiento, era el “líder espiritual” de la Escuela de Philadelphia, igual que Robert Venturi, Romaldo Giurgola, Ehrman Mitchell, Robert Geddes y John Bower. Pero no como imitadores, sino como un grupo de arquitectos que perseguían “una nueva arquitectura; nueva en el sentido de que intenta una vez más ser principalmente arquitectura”. Sobre qué fue la Escuela de Philadelphia y si ha sido un movimiento o no, no hay un criterio único y se han sucedido distintos artículos y exposiciones que abordaban el tema. Pero lo que sí puede destacarse es la importancia de la arquitectura en Philadelphia en los años sesenta, como foco de

experimentación de una arquitectura innovadora, desarrollada con distintos estilos personales, pero que también compartía una serie de intereses e influencias más allá del movimiento moderno. Por ejemplo, para Izzy Kornblatt, los edificios de la Escuela de Philadelphia “hacen muchas cosas a la vez: trabajan a múltiples escalas, expresan sus programas internos junto con la compleja ingeniería de sus estructuras y sistemas, se relacionan con sus contextos urbanos y se comunican audazmente mediante sus fachadas. Y lo que es más importante, cuando estos muchos elementos y necesidades de diseño en competencia entran en conflicto entre sí -cuando los edificios son arrastrados en diferentes direcciones, como casi siempre ocurre con los edificios complejos- no ocultan los momentos de tensión y conflicto resultantes, la alteración del orden estético, la repentina sensación de desequilibrio”².

2 KORNBLATT, I., 2019. Louis Kahn and his Philadelphia architecture revolution. *Curbed Philadelphia* [en línea], Disponible en: <https://philly.curbed.com/2018/2/20/16938652/louis-kahn-philadelphia-school-of-architecture-history>.

Fig.23 Maasik, Arne. Richards Medical Research Laboratories. [Fotografía]. Philadelphia, 2016. ©Arne Maasik Richards Medical Research Laboratories. Philadelphia. Louis Kahn, 1957-1961.

1 ROWAN, J., 1961. The Philadelphia School. *Progressive Architecture*, no. 04 Abril, pp. 130-163.

mismo edificio (Barriere et al. 1997, p. 127; Rodríguez García 2016, p. 45) , y cuya obra empezó a estimar. Ese mismo año, Kahn recibió la invitación de ser docente en la Universidad de Yale por parte de Charles Sawyer. La invitación formaba parte de la reorganización de la escuela de Arquitectura y Diseño con el objetivo de alejarla de la doctrina de la Beaux-Arts y acercarla al movimiento moderno y al estilo dominante de Harvard, aunque Sawyer introdujo la particularidad del “diseño colaborativo”, en el que estudiantes de arquitectura, escultura y arte trabajaban conjuntamente, desarrollando un programa docente con una clara orientación artística (Carnicero 2015, p. 18).

Tras su graduación en 1947⁵⁸, Robert Venturi trabajó para el arquitecto Oscar Stonorov, antiguo socio de Louis Kahn⁵⁹, en la organización de la documentación para una exposición sobre Frank Lloyd Wright en “Gimbel Brothers department store” en Philadelphia, la cual viajaría posteriormente a Italia (Schwartz 1992, p. 19). Fase en la que se acercó al trabajo de Wright, y probablemente se alejó todavía más del de Mies⁶⁰.

Tres años más tarde, en 1950, Venturi invitó tanto a Louis Kahn como a George Howe⁶¹ a formar parte del jurado de su tesis, “Context in Architectural Composition”, la cual, como se ha comentado previamente, trata de corroborar la importancia del lugar y el contexto en el edificio, con una importante carga historicista (Venturi 1996a). De este modo, Venturi estableció contacto con la atmósfera de Yale y comenzó una relación muy cercana y de admiración entre Robert Venturi y Louis Kahn, especialmente en sus primeros años de profesión⁶².

58 Robert Venturi obtuvo el Bachelor's degree en 1947 y el Master's in Fine Arts en 1950. Ambos en Princeton

59 Louis Kahn tuvo diferentes socios a lo largo de su carrera. Se asoció con George Howe y Oscar Stonorov entre 1942-43, y sólo con Oscar Stonorov entre 1943-48 (Ronner y Jhaveri 1987, p.10).

60 Robert Venturi cuenta que en su época de juventud, los arquitectos solían ser de Wright o de Mies, y que él era entonces de Mies van der Rohe, aunque después sería de Le Corbusier, Alvar Aalto e incluso también Mies van der Rohe (Rodríguez García 2016, p. 37).

61 George Howe es el autor del edificio PSFS, uno de los edificios favoritos de Robert Venturi en Philadelphia (Rodríguez García 2016, p. 29), así como un antiguo socio de Louis Kahn. (Ronner y Jhaveri, *loc. cit.*).

62 Venturi habla en reiteradas ocasiones de la relación entre Louis Kahn y él, la cual se truncó cuando hizo referencia a un comentario suyo sin nombrarlo (Rodríguez García 2016, p. 45).

ZONIFICACIÓN EN PLANTA

La zonificación de los espacios servidores y servidos en franjas, una característica muy reconocible en la arquitectura de Louis Kahn y en los primeros proyectos de Robert Venturi.

Fig.24 Historic American Buildings Survey et al. Title sheet and floor plans - Margaret Esherick House, 204 Sunrise Lane, Philadelphia, Philadelphia County, PA. [Plano].

Proyecto de Louis Kahn, ejemplo de los espacios servidores y los espacios servidos en franjas.

Fig.25 Robert Venturi. Pearson House, 1957. [Plano]. Philadelphia.

Proyecto en el que son reconocibles los espacios servidores y los espacios servidos distribuidos en franjas.

LA DIAGONAL EN PLANTA

Fig.26 Louis I. Kahn . Goldenberg House, 1959. [Plano]. Montgomery County. © Louis Kahn

Diagonal en planta, influencia en la Guild House

Louis Kahn y George Howe habían trabajado juntos en el pasado en Philadelphia, primero en una asociación ellos dos solos, y posteriormente junto con Oscar Stonorov. En 1950, ambos arquitectos disponían de un reconocido prestigio y habían establecido una relación con la Academia de Roma. Ya en 1947, Philip Johnson había recomendado a Louis Kahn para optar a una de las becas de la Academia de Roma en cuya estancia coincidiría de nuevo con George Howe, pero su solicitud fue desestimada. En 1950, Kahn consiguió finalmente el cargo de “Architect in Residence” en Roma, el mismo que ostentó George Howe entre 1947 y 1949, aunque tan sólo tres meses. Durante la estancia en Roma, Kahn invitó a Howe a aceptar el cargo de decano de la escuela de arquitectura de Yale, que aceptó y ejerció entre 1950 y 1954. El objetivo de Kahn era orientar los estudios de arquitectura con una visión historicista, apoyándose en el pasado, pero también incorporando la tecnología del momento, y por tanto, alejándola de las doctrinas formalistas del movimiento moderno (Carnicero 2015, p. 19).

En 1951, a través de la recomendación de Louis Kahn, Venturi comenzó a trabajar para Eero Saarinen en Detroit hasta 1953, donde conoció y trabajó con Kevin Roche. Venturi trabajó sobre todo en el proyecto de la sede de General Motors y en el “Milwaukee War Memorial Auditorium”, pero pronto se dio cuenta de que esa arquitectura no era para él (Rodríguez García 2016, p. 44), sintiéndose un extraño en otro contexto (Schwartz 1992, p. 20). Venturi continuaba interesado en Roma, en la historia y en Louis Kahn, con quien no perdió el contacto. Iñ aquí Carnicero cita en su tesis una carta que Venturi envía a Kahn en septiembre de 1951, en la que se hace patente la relación cordial que existe entre ellos y el interés mutuo por Roma, por el que le envía una copia del número de febrero de 1950 de *Architectural Review*, donde aparece un artículo sobre Roma de Henry Hope Reed: “Rome: the third sack”⁶³, e incluso le cuenta en otra carta en noviembre de 1951 las impresiones de Eero Saarinen tras su visita a la Academia en Italia en 1951:

“Eero ha vuelto con unas maravillosas diapositivas a color de las plazas italianas, especialmente la de San Marcos, y cuatro copias de grabados de mapas de Roma de diferentes épocas que te dan palpitations (sic) de corazón”.⁶⁴

63 Véase (Carnicero 2015, p. 46-54) para un resumen detallado del artículo citado.

64 “Eero has returned with some wonderful color slides of Italian piazzas, especially of San Marco, and four copies of engravings of maps of Rome of different periods

Fig.27 Cervin, Robinson. Exterior from Northwest. William G. Low House, 1962. [Fotografía]. Lowe Lane, Bristol. © Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

William G. Low House, Lowe Lane, Bristol, Rhode Island. McKim, Mead & White, architects (demolido).

Fig.28 Middlefield. [Fotografía]. Stapleford. © Country Life

Vista del exterior de Middlefield diseñada por Sir Edwin Lutyens para Henry Bond en 1908-09.

Fig.29 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959. Alzado. [Plano]. En Perspecta, 1965, no. 09/10, p. 48. ©VSBA

En 1953, la salud de su padre se había deteriorado y Venturi volvió a Philadelphia para ayudar y reorganizar el negocio familiar (Schwartz 1992, p. 20). Ese mismo año publicaba su primer escrito en *Architectural Review*, “The Campigdollio: a case study” (Venturi 1953). A su vez, comenzó a trabajar a tiempo parcial para Louis Kahn hasta finales de año, cuando abandonó Philadelphia por Roma en una experiencia que reconoce fue la mejor de su vida, la estancia en la Academia Americana en Roma. Durante esta estancia, el contacto de Venturi con su mentor fue continuado y amable por correspondencia, en la que le contaba sus impresiones y sus experiencias.

Venturi sentía un gran respeto por Kahn y se sentía en cierto modo influenciado por su estancia en Italia, especialmente su viaje a Grecia y Egipto, en el que visitó muchos de los lugares que Kahn ya había visitado previamente e incluso se habían hospedado en el mismo hotel en Corinto (Costanzo 2009, p. 238)⁶⁵. A su vuelta a Estados Unidos, Venturi esperaba poder trabajar de nuevo para Kahn, por lo que había rechazado incluso otras ofertas de trabajo (Costanzo 2009, p. 238), y en 1956, Venturi volvió a trabajar de nuevo en su estudio, pero tan sólo siete meses, hasta que comenzó su propia carrera. Al mismo tiempo que comenzó como su asistente en las clases de Penn en 1957, año en el que Kahn había abandonado su puesto de profesor de Yale y se había trasladado a la Universidad de Pennsylvania, donde permaneció como profesor hasta su muerte en 1974. Juntos, se influenciaron mutuamente de sus experiencias en Italia, sus ideas y sus obras, incluso después de que Venturi se independizara y no trabajara más para Kahn, ya que se encontraban frecuentemente en la universidad y en el estudio de Kahn, el cual seguía visitando como crítico invitado y comentando sus ideas con él.

Ambos compartieron el respeto por el pasado y la complejidad de la forma arquitectónica. Venturi absorbió de Kahn las nociones de monumentalidad, la planificación a base de espacios, las distintas formas en las perforaciones del muro, y la introducción de la diagonal, aunque aportándole su propio estilo personal, además de conjuntamente con Scott Brown, añadiendo una dimensión social a

which give you palpations (sic) of the heart” Carta, R. Venturi a L. Kahn, 28 noviembre 1951, Kahn Collection, AAUP (citado en Costanzo 2009, p. 182).

65 Carta, Robert Venturi a R. y V. Venturi, 6 abril 1955, “Rome: notes, letters,” VSB Collection, AAUP. (citado en Costanzo 2009, p. 238).

Fig.31 Louis I. Kahn. The Clever House: 417 Sherry Way. [Fotografía]. Cherry Hill, NJ. ©Fox & Roach—Haddonfield
Complejidad de las formas en cubierta frente a la simplicidad de las formas en planta en los proyectos de Louis Kahn

Fig.30 Robert Venturi. Vanna House [Fotografía]. En: *Progressive Architecture*, n. 5, 1965, p. 170
Complejidad de las formas tanto en cubierta como en planta en la Vanna House de Robert Venturi y la utilización de la ventana de doble guillotina.

su crítica. Yendo más allá de la Escuela de Philadelphia ⁶⁶, del formalismo, y de la crítica al movimiento moderno.

La idea del espacio sirviente fue una de las teorías de Kahn que influenciaron a Venturi, tal como él reconoció (Rodell 2008, p. 59). En el diseño de la Pearson house (1957) (fig. 25), un proyecto para una vivienda en Chestnut Hill en Philadelphia, así como en las primeras variantes de la Vanna Venturi House, Venturi recurrió a la fragmentación del espacio en otros espacios, los “espacios servidores”, adoptando el vocabulario de Kahn de la Esherick House (fig. 24).

En 1959, Kahn diseñó la Goldenberg House, en la que las esquinas se retranqueaban y se utilizaba la diagonal, como la partición de los espacios, recurso que se convertiría en el sello de la Escuela de Philadelphia (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 17) ⁶⁷. Diagonal a la que Venturi recurre en sus primeros proyectos para introducir la complejidad y la tensión en sus proyectos de la “Beach House”, la “Guild House” y los “Heathquarters and Clinic” en Ambler.

Las grandes chimeneas fueron otro de los sellos característicos de la Escuela de Philadelphia (Rodell 2008, p. 60), que recordaban a Frank Lloyd Wright y al *shingle style*, pero con una magnificación de sus proporciones. Elementos que tanto Venturi en la Beach House, la Vanna House, la Frog House, la Weekend House, como Kahn en la Esherick House, la Genel House y la Weiss House, utilizaron, y dominaban la volumetría.

De Kahn asumió que la complejidad en la forma era posible. A pesar de ser un arquitecto moderno, Kahn no construía tan sólo volúmenes puros. Las cubiertas de las viviendas de la Genel House y la Weiss House se inclinaban creando espacios interiores más personalizados y adaptados, a los que sucedieron otras cubiertas a cuatro aguas en la Adler House, cuya complejidad contrastaba con su sencillez en planta. Cubiertas complejas que fueron finalmente construidas en el Centro Comunitario Judío de Trenton en 1954, cuyo proyecto se convirtió en un estudio de las formas y la luz a través de las distintas pendientes, anticipo de la Galería de Yale. Así como la cubierta especialmente formada por planos com-

66 En abril de 1961, el crítico de arquitectura Jan Rowan agrupó a Giurgola, Kahn, Robert Venturi, George Qualls, Robert Geddes y otros arquitectos en la “Escuela de Philadelphia”. (Rowan 1961)

67 A su vez, Robert Venturi afirma que la diagonal no fue un invento de Louis Kahn, sino que también él la tomó de otros.

Fig.32 Alikakos, George, Mill Creek Homes. Low-Rise Greenspace. [Fotografía]. Philadelphia, 1966. © George Alikakos, Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania

Mill Creek Homes, Philadelphia. Louis Kahn 1953-1955

Fig.33 Watkins, William. Guild House, detalle ventana. [Fotografía]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6. p. 70. ©William Watkins

Ventana de doble guillotina en la Guild House, sello de la arquitectura “ordinaria” de Robert Venturi

INFLUENCIAS MUTUAS

La estratificación de la fachada es una característica tanto de las fachadas de Robert Venturi como de Louis Kahn, fruto de su influencia mutua.

Fig.34 Louis I. Kahn. U.S. Consulate Project Luanda, 1959-62. [Perspectiva]. Angola.

Fig.35 George, Pohl. North Penn Visiting Nurses' Association Headquarters, 1962. [Fotografía]. Lansdale, PA.

plejos en la Clever House en Camden County, New Jersey, diseñada y construida entre 1957 y 1962.

Aunque una de las mayores aportaciones de Kahn a Venturi fue un recurso que Kahn tan sólo utilizó una vez, la ventana en guillotina tradicional, propia de Francia y que Kahn incorporó al diseño de unas viviendas en Philadelphia, “Public housing”, en Mill Creek, en Philadelphia (fig. 32). Unas sencillas viviendas de ladrillo visto con perforaciones tradicionales con ventanas a las que nadie les había prestado atención, pero como Venturi comentó en una entrevista a Sam Rodell, le hicieron pensar:

“(…) Esas ventanas me hicieron pensar, ¿por qué no? ¿Por qué la ventana no es relevante para la arquitectura? Fue entonces cuando la introduje en la casa de mi madre. Tenía una ventana que usé allí, y que se derivaba específicamente de las pequeñas viviendas adosadas de Kahn en el centro.”⁶⁸

La perforación del muro con la doble ventana en guillotina que Venturi usó por primera vez fue en la Vanna House, y se convirtió en el sello de la arquitectura y de la teoría de Venturi y Scott Brown. La misma “ventana ordinaria” de la Guild House, de las estaciones de bomberos o de las viviendas en Nantucket.

Respecto a las formas en la perforación de los muros, Venturi estuvo en sus primeros proyectos muy influenciado por Kahn y los proyectos de su estudio. En las distintas variantes de la Guild House, Venturi hizo un ejercicio de formas en las ventanas, en las que probó distintos tipos: rectangulares y estrechas como en “Public Housing”, en Mill Creek; ventanas compuestas por varias formas geométricas como en el Centro Comunitario de Mill Creek en el que se combinan una ventana estrecha en la parte inferior centrada con una ventana superior cuadrada y de mayores dimensiones, como más tarde volvió a utilizar en la Escherick House, y en el Tribune Review Printing Press; la ventana oval que Kahn introdujo también en los diseños iniciales del Centro comunitario de Mill Creek, hasta finalmente adaptar la ventana doble en guillotina, que el propio Venturi ya había usado en la Vanna House.

68 “Those Windows made me think, why not? Why is the window not relevant for architecture; why should be thrown out? That’s when I did it in my mother’s house. I had a window I used there that specifically derived from Kahn’s Little row house downtown.” (Rodell 2008, p. 59)

Aunque Venturi estuviera en sus inicios muy influenciado por Kahn, tal como tanto él y Scott Brown indicaron, la influencia fue mutua en ambas direcciones. Una relación bidireccional, no sólo entre tutor y pupilo, sino entre compañeros y contrincantes (Scott Brown 2013c, p. 126-128), tal como insinuó en el discurso de aceptación del Pritzker al referirse a Kahn:

“Kahn fue para mí un profundo profesor, y finalmente, de algún modo, como todos los profesores llegan a convertirse, en alumno” (Venturi 1996c, p. 100)⁶⁹.

Venturi sintió durante su juventud una gran admiración por Kahn, pero tanto él como Scott Brown contaron como la relación entre ambos se truncó al utilizar Kahn ideas de Venturi sin ni siquiera nombrarlo (Rodríguez García 2016, p. 45; Rodell 2008, p. 47-74)⁷⁰.

Ideas sobre el contexto, dejar entrar la luz entre las columnas, la casa frente a la chimenea de la Esherick House (Rodell 2008, p. 51-52), los elementos de estratificación, los agujeros en las paredes, la ruptura del orden, el uso de la inflexión en el caso de los pabellones del complejo del Centro Salk, así como probablemente el uso de las referencias históricas en los años cincuenta y sesenta (Venturi 1996c, p. 91).

A partir de 1965, Kahn y Venturi tomaron caminos completamente distanciados. Por un lado, Kahn continuó con el estudio de la forma y la luz, y mientras, tanto Venturi como Scott Brown cambiaron de rumbo al dirigirse a Las Vegas y cambiar la complejidad por el simbolismo pop y el de la realidad cotidiana.

69 Comentario sobre Louis Kahn que Robert Venturi repitió en varias ocasiones, tanto en la entrevista en *Perspecta* en 1997 (Barriere et al. 1997), como recogió Frederic Schwartz al referirse a su biografía (Schwartz 1992).

70 En ambas entrevistas, R. Venturi declara la tendencia de Louis Kahn a apropiarse ideas de otros arquitectos y la influencia en las dos direcciones, e incluso Denise Scott Brown en “Worm’s Eye View” (Scott Brown 2013c) hace una lista con los temas que Kahn aprendió de Venturi. En “Louis Kahn remembered” (Venturi 1996c), Venturi hace un repaso de la arquitectura de Kahn con una visión intencionada y despectiva como arquitecto “heroico y original”, por la que intenta distanciarse de él.

1.03 Hacia Venturi, Rauch & Scott Brown

La arquitectura de la complejidad y la contradicción. De 1957 a 1967

Desde 1957, Venturi estuvo conectado con la teoría y la universidad, primero como asistente de Louis Kahn y más tarde con su propio curso en el Departamento de Arquitectura. En 1960, Holmes Perkins, el decano de la Escuela de Arquitectura de Penn, interesado por la historia, le propuso a Robert Venturi impartir un curso de Teoría de la Arquitectura en Penn⁷¹, un curso impartido en el segundo semestre del primer curso, precedido por el curso de teoría de Denise Scott Brown (Salomon y Kroeter 2014). Éste era un proyecto ambicioso, porque no había una asignatura igual en otra Universidad, y probablemente él, como alguien de Princeton y no de Harvard⁷² era la persona indicada. Así que volvió la mirada atrás en Guadet como le indicó Perkins, y usó su sistema de dividir la arquitectura en elementos para definir las clases: espacio, detalles, forma, estructura, decoración, luz, etc. Elementos que integraron su curso de 15 lecciones, donde en cada lección describía un tema y al final exponía su propia visión de la teoría de la arquitectura (Barriere et al. 1997, p. 128).

71 A principios de los años sesenta, Paul Davidoff impartía un curso de teoría en el Departamento de Planificación Urbana, por lo que Denise Scott Brown sugiere que el decano Holmes se planteó crear el mismo curso también en arquitectura. El curso fue impartido tan sólo dos veces, en el '62 y de nuevo en el '63 en Penn. Más adelante, también en Yale. (Rodell 2008, p. 55-56)

72 En su educación en Princeton, Labatut y Egbert fueron muy influyentes en él, mostrándole la Beaux-Arts y el movimiento moderno desde una visión más global que en otras universidades como Harvard, muy influenciadas por Walter Gropius y la Bauhaus, como ya se ha indicado anteriormente en el punto 1.02.

Fig.36 Arnau, Inés. Exterior de la Vanna House. [Fotografía]. Philadelphia, 2017.
© Inés Arnau

Fig.37 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959.
[Fotografía maqueta]. 28.5 x 37.5 x 24.1 cm. ©Robert Venturi

Fig.38 Robert Venturi. Project for a beach House, 1959.
[Fotografía maqueta]. 28.5 x 37.5 x 24.1 cm. ©Robert Venturi

El curso de Teoría de la Arquitectura, transgresor con la ortodoxa docencia del movimiento moderno en Penn (Barriere et al. 1997, p. 128) y con un gran éxito entre los alumnos⁷³ le acarreó numerosas críticas a pesar de haber sido promovido por el decano, y decidió abandonarlo “por el miedo a ser acusado de corromper la moral de menores”⁷⁴. Pero no por ello abandonó aquello en lo que creía. Con las notas del curso y la ayuda de Denise Scott Brown, decidió trasladar su mensaje en un libro. De este modo, entre 1962 y 1964 escribía *Complejidad y contradicción*, a la vez que confraternizaba con los movimientos de los derechos civiles y con el planeamiento social en la universidad. Finalmente, con el patrocinio de la fundación Graham, *Complejidad y contradicción* se publicó en 1966, libro con el que Robert Venturi se dio a conocer en el mundo de la arquitectura, traducido a diecinueve idiomas, y que hoy en día se sigue reeditando.

De modo paralelo, en 1957⁷⁵, Venturi comenzó a proyectar su propia arquitectura. Abandonó el estudio de Kahn y se asoció con Mather Lippincott, a quien había conocido trabajando en la oficina de Oscar Stonorov, y junto a su socio Paul Cope formaron Venturi, Cope & Lippincott. Más adelante, en 1960 se separaron⁷⁶ y se asoció con William Short, quienes se conocieron en sus épocas de estudiantes en Princeton, creando Venturi y Short. Hasta entonces, Venturi había conseguido pequeños encargos de reformas como arquitecto, aunque su gran oportunidad como arquitecto vino desde el seno familiar, en el verano de 1959, cuando sus padres le encargaron la construcción de una modesta casa para ellos⁷⁷, la **Vanna House**, en una parcela que habían adquirido en Chestnut Hill, próxima a la futura casa Escherick de Louis Kahn.

73 Sam Rodell recoge en su tesis varias opiniones de alumnos de Venturi en las que explican que la clase siempre estaba llena, con muchos más alumnos que las únicas 40 plazas que ofrecía, y que en esos años el aprendizaje les resultó confuso por las continuas contradicciones entre las clases y las opiniones de los profesores. (Rodell 2008, p. 9)

74 “(...) being accused of corrupting the moral of minors”. (Barriere et al. 1997, p. 128)

75 En 1957, Venturi diseñó una vivienda para el Sr. y la Sra. Forrest Pearson que no se construyó, una reforma interior de la casa y la oficina del Dr. y la Sra. Pasquale J. Gambescia.

76 A pesar de separarse, en obras como la Guild House, los antiguos socios continuaron trabajando juntos como asociación de empresas, firmando los planos como “Cope & Lippincott; Venturi & Rauch”.

77 En diciembre de 1959, el padre de Venturi falleció. El proyecto no se paralizó y se convirtió en “My mother’s house”.

Fig.39 Venturi & Short. North Penn Visiting Nurse Association Headquarters, 1962. [Planos]. Philadelphia. En: Architese, 1977, no. 06-07, vol. 25, p. 13. ©VSBA

Fig.40 La France, Rollin R. North Penn Visiting Nurse Association Headquarters, 1962. [Fotografía]. Philadelphia. En: Architese, 1977, no. 06-07, vol. 25, p. 13. ©Rollin R. La France

Fig.41 Venturi & Short. Grand's Restaurant. [Fotografía]. Philadelphia, 1962. ©VSBA

Desde los primeros diseños hasta el final de la pequeña construcción de la casa pasaron cinco años, se sucedieron distintas versiones, y pronto se consideró una de las grandes obras de arquitectura del siglo XX⁷⁸. La Vanna House se convirtió en un proyecto con el que poder experimentar y poner en práctica con total libertad su ideario de la arquitectura de la complejidad y contradicción, en el cual las distintas versiones tenían también distintas pretensiones y se asentaban sobre diferentes influencias, hasta finalmente construir una pequeña obra maestra. Simbólicamente historicista, aparentemente simétrica, compleja, repleta de contradicciones y dominada por una gran chimenea en el centro de dimensiones desproporcionadas.

Venturi tenía 34 años cuando recibió el encargo de sus padres y hasta entonces se le había considerado más teórico que práctico (Schwartz 1992, p. 22), situación que ahora tenía la oportunidad de revertir y probar sus teorías⁷⁹. Ese mismo año, en 1959, diseñaba otro de sus primeros edificios más emblemáticos y publicados que había firmado en solitario, la “**Beach House**”. Una vivienda compleja, situada frente al mar, y creada a partir de la yuxtaposición de dos ideas (Venturi 1960). La primera, que la vivienda tiene tan sólo dos direcciones, el frente hacia el mar y una fachada trasera recta, en la que todas las estancias en planta, cubierta y alzados laterales a excepción del muro trasero se inflexionan hacia el mar, tanto en planta como en sección a través de la utilización de la diagonal⁸⁰ y la cubierta con distintas aguas. Recursos con los que se desdibujan los límites entre los distintos alzados y la cubierta, hasta hacer desaparecer los alzados laterales. La segunda idea, la gran chimenea en el centro de la vivienda, inspirada en el shingle style y muy representativa en sus primeros proyectos, que dominaba el espacio, tanto exterior como interiormente en sección, creando una aparente simetría. Una casa en la que no aparece la simetría ni la sencillez, sino las líneas diagonales, las irregularidades, y la superescala, creando otro ejemplo de la complejidad y la

78 La vivienda fue muy elogiada por historiadores como Vincent Scully, Peter Eisenmann e incluso fue incluida en una colección de sellos en 2004 titulada “Masterworks of Modern American Architecture” en Estados Unidos.

79 La propia descripción del proyecto en distintas publicaciones, como en la revista *Perspecta* (Venturi 1965, p. 40), lo posiciona como una puesta en práctica de las teorías de Robert Venturi.

80 En 1959, Louis Kahn diseñaba la Goldenberg House, donde los muros de partición entre viviendas se disponían también en diagonal, uno de los recursos más característicos de la Escuela de Philadelphia.

Fig.42 Robert Venturi y John Rauch. FDR Memorial Competition. Sección [Fotografía plano]. Washington, 1960. En: Perspecta, 1967, vol. 11, p. 105.

Fig.43 Robert Venturi y John Rauch. FDR Memorial Competition. Sección perspectiva. [Fotografía plano]. Washington, 1960. En: Perspecta, 1967, vol. 11, p. 105.

Fig.44 Arnau, Inés. Exterior de la Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. © Inés Arnau

contradicción a través de las formas.

La **Sede Social para la North Penn Visiting Nurses Association** entre 1961 y 1963 fue otro proyecto en el que Venturi pudo experimentar la complejidad en las formas. Una caja aparentemente sencilla, pero distorsionada, con complejas y variadas ventanas, tanto en forma como en escala, las cuales dejan intuir una disposición interior muy compleja dividida en tres cuerpos. El acceso, en el cuerpo central, queda remarcado al estirarse la caja hacia el visitante y retranqueado en un porche, tras un gran arco que recupera la caja, creando una fachada multicapa, un recurso al que recurrió en distintos proyectos; al igual que también lo hizo Louis Kahn. A su vez, la fachada principal no sólo incluía las ventanas con diferentes tamaños, sino que disponía de espesor y las ventanas tomaban diferentes orientaciones, evolucionando las fachadas de la Esherick House de Louis Kahn.

También el “**Grand’s Restaurant**”, diseñado entre 1961 y 1962, fue otro proyecto para experimentar, un edificio de inspiración pop, en el que la simbología y la heráldica adquirieron una gran importancia.

En 1964, Robert Venturi se asoció profesionalmente con John Rauch tras separarse de William Short ese mismo año, formando Venturi & Rauch. John Rauch y Robert Venturi se conocieron en la oficina de Cope & Lippincott (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001), en la que Rauch comenzó a trabajar a jornada completa tras graduarse en 1958 hasta 1961, año en el que se unió a la oficina de Venturi & Short. A partir de 1964 continuaron trabajando juntos, pero ya como socios en Venturi & Rauch (1964-1979), y más adelante en Venturi, Rauch & Scott Brown (1980-1989) cuando incorporaron a Denise Scott Brown como socia, hasta 1989, año en que John Rauch abandonó su propia firma tras veinticinco años.

John Rauch, natural de Philadelphia se había licenciado en Arquitectura en la Universidad de Penn en 1958, regresando años más tarde a los cursos de Urbanismo (1964-1965) y uniéndose a la American Institute of Architects (AIA) («John Rauch» 2019) en 1965. Previamente, tras graduarse en el Lower Rancocas Valley Regional High School en Mt. Holly, en New Jersey, se había formado en la Universidad Wesleyan en Middletown en Connecticut por más de dos años. Profesionalmente, su carrera comenzó en 1956, cuando fue contratado como dibujante durante el verano en Pennsauken, New Jersey, en la oficina de Hettel & Albert. De nuevo en el verano de 1957 permaneció en New Jersey y trabajó para Charles F. Donnehower en Ocean City («John Rauch» 2019).

Fig.45 Venturi & Rauch. Varga Bigrio Office Building, 1965-1968. [Plano]. Bridgeton, NJ. En: Werk-architese, 1977, no. 07-08, vol. 25, p. 29. ©VSBA

Fig.46 McGrath, Nonnan. Varga Bigrio Office Building, 1965-1968. [Fotografía]. Bridgeton, NJ. En: Werk-architese, 1977, no. 07-08, vol. 25, p. 29. ©Nonnan McGrath

Fig.47 Bagheri, Hassan. *Fire Station Nr. 4*, 1968. [Fotografía]. Columbus, Indiana, 2014. ©Bagheri, Hassan Bagheri

Previamente a su relación oficial, Venturi recurrió a la colaboración con Rauch en 1960 para el **concurso de un monumento dedicado a Franklin Delano Roosevelt** en colaboración con el paisajista George Patton y el ingeniero Nicholas Gianopolus. Publicado en Perspecta en 1965, Venturi se refería a él como un proyecto complejo en el que confluían distintos elementos:

“(…) Pero hay otras cosas a la vez: un paseo abierto de mármol blanco a lo largo del Potomac, que reconoce y utiliza la orilla del río para los peatones; una calle integral, que alberga el aparcamiento de los visitantes y está rodeada por paredes de cañón que contrastan con las avenidas abiertas que la rodean; y, por otro lado, es un montículo de hierba verde que sirve de fondo a los cerezos de la cuenca”⁸¹.

Entre 1960 y 1964, Venturi & Short recibió pequeños encargos de reformas, ampliaciones y proyectos contruidos, algunos nombrados anteriormente como el Grand's Restaurant o la Sede Social para la North Penn Visiting Nurses Association, entre los que destaca especialmente uno de los grandes encargos en su primera época, la **Guild House**. A partir de 1964, Venturi y su entonces socio, John Rauch, junto con el asesoramiento de Denise Scott Brown, siguieron experimentando y construyendo, creando un estilo particular a partir de sus influencias e intereses.

En el **consultorio médico Varga-Brigio en 1965-1968**, Venturi y su equipo experimentaron ya no tanto con la complejidad en las formas, sino en el juego de la convencionalidad, la decoración y la ambigüedad. La implantación del edificio en el solar de esquina es completamente inusual, al colocarse en diagonal, a la vez con un interior perfectamente sencillo, ortogonal y una cubierta plana. La esquina se distorsiona mediante la diagonal y se recupera la alineación a fachada, en la que un conjunto de muros desdibuja y rompe la esquina para crear un porche con forma de triángulo que incluye el acceso, retranqueado tras un muro de decoración que recupera la caja. El acceso al porche se produce a través de un arco perforado en el muro, el cual está a su vez incluido en otro arco más grande, para enfatizar todavía más la entrada. En el exterior, ya no aparecen dinteles ni muros

81 “It is several things at once: an open, white marble promenade along the Potomac, which recognizes and utilizes the river's edge for pedestrians; a contrastingly closed, integral street, which accommodates the visitors' parking; and a green grass mound on the other side, as a background for the cherry trees on the basin”. (Venturi 1965, p. 54)

Fig.48 Venturi & Rauch. Frug House 01, 1967 (diseño preliminar). [Fotografía maqueta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.49 Venturi & Rauch. Frug House 01, 1967 (diseño preliminar). [Fotografía plano sección]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.50 Venturi & Rauch. Frug House 02 (diseño final), 1967. [Fotografía plano planta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

Fig.51 Venturi & Rauch, 1967. Frug House 02 (diseño final). [Fotografía maqueta]. Princeton, NJ. En: Progressive Architecture, 1967, no. 01, p. 146-147. ©VSBA

con espesor, tan sólo grandes ventanas, con distintos tamaños, y gran parte de ellas en guillotina, como en la Vanna House.

Venturi y su equipo tendían a inspirarse en lo ordinario y a buscar la complejidad y la riqueza, tendencia que continuaron en el **Parque de Bomberos nº4** en Columbus (1965-1968), no sólo a través de formas complejas y tensionadas, sino a través de los elementos ordinarios y simbolismos. En él, la planta y el programa son sencillos, una zona de garaje a la derecha, dormitorios y zona para el personal a la izquierda, y en el centro, el acceso y una torre de servicio. Una planta sencilla y ordinaria con un alzado también sencillo y ordinario, aunque simbólicamente rico y decorado al añadir un significado mediante el ladrillo blanco y el rótulo en lo alto de la torre, que sirven al reclamo y contribuyen a definir la importancia cívica del edificio. Además, además, una fachada principal simbólicamente sencilla a modo de telón, que esconde un escalón en sección que, en cambio, si deja ver en la fachada lateral, ya que no todo el programa tiene la misma altura como el alzado permite intuir.

En los distintos proyectos para la **Casa Frug** en Princeton (1966), Venturi & Rauch vuelven a experimentar con las formas más que con los símbolos y la convencionalidad. En el primer proyecto, una envolvente rectangular, que encierra el programa se forma sencilla y aparentemente simétrico, contrasta con un exterior complejo, con dos grandes voladizos y una gran chimenea de la que parte una gran cubierta inclinada. En la fachada principal, un vaciado enmarca el acceso y un muro decorado y perforado recupera la caja envolvente, como ya hiciera en la Sede Social para la North Penn Visiting Nurses Association o el consultorio médico Varga-Brigio, creando de nuevo una fachada multicapa estructurada en distintos planos. En cambio, en el segundo proyecto, emplazado en una zona llana, Venturi utiliza de nuevo el círculo que ya utilizó en la North Penn Visiting Nurses Association, pero ya no sólo para un elemento añadido que remarca el acceso, sino para dar forma a la planta y perforar la fachada principal con una única perforación, que en un segundo plano recoge el acceso y los huecos de iluminación, creando un acceso a través de múltiples cerramientos, dominado en el centro por una gran chimenea, propia de la Escuela de Philadelphia y del shingle style que, crea una aparente simetría.

Proyectos que fueron publicados en multitud de revistas especializadas como *Progressive Architecture*, *Perspecta*, o *Zodiac*, y con los que participaron en im-

portantes exposiciones⁸², fruto no sólo del reconocimiento de sus proyectos, sino de la publicación de “Complejidad y contradicción” en 1966, la cual le reportó un éxito inmediato.

Por entonces, en 1966, su admiración por el manierismo y la transgresión en Robert Venturi ya no eran tan sólo historicistas, Venturi y Scott Brown se influenciaban por las nuevas tendencias en literatura y en arte, mientras que el Pop Art les había cautivado e invadiría su obra. Ya en *Complejidad y contradicción* escribió una pequeña reseña sobre el pop art, argumento que repitieron y amplificaron en *Aprendiendo de Las Vegas*. Pero fue Scott Brown quien en 1971 escribió en la revista *Casabella* “Il pop insignia = Learning from pop” en la que aplaudía el realismo de la época.⁸³

La admiración por el oeste y el simbolismo. De 1967 a 1972

Los caminos de Robert Venturi y Denise Scott Brown se encontraron en 1960 (Marcus 2010)⁸⁴ en la Universidad de Pennsylvania. De orígenes muy distintos, pronto se dieron cuenta de que compartían muchos intereses, también muchos de ellos diferentes a la mayoría de los arquitectos. Un pasado familiar inmigrante, el amor por Italia, el manierismo (Scott Brown 2006), los artistas pop, o el cuestionamiento de la validez universal del movimiento moderno les condujeron a compartir sus conclusiones (Rellensmann 2013)⁸⁵ y a emprender un camino integrante y colaborativo. Pertenecen a una generación de arquitectos que con la mirada en el pasado quisieron transgredir, y devolver a la arquitectura valores que el movimiento moderno le había arrebatado. Habiendo aprendido de los

82 En el anexo de la presente tesis se detallan las exposiciones en las que participaron exponiendo este proyecto en concreto.

83 El artículo fue duramente criticado por Keneth Frampton (Frampton 1971), quien acusó a Denise Scott Brown de superficial y banal. Argumentos que ella rebatió en la misma publicación un número después (Scott Brown 1971).

84 Aunque previamente Venturi ya la había visto y ella sabía de él. En la entrevista en *Apartamento* añade que fue en su primera reunión de profesores, y en el debate de ese día, se dieron cuenta de que eran espíritus afines. (Stein 2015)

85 Denise Scott Brown afirma en la entrevista que sus conclusiones eran en algunas ocasiones distintas de las de otros arquitectos.

arquitectos modernos, encontraron sus propias fuentes de inspiración en la historia y en la vida cotidiana de la ciudad (Scott Brown 2006); en los brutalistas, la psicología de la Gestalt, la sociología, el pop art e incluso el oeste americano. Se convirtieron en arquitectos posmodernos mucho más allá de las etiquetas, más allá del estilo que Philip Johnson aupó⁸⁶.

En la primera reunión de profesores a la que Denise Scott Brown asistió en Penn tuvo lugar un apasionado debate acerca de la demolición del Penn's Fine Arts Library, diseñado por Frank Furness, en el cual tomó parte para defender fervientemente que sería un gran error demolerlo⁸⁷. Tras la reunión, Robert Venturi se presentó mostrándole su apoyo y pronto entablaron una amistad⁸⁸. Robert Venturi era para Denise Scott Brown uno de los pocos arquitectos en Penn que comprendía la situación social y compartía ese nuevo modo de ver (Scott Brown 2013b, p. 58). Pronto vieron que tenían muchos puntos en común, y generalmente, éstos eran **transgresores** y distintos a otros muchos arquitectos. “El pluralismo, el multiculturalismo, la consciencia social, el simbolismo, la iconografía, el arte impuro, el arte pop, la cultura popular, el relativismo cultural, el paisaje cotidiano americano, los usos y abusos de la historia, Italia, el manierismo histórico, la incómodamente directa solución a un problema de diseño y un saltarse las normas manieristas para los tiempos presentes” (Scott Brown 2013b, p. 58). Impartieron cursos paralelos en el Departamento de Arquitectura de Penn. En el primer semestre, el curso de Denise Scott Brown precedía al de teoría de la arquitectura de Robert Venturi, y en 1963 y 1964 ella se encargó de los seminarios y los talleres de ambos cursos (Venturi y Scott Brown 2004; Brownlee, De Long y Hiesinger 2001). Pronto comenzaron a interesarse mutuamente por sus trabajos, Robert Venturi visitaba sus clases, e influenciado por ella se interesó por la sociología y la planificación urbana que agitaban la Universidad, a la vez que

86 Tanto Denise Scott Brown como Robert Venturi solían decir que ellos eran posmodernistas, pero no “pomo”, haciendo una distinción entre lo que ellos consideraban posmodernismo. Separándose del movimiento, y reiterando que sus ideas no pueden incluirse en ningún estilo. “I am not now and never have been a postmodernist” (Venturi 2001, p. 154-157).

87 Finalmente se votó en contra de la demolición.

88 Desde ese día, Robert Venturi le guardaba un asiento y una galleta en cada reunión de profesores. “B - After the meeting I walked up to her and said “I agree very much, with what you just said, and my name is Robert Venturi” D – So the first thing I said to Robert Venturi was, “if you agreed, why didn’t you say so?” (Lipton 2003, p. 12)

Fig.52 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Maqueta. [Fotografía maqueta]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Fig.53 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Sección. [Fotografía plano]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Fig.54 Venturi & Rauch; Scott Brown, Denise. Fountain Competition. Fairmount Park Comission, 1964. Alzado. [Fotografía plano]. Philadelphia. En: Perspecta 1967, no. 11, p. 106. ©VSBA

Denise Scott Brown acudía a sus clases, le ayudaba con las notas de su curso de Teoría de la Arquitectura y le aconsejaba en sus proyectos por las noches en su estudio (Schwartz 1992, p. 22). A pesar de que sus orígenes divergían sensiblemente, juntos compartían el amor por la arquitectura manierista, la complejidad⁸⁹ y el pop art, y pronto comenzaron a colaborar en concursos y proyectos, inicialmente de forma puntual,⁹⁰ hasta ser socios y compartir de un modo u otro todos los proyectos a partir de 1969. Primero en la sociedad Venturi & Rauch, la cual cambió de nombre en 1980 para reconocer el trabajo de Scott Brown en la firma, convirtiéndose en “Venturi, Rauch & Scott Brown”, y más tarde “Venturi, Scott Brown & Associates”, cuando John Rauch abandonó su propia firma hasta la jubilación oficial de ambos en 2012.

Entre sus primeras colaboraciones destaca el proyecto del concurso de una fuente para el **Fairmont Par Art Association** en 1964. Un edificio atípico en comparación con el resto de la obra de los arquitectos, diseñada como un edificio que se relacionaba con la ciudad y no sólo con el parque. Su planta tenía forma circular, contradictoria con el entorno urbana, formada por un juego de superficies cóncavas y convexas, que se protegían de la ciudad y tan sólo se abría parcialmente por el eje que se dirige hacia el ayuntamiento de Philadelphia.

Denise Scott Brown, a la vez que impartía clases a planificadores sociales y arquitectos también continuaba con su formación como arquitecta en Penn, obteniendo también el diploma del Master en Arquitectura. En Penn, la situación en el Departamento de Planeamiento se había invertido. La financiación en las ciudades había mermado, por lo que muchos científicos sociales abandonaron el departamento por otros programas financiados por la universidad y de este modo, los arquitectos retomaron el control del departamento. La escuela perdió su carácter de planificador social, a la vez que los arquitectos aceptaron la realidad social y se involucraron también en la defensa de los pobres (Scott Brown 2013b, p. 67). Ese mismo año, Denise Scott Brown también abandonó la Universidad de

89 Denise Scott Brown atribuye los inicios de su interés por la complejidad en la idea de caos como orden organizado de Charles Seeger y el concepto de complejidad organizada de Oswald Franks. (Scott Brown 2013b, p. 54)

90 El primer proyecto en el que colaboraron juntos fue el concurso “Fairmount Park Fountain competition” en 1964. Comenzaron a trabajar oficialmente juntos en la misma oficina a partir de 1967, cuando Denise Scott Brown se integró en el estudio Venturi & Rauch.

Fig.55 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [Infografía]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 38 ©VSBA

Fig.56 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía infografía]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 37. ©VSBA

Fig.57 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía maqueta]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 39. ©VSBA

Fig.58 Venturi & Rauch. Concurso Hall of Fame, 1957. Perspectiva interior. [fotografía maqueta]. New Jersey. En: L'Architecture d'aujourd'hui, 1968, no. 139, vol.39, p. 39. ©VSBA

Pennsylvania,⁹¹ aceptando una plaza de profesora visitante en la Universidad de Berkeley en California. Siguiendo el consejo de profesores como Herbert Gans o William Wheaton, se dirigía hacia aquellos lugares donde iba la gente a plantearse “por qué”⁹². Emprendió un camino al oeste interesada por el urbanismo de las ciudades como Los Ángeles, Las Vegas o San Diego, un tipo de urbanismo que consideraba debía comprender para diseñar ciudades en el siglo XX, de acuerdo a sus enseñanzas en Penn, y acorde a su teoría de la triple FFF (forma, función, fuerzas), la cual consistía en que la ciudad se determinaba a partir de fuerzas, fuerzas económicas, tecnológicas y sociales, no del tradicional “programa” o “función” de los arquitectos tradicionales⁹³ (Venturi y Scott Brown 2004, p. 118).

Ese mismo año, en 1965, Robert Venturi también abandonó la Universidad de Penn. Tras volver unos meses a la Academia Americana de Roma, esta vez como arquitecto residente⁹⁴, se dirigió en primavera de 1966 a Yale junto con James Stirling como profesor titular en un intento de Charles Moore de diversificar el departamento (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 35).

Tras un semestre en la Universidad de Berkeley, Denise Scott Brown se trasladó a la nueva Universidad de UCLA para ayudar a crear el departamento de Urbanismo, convirtiéndose en profesora titular. En Penn había aprendido sobre el urbanismo de Los Ángeles, San Diego o Las Vegas, y ahora comenzaba una nueva etapa en la que podía conocerlos en primera persona. En UCLA disponía de un generoso presupuesto que le permitió invitar a varios colegas a enseñar a sus alumnos, entre ellos Robert Venturi (Gilbert y Moore 1981; Marcus 2010) en 1966-67. Mientras sus alumnos trabajaban en un proyecto de cuatro días en Los Ángeles, Scott Brown llevó a Venturi a Las Vegas (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 37), el viaje que los padres de Scott Brown ya realizaron en los años cuarenta y que repetían cada año (Scott Brown y Venturi 2008, P. 39). Alquilaron

91 En *Out of Ordinary*, los autores señalan que la universidad no renovó a Scott Brown y se trasladó a la Universidad de Berkeley con cierto enfado con Penn. (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 35)

92 “You architects can’t afford to arrogantly ignore this urbanism. You need to understand it and learn why people are voting for it with their feet”. (Venturi y Scott Brown 2004, p. 118)

93 Descripción de la teoría de la FFF (forma, función, fuerzas) en la cita 31.

94 Esa posición fue la misma que había ocupado Louis Kahn en la Academia años atrás.

Fig.59 Hill, Steven.
Lieb House. Ordinary as Artform.
[Fotografía]. Loveladies, NJ. En *Progressive Architecture*,
1970, no. 04, p. 106.
©Steven Hill

un coche, y bajo el sol del desierto visitaron casino a casino, aprendieron sobre el simbolismo, la arquitectura de la comunicación y los patrones, viviendo de cerca las estaciones de Ruscha y el pop art, sentando las bases de su famoso workshop, que realizaron con estudiantes de Yale.

En 1967 se casaron en Santa Mónica, Scott Brown abandonó su trabajo en la Universidad de UCLA y se trasladó de nuevo a Philadelphia, uniéndose al estudio de Venturi y Rauch, primero de forma informal, convirtiéndose en socia en 1969 y apareciendo en el rótulo de la empresa finalmente en 1980 como se ha comentado anteriormente: “Venturi, Rauch & Scott Brown”.

Frutos de la experiencia en Las Vegas coescribieron varios artículos, entre los que destacan “A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas en 1968 (Venturi 1968), en la que plantean la arquitectura del Strip de Las Vegas, “On ducks and decoration” (“Gansadas y decoración”) en 1968 (Venturi y Scott Brown 1968), donde defienden la aplicación del ornamento de forma simbólica, “Ugly and Ordinary Architecture or the Decorated Shed: 1. Some definitions using the comparative method” en noviembre de 1971 (Venturi y Scott Brown 1971b), en el que establecen la relación entre el pato y el tinglado decorado mediante la comparación entre la Guild House y el proyecto de Crawford Manor de Paul Rudolph, y “Ugly and Ordinary Architecture or the Decorated Shed: 2. Theory of Ugly and Ordinary and Related and Contrary Concepts” en diciembre de 1971 (Venturi y Scott Brown 1971c), en el cual describen y defienden su teoría de arquitectura de lo “feo y ordinario” sobre la arquitectura moderna. Artículos cuyos contenidos formaron parte del libro *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972 y determinarían el camino de su teoría a partir de los años setenta.

Mientras que los argumentos de Complejidad y contradicción se fundamentaban en la forma, desde el viaje a Las Vegas y la mayor influencia de Denise Scott Brown, en *Aprendiendo de Las Vegas* los argumentos se habían desplazado hacia la importancia de lo vernáculo comercial, el ornamento y la cultura pop. De esta asociación y hasta la publicación de *Aprendiendo de Las Vegas* surgieron muchos de los proyectos más polémicos y publicados de Venturi & Rauch, como el National Football Hall of Fame (1967), la estación de bomberos Dixwell (1967), el polémico concurso de viviendas para Brighton Beach en Brooklyn (1967), el concurso para la Transportation Square Office Building (1967), el concurso para el Edificio de Matemáticas de la Universidad de Yale (1969), el concurso de Thousand Oaks Civic Center (1969), o Franklin Court (1972). A la vez que

Fig.60 Venturi & Rauch. The Hersey House, 1968. [Fotografía maqueta].
En: Perspecta , 1971, Vol. 13/14, p.
260. ©VSBA

Fig.61 Venturi & Rauch. The Hersey House, 1968. [Alzados]. En: Perspecta , 1971,
Vol. 13/14, p. 261. ©VSBA

Fig.62 Venturi & Rauch. Houses on Nantucket Island, MA (Trubeck Wislocki Houses), 1970. [Fotografía]. Nantucket, MA.

continuaban experimentando con la vivienda, entendida como una casa unifamiliar en la que diseñaban para un cliente concreto y sus emociones, y no solo para corporaciones (Venturi y Scott Brown 1971a, p. 259), como fueron la casa Hersey (1968), la casa Lieb (1970), las casas en Nantucket (1970), la casa Brant (1970).

Con el **National Football Hall of Fame** en New Jersey (1967), un museo dedicado a la historia del fútbol americano, Venturi & Rauch abandonaron la arquitectura compleja en la forma frente a lo simbólicamente sencillo en un proyecto muy innovador, incluso para el siglo XXI. Una arquitectura de la comunicación para grandes masas que combina proyecciones y gráficos con espacios arquitectónicos. Un proyecto híbrido, como Venturi lo describe, que mezcla un edificio con un gran cartel, ya que la fachada principal se diseñó como un gran cartel publicitario con una secuencia de imágenes, yuxtapuesta al edificio principal, diseñado a modo de galería cubierto por una bóveda de cañón, en la que se proyectan imágenes del béisbol, como si de una iglesia cristiana con naves y capillas en un solo lateral (Venturi 2004, p. 45) recubierto por pinturas se tratase.

En la **casa Lieb** (1967-1969), aparece de nuevo la creciente tendencia en su obra a dirigirse hacia lo simbólicamente convencional y la ambigüedad, para obtener un proyecto rico en complejidades, siguiendo lo que en las publicaciones de la época llamaban “culto a la fealdad”. (Venturi, Rauch y Scott Brown 1970, p. 108). Una obra “ordinaria y sofisticada” (Schwartz y Vaccaro 1995), o como se refieren a ella en *Progressive Architecture* “ordinaria como forma de arte” (Venturi, Rauch y Scott Brown 1970, p. 106). Un edificio de fondo que los arquitectos consiguieron convertir en un edificio singular, a pesar de ser diseñada con el propósito de ser una “caja fea y banal” (Venturi, Rauch y Scott Brown 1970, p. 108). Una arquitectura ordinaria y extraordinaria a ojos de los arquitectos, en la que la belleza reside en las riquezas de la vida, como concluye el mismo artículo de *Progressive Architecture*:

“La búsqueda de arte ya no es para mostrarnos las bellezas de la naturaleza sino para mostrarnos las realidades y riquezas de la vida - para mostrarnos nuevas visiones de la existencia. En la que, la casa Lieb es un trabajo muy especial en el nuevo arte de descubrir lo ordinario”⁹⁵.

95 “The quest of art is no longer to show us the beauties of nature but to show us the realities and richness of life - to show us new visions of existence. In that, the Lieb house is a very special work in the new art of discovering the ordinary.” (Venturi, Rauch

Fig.63 Cervi, Robinson. Venturi & Rauch, Brant House, 1970. [Fotografía].
Greenwich. En: Progressive Architecture , 1976, nº08, p. 51. ©Robinson Cervi

Fig.65 Venturi & Rauch.
Brant House, 1970. Planta
baja. [Plano].

Fig.64 Cervi, Robinson.
Venturi & Rauch, Brant
House, 1970. [Fotografía].
Greenwich. En: Progressive
Architecture , 1976, nº08, p.
52. ©Robinson Cervi

La Lieb House tiene una envolvente sencilla, pero no un prisma ortogonal, inusualmente grande en comparación con las casas de los alrededores, un entorno “feo”⁹⁶, donde todas las viviendas son a dos aguas, siendo ésta la única caja. Construida con materiales sencillos y ordinarios del lugar, como los shingles de asbesto que imitan la textura de la madera, el material original de Long Beach (Sanmartín 1986, p. 60), y con una disposición sencilla en planta que a su vez no se adapta a la forma exterior, aunque la envolvente exterior recupera la caja en las esquinas. Una sencillez exterior que incluye distorsiones, como la gran perforación en el acceso, los huecos de las terrazas en la última planta, líneas diagonales y lo que Venturi llama “arquitectura de alta costura”⁹⁷, una ventana semicircular parecida a un altavoz de los años cuarenta y de gran escala. Una fachada que positivamente se divide en dos mediante la utilización de dos tonos propios de la década de los cuarenta (Venturi, Rauch y Scott Brown 1970, p. 107), marcando el zócalo con un color más oscuro, aunque sin corresponderse con él, ya que la división se produce a mitad de la altura del alzado. Distorsiones que no sólo son en forma, sino en escala, tanto en el gran círculo, como en el número de calle de la vivienda, diseñado como un elemento de reclamo y comunicación en el acceso, retrasado tras una escalera que se va estrechando, parte de ella sin función como en la Vanna House.

La **Casa Hersey** en 1968 continuaba la transición de los arquitectos hacia la sencillez y el simbolismo, que implicaba el abandono de la complejidad formal. Proyecto que Frederic Schwartz y Carolina Vaccario describen como la expresión más literal de la idea del tinglado decorado (Schwartz y Vaccaro 1995), a pesar de que los propios Venturi y Scott Brown prefirieron utilizar la Guild House para explicarlo. Una casa ortogonal muy sencilla en forma y en la utilización de los materiales. Una caja revestida de shingles de asbesto con una cubierta plana y un Mary Anne detrás, un frente decorado en otro plano con una apertura circular que se prolonga virtualmente en la barandilla, y aumenta la escala del edificio. En palabras de Antonio Sanmartín, un “cobertizo atrevido, tan pequeño y grande, como simple y sofisticado” (Sanmartín 1986, p. 64). Un edificio sencillo que evolucionaron más adelante en la Casa Ecléctica, como un ejercicio de imaginación

y Scott Brown 1970, p. 109)

96 Los autores, consideran un entorno “feo” la convivencia de la casa con el entorno de postes y cables. (Ibid.)

97 “high-fashion architecture” (Ibid., p. 108)

“MASS COMMUNICATION ON THE PEOPLE FREEWAY: OR PIRANESI IS TOO EASY”

Estudio de tercer curso en La Universidad de Yale impartido en 1967 por Robert Venturi, Bruce Adams y Denise Scott Brown, cuyo programa y conclusiones fueron publicados en la revista *Perspecta* en 1969 (vol. 55).

Fig.66 A composite photo showing a proposed entrance kiosk. [Fotografía diagrama]. En: *Perspecta*, 1969, vol.12, p. 55.

Fig.67 A diagram of the complete information sequence, locating in a generalized section official transit information typically provided: redundancy, reassurance, safety. [Fotografía diagrama]. En: *Perspecta*, 1969, vol.12, p. 56.

Fig.68 Ibél, Manfred. Impresiones de los espacios en el metro. [Collage]. En: *Perspecta*, 1969, vol.12, p. 56.

del tinglado decorado.

Las casas **Trubek y Wisloki** de 1970-1972 en la isla de Nantucket son dos de los ejemplos más emblemáticos de arquitectura de influencia vernácula en su obra. Extraordinarias en el sentido de elevar a arquitectura las formas de construcción y materiales más tradicionales americanos. Dos objetos contruidos con tejas y recubrimientos de madera. En palabras de los autores, “la más grande es compleja y contradictoria, la más pequeña es fea y ordinaria” (Papadakis 1992, p. 43). Representantes del shingle style, no se consideran grandes por su escala, sino por sus detalles (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 55), completamente integradas en el lugar⁹⁸. Ambas se construyeron con materiales tradicionales del lugar, con formas exteriores ortogonales sencillas, un porche delantero, cubierta a dos aguas y ventanas de guillotina, que recuerdan a la arquitectura vernácula del lugar. A pesar de ello, la más grande, incluye en planta la tensión de la escalera ligeramente girada, como si no cupiera, y representado en el exterior, junto con el cerramiento de la cocina, oblicuo al salón, con ventanas y huecos de distintos tamaños, e incluso una ventana semicircular. En cambio, la vivienda más pequeña es también más modesta y sencilla en planta, aunque en los alzados las ventanas también tengan un juego aleatorio de tamaños y alturas.

Finalmente, otro de los proyectos más significativos de esta primera etapa fue la **casa Brant** en Connecticut, también en 1970. Una casa pop orientada a sus propietarios, una joven pareja coleccionista de arte pop y objetos art déco, en la que de nuevo aparece una nueva línea de evolución de su arquitectura hacia lo pop e imaginativo, dejando atrás la complejidad en las formas y aplicando un nuevo tipo de ornamento de forma simbólica. Una vivienda amplia y monumental, de sección compleja y planta sencilla, en la que la fachada sur se construyó con forma semicircular, grandes aperturas y ligeramente no simétrica, en la que destaca el revestimiento de ladrillos con un motivo pop art/art déco en verde, un tipo de simbolismo del ornamento por repetición.

De vuelta a la costa este, a finales de los sesenta, no sólo colaboraban juntos profesionalmente, sino que impartieron clase juntos en Yale bajo la dirección de Charles Moore⁹⁹. Allí organizaron juntos tres workshops: El metro de Nueva

98 “serene and restful places, full of understanding of the nature of their island” (Goldeberg 1978, p. 19)

99 Venturi era profesor titular desde 1966 y a Scott Brown le ofrecieron una plaza de

“LEARNING FROM LAS VEGAS”

Estudio de La Universidad de Yale impartido en 1968 por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steve Izenour dedicado al Strip de Las Vegas, cuyos resultados formaron la base de “Learning from Las Vegas” en 1972.

Fig.69 Schmitt, Peter; Scully, Dan. Mapa de Las Vegas (detalle) mostrando la heráldica y la comunicación fisiognómica. En naranja se representa la heráldica y en rosa se representa la fisiognomía. [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 6. ©Peter Schmitt, Dan Scully

Fig.71 Signo del hotel Aladdin [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 52.

Fig.70 Filson, Ron; Wagner, Martha. Fisiognomía de un signo típico de hotel [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press, p. 52. ©Ron Filson, Martha Wagner

Fig.72 Signo del hotel Dunes [diagrama]. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press., p. 52.

York en 1967, Las Vegas en 1968 y Levittown en 1970. El primero de los estudios, el **estudio de la estación de metro de Herald Square** en el semestre de otoño de 1967 fue impartido por Robert Venturi y Bruce Adams. Denise Scott Brown había organizado y escrito el programa del curso, a pesar de que todavía no era docente oficialmente (Venturi et al. 1969, p. 49)¹⁰⁰. En este caso se estudiaba “la naturaleza de la comunicación y la interacción sobre grandes espacios abiertos a altas velocidades a lo largo de la carretera”¹⁰¹, en la que consideraban, que la vida era demasiado compleja para ser resuelta tan sólo a través de la arquitectura¹⁰².

“Creo que el valor de nuestro estudio de arquitectura vino de no tratar de hacer arquitectura. El arquitecto tiene un control limitado, en primer lugar, sobre las formas de los espacios del metro, que están limitados por la calle de arriba, los sótanos de los edificios y los servicios públicos subterráneos. Pero puede trabajar con la iluminación y las palabras y símbolos de la publicidad, así como con ensamblajes de elementos convencionales del metro, como las máquinas de chicles. (...)”¹⁰³

El segundo de los **workshops** fue el más famoso de todos, el de **Las Vegas** en el otoño de 1968, nombrado por los alumnos como “la gran locomotora cultural proletaria” (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 47). Basado en sus propias investigaciones y escritos, se concentraba en la iconografía y lo vernáculo comercial en una época en la que el simbolismo no era un tema que estuviera presente en las escuelas de arquitectura. En este workshop, se unió Steven Izenour

profesora visitante a la vuelta a la costa este en 1967.

100 En el artículo sobre el workshop publicado en la revista *Perspecta* en 1969, presentan a Denise Scott Brown como arquitecta que ha impartido clases en Penn, Berkeley y UCLA, socia de Venturi, Rauch & Scott Brown, a la vez que es la “esposa del señor Venturi”. (Venturi et al. 1969, p. 49)

101 “That problem emphasized the nature of communication and interaction over big, open spaces at high speeds along the highway”. (Id.)

102 “This studio is dedicated to the idea that life is too complex for a one-medium approach to architecture”. (Ibid., p. 50)

103 “I think the value of our architectural study came from not trying to make architecture. The architect has limited control in the first place over the shapes of subway spaces which are constrained by the street above, the basements of buildings and the underground utilities. But he can work with lighting and the words and symbols of advertising as well as with assemblages of conventional subway elements such as gum machines.” (Venturi et al. 1969, p. 49)

“REMEDIAL HOUSING FOR ARCHITECTS” o “LEARNING FROM LEVI-TOWN”

Estudio en La Universidad de Yale impartido en 1970 por Robert Venturi y Denise Scott Brown sobre la vivienda en los suburbios americanos, cuyos resultados fueron la base de una de las partes de la exposición “Signs of Life: Symbols in the American City” en el Renwick Gallery of the Smithsonian Institution en Washington en 1976 (la parte dedicada a la vivienda). También publicada de forma detallada en Venturi Scott Brown & Associates. On houses and housing. 1992.

Fig.73 Diagrama de los temas e ideales del suburbio americano. [Fotografía diagrama]. En: Venturi Scott Brown & Associates, 1992. Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21., p. 60-61

Fig.74 Diagrama del espacio suburbano, la escala y los símbolos. [Fotografía diagrama]. En: Venturi Scott Brown & Associates, 1992. Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21., p. 62-63.

como profesor asistente, el cual entró a trabajar en su firma un año más tarde y publicó junto a Venturi y Scott Brown los resultados del trabajo de los alumnos en *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, en la que personalizaron los males del movimiento moderno en la obra de Paul Rudolph, anterior decano de la escuela de arquitectura de Yale.

Con el tercer de los workshops terminaron su actividad docente en Yale. Organizado en primavera de 1970, continuaba con el método pedagógico de “aprendiendo de...”, llamado **“Remedial Housing for Architects, o “Learning from Levittown”**. El estudio se había desplazado desde Las Vegas hasta Levittown, los suburbios estadounidenses. La ciudad a la que Hans Gilbert, el sociólogo, se había desplazado con anterioridad para vivirla y escribir sobre ella. El tipo de ciudad que, según su modo de ver, simbolizaba el nuevo modo de vida americano de la sociedad de consumo y de masas. En el estudio, no pretendían hacer un curso detallado sobre la vivienda o sus implicaciones sociales, sino sobre la imagen de esa nueva forma vida, en la que se replanteaban el concepto de “diseño total” (Scott Brown 1992, p. 51).

Estaban interesados en analizar qué había hecho la gente con sus viviendas, su actitud ante ellas, más que lo que los arquitectos pretendían hacer con ellas (Scott Brown 1992, p. 51). Más en la iconografía y la comercialización de las casas prefabricadas que en su diseño. Para ello se centraron en cuestionar, observar y analizar las viviendas, así como su contenido con los medios de comunicación relacionados con ella (estilos de casas, publicidad de los promotores, anuncios en televisión y revistas de elementos relacionados con el hogar, anuncios de automóviles, tiras cómicas, etc. (Venturi, Izenour y Scott Brown 1992, p. 58). Un análisis de las viviendas, tal como anteriormente hicieron con los carteles y vallas publicitarias de Las Vegas, trasladando los signos y los símbolos desde los carteles publicitarios hasta las viviendas. Para ello, utilizaron recursos gráficos de representación procedentes del mundo del cómic y de la publicidad.

Si bien *Aprendiendo de Las Vegas* fue polémico, este workshop lo fue todavía más. Ambos estudios fueron planteados como estudios formales, intentos de “describir objetos culturales como sistemas de símbolos” (Scott Brown 2013a, p. 93). El tema fue considerado en el mundo académico y por la crítica como demasiado banal y no lo podían entender de forma separada al contexto social, lo cual les reportó una dura oleada de críticas al considerar que carecían de compromiso social (Scott Brown 2013a, p. 96), como la de Kenneth Frampton en *Casabella*

Fig.75 Maule, Bradley. Institute for Scientific Information Building, 1976 . [Fotografía]. Philadelphia. ©Bradley Maule

Fig.76 Basco Showroom, 1976 [en línea]. [Fotografía]. Philadelphia.

Fig.77 Best Products Showroom, 1978. [Fotografía]. Oxford Valley, Langhorne. ©Tom Bernard

Fig.78 Seattle Art Museum, 1991. [Fotografía]. Seattle.

Fig.79 Museum of Contemporary Art San Diego, 1996. [Fotografía]. La Jolla, California.

en 1971 (Frampton 1971), e incluso el aislamiento y la pérdida de apoyos, en este caso como el de Vincent Scully (Colomina 1968). Como en el caso anterior, la intención de Venturi y Scott Brown fue la de publicar los resultados del workshop, pero no fue posible por la falta de financiación. A pesar de ello, el trabajo sirvió de base para la exposición “Signs of Life: Symbols in the American City” en Washington en 1976 (Venturi Scott Brown & Associates 1992, p. 51). “Un intento de estudiar la estética pluralista de la ciudad americana y sus suburbios, y para entender qué significa en la ciudad el paisaje para las personas, a través de un análisis de sus símbolos, sus fuentes y sus antecedentes”¹⁰⁴.

Una mirada hacia la posmodernidad. Hacia una arquitectura pop, manierista y simbólica. A partir de 1972

En 1970, habiendo dejado de lado la complejidad y completamente invadidos por el simbolismo y el arte pop, decidieron abandonar la docencia centrándose en la práctica y la teoría de la arquitectura, volviendo a ella tan sólo ocasionalmente. A pesar de ello, continuaron siempre vinculados con la universidad a través de las numerosas conferencias que impartieron.

Tras publicar *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, su éxito profesional continuaba creciendo, aunque también su fama como arquitectos polémicos. Sus obras ya no eran mayoritariamente residenciales, sino comerciales y cívicas, como los museos de Seattle y de San Diego. Estas se publicaron en revistas de arquitectura nacionales e internacionales como *l'Architecture d'Aujourd'hui*, *Werk-Architecte*, *Progressive Architecture*, *Lotus International*, *Architectural Record*, *Oppositions* o *Quaderns*. Dedicando largos reportajes a sus obras e incluso números enteros, como en el caso de *A&U: architecture & urbanism* en Japón (Venturi 1978b). A la vez que su obra se exponía en importantes museos como el Moma y el Whitney de Nueva York, la Renwick Gallery of the Smithsonian Institution

104 “The ‘Signs of Life: Symbols in the American City’ exhibition was an attempt to survey the pluralist aesthetic of the American city and its suburbs, and to understand what the urban landscape means to people, through an analysis of its symbols, their sources and their antecedents”. (Venturi, Izenour y Scott Brown 1992, p. 58)

en Washington, o la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Además de formar parte de la I Bienal de Venecia de 1980, “La Presenza del Passato” en la Strada Novissima.

En paralelo, continuaron con su faceta de polémicos teóricos con artículos muy influyentes, como fueron el caso de “Functionalism, Yes, But...” (Venturi y Scott Brown 1974), o “Architecture as Shelter with Decoration on It, and a Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture,” (Venturi 1978a) de Robert Venturi, en el que establece su propia definición de arquitectura en nombre de los dos o “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”, (Venturi 1982) en el que refiriéndose al simbolismo se separa también del posmodernismo.

Sumergidos en el éxito y con grandes encargos, en 1989 John Rauch abandonó la propia empresa que había creado junto a Robert Venturi, cambiando la arquitectura por la pintura. La empresa se convirtió en “Venturi, Scott Brown & Associates”, y en ella, Venturi y Scott Brown adoptaron sus “métodos de trabajo como rutinas profesionales que incluyeran la creatividad también de otros, reconociendo que no todas las ideas surgían bajo su liderazgo” (Stein 2015).

Siempre con un espíritu manierista, transgresor y de rebeldía desde que comenzaron a impartir clases juntos en Penn, Venturi y Scott Brown escribieron juntos libros, numerosos artículos, fueron profesores en prestigiosas universidades americanas y conjuntamente con John Rauch, construyeron algunas de las obras más influyentes en la arquitectura del momento. Ayudaron a superar el movimiento moderno e involuntariamente sentaron algunas de las bases del posmodernismo, convirtiéndose en figuras icónicas en la arquitectura a partir de los años sesenta. Sus obras fueron publicadas en revistas de los cinco continentes, sus textos traducidos a numerosos idiomas y ambos, Robert Venturi y Denise Scott Brown fueron invitados para ofrecer conferencias en prestigiosas universidades de todos los continentes. Trayectoria arquitectónica que se reconoció en 1991 con la entrega a Robert Venturi del premio Pritzker, no por ello libre de polémica, que todavía hoy continúa, así como la medalla a la American Institute of Architects (AIA) en 2016.

Una arquitectura que se mantuvo fiel a la complejidad, al simbolismo y a la transgresión, que puede resumirse en el manifiesto “Viva Mannerism for Architectu-

res for Our Age”, que Robert Venturi escribió en la revista Log en 2008 en la que sigue defendiendo una arquitectura de la complejidad frente a la simplificación, de significado y no de formas, que admite distintos tipos de ornamento, así como la realidad, y sobre todo, anti-heroica donde el desorden es más y menos no es más. Una arquitectura manierista:

“La Arquitectura es al fin manierista, cuya inconsistencia válida y vital crea tensión estética, y cuya ambigüedad válida y vital realza el significado estético: ¡Viva el manierismo!”¹⁰⁵

105 “Architecture that’s in the end mannerist, whose valid and vital inconsistency creates aesthetic tension, and whose valid and vital ambiguity enhances aesthetic meaning: Viva mannerism!” (Venturi 2008, p. 153-153)

Capítulo 2

CRISIS DEL MOVIMIENTO MODERNO

EMPOBRECIMIENTO Y TRANSGRESIÓN

2.01 Rebelión, transgresión y revolución

La década de los sesenta fue una época de cambios en la arquitectura, en particular en la arquitectura norteamericana. Tras décadas de hegemonía del Estilo Internacional, del Urbanismo de Le Corbusier, los bloques aislados, el funcionalismo, la ortogonalidad de las formas y una sociedad idealizada frente a la sociedad real, en los años cincuenta y sesenta se propiciaron ideas de cambio y transgresión con la intención de evolucionar y superar sus límites.

Durante esos años, unos jóvenes Robert Venturi y Denise Scott Brown demostraron de forma activa su voluntad transgresora y de superación del movimiento moderno¹, no como un hecho aislado, sino como parte de una corriente crítica que se alzaba frente a la arquitectura predominante, asentada con fuerza en Estados Unidos desde la exposición “The International Style” de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson de 1932 en el MoMA de Nueva York.

En el prefacio de la exposición, los comisarios abogaban por presentar una nueva arquitectura procedente de las vanguardias europeas como un nuevo estilo unitario que permitiera a Estados Unidos liberarse de los historicismos en los que el país estuvo sumergido los cuarenta años anteriores y pudiera abrirse a la moder-

1 C. Ray se refiere a Robert Venturi y Denise Scott Brown como los “más originales, provocativos y ampliamente publicados teóricos de la arquitectura en los sesenta y setenta”. (Smith 1977, p. 54)

Fig.80 Catálogo exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. #15, 9 febrero - 23 marzo 1932). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1932. Modern Architecture: International Exhibition. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.81 Exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. #15, 9 febrero - 23 marzo). [Fotografía]. Nueva York, 1932. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

nidad. Pero a la vez, al mostrar el Estilo Internacional como un estilo único y homogéneo, críticos como José M. Montaner hacen mención a una simplificación de la amplitud de las vanguardias y a la marginación de algunas corrientes como el expresionismo alemán o el futurismo (Montaner 1999, p. 3).

Basándose en las obras de Gropius, Le Corbusier, Oud, y Mies van der Rohe, la exposición pretendía establecer un nuevo canon de arquitectura de prismas sencillos, estructuras porticadas, fachadas de estuco, cerámica, paramentos de aluminio y vidrio o de mármol. Un nuevo lenguaje que se liberaba de antiguas reglas de composición como la simetría o la división en órdenes de la fachada, que Hitchcock y Johnson reducían a únicamente cuatro principios: los volúmenes prismáticos envueltos por planos o superficies, la regularidad, la flexibilidad y la eliminación del ornamento. Aunque respecto al último punto, la eliminación del ornamento, tan arraigado en la arquitectura americana de Frank Lloyd Wright, presentaron cierto escepticismo.

Pero al presentar la arquitectura como un estilo y destacar tan sólo su carácter formal, ofrecieron una visión sesgada de la misma. Al reducirla a una estética la abocaban a su fin, cuando en realidad formaba parte de un movimiento mucho más amplio que proponía una nueva metodología de proyectar la arquitectura y la ciudad, con una gran componente social. Un movimiento que pretendía plasmar una nueva concepción del mundo, que había conseguido desarraigarse de los lazos historicistas, comprometida socialmente con los oprimidos y los privados de privilegios, ofreciendo un panorama equitativo e igualitario que confiaba en el progreso a través de la tecnología y se apoyaba en el simbolismo de la máquina, habiendo inspirado a los maestros del movimiento moderno, a sus seguidores, a sus discípulos y revolucionando la arquitectura para siempre². Una nueva arquitectura que en palabras de Colin Rowe era “racionalmente determinable, estaba históricamente predestinada, representaba la superación de la historia, respondía al espíritu de la época, era socialmente terapéutica, era joven, y puesto que podía renovarse a sí misma, nunca sufriría el desgaste del paso del tiempo, pero tal vez por encima de todo, la nueva arquitectura significaba el fin del engaño, del disimulo, de la vanidad, del subterfugio y de la imposición” (Rowe y Koetter 1998,

2 Estos contenidos ideales se corresponden con los que Reyner Bahnamh asume al movimiento moderno y que el proyecto original de Le Corbusier pretendía transmitir en el edificio de las Naciones Unidas de Nueva York (Bahnamh 1985, p. 17).

Fig.82 Catálogo exposición "Built in USA: Post-war Architecture" (MoMA Exposición. 20 enero- 15 marzo 1953). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1953. Built in USA: Post-war Architecture. Nueva York: Museum of Modern Art. [Consulta: 15 junio 2017]. The Museum of Modern Art Archive.

En 1957 se publicó una versión traducida al castellano por Rodolfo E. Möller titulada "Arquitectura moderna en los Estados Unidos".

Fig.83 Exposición "Built in USA: Post-war Architecture" (MoMA Exposición. 20 enero-15 marzo 1953). [Fotografía]. Nueva York, 1953. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

p. 10).

Pese a ello, el impacto de la exposición fue el esperado, y con los esfuerzos de la corriente liderada por el propio MoMA³, la Universidad de Harvard y las autoridades de presentar el movimiento moderno como la imagen del estilo arquitectónico americano contemporáneo, consiguieron su objetivo. El movimiento moderno se convirtió en la imagen predominante americana hasta los años sesenta.

El movimiento moderno, que había derivado del arte de vanguardia y del discurso del arte de la transgresión de principios del siglo XX en Europa⁴ era una arquitectura sencilla, abstracta, ahistórica, que pretendía ser la expresión del *Zeitgeist*, simbólicamente maquinista y progresista, social, promotora de la “ruptura de las convenciones” (Montaner 2011, p. 80) y de la búsqueda de la originalidad, había conseguido prevalecer hasta la tercera generación⁵ en un siglo donde la tecnología había acelerado el progreso. En 1953, el MoMA de Nueva York organizaba una exposición para mostrar la arquitectura moderna de posguerra en Estados Unidos, “Built in USA: post-war architecture”. En esta ocasión, ya no se trataba de una muestra de “arquitectura extranjera”, la atención se había desplazado desde Europa a Norteamérica. En el prólogo de la exposición, Henry-Russell Hitchcock reconocía que la arquitectura moderna ya no era única, sino que había gran variedad de resultados⁶. Proyectos que, en palabras de Philip Johnson, ninguno de ellos hubiera sido posible sin el “Estilo Internacional”, pero que pocos de ellos recogían los puntos de la primera arquitectura moderna. Para él se había alcanzado la mayoría de edad de la arquitectura moderna norteamericana:

3 Entre 1938 y 1969 el Moma organizó una serie de exposiciones, publicaciones y actividades con el objetivo de promocionar lo “moderno” bajo el título “What is Modern (...)”, entre las que se incluía la arquitectura, la pintura, la fotografía, el diseño, el diseño interior y escultura. Para más información véase “The Museum of Modern Art’s “What Is Modern?” Series, 1938-1969” (Tobias 2012).

4 En la corriente oficial de Giedion, el movimiento moderno estaba íntimamente relacionado con las Vanguardias.

5 Algunos historiadores y críticos de arquitectura, como Josep María Montaner reconocen tres generaciones de arquitectos en el movimiento moderno, incluyendo en la última de ellos a Alison y Peter Smithson, Bakema, Aldo van Eyck y Candilis entre otros (Montaner 1999).

6 Hitchcock asumía la variedad de estilos del movimiento moderno. Opinión que manifiesta al expresar que “la arquitectura moderna no es —como algunos pueden haber deseado y otros temido— de carácter monolítico”. (Hitchcock 1957, p. 14)

“Todos los edificios reunidos en este libro serían diferentes de no haber existido el Estilo Internacional, aunque pocos de los edificios de hoy reproducen los esquemas rigurosos de aquellos días, las cajas cúbicas con ventanas asimétricas tan características del año 20. (...) Con la mitad del siglo la arquitectura moderna alcanza la mayoría de edad” (Johnson 1957, p. 9).

Pero con la mayoría de edad, el movimiento moderno también alcanzó el descrédito, y en los años sesenta comenzó a debilitarse, en parte cuando los arquitectos se dieron cuenta que “los códigos reduccionistas de la arquitectura contemporánea habían llevado a un empobrecimiento del entorno urbano” (Frampton 2002, p. 294). El movimiento moderno agonizaba, estaba desgastado por la gran variedad de resultados y estilos que se multiplicaban por todo el mundo. Los Maestros habían desaparecido⁷, proliferaban las copias de sus proyectos, aunque raramente al nivel arquitectónico de los originales. Los ideales del movimiento moderno estaban en crisis por las altas expectativas que pretendía solucionar y los postulados del movimiento moderno estaban en peligro, propiciando la apertura del debate teórico y el cambio a un ambiente de incertidumbre.

El debate en Estados Unidos continuaba no sólo acerca de las direcciones que debía tomar el movimiento moderno, sino en las distintas direcciones que estaba tomando la arquitectura con la introducción de nuevos movimientos y teorías. Brutalismo, Metabolismo, Populismo, Racionalismo, Estructuralismo, Productivismo, Posmoderno, Neovanguardismo, Neoregionalismo, etc. Lo que para unos creaba un clima de caos y de confusión, para otros era riqueza y evolución. Dicho debate fue descrito en el número de marzo de 1961 de *Progressive Architecture* titulado: “The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture: Part I. The Period of Chaoticism” (Creighton 1961), recogiendo distintas posturas acerca de la sensación de caos de la época, su relación con la sociedad, la influencia de los materiales y la técnica, la influencia de los primeros maestros, la individualidad, los nuevos ismos o la nueva conciencia social colectiva, por parte de distintos arquitectos como Mies Van der Rohe, Minoru Yamasaki, José Luis Sert, Craig Ellwood, Buckminster Fuller, Fred Bassetti, o Louis Kahn entre otros⁸.

7 Como causas de la crisis de la arquitectura en los años sesenta, Leonardo Benévolo añade a esta valoración la muerte de los maestros y la crisis de las formas de asociación propias de los cincuenta años anteriores. (Benevolo 1999, pp. 946-964)

8 Información sobre los comentarios del debate en castellano en el artículo de Raúl Rodríguez García (Rodríguez García 2016a).

No había duda que los postulados del movimiento moderno estaban siendo continuamente atacados, incluso por quienes lo defendieron previamente como Philip Johnson y se convirtieron en apóstatas⁹. Había nuevos aires de cambio en la arquitectura, y mientras *Architectural Review* buscaba cada mes un nuevo eslogan, ¿adónde ahora? (citado en Johnson 1981, p. 101), Ada Louis Huxtable expresaba la situación en el artículo “The Gospel According to Giedion and Gropius is under attack” de la siguiente manera:

“La arquitectura moderna se encuentra en un punto de inflexión (...) Estamos ante la contrarrevolución (...) La teoría y la práctica del modernismo están bajo un serio ataque. (...) Pero otros iconos se están destruyendo. Las creencias y los principios que crearon estos edificios, el evangelio según Giedion y Gropius que predicaban la pureza funcional y formal y el rechazo del pasado, se están debatiendo y negando cada vez más. Actualmente se encuentra en proceso una reestructuración compleja, provocativa y dividida en generaciones de lo que Martin Pawley y otros escritores han llamado los “sistemas de creencias arquitectónicas” del siglo XX. La filosofía, el arte y la práctica de la arquitectura están cambiando. (...) Pero las reglas están hechas para romperse. (...) Las líneas generales de la nueva arquitectura, ya que existen tendencias diversas e interrelacionadas, son parte de una cultura que actualmente rechaza o cuestiona los viejos valores.”¹⁰

Años más tarde, el Museo de Arte Moderno de Nueva York se hacía eco de los nuevos aires en la arquitectura y de la superación del movimiento moderno

9 Philip Johnson reconoce la incertidumbre de la situación arquitectónica contemporánea en distintos artículos recogidos en el libro “Escritos” (Johnson 1981). Entre ellos, la Carta al Dr. Jürgen Hoedicke, 1962; El Estilo Internacional, muerte o metamorfosis, 1960; Charla informal, Architectural Association 1960; y ¿Dónde nos encontramos?, 1960.

10 “Modern architecture is at a turning point (...) we are in the midst of a counter revolution (...) the theory and the practice of modernism are under serious attack. (...) But other icons are being broken. The beliefs and tenets that created these buildings –the gospel according to Giedion and Gropius that preached functional and formal purity and rejection of the past –is being increasingly debated and denied. There is in process now a complex, provocative and generation-splitting restructuring of what Martin Pawley and other writers have called the “architectural belief systems” of the 20th century. The philosophy, art and practice of architecture are changing. (...) But rules are made to be broken. (...) The broad outlines of the new architecture—for there are diverse and interlocking trends—are part of a culture that is currently rejecting or questioning older values...” (Huxtable 1976, p. 47).

[illegible]

Fig.84 Catálogo exposición “Transformations in Modern Architecture” (MoMA Exposición. 21 febrero - 24 abril 1979). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1979. Transformations in Modern Architecture. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.85 Exposición “Modern Architecture: International Exhibition” (MoMA Exposición. 21 febrero - 24 abril). [Fotografía]. Nueva York, 1979. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

en la exposición llamada “Transformations in Modern Architecture” de Arthur Drexler (Drexler 1979), inaugurada el 24 de abril. Cuatrocientos proyectos entre 1960 y 1980 que no pertenecían a ningún estilo en particular, un movimiento o una escuela. Proyectos de arquitectos tan dispares como Charles Moore, Robert Venturi, Kenzo Tange, Peter Eisenmann, Manuel Fisac o Ricardo Bofill. Todos agrupados en siete grupos: formas esculturales, estructura, híbridos, elementos, vernacular, fragmentos: el uso del pasado, e historiando. A excepción de James Stirling, Louis Kahn y Robert Venturi, a quienes les dedica un apartado propio. Exposición de la que Ada Louis Huxtable se hizo eco en el *New York Times*:

“el propósito de esta exposición no era cruzar o abrir nuevos caminos, sino mostrar cómo las reglas del modernismo revolucionario se han doblado y quebrantado a medida que evolucionaba la nueva arquitectura” (...). La aceptación pública, el desarrollo de la tecnología y la inquietud estética llevaron a los arquitectos a una variedad de caminos que se alejaron del funcionalismo ortodoxo y lo convirtieron en algo tan deliberadamente expresivo y no funcional como la escultura. Una vez fuera de la camisa de fuerza del modernismo, las mutaciones han demostrado ser infinitas”¹¹.

En el artículo, Ada Louis Huxtable no sólo comentaba la nueva exposición en el Museo de Arte Moderno, sino que aprovechaba para comentar las causas que según ella habían llevado al fin del movimiento moderno y que los jóvenes arquitectos habían utilizado:

“Lo que realmente condenó el aspecto más desafiante del diseño modernista fue la espantosa realidad de que la arquitectura simplemente no podía hacer frente a la propagación y la gravedad de los problemas sociales que acompañaron a los cambios del mundo de la posguerra. Y menos aún, podría curarlos. Y al tratar de hacerlo, con reclamos demasiado grandes y poca comprensión, perdió su credibilidad.

11 “The purpose of this exhibition, therefore, is not to crusade or break new ground, but to show how the rules of revolutionary modernism have been bent and broken as the new architecture evolved” (...) “Public acceptance, developing technology and esthetic restlessness led architects into a variety of paths that moved away from orthodox functionalism into something as deliberately expressive, and nonfunctional, as sculpture. Once out of the straitjacket of modernism, the mutations have proved endless.” (Huxtable 2008, p. 209)

Fig.86 Smith, Charles Ray. The Permissives of Supermannerism [fotografía artículo]. En: Progressive Architecture 10, 1967, pp. 169-173.

Qué fácil se hizo entonces para una generación más joven anunciar que el movimiento moderno no funcionó, que la arquitectura moderna estaba muerta. Qué simple es echarle la culpa a la versión estilizada y estilística del movimiento moderno que los líderes de la profesión habían promovido con tanta asiduidad, o al acercarse a preocupaciones estéticas aún más herméticas. La transformación final de la arquitectura moderna es el abandono total del sueño idealista, demasiado ambicioso, pero admirable, que intentó definir el papel de la arquitectura en la sociedad moderna, para un dandismo estético que se practica hoy. El mineral solo puede temer por el arte de construir ahora”¹².

En su columna, atribuía la facilidad de los jóvenes a condenar el movimiento moderno, aunque ella misma escribiera en 1969, **“La revolución está muerta. Larga vida a la revolución”**¹³.

Mientras Ada Louis Huxtable hacía mención sólo a los jóvenes que se rebelaron contra el “establishment”, Charles Ray Smith reconocía un nuevo movimiento reaccionario en Estados Unidos al que denominó “Supermanierismo”¹⁴. El movimiento no agrupaba tan sólo a una generación de jóvenes arquitectos, sino a los arquitectos “por su actitud y su educación” (Smith 1977, xxiii). El término hacía referencia al manierismo, a la manipulación sistemática de los principios establecidos, la alteración de la escala y la reordenación de los detalles de forma

12 “What really doomed the most challenging aspect of modernist design was the awful reality that architecture simply could not cope with the spread and severity of the social problems that accompanied the changes of the post-war world. Least of all, could it cure them. And by trying to do so, with too large claims and too little understanding, it lost its credibility.

How easy it then became for a younger generation to announce that modernism didn’t work, that modern architecture was dead. How simple to blame it all on the sanitized, stylistic version of modernism that had been so assiduously promoted by the leaders of the profession, or to turn inward to even more hermetic esthetic concerns. The ultimate transformation of modern architecture is the total abandonment of the idealistic, over-ambitious, but thoroughly admirable dream that tried to define the role of architecture in modern society, for an esthetic dandyism being practiced today. One can only fear for the art of building now.” (Ibid., pp. 211-212).

13 “The revolution is dead. Long live the revolution” (Huxtable 1969, p. 32).

14 C. Ray acuña por primera vez el término de Supermanierismo en el número 10 de la revista *Progressive Architecture* en 1967 (Smith 1967), posteriormente en los años setenta en su libro “Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture” (Smith 1977).

similar que en el siglo XVI y XVII, pero todavía más aumentado. El movimiento consistía en nuevas actitudes, métodos e inspiraciones eclécticas a través de un nuevo vocabulario que incluía lo vernacular, lo anónimo y la búsqueda de elementos de la cultura popular, cuyo foco seguía siendo el “espacio” como en la época anterior, pero adentrado en una reaccionaria nueva escala. Una nueva medida de distancia, velocidad, tamaño y localización (ídem 1977, p. 1). Una liberación revolucionaria que incluía no sólo una reforma estética, sino social y ambiental (Smith 1977, p. 3).

Un movimiento que C. Ray dividía en tres periodos. El primero de ellos entre 1960-1964, cuando la revolución y el activismo comenzaron a ser oídos. Una época de cambios en la música con los Beatles y los Rolling Stones, el auge del Pop Art con Andy Warhol o Lichtenstein y la arquitectura de Louis Kahn y de Robert Venturi y sus socios, que dio paso entre 1965 y 1968 a un segundo período de euforia, felicidad, juventud y rareza. El tiempo de los “hippies”, de la ropa unisex, del pelo largo, la minifalda, las discotecas en el que aparecía un nuevo individualismo y deseo de liberación que terminó en el tercer periodo, después de 1969 con una vuelta a la sobriedad y a los convencionalismos en las escuelas de arquitectura (Smith 1977, p. xxvi-xxvii).

En opinión de C. Ray fue en la primera de estas etapas, donde la velocidad, el espacio, la superescala, el involucramiento y el “dilo como es” colisionó con la generación anterior y provocó un cambio de actitud y una transgresión de los valores establecidos, donde Robert Venturi y sus socios destacaron como los “arquitectos más atrevidos”, así como Charles Moore, Donlyn London, William Turnbull, o arquitectos de la “segunda generación de arquitectos modernos” como Philip Johnson (Smith 1977, p. xxv; Smith 1967).

Al igual que los primeros modernos creían en la teoría del “Zeitgeist”, el Supermanierismo expresaba que la arquitectura, el diseño y todas las artes debían expresar las fuerzas de motivación social de su tiempo y reforzar los valores de su cultura (Smith 1977, p. xxiv). C. Ray describía las décadas pasadas como llenas de caos y convulsión, violencia, trastornos en cada área de la sociedad y desafíos agudos en la asunción de estructuras académicas e institucionales.

En cambio, su tiempo fue una “era de revoluciones”. “Una “era” de revolución en cada esfera y aspecto de la vida (política, social, científica, educacional, moral,

ética y estética de todas las artes)”¹⁵ que comenzó en 1962 cuando se inició el movimiento por la paz, y surgieron activistas entre minorías étnicas y pobres que formaron parte de una revolución intelectual. El viaje espacial había traído una nueva escala y una nueva perspectiva a los años sesenta, la confianza en el hombre había aumentado a una “distancia interplanetaria” (Smith 1977, p. 1) y los arquitectos trabajaban en una nueva escala de diseño ampliando sus posibilidades y procesos hasta dimensiones casi “cósmicas”. Se reavivaban los rascacielos de los años 20, se diseñaban las Megaestructuras y nuevas ciudades y se volvían a utilizar efectos ópticos al igual que los utilizara Miguel Ángel en Roma.

Con el aumento de confianza en las nuevas posibilidades llegó la revolución y la confrontación. Una revolución que se oponía a todo, que lo prometió todo y que provocó intrusiones a través de los límites tradicionales en todas las artes. Las “performances” en los teatros desdibujaban los límites entre el público y la escena, el periodismo se convertía en mucho más personal, en la música John Cage introdujo el silencio como una parte activa de la música transgrediendo la noción tradicional de música. Había un activismo real e incluso radical que se había impregnado en la sociedad y había desafiado a los estándares establecidos, los principios fijos, las rígidas jerarquías e instituciones y toda autoridad. Socialmente, el movimiento por los derechos humanos creado a partir de las revueltas de las minorías discriminadas social, política y económicamente organizó manifestaciones, marchas antipobreza y grandes disturbios urbanos; el movimiento por la paz, igualmente revolucionario que se manifestaba por una justicia global y una autonomía política, así como por el dolor personal y la indignación moral; la Revolución sexual, por la que el sexo era representado en libros, revistas y películas de forma más libre. Se proclamaba la libertad y la franqueza, el “amor libre”, el movimiento de liberación gay y también la Liberación de la mujer, en la que las mujeres comenzaron a invadir bastiones hasta entonces dominados por los hombres. En arquitectura, diseño y moda desaparecían los rígidos límites entre las disciplinas y se flexibilizaban cada vez más. La música fue otro de los campos que sufrió una gran revolución, los Beatles o Bob Dylan querían mostrar con su música las cosas tal cual eran, la realidad del día a día. Al igual que en otras

15 “Supermannerism expresses our age of revolution-revolution in every sphere and aspect of life-in the political and social order, in science and education, in morals and ethics, and in the aesthetics of all the arts”. (Smith 1977, p. xxiv; Smith 1967)

disciplinas, como la pintura, donde el nuevo realismo aceptaba la situación por completo, la artificialidad de la convención y encontraba un camino para exponer la naturaleza de un modo honesto, directo y con significado. En la arquitectura, arquitectos como Robert Venturi y Denise Scott Brown decían a los arquitectos y a los urbanistas que “no necesitaban luchar contra lo imposible”, que aprender del paisaje existente es un modo de ser revolucionario para un arquitecto.

Este movimiento incitó a una generación a rebelarse contra los sistemas existentes con un elevado grado de compromiso y una mayor dedicación. Todas las artes urgían a involucrarse en una nueva sociedad con distintos estilos de vida. Los arquitectos como Robert Venturi o Denise Scott Brown se preocupaban por la comunicación y las cualidades representativas de los edificios. Luchaban por humanizar la arquitectura de nuevo, ya que la búsqueda de las necesidades de los usuarios seguía siendo un requerimiento no cumplido. Aunque el imperativo de la participación también llevó a algunos arquitectos, diseñadores y estudiantes a concentrarse en cuestiones sociales y políticas como el alojamiento masivo y los derechos civiles. Manifestándose y movilizándose por cuestiones sociales como la pobreza y la desigualdad, que tenían poca relación con las cuestiones tradicionales de la arquitectura, como la estética, desdibujaron de nuevo los límites entre las distintas disciplinas.

Para C. Ray esta generación de artistas sobrecargada de un sentimiento de implicación, participación y activismo estaba obligada a desarrollar una nueva estética.

“Los nuevos diseñadores (...) acogieron con los brazos abiertos la velocidad y el movimiento, así como la quietud monumental, el desorden y la confusión, la claridad y la regularidad, el capricho y el humor, juegos de palabras y ocurrencias, no precisamente la alta seriedad de un orden monumental.

El diseño del discurso reconoce y admite el aburrimiento, así como lo interesante, la desnudez, la blasfemia y el escándalo, así como lo político y el decoro. Entre sus nuevos elementos están el anonimato, la disponibilidad y la accesibilidad, la expresividad emocional y la subjetividad y cualidades como ironía, misterio, ambigüedad, torpeza, yuxtaposiciones contrapuestas y conflicto, perversidad y paradoja. Es una expansión en superescala del vocabulario, las actitudes y los

objetivos del diseño”¹⁶.

Según C. Ray, la nueva generación rechazaba el “status quo” de las reglas establecidas, la imposición a la humanidad de los mundos ideales de otra persona. Rechazaban la imposición de los maestros “dadores de forma” de una idealizada visión de la perfección arquitectónica. Por el contrario, se esforzaban por establecer un nuevo humanismo fundado en el respeto de lo individual y por la realidad que aceptaba los accidentes en el diseño y en la ejecución, y se esforzaban por comenzar sin preconcepciones, “empieza con lo que la gente hace”, y “no con lo que crees que deben hacer”. Abrían la vista de forma mundana a lo que el hombre tenía y lo que necesitaba, sus estilos de vida, y una vez aceptados promovían nuevas soluciones y nuevas formas conducidas a producir algo más útil y siempre cambiante. Para ello, utilizaba elementos de un nuevo vocabulario. Elementos anónimos de su entorno, la tradición histórica, la decoración, la perversión y finalmente el “júntalo todo”.

16 “The new designers responded with a resounding “Right On!” and opened their arms to embrace speed and motion as well as monumental stillness, disorder and confusion as well as clarity and regularity, whimsy and humor, puns and witticisms, not merely the high seriousness of a monumental order. Their design approach recognizes and admits boredom as well as the interesting; nudity, profanity, and scandalizing as well as the polite and decorous. Among its new elements are anonymity, availability and accessibility, emotional expressivity and subjectivity, and qualities such as irony, mystery, ambiguity, awkwardness, contrasting juxtapositions and conflict, perversity and paradox. It is a superscale expansion of our design vocabulary, design attitudes, and design goals”. (Smith 1977, p. 48)

Fig.87 Primera edición de Complexity and Contradiction in Architecture. [Fotografía portada]. Venturi, Robert, 1966. Complexity and Contradiction in Architecture. Nueva York: The Museum of Modern Art.

2.02 La ofensiva de la complejidad y la contradicción

Venturi y Scott Brown formaban parte de ese grupo de jóvenes, especialmente en Philadelphia y Yale, influenciados por Louis Kahn, Charles Moore y Vincent Scully, que pretendían una revisión “radical” del pasado (Huxtable 1976) y querían contribuir a la evolución de la arquitectura.

Robert Venturi, apodado por Ada Louis Huxtable como el “gurú del caos” (Huxtable 1969), fue uno de los mayores exponentes de rebelión y oposición contra las normas del Status Quo en la arquitectura en los años sesenta, que contribuyeron a crear un punto de inflexión y sentar las bases de la arquitectura posmoderna¹⁷ a través de la publicación de “Complejidad y contradicción en la arquitectura” en 1966 (Venturi 1966).

Complejidad y contradicción en la arquitectura no sólo fue un libro de teoría de arquitectura basado en la historia. Según Adam Colquhoun, es el primer libro que trata la crisis del movimiento moderno desde fuera del movimiento moderno (Colquhoun 1991, p. 296; citado en Sainz Gutiérrez 1997, p. 542). Considerado ampliamente como uno de los puntos que conforman el “final oficial” del movimiento moderno en la arquitectura, Vincent Scully ya lo describió en su grandilocuente prólogo como uno de los libros de arquitectura más importantes desde “Vers une Architecture” (Le Corbusier 1923) de Le Corbusier, y posiblemente así

17 Pese a que Robert Venturi y Denise Scott Brown no se consideraran posmodernos, la arquitectura post-moderna tomó sus bases en gran medida a partir de sus textos. E incluso se difundió su imagen como imagen del nuevo movimiento. («Manifiesto Destiny» 2007)

se ha convertido¹⁸.

Desde su lanzamiento fue apoyado por importantes personalidades en la arquitectura contemporánea, no sólo por Vincent Scully, sino también por Robert Stern, o Arthur Drexler, quien de forma tímida lo aprobaba, describiéndolo como un “estudio notable, singular” sobre el “Sistema”.

Debido a su carácter polémico, pronto aparecieron reseñas en numerosas y prestigiosas publicaciones, tanto positivas como negativas¹⁹. Peter Blake fue uno de los primeros en reseñar el libro en 1967. Hizo una dura crítica aludiendo a una noción de complejidad superficial, poca originalidad en cuanto a la arquitectura pop o de la complejidad y llamaba a los arquitectos a no tomarlo muy en serio (Blake 1967). Charles Jencks tenía una postura similar, considerando que el libro se centraba más en gustos personales que en argumentos profundos (Jencks 1967). Tampoco Alan Colquhoun quedó convencido con el trabajo de Venturi. Por un lado, criticaba “la falta de un esquema teórico formal”, una lectura sesgada y subjetiva del pasado y una apología de su propio trabajo, aunque por otro lado, entendía que se podían aceptar las tesis de Venturi (Colquhoun 1967).

Pero no todos los críticos se posicionaron tan duramente contra el trabajo de Venturi. Joseph Rykwert se posicionaba de su lado y compartía el sentimiento de engaño de los funcionalistas (Rykwert 1967). También Colin Rowe alabó que atacara el credo ortodoxo, y que lo hiciera desde una postura personal (Rowe 1967). Raúl Rodríguez describe con especial atención el papel de la reseña de Marcus Whiffen, dirigida a los estudiantes “que quisieran ponerse al día del nuevo estado de la teoría arquitectónica”(2016, p. 55), y quisieran valorar la relación entre la arquitectura y la teoría, aunque no compartiera al completo el modo de abordar la historia. Discurso dirigido a los jóvenes, al igual que Naomi Miller pronosticó que los jóvenes arquitectos podían ver en el libro el caballo de batalla de un nuevo movimiento (Miller 1967). En 1968, John Lobell también lo apoyaba y aplaudía

18 Su influencia en estudiantes y arquitectos fue inmediata, se tradujo a gran cantidad de idiomas y todavía hoy continúa editándose.

19 Joan Ockman recoge en su artículo “Robert Venturi’s Complexity and Contradiction in Architecture. A Fifty-Year Reception” (Ockman 2016) algunas de estas reseñas. Por otro lado, Raúl Rodríguez García hace un detalle exhaustivo de ellas en su tesis doctoral “Road to 1966. Caminos hacia complejidad y contradicción en la arquitectura, en relación a la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU” (Rodríguez García 2016b, pp. 47-130)

la subjetividad de Venturi frente a la percepción absoluta del movimiento moderno (Lobell 1968), al igual que Christian Norberg-Schulz, quien ese mismo año alabó que por fin un arquitecto escribiera sobre arquitectura y no sobre otras disciplinas, en las que otros eran mucho más expertos que los arquitectos (Norberg-Schulz 1968). Un gurú del caos, como lo nombró Ada Louis Huxtable en 1969 (Huxtable 1969, p. 32).

El libro se basaba en los cursos de Historia de la Arquitectura que impartió en Penn y Yale en los años sesenta, así como las experiencias de sus viajes por Europa. Sus cursos de teoría estaban estructurados en 15 puntos, los puntos clásicos de las Beaux-Arts para analizar la arquitectura, y al final de cada uno de ellos expresaba sus propios argumentos y puntos de vista. Pero para escribir el libro adaptó las notas de sus cursos no al clasicismo docente que dividía la arquitectura en puntos²⁰, sino al discurso de las complejidades y las ambigüedades que William Empson o Thomas Stearns Eliot aplicaban en la poesía y la literatura, el pop art, y volviendo la vista atrás al manierismo. Es decir, tomando referencias de la literatura y de las artes, y no de la arquitectura (Venturi 1978, p. 25).

De Empson tomó prestado el análisis y la terminología lingüística de la ambigüedad y la complejidad. Introdujo en su discurso arquitectónico la complejidad, la ambigüedad, el simbolismo, la rareza, los significados dobles, las perturbaciones, o el conflicto (Empson 2006). El lenguaje es rico en implicaciones, y a través del uso de la ambigüedad Empson mostraba la riqueza en la poesía del mismo modo que Venturi quería mostrar la riqueza en la arquitectura a partir de la extrapolación de las diferentes clases de ambigüedad del lenguaje a sus diferentes niveles de complejidad y contradicción en la forma arquitectónica.

Robert Venturi aplicó conceptos lingüísticos ajenos a la arquitectura de una manera novedosa, del mismo modo que la arquitectura se encontraba en un momento “libre” y de “transición”. El arquitecto introducía un nuevo modo de analizar la arquitectura con la que a la vez explicaba sus preferencias y sus deseos de transgredir los principios del movimiento moderno. Referenciaba continuamente los conceptos con ejemplos mayoritariamente manieristas y barrocos frente a ejemplos del movimiento moderno, en los que pretendía mostrar que gran parte

20 Como ya se ha comentado en el punto “La arquitectura de la complejidad y la contradicción. De 1957 a 1967”, Robert Venturi dividió su curso de Teoría de la Arquitectura en 15 puntos de acuerdo al sistema de Guadet. (Barriere et al. 1997, p. 128).

de la riqueza de los proyectos anteriores se ha perdido en este periodo. Venturi no pretende transgredir los valores compositivos y de significado aceptados a lo largo de la historia de la arquitectura, transgrede tan sólo con los valores revolucionarios del movimiento moderno, intentando, a su modo de ver, devolver la riqueza que aporta la complejidad a la arquitectura, tal como se indica en su “suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca”. (Venturi 1978, p. 27)

Pero no se limitó tan sólo a su definición en un marco teórico, sino que también los fue introduciendo en un marco práctico junto con John Rauch y Denise Scott Brown, a la vez que fueron definiéndose a lo largo de su trayectoria profesional.

Al margen de las polémicas sobre la profundidad teórica del libro, el pequeño tamaño de las imágenes, la originalidad de sus ideas o de los conceptos, la ambigüedad en las definiciones, o la manipulación de la historia en su libro, la contribución de Venturi al deterioro del movimiento moderno fue crucial. Venturi interpreta el espíritu de su tiempo como una reacción contra los imperativos sociales y políticos heroicos (A. Morton 2016). Venturi critica a la arquitectura moderna ortodoxa, con sus sistemas rígidos, su arquitectura exclusiva, el falso funcionalismo y la falsa simplicidad²¹.

“Los arquitectos modernos ortodoxos han admitido la complejidad insuficientemente o inconsistentemente. En un intento de romper con la tradición y empezar todo de nuevo idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. Al participar en un movimiento revolucionario, aclamaron la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y yuxtaposiciones” (Venturi 1978, p. 27).

Es un ataque a sus postulados, pero no a la arquitectura moderna de los maestros o la validez de sus obras²², como más tarde defendería Denise Scott Brown en

21 En el capítulo 2 del libro, Venturi critica abiertamente la que él llama “doctrina menos es más”, la que defendía una arquitectura en la que el edificio no estaba resuelto en su totalidad, en la que el arquitecto era selectivo a la hora de resolver los problemas, y en gran medida por motivos expresivos (Venturi 1978, pp. 27-32).

22 Robert Venturi alaba y coloca continuamente ejemplos positivos de Le Corbusier, Alvar Aalto y Louis Kahn. Al principio del libro *Complejidad y contradicción*, Venturi considera a Le Corbusier y Aalto como los mejores arquitectos del siglo XX (Ibid., p. 31).

Learning from Las Vegas²³, sino a una arquitectura contemporánea basada en unos principios idealistas que no formaban parte de la realidad.

“Todo se dice en el contexto de la arquitectura común y consecuentemente se atacan ciertos blancos –en general, las limitaciones de la arquitectura, del urbanismo ortodoxo y, en particular, los arquitectos perogrullos que invocan la integridad, la tecnología o la programación electrónica como fines de la arquitectura, los popularizadores que colorean “con cuentos de hadas nuestra caótica realidad” (Venturi 1978, p. 22).

“Tampoco nos interesa criticar el contenido funcional-tecnológico del simbolismo de la primera arquitectura moderna. Lo que criticamos es el contenido simbólico de la actual arquitectura moderna y la negativa del arquitecto a reconocer ese simbolismo” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 170).

El libro no sólo atacaba el lenguaje formalista aceptado desde los años 20, sino que defendía una **nueva arquitectura de la complejidad y la contradicción**, una manera de ver la arquitectura distinta a la arquitectura moderna ortodoxa con una mirada puesta hacia la historia, no como una vuelta a los estilos del pasado sino como un instrumento y con la “esperanza de enriquecer ampliamente nuevas sensibilidades” (Venturi 1978, pp. 21-22).

“Como arquitecto trato de guiarme no por la costumbre sino por una toma de conciencia del pasado racionalmente considerado como precedente” (Venturi 1978, p. 20).

Transgredía los principios de una arquitectura purista que se seguían ya más por costumbre que por convicción²⁴, y que para él ya no eran válidas. Expresaba intencionadamente su modo de ver la arquitectura “no como un crítico, sino como

En relación a los proyectos de Frank Lloyd Wright, a veces los alaba y otros los condena y a los de proyectos de Mies van der Rohe y Philip Johnson los ataca generalmente, salvo alguna excepción en la que reconoce su mérito.

23 “(...) la arquitectura moderna cumple declarar aquí nuestra intensa admiración por su primer periodo, 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”. (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 14)

24 “la tradición tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo.” (Venturi 1978, p. 20)

un arquitecto” formado en la historia que construye, **no como un arquitecto revolucionario, sino evolutivo**. Venturi aprovecha el pasado y utiliza el análisis y la comparación a través de ejemplos muy diversos (desde Borromini a Aalto) para abordar la complejidad de la forma arquitectónica, visible a través de las yuxtaposiciones, manipulaciones de la escala y la inclusión (Rizvi 2016, p. 494). En palabras de Scully, Venturi había conseguido conjugar la monumentalidad europea con la arquitectura vernacular americana (Howe 2016, p. 494). Todo ello de un modo antiheroico e irónico en su “amable manifiesto”:

“Me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura... Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte... Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendo tanto la vitalidad como la validez.

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los “sencillos”, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y a algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.” (Venturi 1978, pp. 26-27).

Pese a ello, la finalidad del libro no es un mero ataque a los convencionalismos formales del movimiento moderno, sino un análisis (Venturi 1978, p. 23), un

llamamiento a transgredir y a aceptar la realidad:

“... Y quizá podamos perfilar del paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico” (Venturi 1978, p. 168).

ALUMINIUM CITY TERRACE • 1942

WALTER GROPIUS AND MARCEL BREUER ARCHITECTS

NEW KENSINGTON, PENNSYLVANIA

Fig.88 Walter Gropius y Marcel Breuer architects. *Aluminium City Terrace*. [Fotografía plano]. New Kensington, Pennsylvania, 1942. ©Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

Fig.89 Gottscho-Schleisner Inc. *Aluminium City Terrace*, New Kensington, Pennsylvania. *Overhanging bedroom and distant group*. [Fotografía]. New Kensington, Pennsylvania, 1943. ©Gottscho-Schleisner Collection. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

A principios de los años 40 comenzaron a darse las primeras revisiones sobre el Movimiento Moderno a la vez que comenzaba a expandirse el urbanismo Moderno. Le Corbusier señalaba 1943 como un punto de inflexión hacia un nuevo comienzo a la vez que comenzaba en 1941 “la planificación de comunidades en Estados Unidos, el año en el que el campo de actividad del arquitecto se amplió al pasar de los edificios singulares al conjunto de edificios”¹.

La “Aluminium City Terrace” de Walter Gropius y Marcel Breuer fue uno de los primeros proyectos promovidos por la FWA durante la II Guerra Mundial para proporcionar viviendas a trabajadores relacionados con defensa, en áreas industriales que podían verse amenazadas por escasez de mano de obra debido a la escasez de vivienda.

1 JOHNSON, P., 1981. *La arquitectura de 1941*. Escritos. Barcelona: Gustavo Gili, p. 58.

2.03 Revisión crítica de la Modernidad. ¿Continuidad o ruptura?

Complejidad y contradicción no fue un hecho aislado en la crítica de Robert Venturi y Denise Scott Brown a los postulados del movimiento moderno. La crítica a sus postulados debe considerarse como un punto fundamental para poder entender su teoría, ya que gran parte de sus afirmaciones tienen su origen en negaciones de principios modernistas (Borja Villed 1982, p. 11)²⁵. Sus críticas no profundizan especialmente en los argumentos que la originan, pero sí los utilizan como un medio para formular sus propias visiones, entendidas siempre no como hechos aislados y “originales”, sino formando parte de un ambiente de cambio y evolución.

Las primeras reacciones críticas a la arquitectura Moderna se produjeron siendo Robert Venturi y Denise Scott Brown todavía estudiantes. A pesar de que la arquitectura moderna se había consolidado como el estilo predominante en Estados Unidos, tras la emigración de los maestros europeos a finales de los años cuarenta, estas primeras revisiones críticas (Montaner 1999, p. 110) evolucionaban de forma paralela al éxtasis y la adopción del movimiento europeo.

Le Corbusier señalaba 1943 como el año que, “quizás”, sirvió de punto de inflexión entre los errores cometidos y un nuevo comienzo (Le Corbusier 1971, citado en Ockman 2005). Los mismos Giedion y Sert, apologistas del movimiento moderno, formularon junto con Léger los “Nueve puntos de monumentalidad”

25 En la cita, el autor se refiere no solo a la teoría de reacción de Venturi como algo negativo, sino algo común en el “Post-modern”.

Selección de revisiones a la “filosofía” del Movimiento Moderno entre 1943-1968

Sert, Josep Lluís, Léger, Fernand, Giedion, S. (1943). Nine points on monumentality.

Giedion, S. (1944). The Need for a New Monumentality.

Hudnut, J. (1945). The Post-Modern House.

Mumford, Lewis (1948). The Sky Line. Status Quo.

Helena Syrkus. (1949). Participación en el CIAM 7, Bérgamo.

Wurster, W. (1951). The Architectural Life.

Belluschi, P. (1951). Architecture and Society.

Burchard, J. (1951). Humanity, Our Client.

Hitchcock, H.-R. (1951). The International Style 20 years after.

Mumford, Lewis (1951) Function and Expression in Architecture.

Giedion, S. (1952). The humanization of urban life.

Wright, F. Lloyd. (1952). Organic Architecture looks at Modern Architecture.

Hill, H. (1952). The Individual in Architecture.

Benett, R. (1952). The Architecture of Relativity

Lancaster, O. (1952). The End of the Modern Movement in architecture.

Hudnot, J. (1953). The Three Lamps

of Modern Architecture.

Belluschi, P. (1953). The Spirit of the New Architecture.

Giedion, S. (1954). The State of Contemporary Architecture.

Convention, A. I. A. (1954). The changing philosophy of Architecture.

Congreso CIAM X (1954)

Johnson, Philip (1954). Las 7 muletilas en arquitectura.

Jonhson, Philip (1961). Carta al Dr. Jürgen Joedicke

Coderch de Sentmenat, J.A. (1961) No son genios lo que necesitamos.

Jacobs, Jane (1961). The Death and Life of Great American Cities.

The Period of Chaoticism: The Sixties Sixties—A P/A Symposium on the State of Architecture. (1961).

Venturi, R. (1966). Complexity and Contradiction in Architecture.

Rossi, A. (1966). The Architecture of the City.

Moles, Abraham A. (1967). Functionalism in Crisis.

Venturi, R. y Scott Brown, D. (1968). On Ducks and Decoration.

(Sert, Léger y Giedion 1958, p. 48-52)²⁶, artículo cuyo mensaje quedó reflejado en el sumario del octavo CIAM de 1951 en Hoddesson dedicado a “El corazón de la ciudad”. En el texto, Giedion, Sert y Léger, un historiador, un arquitecto y un pintor, todos refugiados de la II Guerra Mundial y residentes en Nueva York, recogían una visión conjunta sobre el debate sobre la monumentalidad²⁷ y lo moderno iniciado tras la Exposición Universal de 1937 en París (Ockman y Eigen 2005, p. 27), cuya visión quedó plasmada en la frase de Lewis Mumford de 1938, “si es un monumento no es moderno, y si es moderno no puede ser un monumento”²⁸. Visiones sobre la monumentalidad que complementaron cada uno de ellos, la de Fernand Léger en 1946 y la de Giedion a través del ensayo “The Need of a New Monumentality” en 1944 (Giedion 1944).

En ambos textos, los autores demandaban una mayor **monumentalidad** en la arquitectura, ya que “los monumentos son la expresión de las necesidades más elevadas del hombre. Están destinados a satisfacer el ansia eterna del pueblo por traducir en símbolos su fuerza colectiva”²⁹. El texto también expresa que el movimiento moderno comenzó resolviendo los problemas funcionales más urgentes como viviendas, colegios y hospitales. Pero en la época de posguerra, ya atendidas las graves necesidades básicas de vivienda y planeamiento, los arquitectos debían dar un paso más y ocuparse de la reorganización de la vida comunitaria en la ciudad a través del diseño de edificio que representaran su vida comunitaria. Asumían que la Modernidad había desvalorizado la monumentalidad, incapaz de transmitir el sentir colectivo de la época moderna, al igual que

26 El texto no fue publicado hasta 1956 en alemán en *Architektur und gemeinschaft* (Hamburgo, Rowohlt, 1956, pp. 40-42); en inglés se publicó en *Architecture, you and me* (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1958, pp. 48-52); y en castellano en *Arquitectura y comunidad* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, pp. 50-53).

27 En 1948, Architectural Review organizó un simposio acerca de la monumentalidad en el que fueron invitados Gregor Paulson, Henry-Russel Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lúcio Costa, Alfred Roth, Siegfried Giedion. (Paulson et al. 1948). En 1954, Architectural Record publicaba los resultados de otras ponencias en las que participaron Paul Rudolph, José Luis Sert, Eero Saarinen, William W. Wurster y Rudolph Walker. Además de un corto listado sobre otros artículos relacionados con la monumentalidad publicados en la misma revista. (Rudolph et al. 1954)

28 “if it is a monument it is not modern, and if it is modern, it cannot be a monument.” (Mumford 1970, p. 438)

29 “Monuments are the expression of man’s highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols.” (Sert, Léger y Giedion 1958, p. 48)

los políticos que gobernaban, incapaces de reconocer las “fuerzas creadoras” de su época, por lo que la expresión de la monumentalidad tan sólo podría llevarse a cabo a nivel local, en los centros comunales, donde se reflejara “la expresión creadora de nuestra época”. El monumento debía surgir de la colaboración entre el arquitecto, el pintor, el escultor y el planeador regional, y no sólo del trabajo individual del arquitecto, en el que tuvieran cabida los materiales modernos y las nuevas posibilidades técnicas como los elementos móviles, coloridas proyecciones y elementos de la naturaleza.

Una monumentalidad a la que Venturi y Scott Brown nunca se refirieron explícitamente, aunque sí a la riqueza de significados. Venturi y Scott Brown creían en la anonimidad, y para ellos no era necesario que todos los edificios fueran emblemáticos, pero sí reconocían la necesidad de que algunos lo fueran.

Por otro lado, Joan Ockman señala el enorme impacto de Wright en el momento que el movimiento moderno Ortodoxo estaba bajo revisión (Ockman y Eigen 2005, p. 31). Wright condenaba la “caja” funcionalista como una “blanca sepultura para una cultura de masas irreflexiva”³⁰ y no aceptaba los preceptos ortodoxos del “príncipe de plata”³¹. Wright promovía su arquitectura orgánica y en 1943, en el ensayo “In the Nature of Materials: A Philosophy” (Wright 2005) (Ockman y Eigen 2005), supeditaba la arquitectura de la máquina al servicio de los valores humanos (Ockman 2005, p. 15), **humanizándola** y contradiciendo en algunos puntos al movimiento moderno. En él se refería a los materiales, aceptando el vidrio como un supermaterial por permitir una máxima entrada de luz y por desdibujar el muro; la “tenuidad” o la continuidad de la estructura a través del acero, la aceptación de gran variedad de materiales y no sólo la construcción con acero, hormigón o vidrio; y finalmente la aceptación del “**ornamento integral**” y no la condena al ornamento o la “ornatofobia”, posiblemente la mayor diferencia entre la arquitectura americana previa al movimiento moderno y la arquitectura socialista europea importada en Estados Unidos, volviendo a la relación de Wright con el ornamento con más detalle en el punto “El ornamento simbólico del tinglado decorado” de la tesis.

30 “box”-“a White sepulture for unthinking mass-life” (Ockman y Eigen 2005, p. 31)

31 Tom Wolfe se dirige a Walter Gropius como “el príncipe de plata” en ¿quién teme al Bauhaus feroz? En cuyo capítulo 3, al mencionar a los “Dioses Blancos” hace referencia al desprecio de Wright por Gropius y la arquitectura moderna europea de techos planos y paredes blancas. (Wolfe 2010, pp. x-x)

En 1945, Joseph Hudnot³² publicaba “La casa posmoderna” (Hudnut 1945). Era la primera vez que se utilizaba un término que daría origen a una gran polémica, la “**posmodernidad**”. En el ensayo, a pesar de que la intención de Hudnot no era apoyar la idea de que la Arquitectura Moderna se había convertido en “un funcionalismo frío e intransigente”, se separaba de su apoyo inicial al movimiento y dejaba patente el aumento de la crítica hacia los dogmas funcionalistas (Ockman y Eigen 2005, p. 70). Se imaginaba los futuros Levittowns con cientos de casa prefabricadas construidas como aparcamientos, y desde un punto de vista romántico, el concepto de “casa” en ellas no incorporaba los “matices de pensamiento y sentimiento” que implicaba “hogar”. Advertía del peligro de que “el amor a la máquina” apagara “el fuego en nuestro hogar”, pero sin caer en romanticismos se imaginaba al “cliente posmoderno” libre de sentimentalismos y educado en el “modo de vida colectivo-industrial”, pero que “reclamaría para sí algunas experiencias internas, libres de control externo, sin profanar la conciencia colectiva”³³, haciendo un llamamiento a la **individualidad** frente al control colectivo.

Un año después, en 1946, Buckminster Fuller, abiertamente opositor del movimiento moderno construía el prototipo del Dymaxion, una cúpula ligera construida con materiales modernos que podía encajar con los principios de la era de la máquina, pero cuyas **formas** diferían del todo de la ortodoxia moderna, avivando todavía más la crisis en el Funcionalismo.

En este incipiente contexto de revisión del movimiento moderno, Lewis Mumford publicaba en *The New Yorker* el 11 de octubre de 1947 un polémico artículo, “Status Quo” (Mumford 1947) que culminó en un simposio el 11 de febrero de 1948 en el Moma titulado, “¿Qué le pasa a la Arquitectura Moderna? Un simposio en el Museo de Arte Moderno”³⁴. En el artículo, Mumford vaticinaba **nuevos vientos en la Arquitectura** mientras los dogmas de los años 20 se habían quedado anticuados:

32 Joseph Hudnot fue decano de la Universidad de Columbia entre 1933-35 y de la Universidad de Harvard entre 1935-1953. Responsable de la contratación de Walter Gropius, Marcel Breuer y Martin Wagner en Harvard.

33 “claim for himself some inner experiences, free from outward control, unprofaned by the collective conscience.” (Hudnut 1945, p. 75)

34 “What Is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art” (Barr et al. 1948)

“WHAT IS HAPPENING TO MODERN ARCHITECTURE? A SYMPOSIUM AT THE MUSEUM OF MODERN ART”

El artículo de Lewis Mumford “The Sky Line. Status Quo” en 1947 propició el simposio en 1948 en el Moma “What Is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art”. En el simposio, tal como se describe en el sumario¹, la discusión pronto se dividió entre dos puntos de vista. Por un lado, los “originarios del “International Style”, que definieron el Estilo Internacional, entre los que se encontraban Alfred H. Barr, Jr. y Henry-Russell Hitchcock y por otro lado los defensores del “Nuevo Empirismo”, y de la escuela de la “Bahía regional” de Lewis Mumford, Gerhard Kallmann, y el propio Lewis Mumford. Aunque el foco de la discusión terminó centrándose en aquellos que hablaron en términos de estilo y estándares, y aquellos que denunciaron que todas las etiquetas e “ismos” eran secundarios al problema de la producción”. Por otro lado, Christopher Tunnard señaló la necesidad de conciliar el gusto público y el buen rendimiento arquitectónico, adelantándose varias décadas a Robert Venturi o Charles Moore². Frederick Gutheim mantuvo el lenguaje del estilo como esencial para el juicio cualitativo de la crítica, y otro grupo de arquitectos encabezados por Walter Gropius y Marcel Breuer se oponían al enfoque artístico, poniendo el acento en “los objetivos prácticos e inmediatos de la arquitectura: la necesidad de aumentar la producción”.

Fig.90 Artículo The Sky Line. Status Quo de Lewis Mumford en The New Yorker. [Fotografía artículo]. Mumford, L., 1947. The Sky Line. Status Quo. The New Yorker. Nueva York, 11 octubre 1947, p. 104.

1 Barr, A. H., Hitchcock, H., Gropius, W., Nelson, G., Walker, R. T., Tunnard, C., ... Blake, P. (1948). What Is Happening to Modern Architecture ? Gerhard Kallmann , Talbot Hamlin , Lewis Mumford and Carl Koch Source : The Bulletin of the Museum of Modern Art , Vol . 15 , No . 3 , What Is Happening to Modern Architecture ? : A Symposium at the Museum of Mode, 15(3).

2 RODRÍGUEZ GARCÍA, R., 2016. ¿Qué le pasaba a la Arquitectura Moderna? Reflexiones de un simposio de 1948. Estoa, vol. 5, no. 9, pp. 99-107.

“Los mismos críticos, como Henry-Russell Hitchcock, que hace veinte años identificaban lo “moderno” en la arquitectura con el cubismo en la pintura y con una glorificación general de lo mecánico y lo impersonal y estéticamente puritano se han convertido en defensores del personalismo de Frank Lloyd Wright. Ciertamente el dictado de Le Corbusier de los años 20, de que la casa moderna es una máquina para vivir, se ha convertido en un sombrero viejo. El acento moderno está en vivir, no en la máquina”³⁵.

Mumford reclamaba que los edificios debían ser más humanos, las casas debían ser casas y no fábricas y museos. Incluso Giedion reivindicaba el monumentalismo y el simbolismo como se ha descrito anteriormente, y como ellos, los “buenos” jóvenes arquitectos buscaban nuevos valores. En el artículo, Mumford también daba a entender que el movimiento moderno había perdido su carácter transgresor, ya no era apoyado ni siquiera por sus más “ilustres” partidarios y se había convertido en un “status quo”³⁶ y, por tanto, **era el momento de dar un paso más**³⁷ en la búsqueda de la arquitectura de su tiempo, dando como ejemplo la “Arquitectura de la Región de la Bahía”³⁸.

El artículo causó un gran revuelo y el simposio fracasó desde el punto de vista de

35 “The very critics, such as Henry-Russell Hitchcock, who twenty years ago were identifying the “modern” in architecture with Cubism in painting and with a general glorification of the mechanical and the impersonal and aesthetically puritanic have become advocates of the personalism of Frank Lloyd Wright. Certainly, Le Corbusier’s dictum of the twenties-that the modern house is a machine for living in-has become old hat. The modern accent is on living, not on the machine” (Mumford 1947, p. 104)

36 “el Funcionalismo, escribe un crítico bastante dolorido en un número reciente de la Architectural Review de Londres, la única fe estética real a la que el arquitecto moderno podría reclamar en los años de entreguerras, es ahora, si no se refuta, ciertamente cuestionado por aquellos que antes eran sus más ilustres partidarios.”

“Functionalism,” writes a rather pained critic in a recent issue of the Architectural Review of London, “the only real aesthetic faith to which the modern architect could lay claim in the inter-war years, is now, if not repudiated, certainly called into question ... by those who were formerly its most illustrious supporters.”(Id.).

37 “Los buenos jóvenes arquitectos de hoy están lo suficientemente familiarizados con la máquina y sus productos y procesos como para darlos por sentado, por lo que están listos para relajarse y disfrutar un poco. Eso será mejor para todos nosotros.”

“The good young architects today are familiar enough with the machine and its products and processes to take them for granted, and so they are ready to relax and enjoy themselves a little. That will be better for all of us.” (Id.)

38 “Bay Region Architecture” (Id.)

obtener conclusiones (Barr et al. 1948, p. 4), pero no como una puesta en común de distintas posiciones y la confrontación de estas ideas diversas que fomentaron el debate (Rudolph et al. 1954), lo que aumentó la incertidumbre acerca del debate arquitectónico en los años cincuenta.

El CIAM 7, celebrado en Bérghamo tampoco fue ajeno al debate crítico y al ataque al movimiento moderno. El discurso de Helena Syrkus, aunque se focalizaba en la realidad de los países del Este de Europa, hacía patente una deficiencia en la Arquitectura Moderna Ortodoxa que otros críticos como Giedion (Giedion 1952) también compartían, la **desconexión de la arquitectura con la sociedad y la necesidad de la humanización de la arquitectura**.

Syrkus comenzaba su ponencia declarando que las demandas de la carta de Atenas ya habían sido satisfechas desde 1945 en su país y que ahora el foco de atención debía reorientarse hacia la conciencia. Tema en el que también se centrará posteriormente Giedion. Syrkus expresaba que la arquitectura estaba alejada de la sociedad, y debía volver a acercarse a ella. Focalizando el discurso en un acercamiento entre el arte y el pueblo:

“Nos falta una actitud justa ante la gente. El arte pertenece a la gente y debe ser entendido por la gente (...) Necesitamos arte, pero un arte que responda a las necesidades humanas y que eleven el espíritu del pueblo”³⁹.

En la misma línea de revisión, Architectural Record publicaba en el número de agosto de 1954 que la arquitectura se había desprendido de sus grilletes y los oradores podían abordar con libertad los principios contemporáneos (Rudolph et al. 1954). Buscaban “**un nuevo vocabulario, rico y flexible**”⁴⁰. En la convención de la A.I.A., Paul Rudolph promulgaba una arquitectura que debía “reflejar las aspiraciones más altas del hombre”, que no fuera **monótona**, que aprendiera de las lecciones de Roma, pero sobre todo sin renunciar a ser funcional. Incluso José Luis Sert, pese a defender una arquitectura “de buenas proporciones, serena y dignificada”, valores que recuerdan a Le Corbusier, no creía en un cambio de filosofía, pero sí en un desarrollo de ella y para ello atacaba al Funcionalismo.

39 “We lack a fair attitude toward the people. Art belongs to the people and must be understandable by the people (...) We need art, but an art which responds to human needs and uplifts the spirit of the people”. (Syrkus 2005, p. 121)

40 “a new vocabulary, rich and flexible” (Rudolph et al. 1954)

Ya no sólo por la falta de monumentalidad, sino por la creación de “**clichés**” de aparente **pobreza** que habían sustituido al antiguo simbolismo. “El funcionalismo sólo no resuelve nuestras necesidades”, afirmaba. En cambio, William W. Wurster, alejado de los principios modernos, se focalizaba en la importancia de las **cosas cotidianas**, al igual que posteriormente harían Denise Scott Brown y Robert Venturi.

Philip Johnson, a pesar de que fuera él mismo quien en 1932 presentara el Estilo Internacional en Estados Unidos, construyera la Casa de Cristal en Canaan llevando los ideales del movimiento moderno al máximo exponente o colaborara con Mies van der Rohe en el diseño del “Seagram Building”, empezó a reflexionar sobre la libertad creativa que se había eliminado al ser impuestos los dogmas del movimiento moderno. En 1954, alejándose de la influencia de Harvard, ofreció una polémica conferencia en Harvard⁴¹ atacando algunas de las bases sobre las que se asentaba el movimiento moderno, refiriéndose a ellas irónicamente como “las siete muletilas de la arquitectura”⁴². En la conferencia, Johnson inducía a los asistentes a la autocritica y la reflexión preguntando por qué los arquitectos debían ser muleteros.

“¿Por qué no había que prestar atención a la **historia**?” Cuando Johnson era consciente de que cada vez había una mayor despreocupación hacia ella y una mayor aceptación; “¿por qué era tan importante hacer un plano bonito?; “¿por qué la utilidad debía predominar frente a la forma?”, pues si finalmente todos los edificios funcionan, la funcionalidad únicamente ya no era suficiente para considerarse arquitectura, y en cambio, si para ello se habían comprometido componentes artísticos, ya no podrían ser más arquitectura, sino un “ensamblaje de partes útiles”. “¿Por qué el centro ambiental debía sustituir a la arquitectura?”. En relación a la economía, Johnson cuestionaba, “¿por qué los edificios debían ser económicos?”. Consideraba que ya se habían distanciado suficiente de la posguerra y la sociedad había cambiado, por tanto, “¿por qué debía seguir los modelos

41 Robert Stern considera que la conferencia fue posiblemente acogida como herética y muy polémica en Harvard, a la que acudieron incluso estudiantes de otras Universidades, entre ellos el propio Robert Stern, que en aquel entonces estudiaba en Yale. (Johnson et al. 1981, pg. 136)

42 Johnson se refiere a la Historia, el dibujo bonito, la utilidad, la comodidad, la baratura, el servir al cliente y la estructura, como las 7 muletilas sobre las que se basaba el movimiento moderno y sobre las que invitaba a la reflexión. (Johnson 1981b)

económicos propios de otra época?"; ¿acaso algo es mejor o más digno meramente por ser más económico?; "¿hasta cuándo puede excusarse el arquitecto al servir al cliente?", estableciendo la diferencia de que "servir al cliente es una cosa, y la arquitectura otra". Finalmente, sobre la estructura, quizás la muletilla más complicada, Johnson preguntaba, "¿se puede creer que una estructura por sí misma sea considerada arquitectura?" Probablemente no, ya que se corre el riesgo de considerar que cualquier orden estructural limpio sea suficiente y no sea necesario proyectar más (Johnson 1981c, p. 140)⁴³.

Johnson, arquitecto mediático y polémico con una gran puesta en escena y sobre todo ambivalente, ya no creía en dogmas y promulgaba la libertad en el proceso creativo (Johnson 1981c p. 140)⁴⁴. La forma no tenía por qué seguir a la función, la arquitectura iba mucho más allá que una serie de características funcionales (Johnson 1981c, p. 140)⁴⁵ y le gustaba la idea de que debía servir para "embellecer este mundo" (Johnson 1981c, p. 140), basándose en la definición de arquitectura de Le Corbusier (Johnson 1981c, p. 140)⁴⁶ que relaciona las formas y la luz, y sin mención alguna a la funcionalidad. Pero Johnson no sólo atacaba que el proceso creativo debía apoyarse sobre una serie de postulados o premisas funcionales, sino que, para evitar la banalidad,⁴⁷ debía apoyarse en la historia. No de forma dogmática e impositiva, sino desde la **libertad**. Consciente de que el reconocimiento de la historia volvía a estar en el punto de mira de la crítica, Johnson se apartaba de sus anteriores declaraciones y escritos y se autoconsideraba "tradicionalista", siguiendo las nuevas tendencias y transgrediendo uno de los principales principios del movimiento moderno ortodoxo. La negación de la historia.

43 "ya no tengo que proyectar más; lo único que tengo que hacer es construir un orden estructural limpio" (Johnson 1981c, p. 140)

44 "¿por qué nosotros, en el estadio en el que nos encontramos, tenemos que ser tan muletileros? ¿por qué no nos plantamos delante de creación y le hacemos frente? El acto de creación, como sucede con el nacimiento o la muerte, es algo a lo que uno debe hacer frente solo. No existen reglas; (...) Nadie puede entrar contigo en ese cuarto donde tomas las decisiones finales. Es algo de lo que no se puede escapar; ¿por qué luchar entonces contra ello? ¿por qué no convencerse de que la arquitectura es el resultado de una serie de decisiones artísticas ineludibles? (Id.)

45 "(...)" mucho antes de que se inventaran los inodoros ya había arquitectura". (Id.)

46 "la arquitectura es el juego correcto, sabio y magnífico de las formas bajo la luz" (Id.)

47 Johnson recurre en este punto a la frase que Mies le comentó en una ocasión "Philip, es mucho mejor ser bueno que ser original" (Id.)

En la carta al Dr. Jürgen Joedicke fechada en 1961 (Johnson 1981b), Johnson iba más allá de las siete muletilas y le anunciaba que quizás el movimiento Moderno estaba llegando a su fin. Johnson enunciaba que frente a la postura “basada en la moral del movimiento moderno” existía sólo un valor absoluto, y éste era el cambio. Johnson no temía al eclecticismo ni al futuro, sino que era optimista y disfrutaba con él frente a la “esterilidad del movimiento moderno”.

Johnson no era el único que creía en el cambio, también José Antonio Coderch creía en él. Un cambio que superaba las restricciones de las normas y daba alas a la libertad⁴⁸. El cambio, un proceso lógico e inevitable, que tan sólo cabía asumirlo y abrazarlo:

“Pero hoy en día la época está cambiando tan rápidamente... Los nuevos valores barren a los viejos a una velocidad vertiginosa, eso sí, aunque no menos apasionante. ¡Viva el cambio!” (Johnson 1981b, p. 127)

48 “No hay reglas ni certezas en ninguna de las artes. Existe sólo una sensación de maravillosa libertad, de un sinnúmero de posibilidades que investigar, de un sinfín de años pasados, de edificios históricos magníficos que gozar” (Coderch 1961).

Fig.91 Miguel Ángel. Detalle de la Creación de los astros y las plantas, fragmento de la Capilla Sixtina. Roma, 1511. [Fresco].

Platón escribió en el diálogo socrático de *Tímeo* sobre el demiurgo, el Dios creador. En él, el “Demiurgo” ordena al Universo teniendo en cuenta a la geometría como elemento organizador y relacionando la belleza con la proporción, afirmando que “todo lo que es bueno es bello, y lo bello no es desproporcionado”¹.

1 PLATÓN, 1872. *Tímeo o de la Naturaleza*. En: P. de AZCÁRATE (ed.), *Platón. Obras Completas*. Madrid: Medina y Navarro,

2.04 No son genios lo que necesitamos ahora⁴⁹

También en España aparecieron voces críticas con el movimiento moderno, entre ellas José Antonio Coderch. Él no se centraba en la humanización de la arquitectura o la libertad proyectual, sino en la crítica a la “**divinidad**” de la figura del arquitecto. Coderch al igual que Rowe en “Neo-clasicismo y Arquitectura moderna” consideraba que el arquitecto moderno se había erigido como el “intérprete del sentimiento colectivo (...) arúspice, profeta y gurú”⁵⁰. En su artículo “No son genios lo que necesitamos ahora” (Coderch 1961) invitaba a los arquitectos al sentido común y a adaptarse a la realidad, porque para él ya no era tiempo ni de “pontífices de la arquitectura, ni grandes doctrinarios, ni profetas”, y apelaba a los arquitectos a apoyarse en la tradición “viva”, no en los dogmas, así como a valorar la obras más allá de las formas.

El arquitecto moderno se consideraba un genio “demiurgo”, había heredado del romanticismo la idea de genio y de originalidad⁵¹, incluso de creador visionario. A pesar de que la Bauhaus, una de las instituciones pioneras del movimiento moderno, surgiera con el objetivo de crear un arte total que diluyera las fronteras

49 Para el título del capítulo se ha recurrido al mismo título de un escrito de José Antonio Coderch que resume el espíritu de la época, el cual se pretende transmitir en este punto. (Coderch 1961).

50 Colin Rowe relaciona “los problemas de la forma” con las actitudes proféticas de los arquitectos, en las que los arquitectos podían primero despersonalizar su gusto y luego interpretarlo de nuevo. (Rowe 1999b)

51 “The romantic movement had spent itself by the mid-nineteenth century, yet some of its ideas, such as the role of genius and originality in art, persist to the present day”. (Brolin 1976, p. 55 citado en Borja Villed 1982, p. 12)

entre disciplinas y entre artesanos y artistas, tal como indicaba el discurso fundacional de Gropius⁵², la realidad del movimiento moderno fue otra. La modernidad retomó con fuerza el debate entre artesano y artista, y dejó aparte el lado artesanal del artista para reforzar el valor del individuo. El arte era la expresión del genio individual en busca de la originalidad, olvidando el favor a la comunidad (Pascual Gay 2012), “porque lo propio del demiurgo es fabricar originales, en la embriaguez de su originalidad” (Krauss 2001, p. 15).

Siguiendo la vertiente del arquitecto moderno como demiurgo, Borja Vilel define la obra arquitectónica moderna desde el punto de vista de Venturi como “original y heroica”, considerando al arquitecto moderno como “neoplatónico-demiurgo, autoritario Zaratustra, que creará tener una gran e ideal empresa: transformar la sociedad y establecer el mítico Hombre Moderno que será capaz de leer de modo “natural” ese lenguaje nuevo, único y verdadero de “formas puras” (Borja Vilel 1982, p. 12).

En “Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change...”, el propio Venturi se refería al respecto:

“Cuando era joven, una forma segura de distinguir a los grandes arquitectos era a través de la consistencia y la originalidad de su trabajo (...) para estos Maestros (...) el trabajo de cada uno tendía a verse diferente del de los demás, según cada uno se esforzó en afirmar la originalidad que se consideró el *sine qu non* de la expresión artística de los artistas románticos y también de los modernos.”⁵³

Para complementar la idea de arquitecto como genio, se recoge la visión de Renato Poggioli:

“Todo verdadero artista, guiado por su originalidad, debía de apartarse de las reglas de belleza establecidas que sólo servían para el pueblo, falto de genio, de originalidad y, por tanto, incapaz de acceder al verdadero arte. El verdadero artis-

52 “un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas” (Gropius 1919, p. 68).

53 “when I was young a sure way to distinguish great architects was through the consistency and originality of their work (...) for these Masters (...) the work of each as a whole tended to look different from that of the others as each strove to assert the originality that was considered the *sine qu non* of artistic expression of Romantic and also of Modern artists” (Venturi 1982, p. 114).

ta, pues, se sitúa aparte de lo establecido, de la sociedad. Nace la idea del artista como rebelde, el “épater la bourgeoisie””. (Poggioli 1968 citado en Borja Vilel 1982, p. 13).

Con esta argumentación, Poggioli sigue la idea de Ortega y Gasset de que no todos somos iguales, ya que Ortega y Gasset divide a los hombres en referencia al “arte nuevo”, en dos grupos: los que entienden y los que no, y por tanto el arte nuevo no es para todo el mundo, “sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada” (Ortega y Gasset 1946, p. 355).

Pero ni todo el arte debe ser original, ni todo lo original puede ser arte. Incluso se podía dudar de que la arquitectura fuera un arte, tal como hizo Adolf Loos. Para él, tan sólo la arquitectura funeraria podía aspirar a ser categorizada como arte, por ello no era necesaria la originalidad en la arquitectura y reclamaba la tradición como su única verdad.

“(…) ¡Basta de genios originales! ¡Repitámonos continuamente! ¡Que una casa se parezca a otra! Ciertamente, no se saldrá entonces en la “Deutsche Kunst und Dekoration” y no se será profesor de la Escuela de arte industrial, pero se habrá servido a su época, a sí mismo, a su pueblo y a la humanidad lo mejor posible. ¡Y con ello, a su patria! (Loos 2004^a, p. 69)

En cambio, para los arquitectos modernos, la obra arquitectónica sí debía ser original, a pesar de que entre las posteriores generaciones de arquitectos modernos hubo una tendencia del arquitecto moderno a “glorificar la originalidad copiándola” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 171). El arquitecto moderno se sentía tenedor de la verdad, y como tal no podía dudar, por esto debía poseer un lenguaje único y ser coherentes.

“Para estos maestros, las variedades de estilo dentro de sus propias obras habrían implicado indecisión y falta de compromiso con un ideal unificado.”⁵⁴

El arquitecto moderno, en su papel de “deidad” y de conocimiento de las necesidades reales de la gente, era responsable de un diseño total, inspirado en el concepto decimonónico de Richard Wagner de “la obra de arte total”, defendido

54 “for these masters varieties of style within their own oeuvres would have implied indecision and lack of commitment to a unified ideal (…)” (Venturi 1982, p. 114).

por algunos maestros como Walter Gropius o Frank Lloyd Wright.

En cambio, las nuevas generaciones a las que pertenecía Venturi ya no creían en la tiranía del diseño total, responsable del cambio en el “hombre rico” de Adolf Loos de hombre feliz a desdichado (Loos 2004, p. 250). Pues el arquitecto, actuando desde la tiranía del diseño le había arrebatado su libertad. Los años sesenta ya no eran los tiempos de las vanguardias, se criticaba a los arquitectos por su desconexión con la sociedad y la realidad. Por ello Venturi y Scott Brown, al igual que muchos otros críticos y arquitectos consideraban que el arquitecto debía bajar de su pedestal, dejar de jugar a ser Dios como ellos decían, reconocer y aceptar el contexto real para diseñar para una sociedad real, y no para una sociedad idealizada y utópica.

Fig.92 HILL, Stephen. *Lieb House, view from Street*. [Fotografía]. Barnegat. [Consulta: 15 junio 2017]. © Stephen Hill

La arquitectura de la Lieb House de Venturi & Rauch, simbólicamente ordinaria, y su integración en el entorno.

2.05 La arquitectura de lo común

“No sólo en los monumentos habita la memoria de los pueblos, la tradición no se guarda entre castillos, fortalezas y templos, también existe una escala de lo doméstico que genera cultura” (González 2007, p. 13).

La anterior afirmación de Jocelyn Tillería González defendiendo la importancia de la arquitectura vernácula frente a la patrimonial es contraria a la historiografía tradicional occidental. Durante siglos, la arquitectura popular ha sido ignorada por los historiadores a favor de una arquitectura culta. Desde la tradición renacentista, tanto templos, palacios, o monumentos fueron considerados arquitectura frente a las edificaciones destinadas a dar cobijo o producción, despojadas de cualidades artísticas sin las cuales quedaron desprovistas de cualquier valor arquitectónico y por tanto descartadas como objeto de estudio. Relegadas a la categoría de “edificación” frente a “arquitectura” (Pavón Torrejón 2009, p. 105).

No existe una definición única para la arquitectura vernácula, también llamada “anónima, espontánea, indígena, rural”⁵⁵, popular, o tradicional. “La arquitectura de la democracia y de la gente”, tal como también la enuncia Deborah Fausch (Fausch 1997, p. 90). Una arquitectura propia de un lugar y de una cultura, anónima y sencilla, la cual, de acuerdo a Tillería, “muestra un modo de construir, cuya génesis es el momento en que el hombre crea su hábitat, no responde a estilos, no representa a épocas, no necesita de arquitectos y son quienes las habitan los

55 Distintos nombres con los que se refiere Bernard Rudofsky a la arquitectura, en la que la figura del arquitecto no es relevante, en el prefacio de la exposición “Arquitectura sin arquitectos” celebrada en el Moma de Nueva York en 1956. (Rudofsky 1964)

encargados de modelarlas, ha estado allí, testigo de la cultura de los hombres” (2007, p. 12). Lo que podría entenderse como edificios diseñados por gente común, a partir de una serie de conocimientos tradicionales para realizar las actividades necesarias de la gente común.

El movimiento arts & crafts terminó con esta tendencia de renegar de la arquitectura popular frente a la arquitectura representativa. Como respuesta crítica a la industrialización, este movimiento propició el interés por lo artesanal frente a lo mecánico, el rescate de los oficios y el respeto por la naturaleza de los materiales (González 2007, p. 14). Entusiasmo que continuaron los pioneros del movimiento moderno. Los maestros vieron en la arquitectura tradicional algunas de las bases que les ayudarían a crear la arquitectura de su tiempo. Para Ignacio de Solà Morales, éstas fueron la “esencialidad de lo arquitectónico”, un lenguaje sencillo sin retórica ni añadidos que esconde la forma; el “equilibrio” y la racionalidad en el proceso de selección de soluciones para construir, y finalmente la “nostalgia” (Pavón Torrejón 2009, p. 106), un sentimiento romántico frente a la mecanización y la globalización.

Tanto Loos, como Le Corbusier, o Wright encontraron la verdad en la tradición, siempre desde sus principios, como la justificación de la sencillez y de la integración en el lugar, pero jamás en sus formas o su estética. De este modo, Loos, en su artículo “el arte vernáculo” cargaba contra los artistas vernáculos, aquellos que para él querían eliminar cualquier avance de la técnica, construir de manera pintoresca intentado imitar la construcción de los campesinos, reduciendo las grandes ciudades a pequeñas, y las pequeñas a pueblos (Loos 2004^a, p. 62). Loos era un arquitecto que creía en el progreso, por lo que no encontraba sentido a un estilo que intentaba retroceder en el tiempo, en cambio estaba a favor de la construcción tradicional, su única verdad (Loos 2004^a, p. 68),⁵⁶ la cual tan sólo podía admitir cambios si éstos podían representar una mejora, refiriéndose a los descubrimientos técnicos. El arquitecto, un “hombre culto”, no podía construir con la ingenuidad de un campesino, y al pretender copiarlo, imitaba, y al imitar lo que hacía realmente era enmascarar, retrocedía de forma voluntaria a otro estado de cultura de forma “indigna y ridícula”. Había que construir de acuerdo a la tradición, tan sólo cambiarla cuando fuera necesaria, pero jamás imitarla. Dejando

56 “En vez de seguir lemas engañosos como “arte vernáculo”, decidase finalmente por volverse a la única verdad que siempre pregonó: a la tradición”. (Loos 2004^a, p. 68)

entrever su oposición a la estética vernácula.

La arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright se inspiraba también en la tradición, la japonesa. La fusión de principios arquitectónicos mecánicos y tradicionales, la sinergia de distintas culturas y tradiciones. Wright quedó fascinado por la sencillez de la casa japonesa, un estudio ejemplar de eliminación de lo insignificante (Wright 1955, p. 246), donde apenas se podía encontrar algo añadido en el sentido de ornamento y la belleza residía en la simplicidad de los materiales. Un ejemplo no sólo de sencillez, sino de estandarización, ya que las alfombras modulares del suelo, determinaban incluso el tamaño de las casas.

Le Corbusier, por otro lado, fue otro de los maestros que volvió la mirada atrás, hacia la arquitectura tradicional. La aceptaba y aprendía de ella. Extrajo los principios de la arquitectura vernácula de sus viajes y los utilizó para integrar la arquitectura moderna en el lugar.

Después de la II Guerra Mundial, el interés por lo vernáculo siguió creciendo y se multiplicaron los artículos en los periódicos referentes a lo vernáculo. Comenzaron a darse nuevas interpretaciones, valorándose lo autóctono y lo regional para adaptarse a las distintas culturas y los distintos climas. En julio de 1957, *Architectural Review* dedicó un número especial a edificios anónimos en Inglaterra de estilo regional, “The Functional Tradition”, al que le siguió la publicación del libro “The Functional Tradition in early industrial buildings”, de y James M. Richards (J.M.Richards 1958). Un catálogo de edificios industriales anónimos pertenecientes a la Revolución industrial entre 1780 y 1850 en Inglaterra. En 1957, Sibyl Moholy-Nagy también se interesaba por la arquitectura anónima en “Native Genius in Anonymous Architecture” (Moholy-Nagy 1957), un libro similar que abarcaba todo tipo de edificaciones, esta vez en América. Y James Stirling publicaba en 1960 en *Perspecta* “The Functional Tradition and Expression” (Stirling 1960), en cuyo artículo alababa los méritos de la tradición funcional y la propone como una “expresión alternativa distinta del estilo y la estructura”, una “expresión directa de los volúmenes actuales de alojamiento”. Identificando la importancia de la arquitectura vernácula sobre la obra tardía de Le Corbusier.

Aunque probablemente la contribución más importante a la arquitectura vernácula fue la exposición en 1964 de Bernard Rudofsky en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, “Architecture without architects”, cuyo catálogo fue ampliamente difundido en distintos idiomas (Rudofsky 1964). La exposición fue

Fig.94 Catálogo exposición “Architecture without Architects” (MoMA Exposición. 1 noviembre 1964- 7 febrero 1965). [Fotografía portada]. Rudofsky, B., 1965. Architecture without Architects. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.93 Exposición “Architecture without Architects” (MoMA Exposición. 11 Noviembre 1964- 7 febrero 1965). Nueva York, 1965. [Fotografía]. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

una muestra de arte “comunitario”, definido como “(...) no producido por el especialista, sino por la actividad espontánea y continua de un pueblo entero con un patrimonio común, que actúa bajo una comunidad de experiencia.”⁵⁷ La muestra inspiró a los arquitectos otro modo de hacer arquitectura alejada de la sofisticación y adaptada a las tradiciones del lugar, aceptando lo tradicional propio del pueblo para el pueblo, en contraposición a una arquitectura que sentía “aversión a la edificación convencional” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 188), continuamente revolucionaria e innovadora sólo apta para minorías.

Venturi y Scott Brown encontraron en la arquitectura vernácula, al igual que los arquitectos modernos, una fuente de inspiración para crear una “arquitectura de su tiempo”. Pero no como un “paradigma de pureza, naturalidad y orden sin diseño”, sino como un “juego entre el orden y lo circunstancial”. Un deseo de transmitir a través de las formas de la arquitectura la complejidad de la experiencia de la vida contemporánea (Fausch 1997, p. 91).

Al igual que Venturi se había inspirado en las fachadas italianas para escribir Complejidad y contradicción, aceptando sus complejidades para adaptarse a la vida cotidiana (Venturi 1978, p. 10), la nueva arquitectura debía aceptar la convencionalidad y la realidad del paisaje, incluyendo su vulgaridad, al igual que las pinturas de Edward Hooper. Conceptos que el movimiento moderno había ignorado.

“¿Estamos hoy proclamando la tecnología avanzada, mientras excluimos los elementos inmediatos y vitales, si bien vulgares, que son comunes en nuestra arquitectura y paisaje? (...) (Venturi 1978, p. 67)

“los arquitectos han ignorado hasta hace muy poco la industria del hogar móvil. Esta industria, (...) está produciendo actualmente un quinto del total anual de viviendas en Norteamérica. Los arquitectos deberían renunciar a ser grandes innovadores técnicos en la construcción de viviendas y centrarse en adaptar esta tecnología nueva y útil a necesidades más amplias que las que atiende hoy y a desarrollar un simbolismo del hogar móvil más vivo para los grandes mercados.” (...) (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 185)

57 “a communal art, not produced by the specialist but by the spontaneous and continuing activity of a whole people with a common heritage, acting under a community of experience”. (Belluschi 1955, p. 131)

“Y quizá podamos perfilar el paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico” (Venturi 1978, p. 166).

Al igual que Loos, Venturi consideraba que el trabajo del arquitecto consistía en la utilización de los medios convencionales de los que disponía, y tan sólo introducir elementos nuevos, cuando éstos ya no funcionaban (Venturi 1978, p. 68). Pero el contexto es el que varía, ya que Venturi pretendía “usar la convención de manera no convencional” (Venturi 1978, p. 69), provocando un cambio de significado. Un recurso ya utilizado en la poesía y la pintura, pero poco habitual hasta entonces en la arquitectura, citando como ejemplo a Wordsworth quien describía “los acontecimientos y situaciones de la vida corriente de modo que las cosas ordinarias se nos presenten con un aspecto poco habitual” (Venturi 1978, p. 69).

Para ello, Venturi y Scott Brown utilizaron una “fuente de energía para producir horror en las Bellas artes” (Scott Brown 1969, p. 73), lo popular. Al igual que los Beatles y los pintores pop que triunfaban entre la élite intelectual (Scott Brown 1969, p. 73) mezclando fuentes de la alta y la baja cultura, ellos pretendían obtener el mismo resultado introduciendo elementos convencionales de forma poco convencional provocando un efecto inusual. A diferencia del movimiento moderno, que había rechazado esta fusión artística, ellos entendían lo vernáculo como una dicotomía entre el arte culto y el bajo, una combinación de las Bellas artes con el arte vulgar. Estableciendo una paradoja en el proceso de aprendizaje:

“miramos atrás en la historia para ir hacia delante; podemos también mirar hacia abajo para ir hacia arriba” (Venturi, Scott Brown y Izenour 1998, p. 28; Venturi y Scott Brown 1971c, p. 30).

Aunque realmente, como señala Deborah Fausch, esta dicotomía fuera desigual, en la que lo alto se puede apropiar de lo bajo, pero no al revés” (Fausch 1997, p. 91).

“Lo que ha hecho la arquitectura moderna no ha sido tanto excluir lo comercial vernáculo como intentar apoderarse de ello inventando y forzando un idioma vernáculo propio, mejorado y universal. Ha rechazado la combinación de las Bellas Artes con el arte vulgar. El paisaje italiano ha armonizado siempre lo vulgar y lo vitruviano: los *contorni* en torno al *duomo*, el lavadero del *portier* frente al *portone* del *padrone*, el Supercortemaggiore frente al ábside románico. En nuestras

fuentes nunca han jugado niños desnudos, y jamás M.Peí será feliz en la carretera 66. (...)" (Venturi, Scott Brown y Izenour 1998, p. 23; Venturi y Scott Brown 1971c, p. 31).

La mezcla del arte culto y el arte popular en la arquitectura, a pesar de que fuera un recurso rechazado por el movimiento moderno, tampoco fue pionero de Venturi y Scott Brown. Ya una década antes, Alison y Peter Smithson se referían a ello, aunque lo publicaran años después:

"Tradicionalmente las bellas artes dependen de las artes populares para su vitalidad, y las artes populares de las bellas artes para su respetabilidad. Se ha dicho que las cosas apenas "existen" antes de que el artista las haya utilizado; son simplemente parte del material de fondo no clasificado contra el que pasamos nuestras vidas. La transformación del objeto cotidiano en manifestación artística se produce de muchas maneras: el objeto puede ser despojado -objeto encontrado o el arte brut-, el objeto mismo permanece igual; puede surgir un mito literario o folclórico; o el objeto puede ser utilizado como punto de partida y es transformado... Por qué ciertos objetos de arte folclórico, estilos históricos o artefactos y métodos industriales se convierten en importantes en un momento determinado no pueden ser fácilmente explicados. Gropius escribió un libro sobre silos de grano, /Le Corbusier un libro sobre aviones, /y Charlotte Perriand -se decía- traía un nuevo objeto a la oficina todas las mañanas;/ pero en los "cincuenta", coleccionábamos "anuncios"”⁵⁸.

Para ellos, saber ver en los lugares comunes no era nada nuevo, ya la habían advertido en el pasado, e incluso lo admitían como una forma de ser revolucio-

58 "Traditionally the fine arts depend on the popular arts for their vitality, and the popular arts on the fine arts for their respectability It has been said that things hardly "exist" before the fine artist has made use of them; they are simply part of the unclassified background material against which we pass our lives. The transformation from everyday object to fine art manifestation happens in many ways: the object can be discovered -object trouvé o l'art brut- the object itself remaining the same; a literary or folk myth can arise; or the object can be used as a jumping-off point and is itself transformed... Why certain folk art objects, historical styles or industrial artifacts and methods become important at a particular moment cannot easily be explained. Gropius wrote a book on grain silos, / Le Corbusier a book on aeroplanes, /and Charlotte Perriand -it was said- brought a new object to/the office every morning;/ but in the "fifties", we collected "ads". (Smithson y Smithson 1974, pp. 10-11)

Fig.95 SCOTT BROWN, Denise. *Las Vegas* [modificado]. [Fotografía]. Las Vegas, 1968. © VSBA

narios. Aunque el aceptar de un modo positivo el urbanismo contemporáneo les provocó la descomprensión por parte de una gran parte de arquitectos y críticos.

“Pero saber ver lo común no es nada nuevo: las Bellas Artes suelen seguir el camino abierto por el arte popular. Los arquitectos románticos del siglo XVIII descubrieron una arquitectura rústica preexistente y convencional; los primeros arquitectos modernos se apropiaron, sin grandes adaptaciones, de un vocabulario industrial preexistente y convencional. Le Corbusier gustaba de los silos mecánicos y los barcos de vapor; la Bauhaus parecía una fábrica; Mies refinó los detalles de las acerías norteamericanas en sus edificios de hormigón. (...)” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 22-23).

“Aprendiendo de la configuración ya existente, un arquitecto puede también ser revolucionario. No en la forma más obvia que consiste en arrasar París y empezarla de nuevo, como sugirió Le Corbusier en los años veinte, sino en otra forma más tolerante: o sea, poner en cuestión nuestro modo de ver las cosas” (Venturi y Scott Brown 1971, p. 29).

En su interés por la arquitectura vernácula, Venturi y Scott Brown no se dirigieron a la arquitectura primitiva de “arquitectura sin arquitectos” o a una arquitectura industrial primitiva de los arquitectos modernos, sino hacia la arquitectura vernácula comercial, que incluía la realidad urbana y la de la sociedad de consumo americana, hasta entonces excluidas. Por un lado, dirigían su atención hacia la ciudad contemporánea por la sensibilidad hacia las necesidades. La “pluralidad de necesidades”, en las que se construye ya no para un hombre “único” sino para el mercado, “un grupo de gente definido por su nivel de ingresos, edad, estructura familiar y estilo de vida” (Scott Brown 2007, p. 8). Y, por otro lado, en la necesidad de encontrar vocabularios formales que resultaran más adecuados a las necesidades plurales de la sociedad. La aceptación de la fealdad, las gasolineras y las autopistas y el arte pop, en el que el arte bajo se había convertido en el arte culto. Aunque en este último caso, Scott Brown advierte de la necesidad de aplicar el juicio para evitar el “todo vale”.

La arquitectura vernácula comercial fue difícilmente comprendida⁵⁹. Se inspiraba

59 Apreciación que RV y DSB recogen en el artículo “Un significado para los aparcamientos A&P* o aprendiendo de Las Vegas” de 1968, que se materializará en multitud de críticas, entre las que destacan la confrontación en la revista *Casabella* de Denise Scott

Fig.96 Exposición Signs of Life: Symbols in the American City. Smithsonian Institution. [Fotografía]. Washington DC, 1976. The Architectural Archives, University of Pennsylvania por cortesía de R.Venturi y D. Scott Brown

Fig.97 Exposición Signs of Life: Symbols in the American City. Smithsonian Institution. [Fotografía]. Washington DC, 1976. The Architectural Archives, University of Pennsylvania por cortesía de R.Venturi y D. Scott Brown

en el Strip de Las Vegas, en sus rótulos, sus aparcamientos como “una evolución de los grandes espacios desde Versalles” (Venturi y Scott Brown 1971c, p. 36), y las distintas actividades que se yuxtaponían a los lados de la autopista. Recuperaba el signo en la arquitectura que el movimiento moderno había renegado a la mínima expresión, aceptaban la heráldica de los carteles y creían en una arquitectura de estilos y signos, una arquitectura de comunicación frente a la arquitectura del espacio moderna. El espacio ya no dominaba la arquitectura vernácula comercial, como ocurriera con la arquitectura del movimiento moderno, sino la comunicación. Un mensaje comercial y persuasivo en un “nuevo” contexto en 1968:

“Las Vegas, Los Ángeles, Levittown, los marchosos solteros de Westheimer Strip, los complejos campos de golf, los clubes náuticos, Co-op City, los decorados domésticos de las telenovelas, los anuncios de televisión y los de las revistas de gran tirada, las vallas publicitarias y la Ruta 66 son las fuentes para un cambio en la sensibilidad arquitectónica. Las nuevas fuentes se buscan cuando las viejas formas se vuelven caducas y la salida no está clara; entonces una herencia clásica, un movimiento artístico o la “arquitectura sin arquitectos” de los ingenieros industriales y de los primitivos pueden ayudarnos a sacudirnos de encima los restos floridos de la vieja revolución (...)” (Scott Brown 2007, p. 6).

“Creemos que la documentación y el análisis cuidadoso de su forma física es tan importante para los arquitectos y urbanistas de hoy como fueron los estudios de la Europa medieval y la Grecia y Roma antiguas para las generaciones precedentes. Tal estudio ayudará a definir un nuevo tipo de forma urbana que emerge en América y Europa, y es radicalmente diferente del que hemos conocido (...)” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 11).

El concepto de vernáculo en Venturi y Scott Brown es un tipo de realismo. Deborah Fausch lo describe como: “el realismo artístico y el préstamo artístico; la dicotomía alta/baja de Venturi con la noción de la vida en la calle (europea); una interpretación de la arquitectura moderna como una actualización de la construcción vernácula con la idea de que los edificios comerciales eran los edificios del pueblo; y las granjas de la franja de la carretera de América pueden ser el representante de esta nueva y putativa lengua vernácula de la ciudad”⁶⁰. Concepto

Brown y Kenneth Frampton.

60 “artistic realism and artistic borrowing; Venturi’s high/low dichotomy with the notion of the life to be found in the (European) street; an interpretation of modern archi-

Fig.99 RUSCHA, Edward. *Union* [Fotografía]. Needles, California. En: Ruschard, E., 1963. *Twenty-six Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press ©Ed Ruscha. Cortesía del artista y de Gagosian Gallery

Fig.98 RUSCHA, Edward. *5000 W. Carling Way*. [Fotografía]. Los Angeles. En: Ruschard, E., 1967. *Thirty-four parking lots in Los Angeles*. Hollywood: E Ruscha © Ed Ruscha.

que germina a principios de los años sesenta, con Complejidad y contradicción, un Significado para los aparcamientos A&P o Aprendiendo de Las Vegas, y que puede considerarse culminó en la exposición “Signs & Lives, Symbols in the American City” en el Smithsonian Institution’s Renwick Gallery en Washington en 1976, en la que se mostraba el paisaje común y corriente de mediados del siglo XX en Norteamérica. Se trataba de tipologías de viviendas corrientes, tomando como modelo las viviendas de Levittown, divididas en tres tipos dependiendo de la clase social; el Strip, una colección de signos y neones; y la sección de la calle de “Main Street”. Una exposición muy gráfica formada por aproximadamente siete mil fotografías, en la que pequeños signos de McDonald’s indicaban las distintas direcciones para visitarla⁶¹. Pero como gran parte de su trabajo, no tuvo una buena acogida entre los arquitectos y la crítica, especialmente los norteamericanos.

No sólo Venturi y Scott Brown trataban de mezclar fuentes del “arte culto” y la “baja cultura”, pues ya lo hicieron anteriormente los poetas y los artistas pop. Andy Warhol o Jasper Jones en la pintura, o los Smithson en la arquitectura. Aceptaban la realidad cotidiana, tal como la mostraba Edward Hooper en sus pinturas. En la literatura, *The Public Happiness* de August Heckscher aceptaba la complejidad del entorno, y Tom Wolfe describía en su artículo “Las Vegas, (What?)...” los tipos de gente y de elementos de la ciudad en los años sesenta. Deborah Fausch también destaca como influencias en su visión de la realidad a distintos ensayistas que colaboraron con la revista *Landscape* entre 1951 y 1968, entre los que se encontraban la propia Denise Scott Brown o Charles Moore. Fotógrafos como Steven Shore y Edward Ruscha también tuvieron una gran influencia en su teoría, no sólo en cuanto al contenido realista y social, sino en la forma de acercarse al paisaje a través de la secuencia. A pesar de que Edward Ruscha no fuera el primer artista en fotografiar las estaciones de servicio, consiguió llegar al gran público tomando la gasolinera como un símbolo de las carreteras en Norteamérica en su primer libro “Veintisiete gasolineras”, un libro de fotografías en el que no había más arte, que el que esconde el propio arte según palabras de Scott Brown (Scott Brown 1969, p. 74). A este le siguieron otros libros como

tecture as an updating of vernacular construction with the idea that commercial buildings were the buildings of the people; and the farms of the American highway strip as the representative of this putative new commercial urban vernacular” (Fausch 1997, p. 93).

61 Para más información sobre la exposición y su acogimiento en la crítica de forma pormenorizada, véase “Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday” (Fausch 1997).

“Treinta y cuatro aparcamientos” en 1967, dedicado a los vastos terrenos junto a las carreteras, al servicio de la nueva cultura de consumo y fotografiados desde un helicóptero, en los que nuevamente Scott Brown relacionaba con las pinturas de D’Arcangelo e incluso ambos consideraban al aparcamiento como una evolución de los jardines de Versalles.

Sus influencias no provenían tan sólo del mundo del arte, sino de su sociedad contemporánea como se ha tratado en el primer capítulo. Las revueltas sociales, la lucha por la igualdad, la “arquitectura de la democracia” en la que los profesores de planeamiento y compañeros de Scott Brown en la Universidad de Penn tuvieron una gran influencia. Paul Davidoff, David Crane y los estudios de Levittown de Herbert Gans, así como su artículo “Popular Culture in America: Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society? (Gans 1966) tuvieron una fuerte presencia en la concepción de la sociedad en la teoría y la arquitectura de Venturi y Scott Brown, sobre todo a través de ella.

Pero finalmente, a pesar de la intelectualidad de sus conceptos sobre lo vernáculo y la realidad cotidiana, no fueron comprendidos por arquitectos críticos, y al aceptar de un modo positivo la realidad y el entorno contemporáneo, excluyendo las implicaciones sociales, fueron muy criticados⁶².

62 Una de las principales críticas al pensamiento de Venturi y Scott Brown fue promovida por Kenneth Frampton en la revista *Casabella* (Frampton 1971, 24-38), a la que les siguieron malas críticas de la exposición de *Signs of Life* y la falta de apoyos entre los arquitectos.

2.06 El regreso del historicismo

La primera muletilla del movimiento moderno a la que Johnson hacía referencia en su crítica era la negación de la historia. El movimiento moderno había surgido con la intención de representar el espíritu de la época eliminando toda componente histórica y rompiendo así los lazos con la *École de Beaux Arts*⁶³ y la tradición⁶⁴. En 1941, Sigfried Giedion relataba en “Espacio, Tiempo, Arquitectura” (Giedion 2009) por primera vez la historia de la arquitectura Moderna de forma no evolutiva, obviando el periodo de los historicismos y del eclecticismo. El historiador fomentaba así la idea de que la arquitectura moderna no tenía precedentes y de que literalmente fue la arquitectura de una nueva era (Collins 1970, p. 15). Pero a partir de los años cincuenta, momento en el que se ponía en tela de juicio el movimiento moderno junto con sus interconexiones y dependencias, teorías como las de Peter Collins en “Los ideales de la arquitectura Moderna: su evolución (1750-1950)” (Collins 1970) planteaban una revisión de sus orígenes señalando su origen en el siglo XVIII, más allá de William Morris⁶⁵ o de 1848, el origen que estableció Leonardo Benévolo (Benevolo 1999). Al igual que para

63 En el programa inicial de la Bauhaus de 1919, Gropius apela a la necesidad de superar “el arte de salón” refiriéndose a los movimientos de principios del siglo XX. (Gropius 2018)

64 En el punto 10 del manifiesto futurista, Marinetti alude directamente a la destrucción de todo símbolo de la historia con el objetivo de crear de cero una nueva cultura. “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria” (Marinetti 1909)

65 Nikolaus Pevsner señala en 1936 el origen de la Arquitectura Moderna más allá de las vanguardias, asociada al movimiento “Arts & Crafts”. (Pevsner 1936)

Fig.100 Cénotaphe de Newton, Etienne-Louis Boullée. [modificado]. [Fotografía plano]. © Bibliothèque nationale de France

La esfera, la luz y la sombra. Algunos de los elementos que estudiaron los arquitectos revolucionarios y que arquitectos modernos como Le Corbusier continuaron.

Pevsner, el movimiento moderno no germinó a partir de las obras ingenieriles del siglo XIX o de las vanguardias artísticas⁶⁶, tampoco fue un momento aislado e inconexo en la historia de la arquitectura, sino una evolución de la arquitectura revolucionaria⁶⁷. Collins contempla la historia de la arquitectura de forma continua y reconoce los distintos historicismos y eclecticismos que tuvieron lugar en los siglos XVIII y XIX, al igual que Henry-Russell Hitchcock lo hiciera previamente de forma muy detallada en 1958 (Hitchcock 1958). Señala la banalidad en la elección y utilización de los estilos, el indiferentismo, la falta de originalidad, la servidumbre de la copia y la necesidad de una vuelta al comienzo⁶⁸ como algunas de las causas que originaron el gran debate y la necesidad de una nueva arquitectura en el siglo XVIII⁶⁹, aunque ésta se llevara finalmente a cabo a principios del siglo XX de la mano de los maestros del movimiento moderno, como en el discurso de inauguración de la Bauhaus, donde Gropius se refería a los eclecticismos y a la necesidad de una nueva arquitectura del siguiente modo:

“Arquitectos, pintores y escultores deben volver a conocer y concebir la naturaleza compuesta de la edificación en su totalidad y en sus partes. Sólo entonces su obra quedará de nuevo impregnada de ese espíritu arquitectónico que se ha perdido en el arte de salón. Las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de alcanzar esta unidad; ¿cómo podrían haberlo hecho, si el arte no se puede enseñar!? Esas escuelas deben volver a fundirse con el taller.” (Gropius 2018, p. 67)

Para Gropius, los arquitectos no podían seguir aplicando el arte de otra época. Dicho arte era para el arquitecto un arte “estéril”, al igual que para Victor Hugo sólo podía existir una literatura adecuada para cada época (Collins 1970, p.

66 Hasta ahora, las teorías más aceptadas eran acordes a la línea de S. Giedion de situar el origen de la Arquitectura Moderna en los finales del siglo XIX y el propio siglo XX, asociándolo tan sólo con las vanguardias y situándolo como un movimiento aislado y excepcional en la Historia de la Arquitectura.

67 Como se ha comentado previamente, Peter Collins asocia el origen del movimiento moderno con la continuación de la arquitectura reaccionaria de mitad del siglo XVIII de Claude-Nicolas Ledoux o Etienne Louis Boullée, contradiciendo con ello la opinión de Giedion de que el Movimiento fue un hecho aislado (Collins 1970, p. 1).

68 El autor matiza estos puntos en los capítulos XII y XIII de “Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)” (Ibid., pp. 117-150)

69 Peter Collins dedica un capítulo del libro “Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)” al debate de la exigencia de una nueva arquitectura en la prensa del momento (Ibid., pp. 129-150).

134). A pesar de ello, sus alumnos podían aprender historia⁷⁰, pero tan sólo para comprender el momento y el contexto, la sociedad o la religión, aunque jamás para volver a aplicarla, ya que de acuerdo a la teoría del *Zeitgeist*, los principios establecidos en cada período deben ser creados en ese momento (Gropius 1955, p. 55). Esta visión fue muy bien aceptada, primero en Europa desde su posición como director de la Bauhaus en Alemania, y posteriormente en Estados Unidos, como director de la Escuela de Diseño de Harvard.

En cambio, en palabras de Schnaidt, los arquitectos modernos “se engañaban a sí mismos si creían que podían prescindir de las condiciones históricas esenciales para la realización de su ideal mediante la ferviente búsqueda de un nuevo lenguaje formal”.⁷¹ Paradójicamente, el resultado del ideal de “crear un arte del pueblo para el pueblo” fue completamente distinto. Para Schnaidt, los arquitectos modernos no fueron capaces de eliminar las nociones de historia de la arquitectura, sino que **sustituyeron un simbolismo por otro**. Paradoja que también sostuvo Reyner Bahnham en “Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina” (Bahnham 1985), para quien el movimiento moderno pretendió imponer el simbolismo de la industria y de la máquina.

A pesar de la hegemonía de las ideas revolucionarias modernas ahistóricas, a partir de mitad de los años cuarenta comenzaban a surgir nuevas corrientes que volvían la mirada atrás y devolvieron el interés por la historia, pero no por el pasado remoto, sino por la historia a partir del Renacimiento. Así, en 1946, Nikolaus Pevsner comenzaba a interesarse por el manierismo al escribir en 1947 “The architecture of the mannerism” (Pevsner 1946), y también en 1950 Collin Rowe relacionaba a Le Corbusier con Palladio en distintos artículos publicados en *Architectural Review*⁷². Vincent Scully se interesaba por el Shingle Style en 1955 (Scully 1955), Wittkower publicaba en 1956 “Arte y Arquitectura en Italia,

70 En su método de aprendizaje, Gropius no pudo eliminar la enseñanza de la historia, pero si recomienda que la asignatura de historia se imparta en el tercer año y no en el primero para evitar la imitación y la intimidación (Gropius 1955, p. 55).

71 “They deluded themselves they could dispense with the historical conditions essential for the realization of their ideal by engaging in a fervent search for a new formal language” (Schnaidt 1967, p. 28)

72 En 1947, Colin Rowe comparaba a Palladio con Le Corbusier en “The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared” (Rowe 1947) y en 1950 profundizaba sobre el Manierismo en “Mannerism and Modern Architecture” (Rowe 1950).

1600-1750” (Wittkower 1995), libro que Venturi descubrió durante su estancia en Roma y que considera uno de sus pilares en el aprendizaje de Palladio y de la historia (Borja Villed 1982b, p. 3). Dos años más tarde, en 1958 Henry-Russell Hitchcock publicaba “Arquitectura de los siglos XIX y XX” (Hitchcock 1981) y en 1960 aparecía un artículo de William Jordy en *Architectural Review* (Jordy 1960) en el que se plasmaba la incipiente tendencia clasicista en la arquitectura en Estados Unidos, tendencia sobre la que Colin Rowe también escribe en “Neo-clasicismo y Arquitectura Moderna” entre 1956 y 1956, aunque no fuera publicado hasta 1973 en la revista *Oppositions*. Más adelante, Nikolaus Pevsner iba más allá del clasicismo asumiendo y admitiendo en 1961 los historicismos en “Modern Architecture and the Historian or the Return of the Historicism” (Pevsner 1961), y Henry A. Millon se interesaba por el barroco en “Baroque & Rococo Architecture” (Millon 1961).

En el resurgimiento del interés por la historia, la atención no sólo recayó en los distintos estilos del pasado como se ha comentado anteriormente, sino en relacionarlos con los maestros del movimiento moderno. En el artículo “Las matemáticas de la villa ideal: Palladio y Le Corbusier comparados” de 1947 (Rowe 1947), Colin Rowe comparaba la Villa Savoye de Le Corbusier con la villa Capra-Rotonda de Palladio y la Villa Stein en Garches con la Villa Foscari. Rowe fue capaz no sólo de detallar exhaustivamente las diferencias obvias entre los proyectos, sino de establecer paralelismos entre la obra de Palladio y la de Le Corbusier. Pese a que la Villa Rotonda y la Villa Savoye son extremadamente diferentes al utilizar distintas modulaciones en fachada, sistemas estructurales opuestos o un uso de la ornamentación muy distinto, para Rowe ambas viviendas se implantan de forma similar en el lugar, situándose de forma aislada con sus formas geométricas en medio del paisaje. E incluso le parece que Le Corbusier, al disponer la vivienda como un paseo con rampas y descansillos desde los que contemplar el paisaje hace una sugestiva referencia a los sueños de Virgilio con los que Palladio describía su villa Rotonda.⁷³

Para Rowe ambos arquitectos se aproximan geométricamente al arquetipo pla-

73 “Los sabios de la antigüedad acostumbraban a retirarse a tales lugares, en donde eran a menudo visitados por sus virtuosos amigos y familiares, y en donde, con sus casas, jardines, fuentes y otros lugares igualmente placenteros, y especialmente gracias a su virtud, alcanzaban sin gran dificultad tanta felicidad como nos es permitida alcanzar en este mundo” (Rowe 1999^a, p. 2).

Fig.101 Artículo "The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared" de Colin Rowe. [Artículo] ROWE, C., 1947. The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared. En: The Architectural Review, no. March, pp. 100-104.

tónico de vivienda ideal, en el cual puedan quedar emparentadas la fantasía del sueño bucólico con la realización de una idea representada por la “casa cubo” (Rowe 1999^a, p. 20). Al igual que Palladio se inspiraba en los romanos, Le Corbusier se inspiraba en el templo griego⁷⁴ y su arquitectura más purista se basaba en las figuras de Filipo. De este modo, así como los platónicos se basaban en el mundo ideal de las ideas, los arquitectos modernos se basaban en la utopía y en construir un mundo ideal para un ciudadano ideal.

En el artículo, Rowe no sólo se aproximaba de nuevo a la historia, sino que lo hace de la mano de Le Corbusier, contradiciendo la opinión generalmente aceptada de que el movimiento moderno anuló el lenguaje clásico (Summerson 2016, p. 122). Le Corbusier defendía una nueva arquitectura en sus escritos, pero también reconocía la importancia de la historia. El maestro la asumía y aprendía de ella, aunque sin imitarla. De ella aprendió sobre los trazados reguladores, y en sus libros escribió no sólo de la nueva arquitectura, sino también de sus viajes y de su admiración por las culturas pasadas (Le Corbusier 1993), tal como les contaba a los estudiantes:

“(...) he tomado como testimonio el pasado, ese pasado que fue mi único maestro, que continúa siendo mi único amonestador. Todo hombre ponderado, lanzado hacia lo desconocido de la invención arquitectónica, sólo puede apoyar verdaderamente su esfuerzo en las lecciones dictadas por los siglos; los testigos respetados por los tiempos poseen un valor humano permanente. Podemos llamarlos folclores – noción mediante la cual deseamos expresar la flor del espíritu creador en las tradiciones populares, extendiendo su imperio más allá de la morada de los hombres, hasta la de los dioses. (...) El respeto hacia el pasado es una actitud filial, natural para todo creador: un hijo siente, hacia su padre, amor y respeto” (Corbusier 1957, p. 19-20).

Al igual que en la arquitectura clásica, Le Corbusier utilizó las proporciones con la finalidad de lograr una armonía entre las partes y todo el edificio, y pese a que únicamente la utilización de proporciones no significa que un edificio sea clásico (Summerson 2016, p. 10), al utilizar trazados reguladores⁷⁵ en sus fachadas

74 Le Corbusier se dirige al Partenón griego en “Hacia una Arquitectura” en un capítulo entero titulado “arquitectura, pura creación de la mente” (“architecture, pure creation of the mind”) (Le Corbusier 2008, p. 199-223).

75 La base del control, en palabras de Summerson en el lenguaje clásico de la archi-

y asumiendo un género de control propio del Renacimiento, muy usado en las obras de Alberti y Palladio (Summerson 2016, p. 121), se aproximaba al lenguaje clásico, desmitificando la creencia previa de que el movimiento moderno fue “ex novo” (Collins 1970, p. 1), completamente original y radicalmente distinto.

En su artículo, Rowe recordaba cómo Le Corbusier y los arquitectos modernos no negaron la historia por completo, tan sólo su pasado reciente, aceptando e inspirándose en los modelos clásicos del pasado⁷⁶, ofreciendo culto a una “aparente” simplicidad⁷⁷. Summerson también asoció a otros maestros del movimiento moderno como August Perret y Peter Behrens con el clasicismo, así como a Schinkel. Pero Rowe no sólo comparó con Palladio los edificios emblemáticos de Le Corbusier y de la Arquitectura Moderna, sino también otras obras “menos modernas” como la villa Schwob en la Chaux de Fonds (Rowe 1999^a, p. 57) , publicada por el mismo Le Corbusier en *L'esprit Nouveau*, la cual según Vincent Scully podría considerarse que deriva de los diseños de Palladio (Scully 1974, p. 40). También Warren Cox publicó otra obra poco reconocida de Le Corbusier en 1960 en *Perspecta*, la publicación de arquitectura de la Universidad de Yale. Se trataba de la sala de cine “La Scala” en La Chaux-de-Fonds, cuyo frontispicio estaba dominado por un gran arco con pequeñas ventanas cuadradas debajo de él (Scully 1974, p. 40). Proyectos, que al igual que las villas Bidermeyer de Mies en Berlín, el edificio Shell en La Haya de Jacobus Johannes Pieter Oud, o la casa Khuner de Adolf Loos⁷⁸ son considerados por algunos historiadores y críticos como anomalías del movimiento moderno (Williams Goldhagen 2005, pp. 146-147).

Al igual que hizo Rowe, Peter Collins también vinculaba las posturas de los arquitectos moderno con el pasado al relacionar la célebre definición de arqui-

tectura, “se halla en la convicción de que en la arquitectura sólo se puede garantizar relaciones armoniosas cuando las formas de las estancias, los huecos de los muros y, todos los elementos de un edificio se ajustan a ciertas relaciones numéricas que guardan una vinculación constante con las demás del edificio.” (Summerson 2016, p. 121).

76 Tanto Le Corbusier en el Partenón como Mies en un neoclasicismo simplificado

77 Venturi considera que el templo dórico no es “simple”, sino que puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad (Venturi 1978, p. 30).

78 Sergio Bruns describe en su Tesis “Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura” la casa Khuner como la “excepción que confirma la regla” al ser un ejemplo formalmente muy distante del resto de obras del maestro austriaco, pero que compartía con el resto de su obra sus vínculos con la tradición. (Bruno Banegas 2015)

tectura del maestro Le Corbusier de 1922 con la de Boullée, ambos arquitectos “revolucionarios”, pero alejando a la arquitectura de la utilidad y el racionalismo y acercándola a las formas y los volúmenes.

“La arquitectura, escribió, es el juego magistral, correcto y magnífico de las masas unidas por la luz. Nuestros ojos están hechos para ver formas en la luz. Los cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las formas primarias que revela la luz; no son solamente formas bellas”. (Le Corbusier en *Vers une architecture* 1927, citado en Collins 1970, pp. 17-18).

“¿Definiré yo el arte de la arquitectura igual que Vitrubio, se preguntaba Boullée, como el arte de construir? No, pues esto sería confundir causas y efectos. Los efectos arquitectónicos son causados por la luz”. (Definición de la arquitectura de Boullée, citado en Collins 1970, p. 18)

La Historia de la Arquitectura Moderna se estaba revisando. En 1950 se publicaba “Storia dell’ Architettura Moderna” de Bruno Zevi (Zevi 1950), de nuevo en 1963 se replanteaba el papel de la historia en el aprendizaje de la arquitectura, y Peter Collins establecía el principio del movimiento moderno en el siglo XVI-II. Pero no todos los críticos e historiadores aceptaban la vuelta de la historia a la arquitectura. En el artículo “Neoliberty – the Italian Retreat from Modern Architecture” publicado en *Architectural Review*, Reyner Bahnham condenaba el creciente historicismo en Italia. Al igual que otros sectores en Gran Bretaña, más preocupados por la sociología, las nuevas formas de agrupación urbana o de producción de tecnología, consideraba el regreso de la arquitectura italiana a la historia como una fuente no legítima para superar el agotamiento del movimiento moderno. (Banham 1958)

En ese momento, no sólo crecía el interés por el pasado en las publicaciones, tanto a favor como en contra, sino el interés por Roma y por las becas de la Academia Americana de Roma. En 1950, *Architectural Review* publicaba “Rome: the third sack” (Reed 1950), un artículo de Herny Hope Reed, y el propio Le Corbusier ya le había dedicado un capítulo entero a Roma en “Hacia una arquitectura”:

“Roma es la perdición de los mediocres. Enviar estudiantes de arquitectura a Roma significa lisiarlos de por vida. El Gran Premio de Roma y la Villa Medici son el cáncer de la arquitectura francesa” (Corbusier 1998, p. 140).

Iñaki Carnicero, en su tesis doctoral (Carnicero 2015) profundiza sobre la Acade-

Fig.102 Giovanni Paolo Pannini, Detalle de Modern Rome, 1757 [modificado]. [Óleo sobre lienzo]. Nueva York. Metropolitan Art Museum

El grand Tour le sirvió a Robert Venturi para conocer en profundidad Roma, pero no tanto la antigüedad clásica, sino la Roma manierista y barroca.

mia de Roma y la importancia que tuvo para los jóvenes aristócratas británicos al iniciar su formación. Una pieza fundamental para ellos, pero que perdió el interés entre los jóvenes “modernos” que se formaron olvidando el pasado. En cambio, Kahn y Venturi eran una excepción:

“Ellos eran uno de los pocos ejemplos de arquitectos modernos interesados por el futuro de la arquitectura que sin embargo veían en la re-lectura de la arquitectura de la antigüedad un gran potencial para dar respuesta a aquello que el movimiento moderno se había demostrado incapaz de hacer” (Carnicero 2015, p. 51).

En el caso de Venturi, él fue a Roma a conocer las ruinas del pasado, pero una vez allí descubrió mucho más, el interés por el Manierismo, el Barroco y también el simbolismo hacia lo clásico (Borja Villed 1982b, p. 4). Interés por la historia que fue ampliando a Lutyens y la Beaux-Arts. En Complejidad y contradicción reconoció la validez de la historia y la utilizó como una herramienta para mostrar a través de ejemplos sus conceptos.

Venturi y Scott Brown volvían la mirada atrás, “a la historia y la tradición, para avanzar” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 23). Pero también volvieron la mirada atrás para diseñar sus proyectos y evolucionar. No de un modo historicista tradicional a través de la reutilización de las formas y los estilos del pasado, sino a través del historicismo simbólico, una manifestación más del simbolismo, generalmente combinado con la ornamentación aplicada y el signo. Su objetivo no era producir una arquitectura historicista o ecléctica, sino representarla (Venturi 1986, p. 12).

Este punto, fue uno de los temas divergentes entre Venturi y el posmodernismo. Venturi basaba parte de su crítica al posmodernismo en uno de los rasgos más distintivos, el historicismo. Este no era como en su caso un “historicismo representativo alcanzado a través de la ornamentación aplicada”, sino que veía en él la sustitución del lenguaje universal industrial del movimiento moderno por otro “universalista” y también “inadecuado” como es el “clasicismo advenedizo”. Derivando en una especie de “neoclasicismo” que caía en los mismos errores de la simplificación que el movimiento moderno (Venturi 1986, pp. 12-15).

En los años sesenta, ya no sólo se consideraban los estilos pasados, sino que se comenzaban a tener en cuenta los ideales del siglo XIX, vetados por la arquitectura moderna ortodoxa, la cual fue reaccionaria contra el eclecticismo del siglo

Fig.103 Catálogo exposición “The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts” (MoMA Exposición. 29 octubre 1975- 4 enero 1976). [Fotografía portada]. Modern Museum of Art, 1975. The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. Modern Architecture. Nueva York: Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art Archive.

Fig.104 Exposición “The Architecture of the École des Beaux-Arts” (MoMA Exposición. 29 octubre 1975- 4 enero 1976). 1975-76. [Fotografía]. Nueva York, 1975. The Museum of Modern Art Photographic Archive.

XIX.

“Mezclar estilos significaba mezclar medios. Ataviados con estilos históricos, los edificios evocaban asociaciones explícitas y alusiones románticas al pasado para transmitir un simbolismo literario, eclesiástico, nacional o pragmático. No basaban las definiciones de la arquitectura como espacio y forma al servicio del programa y la estructura” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 27).

En ese sentido, Peter Collins animaba en la introducción de “Los ideales de la Arquitectura Moderna” a abrir paso a una “auténtica filosofía arquitectónica en el espíritu del verdadero eclecticismo recordando a Diderot, en el que, como Venturi y Denise Scott Brown, el eclecticismo enriquecía el significado:

“Un ecléctico, (...) es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, encaminándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha analizado, sin respecto a personas y sin parcialidad, se ha hecho su propia filosofía, que le es peculiar” (Collins 1970, p. 11).

Venturi y Scott Brown formaban parte de ese grupo que aceptaban la diversidad también en los estilos arquitectónicos, pues consideraban que no debían hacer prevalecer un estilo histórico sobre otro, y que su historicismo histórico debía contener una mezcla de estilos como lo fue el eclecticismo (Venturi 1986, p. 9).

A partir de los años sesenta, el interés por los distintos estilos del pasado seguía creciendo, e incluso el Moma, promotor del movimiento moderno en Estados Unidos, ofrecía en 1975 una exposición dedicada a la Beaux-Arts⁷⁹. Finalmente, este nuevo interés en la historia se tradujo en la posmodernidad, en palabras de J.M. Montaner, en una “nueva metodología arquitectónica que se basaba en la reinterpretación de la historia de la arquitectura y en la defensa de la estructura de la ciudad tradicional con el objetivo de recuperar la dimensión cultural y colectiva de la arquitectura” (Montaner 2011, p. 101). Una nueva reinterpretación de la historia que no se limitaba a un estilo o momento concreto, sino que aceptaba y

79 “The Architecture of the École des Beaux-Arts”. Museo Arte Moderno (Moma), Nueva York, 29 octubre 1975 – 4 enero 1976

“abría paso a una auténtica filosofía arquitectónica en el espíritu del verdadero eclecticismo” (Collins 1970, p. 11).

Fig.105 Posición de Venturi & Scott Brown Architects en 1990 frente a la forma, los símbolos, el contexto y el ornamento, en comparación al movimiento Moderno ortodoxo, el Movimiento Moderno tardío, el Posmodernismo y el Deconstructivismo En: Venturi, R., 1996. Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

2.07 El papel del ornamento

La aceptación del eclecticismo llevaba asociada la vuelta del elemento probablemente más condenado del movimiento moderno, el ornamento.

El concepto y la aceptación del ornamento, tradicionalmente asociado a la belleza, los estilos, la riqueza y el lujo, ha ido evolucionando a lo largo de la historia. El ornamento arquitectónico puede describirse como “el conjunto formado por todos aquellos elementos que intervienen en la obra arquitectónica y que carezcan de otra función que no sea la estética” (Garc y Garc 2016, p. 55). Según tal definición, ornamento pueden ser elementos añadidos, patrones, o incluso la arquitectura en sí misma.

El ornamento se encuentra presente desde el arte primitivo. En la antigüedad clásica, Vitrubio lo consideraba como un elemento esencial para obtener la belleza en los edificios, uno de los tres pilares fundamentales de la arquitectura. Durante la Edad Media, olvidada la tradición clásica, el ornamento se puso al servicio de la simbología y la comunicación didáctica. En el Renacimiento, para Leon Battista Alberti, el ornamento participaba de forma activa en la definición de belleza, una cualidad que toda obra arquitectónica debía disponer, tal y como había dicho Vitrubio. Lo relacionaba con la gracia y la dignidad, y pese a definirlo como un añadido a la obra, es decir, que no formaba parte de su naturaleza como lo fuera la hermosura, su utilización contribuía a generarla o mejorarla. Era una “luz ayudadora de la hermosura” (Alberti 1797, p. 71), capaz de generar belleza a arquitecturas que en esencia no disponían de esa cualidad o de aumentarla a aquellas que ya de por sí eran bellas. De este modo, la arquitectura no sólo respondía a la funcionalidad, sino a los sentidos. Podía afectar de forma positiva o negativa, y esa parte dependía del “ingenio” del artista, de su habilidad para encontrar las

Fig.106 Lámina Ornamento Reinaissance nº7. [Dibujo] En: Jones, Owen, 1910. The Grammar of Ornament. 1910. Londres: Bernard Quaritch.

proporciones adecuadas y agradables. (Alberti 1797). Durante el Barroco y el Rococó la ornamentación se volvió compleja y abundante, creando un sentimiento de saturación y agotamiento. Más adelante, entre los arquitectos de la Edad Moderna algo había cambiado, influenciados por los avances de la ciencia, las ideas liberales y el racionalismo de Descartes, comenzó a promoverse una arquitectura funcionalista, en la que se reivindica una vuelta a la simplicidad y a la eliminación de los adornos, volviendo la mirada al clasicismo (García Córdoba 2016, p. 63). Historiadores como Winckelmann se percataron de dicha tendencia y asociaron el exceso con la decadencia.

“Después de haber combinado todos los elementos, de haber buscado todas las formas posibles de ornamentación, se cayó en lo superfluo, desde entonces se perdió de vista la grandeza del arte, llegando así a su extrema decadencia”. (Winckelmann 1985 citado en García Córdoba 2016, p. 53).

De vuelta al Clasicismo, en el Neoclasicismo, la ornamentación se limitaba a la utilización de los órdenes arquitectónicos clásicos, habiendo eliminado cualquier inventiva y fantasía en el ornamento. En un contexto clásico, proponían una vuelta a la naturaleza y a la simplicidad. Marc-Antoine Laugier proponía en su “Ensayo sobre la arquitectura” de 1753 (Laugier 1999) la eliminación de todo aquello superfluo, ya que la belleza reside tan sólo en las partes esenciales del objeto. Afirmaba que “en la ejecución de la simplicidad es como se alcanzan las verdaderas perfecciones”, siendo por tanto todo aquello no esencial prescindible, incluso desde el punto de vista estético, sin perjuicio alguno para el arquitecto. (Laugier 1999, p. 22)

“Hace siglos que se vienen combinando de manera diferente las siete notas musicales y, sin embargo, es imposible que se hayan agotado todas las combinaciones que ellas permiten. Opino igual sobre las partes que constituyen la composición esencial de un orden arquitectónico. Son poco numerosas pero sin añadir nada se las puede combinar hasta el infinito” (Laugier 1999, p. 22).

En cambio, la rigidez del nuevo clasicismo terminó por constreñir la creatividad y se produjo una vez más el agotamiento de un estilo (García Córdoba 2016, p. 64), a la vez que emergieron por oposición los eclecticismos. Con la industrialización, los medios de producción tradicionales cambiaron radicalmente, y con ellos la sociedad tal como se había entendido históricamente. La idea de progreso se instauró en todos los ámbitos de la sociedad y del arte, y con ella, la búsqueda de

un nuevo estilo capaz de representar a su época. En un inicio, los estilos se multiplicaron a la vez que ponían el foco en el ornamento. El ornamento se situaba en el centro de la arquitectura, y el estudio de la arquitectura y de la historia se convirtieron en el estudio del ornamento, sobre el que se sucedían la publicación de ensayos, catálogos e historias del ornamento. Uno de los primeros estudios fue *El Análisis de la Belleza* de William Hogarth (1753), a la que le siguió *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* de John Ruskin (1849), *La Gramática del Ornamento* de Owen Jones (1856) en Inglaterra, *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* de Alois Riegl (1893), y *Der Stil - o Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas* - de Semper (1878-79).

La industrialización llevó consigo no sólo un proceso migratorio del campo a la ciudad, sino un cambio en los procesos de producción y en los oficios, lo que provocó que algunos artistas e intelectuales salieran en defensa del trabajo del artista y los oficios tradicionales (Requejo Fernández 2013, p. 32). Como John Ruskin, al poner en valor el trabajo manual del artesano frente a la producción en serie, considerando el trabajo mecánico “falso” al enfrentarlo al “verdadero”, el realizado por el artesano. A la vez, otorgaba un papel principal al ornamento en su teoría, al considerar que “la ornamentación es la parte principal de la arquitectura” responsable de la belleza de los edificios. Principios que también defendieron A.W.N. Pugin, William Morris y el movimiento arts & crafts al intentar rescatar los antiguos oficios y destacar el papel del “diseñador”.

En el lado contrario se encontraban aquellos que aceptaban la nueva realidad industrial y consideraba el trabajo artesanal como algo de otra época. Pero como remarca Brolin, este rechazo no formaba parte de un discurso puro, sino que derivaba del desarrollo del capitalismo, la ética protestante y la evolución del ideal de utilitarismo (Borja Vilel 1982^a, p. 41). Poco a poco, el concepto de utilidad pasó de ser compatible con la ornamentación a rechazarla, como escribía John Stuart Mill en “Utilitarianism” en 1863⁸⁰.

Para la nueva burguesía, toda posesión de objetos valiosos se consideraba un símbolo de estatus, la nueva economía se basaba en un consumo ostensible (Veblen

80 “Having caught up the Word utilitarian while knowing nothing whatever about it but its sound, they habitually express by it the rejection, or the neglect of pleasure in some of its forms: or beauty, or ornament, or of amusement”. (Mill 2017, citado en Borja Vilel 1982^a, p. 41)

2002), y como tal, los objetos muy ornamentados eran un signo evidente de riqueza para las masas y de diferenciación social. Pero la élite intelectual reaccionó apelando a la austeridad y la sencillez de la vida protestante (Borja Villedel 1982^a, p. 42), asociándose con un nuevo arte que sólo será entendible por una minoría educada (Ortega y Gasset 1946). Hermann Muthesius reivindicaba en 1901 en “New Ornament and New Art”, que sobre todo en el diseño de los interiores, un uso mínimo de elementos podía satisfacer a nuevos gustos y que “los deseos contemporáneos se volverían incluso poéticos si se trataran dentro de este nuevo concepto de ornamento” (Saglam 2014, p. 129-130). Un ornamento que debía ser sustituido por la nueva “Sachlichkeit”. El mismo año, en 1901, Henry Van de Velde escribía sobre como separar al ornamento de los estilos, proponiendo el concepto de “ornamento abstracto”, haciendo referencia a conceptos abstractos como la armonía, el equilibrio, el color, etc. (Saglam 2014, p. 130). También Hans Poelzig afirmaba en 1906 que la arquitectura no podía estar dominada por la ornamentación. Para él, la construcción no podía esconderse bajo la ornamentación, la arquitectura no podía resolverse mediante soluciones superficiales, sino que era necesario descubrir la “forma original”. Pero también lanza una pregunta, si el edificio va a convertirse completamente en una obra ornamental, en ese punto, ¿tiene sentido deshacerse del ornamento? (Saglam 2014, p. 130).

Muthesius y Polzig no fueron los únicos en censurar el ornamento. En 1908, Adolf Loos pronunciaba su famosa conferencia en Viena, “Ornamento y delito”, la cual catalizó la condena al ornamento a principios del siglo XX: Como enemigo declarado del “Jugendstil” en Austria, Loos atacaba la ornamentación del hombre moderno. En sintonía con las vanguardias, para él todo lo procedente de la cultura moderna era un impulso por la sencillez donde el ornamento ya no tenía lugar, e incluso lo rechazaba. Ya no sólo en el arte, sino en los objetos cotidianos y en la vestimenta⁸¹. El ornamento significaba fuerza de “trabajo malgastada y material estropeado.” Lo relacionaba con la imposición por parte de los poderes dominantes y del Estado de la tradición y la tendencia conservadora que impedía la modernización de la sociedad. Un síntoma de degeneración es que ya “no era un producto natural” de su cultura, y su ausencia era un “signo de fuerza intelectual”. Por ello no tenía sentido que una persona culta y moderna lo acep-

81 Como ejemplos de la modernización en la vestimenta de la mujer fueron la liberación del corsé y la simplificación en las vestimentas femeninas, especialmente de la clase alta.

Fig.107 LASTL, Lisa. Otto Wagner Pavillon Karlsplatz.
[Fotografía]. Viena. © Wien Museum

La estación de Karlsplatz de Otto Wagner, perteneciente al Jugendstil en Austria, fue duramente criticada por Adolf Loos tras su inauguración, a pesar de que Otto Wagner defendiera a Loos en la polémica concerniente a su edificio de viviendas en Michaelerplatz, aunque finalmente Loos concluyera su crítica atribuyendo el edificio probablemente no a Wagner, sino a sus alumnos o discípulos.

tara, aunque para él era entendible y aceptable que las clases populares, incultas, siguieran deseándolo. Loos, como Ortega y Gasset, diferenciaba entre hombres cultos e incultos, presuponiendo a éstos últimos incapaces de entender el arte moderno por carecer de educación.

“La persona moderna, que considera sagrado el ornamento, como signo de derroche artístico de épocas pasadas, reconocerá inmediatamente lo atormentado, lo penosamente conseguido y lo enfermizo de los ornamentos modernos. Ningún ornamento puede nacer hoy de alguien que viva en nuestro nivel cultural” (Loos 2004b, p. 353).

Para Loos como para los arquitectos modernos, cada época debía tener su estilo, y el Jugendstil o el eclecticismismo no mostraban ni para él, ni para otros muchos arquitectos el espíritu de su época, sino de épocas pasadas. Para ellos, una fachada de revoco en Viena podía ser más sincera con la construcción y con su época que cualquier eclecticismismo⁸².

“Cada época tiene su estilo, ¿y sólo a nuestra época debía negársele un estilo? Por estilo entendían ornamento. Entonces dije: no lloréis. Ved, es esto lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación. Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera. ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades! Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Pues ahí estará el gozo” (Loos 2004b, p. 348).

Los arquitectos modernos se apoyaron en el provocador título de la conferencia de Adolf Loos y de una interpretación sesgada y malintencionada para demonizar y criminalizar el ornamento. Loos atacaba el ornamento, pero tan sólo en un determinado lugar y en una determinada época, la Viena moderna de principio del siglo XX, anclada en las tradiciones del pasado del imperio astro-húngaro, considerándolo un elemento retrógrado del pasado. Pero los arquitectos mo-

82 Para él las fachadas que representan el espíritu de su época en Viena deberían ser muros lisos, pero reconoce que el pueblo no lo entiende y no comparte ese argumento, sino que prefiere vivir en un edificio ecléctico, muestra de una época pasada. Sin tener en cuenta las preferencias de la población, presuponiendo que el pueblo no entiende porque no está educado, y por tanto hay que educarle para que entienda. Haciendo una clara distinción de la sociedad en la clase alta, entendida y culta a la que pertenecen los arquitectos, y la clase baja, analfabeta en el gusto y el arte, a la que pertenecen los artesanos.

deros puristas fueron más allá, creando un estilo nuevo para una época en el que despreciaban al ornamento de forma generalizada e universal, lo que obligó a Adolf Loos a responder a la malinterpretación de sus palabras en 1924 en “Ornamento y educación” (Loos 2004c, p. 217), contradiciendo la afirmación de los puristas de que el ornamento debería eliminarse “sistemáticamente y consecuentemente” (Loos 2004c, p. 217). Dieciséis años después de la polémica conferencia, Loos continuó defendiendo que la persona moderna no necesitaba ornamento, aunque justificaba el uso del ornamento para evadir al trabajador de la “monotonía” de su trabajo, o que incluso el ornamento “al servicio de la mujer”, el cual en su opinión siempre vivirá.

Entre los puristas modernos que apoyaban la visión radical de eliminar el ornamento se encontraban los futuristas. En el manifiesto futurista de 1914, Antonio Sant’Elia proclamaba abiertamente el desprecio por la arquitectura clásica, decorativa y monumental. Ya no había que volver la mirada hacia Asia o el pasado de Vitrubio, sino que había que ser revolucionario y eliminar la decoración (Sant’Elia y Marinetti 1999). Eran los inicios de la Bauhaus, la fusión del trabajo del artesano con la producción industrial, la “obra de arte total”, una nueva era del diseño que renunciaba al pasado con una nueva estética industrial “antiornamental” (Schuldenfrei 2016, p. 341). En 1925, el mismo año de la exposición de las Artes Decorativas de París, la Deutsche Werkbund organizaba la exposición “Die Form ohne Ornament” (La forma sin ornamento), en la que se exhibían objetos de diseño que promovían el nuevo cambio hacia la erradicación del ornamento, pero no por ello creían que la forma resultante sería pobre, sino que argumentaban que tendría otro tipo de riqueza como tenía la forma de otros tiempos, a través de la naturaleza de los materiales y del color (Montaner 1999).

Ese mismo año, Le Corbusier expresaba que “el arte decorativo de hoy no tiene decoración”⁸³, pero en realidad, tanto la Deutsche Werkbund como la Bauhaus tan sólo promovieron la sustitución del ornamento tradicional por formas geométricas elementales con una estética industrial.

Adolf Loos admiraba América por considerar que estaba libre de las ataduras de

83 En 1925, Le Corbusier publica “El arte decorativo de hoy”, donde describe el papel contemporáneo del arte decorativo, y su superfluidad. (Corbusier, Naya Villaverde y Jiménez Caballero 2013, p. VII-VIII) (Corbusier, Naya Villaverde y Jiménez Caballero 2013)

la tradición y de la ornamentación (Neutra 1959 citado en Bruns Banegas 2015, p. 89), pero realmente no era del todo así. En el contexto americano, como ya se ha descrito en los puntos anteriores, el rechazo de la utilización del ornamento no fue un punto bien recibido en la exposición del Moma de 1932, ya que la tradición arquitectónica americana seguía muy ligada al ornamento. De forma aislada al debate sobre el ornamento en Europa a finales del siglo XIX, Louis Sullivan también expresaba en 1892 que un edificio podía ser bello a pesar de estar desnudo y carecer de ornamentos, que la utilización de adornos por sí no tenía la capacidad de aumentar esta cualidad elemental. Proponía a modo de experimento construir olvidando el ornamento durante unos años, para que el pensamiento se centrara únicamente en la construcción, para determinar realmente cuál sería la función del ornamento y si estas son capaces de aumentar la belleza de las edificaciones. Sugería a través de la experimentación poner en práctica una hipótesis para obtener resultados reales y no simplemente teorías, metodología que años más tarde defendería Winy Maas (Maas 1998). En su escrito sobre el ornamento, Sullivan actuó de profeta del siglo XX, sobre cuál sería la situación de la arquitectura tras haber eliminado el ornamento durante el movimiento moderno.

Por un lado, reconocía que un edificio podía ser “excelente y hermoso” sin ningún tipo de ornamento, pero por otro lado también creía firmemente “que una estructura decorada, concebida armoniosamente, bien considerada, no puede ser despojada de su sistema de ornamentos sin destruir su individualidad”. Sullivan entendía la arquitectura desde un punto de vista romántico. Para él, la diferencia entre la edificación y la obra de arte residía en la emocionalidad.

“un edificio que es verdaderamente una obra de arte (y no considero ninguna otra) es en su naturaleza, esencia y ser físico una expresión emocional.”⁸⁴

El creador del lema “la forma sigue a la función” consideraba el ornamento un lujo. Aunque desde un punto de vista romántico, si el artista sentía el deseo de expresar desde un espíritu “hermoso e inspirador”, en ese caso el ornamento era deseable. La estructura ornamentada debía transmitir ese impulso emocional en todas sus formas de expresión. Debía diseñarse “con suficiente profundidad de sentimiento y simplicidad de mente, cuanto más intenso sea el calor con el que

84 “(...) a building which is truly a work of art (and I consider none other) is in its nature, essence and physical being an emotional expression.” (Sullivan 1979, p. 188)

RIGID GEOMETRY HERE SHOWN PROGRESSING, THROUGH MAN'S MANIPULATION OF A CENTRAL IDEA, INTO PLASTIC, MOBILE AND FLUENT PHASES OF EXPRESSION TENDING TOWARDS CULMINATION IN FOLIATE AND EFFLORESCENT FORMS.

NOTE: CLEARLY TO GRASP THE SIGNIFICANCE OF THE APPROACHING FUSION OF THE INORGANIC AND THE ORGANIC INTO A SINGLE IMPULSE AND EXPRESSION OF MAN'S WILL, THE IDEA MUST STEADILY BE HELD IN MIND THAT THE RIGID GEOMETRIC FORM IS CONSIDERED AS A CONTAINER OF ENERGY UPON WHICH A GERMINAL, LIBERATING WILL IS IMPOSED BY MAN'S FREE CHOICE, INTELLIGENCE AND SKILL. THE PLANT ORGANISM DERIVES ITS IMPULSE FROM THE SEED-GERM, AND IN ITS GROWTH DEVELOPS SUB-CENTERS OF FURTHER GROWTH. THE SEED-GERM MAY THUS BE CONSIDERED ALSO AS A CONTAINER OF ENERGY, FORMING OF ITS OWN WILL SUB-CENTERS OF ENERGY IN THE COURSE OF ITS FUNCTIONING DEVELOPMENT TOWARD THE FINALITY OF ITS CHARACTERISTIC FORM—THE EXPRESSION OF ITS IDENTITY.

THE AWAKENING OF THE PENTAGON

PENTAGON

IN
ACTION

NOTE:

Quarried: pentagon
has survived the
mobile medium

20.11.11

PLATE 4

Fig.108 Louis Sullivan, Plate 4, detalle ornamento. En: Sullivan, Louis, 1924. [Dibujo] A System of Architectural Ornament According with the Philosophy of Man's Power. Nueva York: AIA Press

fue concebido, más sereno y noble permanecerá para siempre como un monumento de la elocuencia del hombre”⁸⁵. Sullivan retoma de esta manera a Alberti al situar la responsabilidad de la obra de arte sobre el artista, pero a diferencia de Alberti, no depende de su ingenio y su habilidad⁸⁶, sino de su espiritualidad y sus emociones, dando rienda suelta a la imaginación, permitiendo un abanico de posibilidades de ornamentación infinitas, tal como lo relaciona con el sueño americano.

“América es la única tierra en el mundo entero donde se puede realizar un sueño como este; porque aquí solo la tradición carece de cadenas y el alma del hombre es libre de crecer, de madurar, de buscar la suya propia. Pero para esto debemos recurrir nuevamente a la Naturaleza, y escuchando su melodiosa voz, aprender, a medida que los niños aprenden, el acento de sus cadencias rítmicas. Debemos ver el amanecer con ambición, el crepúsculo con nostalgia; luego, cuando nuestros ojos hayan aprendido a ver, sabremos cuán grande es la simplicidad de la naturaleza, que produce en la serenidad una variación infinita. Aprenderemos de esto a considerar al hombre y sus caminos, hasta el final, que contemplamos el desarrollo del alma en toda su belleza, y sabemos que la fragancia de un arte vivo flotará nuevamente en el jardín de nuestro mundo”⁸⁷.

En el caso de Frank Lloyd Wright, pese a tener puntos en común con el *Deutscher Werkbund* y la *Bauhaus*, las diferencias del arquitecto norteamericano con el movimiento de origen europeo eran sustanciales, siendo el ornamento una de ellas. Compartía con su maestro la hipótesis de desarrollar de forma temporal una arquitectura carente de ornamento, aunque al igual que él, también creía que

85 “(...) and if it be designed with sufficient depth of feeling and simplicity of mind, the more intense the heat in which it was conceived, the more serene and noble will it remain forever as a monument of man’s eloquence”. (Ibid., p. 188)

86 Libro VI, Cap. IV (Alberti 1797)

87 “America is the only land in the whole earth wherein a dream like this may be realized; for here alone tradition is without shackles, and the soul of man free to grow, to mature, to seek its own. But for this we must turn again to Nature, and hearkening to her melodious voice, learn, as children learn, the accent of its rhythmic cadences. We must view the sunrise with ambition, the twilight wistfully; then, when our eyes have learned to see, we shall know how great is the simplicity of nature, that it brings forth in serenity such endless variation. We shall learn from this to consider man and his ways, to the end that we behold the unfolding of the soul in all its beauty, and know that the fragrance of a living art shall float again in the garden of our world”. (Ibid., p. 190)

TEORIA DEL ORNAMENTO. EXTRACTO

TEORIAS INICIALES DE LA ARQUITECTURA Y DE LA FUNCIÓN DEL ORNAMENTO

s. Ia.C Vitrubio. X Libros de Arquitectura. Libro IV

1450 Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria, libro VI, libro VII, libro VIII, libro IX

VUELTA A UNA SIMPLICIDAD Y EL ABANDONO DEL ORNAMENTO

1753 Marc-Antoine Laugier. On the Decoration of Buildings

1781 Francesco Milizia. Dell'Arte di vedere nell Belle Arti del Disegno

1800 Jean-Nicolas-Louis Durand. Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes

AUGE DEL ESTUDIO DEL ORNAMENTO

1753 William Hogarth. The analysis of the Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste.

1845 Claude-Aimé Chenavard. Album de l'ornemaniste, recueil d'ornements dans tous les genres et dans tous les genres et dans tous les styles

1849 John Ruskin. Las siete lámparas de la arquitectura

1856 Owen Jones. La Gramática del Ornamento

1874 Johann Eduard Jacobsthal Die Grammatik der Ornamente

1880 Jules Bourgoïn's. Grammaire élémentaire de l'orenement

1892 Louis Sullivan. Ornament in Architecture

1893 Alois Riegl.Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación

1850 Gottfried Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen

Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker,
Künstler und Kunst freunde

DEBATE EN EL SIGLO XX SOBRE EL ORNAMENTO HASTA MEDIADOS DE LOS AÑOS 70

- 1901 Hermann Muthesius. New Ornament and new art
- 1901 Henry van de Velde. The New Ornament
- 1902 Hermann Muthesius. Ornament und Massenproduktion aus:
Stilarchitektur und Baukunst
- 1908 Adolf Loos. Ornamento y Delito
- 1908 Richard Schaukel. Gegen das Ornament
- 1914 Andrea Sant'Elia. Manifesto futurista
- 1918 Ernst Bloch. The Production of the ornament
- 1924 Exposición Deutsche Werkbund. Die Form ohne Ornament
- 1924 Adolf Loos. Ornamento y Educación
- 1927 Walter Curt Behrendt. The Victory of the New Building Style
- 1931 Hans Poelzig. Der Architekt
- 1939 Amanda K. Coomaraswamy. Ornament
- 1924 Louis Sullivan. A System of Architectural Ornament According
With a Philosophy of Man's Powers
- 1925 Walter Benjamin. Ursprung des deutschen Trauerspiels
- 1946 G. Haydn Huntley. In defense of the ornament
- 1946 Edgar Kaufmann Jr.. Modern Design does not need ornament
- 1947 Wallace Rosenbauer. The Function of ornament
- 1955 Frank Lloyd Wright. Integral Ornament
- 1968 Robert Venturi y Denise Scott Brown. On ducks and decoration
- 1975 Joseph Rykwert. Ornament is not a crime

Fig.109 Exterior frieze from the Dana House. [en línea]. [Yeso y pintura]. 1902-04. Springfield, IL. ©2020 Frank Lloyd Wright Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York

era un elemento necesario en la arquitectura. De él aprendió la noción de “ornamento orgánico” (Dennis y Wenneker 1965, p. 2), el cual tuvo un gran efecto en la creación de su personal estilo de ornamentación, compatible con la simplicidad, el llamado “ornamento integral”, a la vez que rechazaba la exuberancia de su maestro.

“...El ornamento integral es el sentido desarrollado del edificio como un todo, o el manifiesto abstracto del patrón de la estructura misma, interpretada. El ornamento integral es simplemente una estructura-patrón, hecha visiblemente articulada y vista en el edificio como se ve articulada en la estructura de los árboles o en un lirio de los campos. Es la expresión del ritmo interior de la forma. ¿Estamos hablando de estilo? Bastante cerca. En cualquier caso, estamos hablando de las cualidades que distinguen a la arquitectura esencial de cualquier mero acto de construcción.”⁸⁸

Para él, la ornamentación procedía de la imaginación, y podía llegar a convertir el edificio en poesía, por tanto, en arquitectura. Al igual que pensaba Sullivan, lo obtenido con el ornamento dependía de la creación, pero en caso de no estar bien concebido, podía llegar incluso a destruir el edificio. Wright consideraba el ornamento un elemento difícil de entender, tan difícil que los arquitectos modernos no lo habían comprendido y se habían vuelto contra él.

“...un elemento tan difícil de entender que los propios arquitectos modernos parecen ser los que menos lo entienden, y la mayoría de ellos se han vuelto contra él con tanta furia que sólo nace de la impotencia.”⁸⁹

Su definición de ornamento integral contemplaba los patrones y en su arquitectura la repetición de motivos geométricos adquirió gran importancia, mostrando

88 “... Integral ornament is the developed sense of the building as a whole, or the manifest abstract pattern of structure itself, interpreted. Integral ornament is simple structure-pattern made visibly articulate and seen in the building as it is seen articulate in the structure of the trees or a lily of the fields. It is the expression of inner rhythm of form. Are we talking about style? Pretty nearly. At any rate, we are talking about the qualities that make essential architecture as distinguished from any mere act of building whatsoever.” (Wright 1955a, p. 220)

89 “... an element so hard to understand that modern architects themselves seem to understand it least well of all, and most of them have turned against it with such fury as is born only of impotence”. (Id.)

Fig.110 Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe [en línea]. [Fotografía]. Barcelona. ©Fundación Mies Van der Rohe

El Pabellón de Barcelona es una conjunción de simplicidad con materiales lujosos, en el que el ornamento tradicional fue sustituido por la utilización de mármoles, vidrios, la luz y el arte. Fue sustituido por un ornamento abstracto, pero no eliminado.

que tanto Wright, al igual que William Morris o Louis Sullivan se había influenciado por la gramática del Ornamento de Owen Jones (Jespersen 2008, p. 151), a pesar de que no se dedicara a la mera imitación de sus patrones.

Wright era defensor de la simplicidad, pero ello no era incompatible con el ornamento, a diferencia del movimiento moderno. Había que reducir elementos si estos no eran necesarios, pero no podía eliminarse aquello que hacía al proyecto más elocuente. “Saber qué omitir y qué poner” (Lloyd Wright 1955b, p. 241), ese era para él el secreto de la simplicidad, una simplicidad orgánica, donde como en la naturaleza nada es insignificante (Wright 1955c, p. 244). Pero también distinguía entre la simplicidad y la “falsa simplicidad”, refiriéndose a los arquitectos modernos, como una simplicidad sólo aparente que recubría estructuras “complicadas y derrochadoras”, la cuál definía como un tipo de simplicidad “violenta” para el arte y la decoración (Wright 1955c, p. 244).

En la segunda mitad del siglo XX, el movimiento moderno había proliferado en Estados Unidos, y con él la negación del ornamento. Pero, pese a que los arquitectos modernos renegaran oficialmente del ornamento, no todos lo hicieron realmente, simplemente sustituyeron un tipo de ornamento por otro⁹⁰. Obviaron el ornamento arquitectónico aplicado, y lo sustituyeron por un ornamento abstracto inicialmente seguido de un ornamento articulado. Un aspecto del cual Hans Poelzig se hizo eco en 1931, cuando a una pregunta acerca de la “*Sachlichkeit*” respondió que realmente era un “falso romanticismo” inviable, que levantó el temor al ornamento, y que comenzó un juego caro en los materiales y los métodos de construcción. Robin Schuldenfrei señala que Poelzig observó que el juego de adornos, superficie y decoración estaba actualmente “prohibido”, pero que los materiales valiosos -vidrio, metal, piedra- habían reemplazado a los adornos forjados a mano y producidos a máquina. La interacción del ornamento había sido sustituida por la interacción de diferentes superficies, por lo que el ornamento tradicional no había sido eliminado, sino simplemente trasladado al material y a la superficie (Schuldenfrei 2016, p. 346). Aspectos que se retomaron de nuevo a partir de los años sesenta para atacar a la Arquitectura Moderna.

“La arquitectura se ha liberado con cierta dificultad del ornamento, pero no se ha

90 Esta afirmación se basa en la teoría de Venturi en la que los arquitectos modernos sustituyeron la utilización del ornamento superpuesto en el edificio por el edificio en sí como ornamento.

Fig.111 Diagramas del “Duck” y del “Decorated Shed”. En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1998. Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. 3º Edición. Barcelona: Gustavo Gili. p. 117.

liberado del miedo al ornamento”, observaba Summerson en 1941. A finales de los años sesenta comenzaba a superarse ese miedo, que todavía hoy en día continúa en gran medida. Como arquitectos norteamericanos y fieles a la tradición americana, Robert Venturi y Denise Scott Brown creyeron igual que Sullivan o Wright en el ornamento, aunque de nuevo con una interpretación propia, siendo de los primeros arquitectos en transgredir ese miedo al ornamento en el mundo anglosajón, situando al ornamento como uno de los puntos característicos de su crítica y también en su obra⁹¹. En **Complejidad y contradicción**, Venturi se acerca al ornamento en forma de análisis a través de la “**estratificación espacial** de “cosas en cosas”, ejemplificado en las múltiples interpenetraciones de la cúpula barroca (Venturi 1986, p. 12). Defendiendo el ornamento en forma de elementos superpuestos sobre la estructura, frente a la idea de complejas estructuras espaciales.

Más adelante, en 1968, Venturi y Scott Brown publicaban “**On ducks and decoration**”(Venturi y Scott Brown 1968)⁹², donde reivindicaban la necesidad de la utilización del ornamento frente a la negación del movimiento moderno y criticaban el ornamento heroico de los edificios modernos contemporáneos. El ornamento todavía era tabú y desde su punto de vista, la negación de su utilización llevaba a los arquitectos a convertir todo el edificio en decoración. Pero al no afrontar la cuestión de la **decoración**⁹³, los arquitectos modernos habían deformado su arquitectura “con el único fin de lucirse” y habían convertido el edificio en un “ganso”, término que Venturi y Scott Brown utilizan para referirse a los edificios escultóricos. Punto central de su teoría presente en muchos de sus textos y teorías posteriores.⁹⁴

91 El interés por el ornamento fue un punto en común de Venturi y Scott Brown con los posmodernistas, aunque defendieran tipos distintos de ornamento.

92 El texto se tradujo al castellano en 1971 como “Gansadas y decoración” formando parte del libro “Aprendiendo de todas las cosas”. Más adelante, también se ha incluido en el libro “Textos de Arquitectura de la Modernidad”, traducido como “Gansadas y decoración. El edificio anuncio”.

93 En referencia al ornamento y el movimiento moderno, John Summerson escribe en 1941 que “La arquitectura se ha liberado con cierta dificultad del ornamento, pero no se ha liberado del miedo al ornamento”.

94 En Aprendiendo de Las Vegas se refieren a la “deformación” diciendo la ornamentación es la exageración de la estructura y del programa, la distorsión y la hiperarticulación (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 172).

Fig.112 WARGO, Matt. The Ironic Column from Allen Memorial Art Museum. [Fotografía]. Oberlin, Ohio.
©Matt Wargo

El ornamento de Venturi, Rauch & Scott Brown, no es historicista, es simbólicamente historicista. En este caso reproducen una columna clásica con capitel de forma manierista e irónica. Un capitel excesivamente grande con formas simplificadas y de madera. No pretende ser una columna clásica, sino una columna simbólicamente clásica.

Frente a los edificios “patos”⁹⁵, Venturi y Scott Brown proponían una aproximación “más sencilla, más barata, más directa y básicamente más honesta con la decoración” (Tuñón 2002) a través de una decoración yuxtapuesta, recuperando la consideración de Alberti del ornamento como elemento “añadido” (Venturi y Scott Brown 1971a). Con ello no pretendían volver a instaurar una ornamentación propia de otro tiempo, pero sí recuperar las necesidades simbólicas de los edificios de forma honesta y sencilla de acuerdo a su tiempo.

“Creemos que un nuevo interés por la arquitectura de la comunicación que implica simbolismo y distintos medios de expresión nos conducirá a revalorizar los estilos eclécticos y pintorescos del siglo pasado, a apreciar nuestra propia arquitectura comercial – arquitectura Pop, por decirlo así- y, finalmente, a afrontar la cuestión de la decoración (...) Mejor sería que se admitiera de una vez la necesidad y que se aplicara la decoración allí donde se precisa, no en la forma que lo hicieron los victorianos sino, para ajustarnos a nuestros tiempos, con la misma facilidad que se pegan los anuncios a su superestructura; está yuxtapuesta al edificio para permitir que éste vaya por su propio camino convencional, y no se distorsione más que por las barras y pasarelas funcionales de la superestructura.” (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 84-85)

Su aproximación a la decoración les acercaba de nuevo a Ruskin, “la arquitectura es la decoración de la estructura”. Advierten de “nunca construir ornamento como su propia estructura para no caer en el nihilismo” (Sol Robles 2012, P. 10) y terminan el artículo recogiendo la advertencia de Pugin: “está muy bien decorar la construcción, pero nunca construir decoración” (Venturi y Scott Brown 1971a, p. 86). De nuevo encontraban una contradicción entre lo que se decía y lo que se hacía en el movimiento moderno, en este caso respecto al ornamento. Para ellos la no aceptación de un elemento que convivía con la arquitectura milenios y que la arquitectura moderna había intentado en tan sólo sesenta años eliminar, implicaba la utilización de un tipo de decoración “caro y equivocado” al recurrir a la articulación y al expresionismo, y con ello convertir al edificio entero en ornamento. Argumento que repitieron constantemente en sus escritos:

“La distorsión estridente a gran escala y a la articulación “sensible” a pequeña

95 Se utiliza el término “patos” para denominar a los edificios que son ornamento en sí mismos de acuerdo a la nomenclatura utilizada por Robert Venturi y Denise Scott Brown.

Fig.113 Venturi & Short. Grand's Restaurant,
1962. [Fotografía]. Philadelphia. ©VSBA

El ornamento como anuncio en la arquitectura de Venturi y sus socios, “yuxtapuesta al edificio”. Un elemento independiente y con significado propio.

escala dan lugar a un expresionismo que en nuestra opinión es irrelevante y no significativo, un vodevil arquitectónico en el que para ser progresivo hay que parecer estafalario (...) La arquitectura articulada es hoy como un minueto en una discoteca, porque incluso fuera de la autopista nuestra sensibilidad sigue sintonizada con su audaz escala y sus detalles. (...) La articulación sensitiva es un lujo costoso, y mejor será eliminarlo antes de que nos lo pidan (...)” (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 172-173).

“... substituyeron la decoración por la articulación: la articulación mediante la exageración de los elementos estructurales y funcionales, la estructura sobresale rítmicamente, la función sobresale sensiblemente, los triforios palpitan en el techo. La articulación proporciona riqueza visual a la forma despojada de decoración. Frecuentemente, orgías de articulaciones complejas y contradictorias producen una expresión dramática, que en arquitectura se torna en expresionismo. Irónicamente, la exclusión del ornamento aplicado distorsiona el edificio y lo convierte por completo en un ornamento.” (Venturi 2010, P. 75)

En Aprendiendo de Las Vegas analizaron también el **ornamento** moderno que utiliza Mies como un **elemento servidor del espacio**, el cual utilizaba tan sólo para transmitir significados arquitectónicos, comparándolo con el Renacimiento, el Manierismo o el Barroco, en el que el ornamento cumplía la misma función arquitectónica de dirigir y puntualizar el espacio, pero también era un **simbolismo** propagandístico.

Sus argumentos a favor de un simbolismo a través del ornamento fueron evolucionando y ampliándose en otros estudios teóricos posteriores. En “Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. Some definitions using the comparative method” en Architectural Forum comparan la arquitectura del “pato” representada en el proyecto de viviendas de Crawford Manor de Paul Rudolph frente a la arquitectura del “tinglado decorado” a su vez representada por la Guild House de Venturi & Rauch (Venturi y Scott Brown 1971b). Argumentos que publicaron de nuevo en “Learning Las Vegas”(Venturi, Scott Brown y Izenour 1972), así como en “Functionalism, yes, but...” (Venturi y Scott Brown 1974), donde afirman que los arquitectos funcionalistas condenaron el ornamento e incluso que Gropius había eliminado la componente estética de la arquitectura, el tercer pilar de la arquitectura de Vitrubio, la belleza (Venturi y Scott Brown 1975, p. 1); substituyéndolo a la vez por la articulación (Venturi y Scott Brown 1975, p. 2).

Fig.114 ARNAU, P. Inés. Institute for Scientific Information Corporate Headquarters, 1979. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. © Inés Arnau

El tipo de ornamento en la arquitectura de Venturi, Rauch y Scott Brown fue evolucionando hasta el ornamento de representación en la arquitectura de los años 70, en la que el ornamento podía estar representado de forma bidimensional. En este caso, mediante la utilización de cerámica en distintos colores para formar un patrón bidimensional.

Del análisis de los edificios comerciales del strip como modelos de la arquitectura vernácula comercial descubrieron el ornamento a través de símbolos comerciales, el **anuncio**, y desarrollaron la idea del **tinglado decorado** como un tipo de edificio y como forma de transmisión del ornamento en la arquitectura (Venturi 1986, p. 12). Su definición de arquitectura se basaba en la ornamentación como **decoración** aplicada, publicada en “A definition of architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture”

“La arquitectura es un refugio con símbolos en ella. O bien, la arquitectura es un refugio con decoración en ella”.⁹⁶

El ornamento se convirtió para ellos en un punto principal de su teoría y su visión de la arquitectura. Como Venturi escribe en “Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato a favor del motivo repetitivo en arquitectura...” (Venturi 1978a), su idea de ornamento había pasado por el concepto de **estratificación espacial**, el **anuncio**, y la **decoración**, y ahora lo ampliaba hasta llegar finalmente a la **representación** (Venturi 1986, p. 12). Hasta ahora, la ornamentación para ellos podía ser aplicada, mediante contenido histórico o simbólico, pero ahora también podía ser representada. La representación se refería más a la pintura que a la construcción de símbolos u ornamentos, representaciones generalmente bidimensionales.

Para Venturi y Scott Brown, el ornamento en la arquitectura popular era a menudo una versión simplificada de la ornamentación del arte culto, “trasladada mediante formas pintadas sobre superficies planas o siluetas a sistemas bidimensionales”. Un tipo de representación del ornamento simplificada que consideran adecuada en su tiempo por dos razones: economía y estandarización, y por la falta de artesanos.

“Si hoy no podemos revivir los eclecticismos ni construir una arquitectura historicista, sí que podemos, a través de la ornamentación aplicada y del signo, representarla.” (Venturi 1986, p. 12).

En el mismo artículo, Venturi hacía referencia a otro tipo de ornamento de re-

⁹⁶ “Architecture is shelter with symbols on it. Or, architecture is shelter with decoration on it” (Venturi 1984, p. 62)

presentación, un ornamento menos utilizado por los posmodernistas⁹⁷, “de gran categoría y muchas posibilidades” (Venturi 1986, p. 15). El ornamento basado en **motivos repetitivos**, “el tema de los pintores del Patterns and Decoration Movement de Nueva York”⁹⁸. Un ornamento capaz de partir de motivos abstractos como en la arquitectura islámica, que a su vez puede ser figurativo, como en los mosaicos bizantinos o los papeles florales, o también una arquitectura simbólica como en las fachadas de las iglesias medievales. Un tipo de ornamentación que utilizó a partir de los años setenta, en la fachada de las oficinas ISI en Philadelphia o de la Best Products Showroom.

En este punto, el ornamento, Venturi y Scott Brown transgreden una de las bases fundamentales sobre las que se formó el movimiento moderno, la ausencia de ornamento. Esta se convierte en uno de los puntos principales más característicos de su teoría, aplicado o representado, aunque no era ornamento de lo que trataban realmente, sino de la representación del ornamento como un símbolo (Borja Villeda 1982^a, p. 44). Contradicen de forma deliberada el dogma enunciado por Adolf Loos en “Ornamento y delito”⁹⁹, y con ellos comienza una nueva etapa de “liberación al miedo al ornamento”, en la que se replantea la idoneidad del ornamento. Aunque realmente compartían la auténtica posición de Adolf Loos, que iba más allá del título de su conferencia, y defendía una correcta utilización del ornamento. Más tarde, en 1975, Joseph Rykwert declararía abiertamente su apoyo al ornamento arquitectónico tan sólo con el título de su artículo “Ornamento no es un crimen” (Rykwert 2012), iniciando así la superación al miedo al dogma sobre el ornamento.

97 En este punto Venturi intenta distanciarse del posmodernismo. Lo ataca igual que antes atacó al movimiento moderno, y se distancia de él llegando incluso a sentirse un arquitecto moderno. (Venturi 1986, pp. 15-16)

98 Venturi y Scott Brown se interesan por los “patterns” en la pintura, en la que consideran que los pintores aventajaban a los arquitectos en “sensibilidad artística”. (Ibid., p. 15)

99 Reyner Bahnham escribe en 1957 en “Ornament and Crime: The decisive contribution of Adolf Loos” sobre la gran influencia de Adolf Loos en la criminalización del ornamento, y en la dogmatización de su argumento, que con el tiempo y al pertenecer a otro Zeitgeist ha perdido valor. (Graup 2012)

Fig.115 ADOLFSSON, Kristian. The Ironic Column from Allen Memorial Art Museum. [Fotografía]. Dessau-Roßlau, Alemania, 2018. ©Kristian ADOLFSSON

Para Venturi & Scott Brown, los arquitectos modernos nunca abandonaron el pasado, tan sólo cambiaron de vocabulario, utilizando un vocabulario industrial.

2.08 Funcionalismo en crisis

El Funcionalismo fue una característica básica del movimiento moderno que había asimilado de la Bauhaus. La forma debía seguir a la función. Abraham Moles recordaba en un seminario en el HfG de Ulm en enero de 1967 la carta Magna del funcionalismo:

“Reducir los elementos innecesarios y superfluos. La producción se determinará en consecuencia por función. Los objetos sin función y propósito no pueden ser aceptados por una doctrina funcionalista que es esencialmente una doctrina ascética y una manifestación de cierta filosofía de la vida: la escasez, la aplicación racional de medios existentes para propósitos claramente definidos.”¹⁰⁰

El proceso de diseño debía ser metódico y seguir un proceso lógico, rehuyendo cualquier forma intencionada, “La creación de la forma arquitectónica sería un proceso lógico, libre de imágenes de la experiencia pasada y exclusivamente determinado por el programa y la estructura, con la ayuda ocasional, como ha dicho Alan Colquhoun de la intención” (Colquhoun 1973 citado en Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 28).

Venturi y Scott Brown no creían en ello porque los arquitectos modernos “rehuían del simbolismo de la forma como expresión o refuerzo del contenido: el

100 “The Magna Charta of functionalism reads: reduce the purposeless and superfluous elements. Production consequently shall be determined by function. Objects without function and purpose cannot be accepted by functionalist doctrine which is essentially an ascetic doctrine and manifestation of a certain philosophy of life: that of scarcity, of rational application of existing means for clearly defined purposes” (Moles 1967, p. 24).

significado había de comunicarse no mediante la alusión a formas previamente conocidas sino mediante las características fisionómicas inherentes a la forma” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 28).

Al dotar de tanta importancia a la función en la arquitectura, para Venturi y Scott Brown los arquitectos modernos modificaron la definición vitrubiana de arquitectura “firmitas, utilitas y venustas”, al afirmar que firmitas y utilitas es venustas por considerar que las cualidades estéticas provenían “de la sencilla solución de las exigencias funcionales, nunca contradictorias, del programa, la estructura y, en una etapa posterior, del equipo mecánico.” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 1).

Por otro lado, consideraban que el postulado de que la forma sigue a la función era una de las grandes falacias del movimiento moderno (Borja Villedel 1982^a, p. 29):

“... Que un vocabulario formal es parte de la arquitectura del mismo modo que son los ladrillos y el mortero (plásticos y sistemas para los futuristas); que la forma, no surge, no puede surgir exclusivamente de la función, como una neonata e inocente Venus de la concha, sino que más bien la forma sigue “inter alia” función, fuerza y forma”¹⁰¹

En arquitectura, la forma no sigue siempre a la función. Esta frase es una simplificada malinterpretación de la frase de Louis Sullivan. La elección de una forma u otra no puede depender únicamente de las matemáticas o de la física, siempre dependerá también del lugar y de cuestiones estéticas, por lo que Venturi y Scott Brown consideran que la arquitectura moderna no fue funcionalista, sino **simbólicamente funcionalista**¹⁰²:

“La gran arquitectura funcionalista de principios de siglo fomentó la primacía del programa, la industrialización y los objetivos sociales. Pero la arquitectura funcionalista fue más simbólica que funcional. Fue simbólicamente funcional. Más bien

101 “... that a formal vocabulary is as much as part of architecture as are bricks and mortar (plastics and systems, for futurists); that form does not, cannot arise from function, new born and innocent as Venus from her Shell, but rather that form follows, inter alia, function forces and form”. (Scott Brown 1971, pp.15, 17)

102 Manuel José Borja matiza la deuda de Venturi y Scott Brown en este punto a Alan Colquhoun en su artículo “Tipología y método de diseño”, a la que ellos mismos se refieren en *Aprendiendo de Las Vegas*. (Borja Villedel 1982^a, p. 34)

representó la función, que fue producto de ésta. Más que actuar funcionalmente tuvo una apariencia funcional”. (...) Pero el simbolismo de la arquitectura funcionalista no fue reconocido. Fue un simbolismo carente de símbolo: la imagen funcional de un edificio fue el resultado de la expresión automática y explícita del programa y la estructura.” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 1)

Para poder representar la forma arquitectónica procedente de su método libre y verdadero, los arquitectos modernos debían crear un sistema de representación único y compatible, basado en las leyes de la naturaleza (Borja Vilel 1982^a, p. 32). La idea de construir un nuevo lenguaje arquitectónico único, original y verdadero eran argumentos que ya Colquhoun había rebatido, ya que en esencia era imposible “la idea de construir un lenguaje a priori, puesto que ello debería suponer el propio lenguaje” (Colquhoun 1973 citado en Borja Vilel 1982^a, p. 32). Colquhoun dudaba del éxito del nuevo lenguaje, pues reconocía que el resultado de la doctrina moderna que negaba cualquier influencia formal por un lado y pretendía reducir el proceso creativo a un mero hecho objetivo fue una contradicción entre dos ideas, “el determinismo biotécnico por un lado, y la libre expresión por otro” (Colquhoun 1973, p. 51). Por un lado, los arquitectos modernos rechazaban las tipologías y cualquier vestigio previo, pero por otro lado se referían a términos como la intuición, la imaginación o la inventiva, para regular el diseño creativo, que poco tenían que ver con un proceso lógico y objetivo.

“(…) Lo que ocurrió, al parecer fue que, al dar una nueva validez a las demandas de la función en cuanto prolongación del *modus operandi* de la naturaleza, se dejó un vacío donde antes había un cuerpo de valores tradicionales. Todo el campo de la estética, con sus fundamentos ideológicos y su fe en la belleza ideal, fue barrido. Y lo único que quedó en su lugar fue la tolerancia expresiva, la total libertad del genio que, aun sin saberlo, reside en todos nosotros. Lo que aparece en la superficie como una disciplina de diseño rígida y racional, resulta paradójicamente una fe mística en el proceso intuitivo” (Colquhoun 1973, p. 52).

La exclusión de las tipologías y la renuncia voluntaria a los vocabularios formales dejó un vacío en el proceso de creación de formas, “vacío que rellenaron con su propia estética reduccionista” (Colquhoun 1973, p. 53). Una estética basada en “el vocabulario formal de la arquitectura industrial vernácula, una gramática de formas y símbolos derivada de una era industrial idealizada.” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 1), sustituyendo “un conjunto de símbolos (eclecticismo histórico – romántico) por otro (proceso industrial – cubismo), pero sin ser conscientes

mente composiciones asimétricas para simbolizar sensibilidad en su programa funcional” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 1). Y sus visionarios objetivos para la vivienda masiva, “a través de la planificación social y los procesos industriales, pero las formas expresivas de la vivienda socializada se han convertido en símbolos universales de arquitectura colectiva y de lujo en playas de moda.” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 2).

Pero al rechazar la historia, los arquitectos modernos también rechazaron los **modelos tipológicos**. Debían ser originales, no podían inspirarse en formas del pasado y preferían basarse en la intuición libre del artista. Aunque finalmente sí usaron tipologías y estas derivaban de las formas industriales (Borja Villel 1982^a, p. 39).

Con los anteriores argumentos, Venturi y Scott Brown entendían el movimiento moderno como un conjunto de **contradicciones** entre unos objetivos visionarios y utópicos y una realidad muy distante. Para ellos era típica la contradicción entre “lo que se decía y lo que se hacía.”

“Gropius desaprobaba el término “estilo internacional” pero creó un estilo arquitectónico y propagó un vocabulario de formas industriales que estaban bastante alejados de los procesos de la industria. (...) En su obra posterior, Le Corbusier inició una continuación de la tradición del simbolismo no reconocido, cuyas formas indígenas y vernáculos aún están con nosotros en sus diversas manifestaciones. Pero es ante todo la contradicción – o al menos la falta de correspondencia entre imagen y sustancia lo que confirma el papel jugado por el simbolismo y la asociación en la arquitectura moderna ortodoxa (...). Otras contradicciones de la arquitectura moderna posterior son el uso de los espacios influyentes para funciones privadas, de muros acristalados para exposiciones occidentales, de vanos industriales para institutos suburbanos, de tuberías vistas que se cargan de polvo y transmiten los ruidos, de sistemas de producción en serie para países desarrollados, y de incrustaciones de madera en el hormigón, de economías de alto coste y mano de obra” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 169-170).

Finalmente resumían la situación de la arquitectura moderna reciente como el logro de “cierto formalismo rechazando la forma, ha promovido el expresionismo ignorando el ornamento y ha deificado el espacio rechazando los símbolos. Confusiones y paradojas son el resultado de esta situación compleja y contradictoria. Este individualismo simbólico produce daño salvo en sus efectos sobre el

de ello (Venturi, Izenour y Brown 1998, p. 170).

En su búsqueda de un lenguaje original, los arquitectos habían recurrido a un **vocabulario industrial** de principios del siglo XX, pero a mitad del siglo XX ya no era válido. La sociedad había evolucionado, ya no vivían en la era de la máquina, estaban viviendo una revolución tecnológica y debían adaptarse a ella.

“La revolución que hoy importa es la revolución electrónica en curso. Arquitectónicamente, los sistemas simbólicos que comporta la electrónica también son más importantes que su contenido ingenieril” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 186).

Además, al renunciar a vocabularios formales y “sustituir formas preconcebidas por imitaciones de un proceso determinista que además no funcionan” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 171) cayeron en un **formalismo** inconsciente (Venturi y Scott Brown 1975, p. 2) nuevamente no reconocido.

Por otro lado, los arquitectos funcionalistas buscaban de nuevo el culto a la simplicidad como en la antigüedad (Venturi 1978, p. 30). En la búsqueda de la sencillez, entendida como el “deseo de simplicidad” de Kahn¹⁰³, Venturi y Scott Brown consideran que los arquitectos funcionalistas derivaron no en sencillez, sino en **simplificación**, entendida como una “falsa simplicidad” (Venturi 1978, p. 30). Se posicionaron en contra de la premisa “menos es más”, ya que ésta justificaba la exclusión para no enfrentarse a la complejidad de la obra. A pesar de ello, consideran que “los mejores arquitectos del siglo XX rechazaran “la simplificación –esto es, la simplicidad a través de la reducción- para promover la complejidad en su conjunto” (Venturi 1978, p. 31).

Otro punto de crítica por parte de Venturi y Scott Brown al movimiento moderno se centra en el **carácter revolucionario y de rechazo histórico**. Pues “al centrarse en la búsqueda de una arquitectura pura y un espacio expresionista abstracto, olvidaron el contenido iconográfico de la arquitectura del cristianismo primitivo, de la bizantina y de la gótica” (Venturi y Scott Brown 1975, p. 2). Rechazaron la arquitectura pintoresca romántica, pero adoptaron “casi universal-

103 Venturi distingue a Kahn respecto a otros arquitectos modernos, acercándose a su postura que entendía el deseo de simplicidad estética como una satisfacción de la mente. (Venturi 1978, p. 29).

Fig.116 Vitruvius y Gropius. [Boceto]. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 3ª Edición. Barcelona: Gustavo Gili, p. 176.

La visión de Robert Venturi y Denise Scott Brown fue clara desde los años 60, en la que consideraban que la belleza como elemento no tenía lugar para Walter Gropius y el funcionalismo, argumento que defendieron continuamente en los años 70, especialmente en el artículo "Functionalism yes, but..."

presupuesto, pero es dañino en cuanto impone a todo el paisaje representaciones heroicas de las creaciones únicas de los maestros” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 183).

Sus opiniones acerca de las contradicciones en el movimiento moderno se fueron asentado entre la crítica, e incluso recientemente, las revisiones al movimiento moderno de modo crítico han ido a más, y así Sara Williams Goldhagen recalca otras contradicciones formales y constructivas en 2005 continuistas con las primeras críticas de Venturi y Scott Brown:

“Los edificios modernistas tienen techos planos y utilizan mucho vidrio, excepto cuando no lo hacen; están formados por una orientación hacia el volumen más que hacia la masa, excepto cuando el espacio ocupa el segundo lugar por detrás de las innovaciones en programas, materiales, sistemas, etc.; aluden o emplean materiales producidos industrialmente como el hormigón a presión o el metal, excepto los de piedra, madera y ladrillo; son ortogonalmente geométricos, excepto en los muchos casos en que no lo son. Emplean planes abiertos y una estructura separada de la piel, excepto cuando no lo hacen. Despliegan una distribución asimétrica de espacios y formas excepto cuando son neoclásicos; son “abstractos” excepto cuando utilizan simbolismo, referencia y representación en planta, sección, elevación y detalle”.¹⁰⁴

104 “We are now at the following impasse. Modernist buildings have flat roofs and use a lot of glass, except when they don’t; they are shaped by an orientation toward volume rather than mass, except when space takes second place to innovations in program, materials, systems, and so on; they allude to or employ industrially produced materials such as rein forced concrete or metal, except for those in stone, wood, and brick; they are orthogonally geometric, except in the many cases when they are not. They employ open plans a separate structure from skin, except when they don’t. They deploy an asymmetrical distribution of spaces and forms except when they are neoclassicizing; they are “abstract” except when they use symbolism, reference, and representation in plan, section, elevation, and detail.” (Williams Goldhagen 2005, p. 145)

Fig.117 Imagen del proyecto de viviendas Pruitt-Igoe con sus 33 bloques de edificios. [Fotografía]. Saint Louis.

Fig.118 Abril de 1972. La segunda demolición de Pruitt-Igoe fue televisada y la siguió otra el 16 de marzo. [Fotografía]. Saint

2.09 La valoración de la experiencia a gran escala.

Los ideales del movimiento moderno habían entrado en crisis, Charles Jencks confió ciegamente en la decadencia del movimiento moderno y se permitió datar su “muerte” el 15 de julio de 1972, “bum, bum, bum”¹⁰⁵, como la culminación de un proceso decadente que concluía con la demolición del conjunto de viviendas de Pruitt Igoe en Saint Louis, un grupo de viviendas enmarcadas dentro del “New Renewal” en Estados Unidos diseñadas por el arquitecto moderno norteamericano Minoru Yamasaki. Terminadas en 1955 y diseñadas de acuerdo a los preceptos de la *Ville Radiense* de Le Corbusier plasmada en la Carta de Atenas de los CIAM: sol, espacio y zonas verdes. Torres de catorce pisos con calles elevadas, tráfico rodado separado del peatonal, zonificación de espacios... Un diseño simplista derivado del racionalismo. Paradójicamente, fue una ciudad aplaudida por las revistas especializadas como *Architectural Forum* que lo calificaron en 1951 como el “Best High Apartment” (Fiederer 2017), e incluso fue premiada por el Instituto Norteamericano de Arquitectos, pero en la realidad, el grupo de viviendas estaba deshabitado y era un foco de vandalismo, delincuencia, inseguridad y crimen.

A pesar de ser unas declaraciones exageradas y discutibles, las declaraciones de Jencks sobre la muerte del movimiento moderno fueron vistas por otros como una “nueva invitación a discutir sobre el lenguaje arquitectónico, a intentar definir la naturaleza y el valor del ornamento, y a cuestionar la arquitectura como vehículo de significado social” (Summerson 2016, p. 123). Desde este punto de vista,

105 En “El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna”, Charles Jencks relata de forma irónica el fin del movimiento moderno (Jencks 1981, p. 9).

Fig. 40 a, b, c, d: Diagram showing the development of a rectangular site with parallel rows of apartment blocks of different heights. Conditions as to air, sun, view and distance from neighbor block are improved with increased height of the blocks in c and d. In a and b these conditions are constant, but the higher the buildings the less land is needed for the same amount of living space.

Fig.119 Diagramas para definir la separación ideal entre bloques rectangulares. En: Gropius, Walter, 1955. Scope of Total Architecture. The ideals of the modern movement in architecture, city planning, and design- explained by one of the twentieth century's greatest architects. New York: Collier Books.

el derribo del conjunto moderno fue un resultado del trabajo de Jane Jacobs y a su crítica a la Renovación Urbana desde los años 40. Jacobs atacó sin piedad el urbanismo de su tiempo y la Renovación Urbana en Estados Unidos, un urbanismo procedente de los principios ortodoxos del movimiento moderno que se impartía en todas las escuelas de arquitectura del país e “invadía incluso las publicaciones femeninas” (Jacobs 2013, p. 29). Borja Vilel recoge en su tesis algunas de las peculiaridades del urbanismo ortodoxo promovido por Walter Gropius:

“El arquitecto construye para el “Mítico Hombre Moderno”, que no tiene peculiaridades, ni es diverso, sino homogéneo. Es un standard. Y a ese standard se le aplicarán las “leyes científicas” y tratarán de establecer el “mínimo requerimiento social” por cada persona. Así Gropius estableció varios “postulados sociológicos” como base a sus soluciones arquitectónica: 1) La gente no tiene arraigo al suelo; 2) La gente desea erróneamente apartamentos más grandes; 3) Aunque las viviendas unifamiliares son las más deseables, no son una solución práctica a las necesidades de vivienda moderna; 4) Hay ventajas culturales en los edificios de altura por la mayor posibilidad de reunirse con la gente” (Borja Vilel 1982^a, p. 24).

Borja Vilel señala que los “mínimos requerimientos sociales” eran falsos apoyándose en Brant Brolin (Brolin 1976, p. 24 citado en Borja Vilel 1982^a, p. 24). E incluso para Jane Jacobs, la validez de los principios empíricos era nula, hasta considerar el urbanismo como una pseudociencia:

“..., en la pseudociencia del urbanismo y la reconstrucción urbana ha ocurrido que años de aprendizaje y una plétora de sutiles y complicados dogmas se han levantado sobre unos cimientos idiotas. ... La pseudociencia del urbanismo y su pareja, el arte del diseño urbano, no se han librado aún del engañoso confort de los deseos, supersticiones familiares, simplificaciones y símbolos, y aún no se han embarcado en la aventura de verificar el mundo real” (Jacobs 2013, p. 39).

Para Josep María Montaner, la esencia de la ciudad no radica tampoco sólo en “factores funcionales, sociales, productivos o tecnocráticos. Éstas están hechas de muy diversos materiales, entre ellos la representación, los símbolos, la memoria, los deseos y los sueños... reino de la diversidad y de la pluralidad” (Montaner 2011, pp. 131-132). La ciudad compleja y su esencia han sido objeto de estudio en los Tristes tópicos de Claud-Lévi Strauss (1955), la imagen de la ciudad de Kevin Lynch (1960), Muerte y vida de las Grandes Ciudades de Jane Jacobs (1960),

Fig.120 Participantes IV Congreso CIAM, que fulminó con la publicación de la Carta de Atenas en 1934. [Fotografía]. Atenas, 1933. [Consulta: 15 Junio 2017].

Fig.121 Plan Voisin Le Corbusier, 1925. [Fotografía]. ©FLC/ADAGP

El Plan Voisin de Le Corbusier, anterior a la Carta de Atenas, ejemplificaba los puntos de la Carta de Atenas en cuanto a medidas higiénicas, la construcción en altura, la zonificación, los espacios ajardinados o la separación de las viviendas de los viales por los que transitaban vehículos.

La arquitectura de la ciudad de Aldo Rossi (1966), textos posteriores como las Ciudades Invisibles de Italo Calvino (1972) y la Idea de la Ciudad, de Joseph Rykwert (1976), siendo el texto de Jacobs el primero en abordar abiertamente una crítica al urbanismo moderno. (Montaner 2011, pp. 132-133)

Jacobs no sólo atacó este urbanismo estandarizado, sino que transgredió sus principios fundamentales recogidos en la Carta de Atenas de 1941. Defendía otro tipo de urbanismo basado en otros principios, el de las “ciudades en la vida real” (Jacobs 2013, p. 29). Proponía respetar “los fragmentos urbanos de caos que tienen una extraña sabiduría propia que aún no está incluida en nuestro concepto de orden urbano”¹⁰⁶. Intentaba explicar el orden subyacente de las ciudades, propia de la “peculiar naturaleza de las ciudades” (Jacobs 2013, p. 53), así como las condiciones responsables del desarrollo de la vida en las ciudades y de la diversidad urbana. Había que entender y aprender la vida urbana en las ciudades para poder regenerarlas. Para Jacobs, las ciudades se regían por el principio básico de que “en las ciudades, la animación y la variedad atraen más animación y variedad; la monotonía y la sordidez repelen la vida” (Jacobs 2013, p. 129). No consideraba que los problemas de las ciudades se pudieran resolver a través de planes y densidades en los despachos de acuerdo a unos ideales utópicos, con grandes inyecciones de dinero e ignorando las necesidades reales de sus habitantes, situación que a su parecer se estaba produciendo con la renovación urbana, y no estaba solucionando los problemas. En sus palabras, “la Regeneración Urbana había fracasado tanto como los barrios que intentaba regenerar.”¹⁰⁷

“Las ciudades son un inmenso laboratorio de ensayo y error, fracaso y éxito, para la construcción y el diseño urbano. El urbanismo tenía que haber utilizado este laboratorio para aprender, formular y probar sus teorías. Pero los profesionales y maestros de la disciplina (si es que merecen llamarse así) han ignorado el estudio de los éxitos y fracasos concretos reales, no han sentido curiosidad por las razones que podrían explicar un inesperado éxito y, en cambio, se han dejado guiar por principios derivados del comportamiento y apariencia de pueblos, ferias y ciudades imaginarias y soñadas... cualquier cosa excepto las propias ciudades”

106 “(...) strips of chaos that have a weird wisdom of their own not yet encompassed in our concept of urban order. (Jacobs 1956, p. 133)

107 “Alcanzar este grado de monotonía, esterilidad y vulgaridad ha requerido unos extraordinarios incentivos financieros gubernamentales”. (Ibid., p. 33)

Fig.123 Newman, Joe. Robin Hood Gardens in Poplar. Alison & Peter Smithson. [Fotografía]. Londres. ©Joe Newman SWNS.com

Diseñado en los años 60, heredero de los preceptos de Le Corbusier como las calles en altura (streets in the sky) que popularizaron los arquitectos británicos, fue demolido en 2017 como consecuencia de su degradación arquitectónica y social. Como en otros casos, el urbanismo vertical de este proyecto fracasó. Las numerosas esquinas, los lugares cerrados, el aspecto frío, la mala visibilidad y la mala conservación afectaron a la seguridad y la vida del edificio, pese a considerarse un edificio icónico de los arquitectos, a cuya demolición se opusieron numerosos arquitectos reconocidos.

Fig.122 Smithson, Peter y Alison. Golden Lane. Fotomontage de la calle en altura con una supuesta Marilyn Monroe y Joe DiMaggio en primer plano, 1953. [Fotomontage].

(Jacobs 2013, p. 32).

El resultado real de estos barrios distaba de los ideales con los que se habían diseñado. Jacobs los define como “la Gran Carcoma de la Monotonía”. Lugares vulgares, pobres, monótonos y decadentes en los que la gente no quería vivir. Las “víctimas del lugar” (Jacobs 2013, p. 31), que preferían la fealdad y el desorden del tejido urbano frente a “tener de todo”¹⁰⁸.

Con la finalidad de la renovación de zonas urbanas degradadas, las administraciones aplicaban planes desarrollados por los arquitectos que destruían “sin piedad” (Le Corbusier 1989) todo cuanto consideraban un peligro para sus doctrinas, tan sólo considerando los problemas físicos¹⁰⁹ y ajenos a la realidad socioeconómica, por lo que tanto Jacobs como gran parte de la sociedad y la prensa los tachaba de insensibles a los problemas de la sociedad.

“... Pero cuando se arrasa un barrio bajo, no solamente se echan abajo las casas viejas y medio derruidas. Se desarraiga a sus habitantes. Se derriban las iglesias. Destruye al comerciante local, expulsa al abogado del lugar a un nuevo despacho en el centro urbano y corroee la espesa capa de amistades comunales y relaciones de grupo para siempre.

Echa a los vecinos de toda la vida de sus viejas y modestas casas y las obliga a buscar barrios nuevos y desconocidos. Y vierte sobre un barrio cientos y miles de caras nuevas...” (Salisbury 1958 citado en Jacobs 2013, p. 168).

Jacobs atacaba los barrios proyectados sobre el papel, de las explanadas de césped y de la desaparición de los peatones en las calles. Nuevos barrios ideales, aunque deshumanizados realmente.

En los años 30, las doctrinas del urbanismo moderno fueron completamente

108 comentario de una inquilina del East Harlem de Nueva York. Sentían que nadie se preocupaba por ellos, que ya no tenían donde tomar una taza de café, leer el periódico o pedir un poco de dinero. Y a pesar de ello, los poderosos decían que ahora los pobres tienen de todo. (Ibid., p. 41).

109 Los planes se desarrollaban de acuerdo al postulado recogido en la Carta de Atenas, de que el sol, la vegetación y el espacio eran las tres materias primas del urbanismo, capaces de regular las funciones de habitar, trabajar, recrearse y circular. Con total independencia de cualquier criterio socio-económico.

revolucionarias con el concepto de ciudad tradicional, inadecuada para la época del maquinismo. El maquinismo había introducido el caos en las ciudades, por lo que había que diseñar una ciudad completamente nueva. Las ciudades debían cambiar para adaptarse a los nuevos tiempos siendo las máximas el sol y la vegetación. La higiene en las ciudades debía prevalecer por encima de cualquier otra variable. Las calles debían ser anchas, las viviendas debían recibir un mínimo de horas de sol al día, debían integrarse zonas verdes para el recreo, segregar las vías de circulación, etc. Para ello los edificios debían ser altos, estar separados entre sí, los usos debían estar zonificado y construido con el nuevo estilo de arquitectura, creando una ciudad ideal homogénea y armónica para una sociedad idílica. Adiós a la diversidad y bienvenida a la homogeneidad estética.

Pero la fealdad y el caos no eran elementos a combatir en la ciudad, según Jacobs, sino a integrar, donde las ciudades se rigen por un orden, un orden interno mucho más complejo que es necesario analizar y comprender. Un orden implícito en la diversidad, una “diversidad urbana que no es fea en sí” (Jacobs 2013, p. 264). Había que transgredir la creencia de que la diversidad es fea y la homogeneidad bonita.

La diversidad urbana era considerada caótica sólo en apariencia frente a la homogeneidad, que a su parecer resultaba monótona y aburrida. Un orden aburrido sin dirección que se rige por la “repetición de la similitud” (Jacobs 2013, p. 258), lo cual creaba finalmente el efecto contrario al deseado, el caos. Porque para ella, “la carencia de diversidad urbana es de por sí deprimente por un lado o vulgarmente caótica por otro.”

“Hay una cualidad más malvada todavía que la descarada fealdad o el desorden, y esta cualidad es la deshonesta máscara de un supuesto orden, conseguido mediante la ignorancia o la supresión del orden real, que lucha por existir y ser reconocido” (Jacobs 2013, p. 41).

A mayor homogeneidad, mayor era la tentación de ser distinto, pero en el contexto ortodoxo, las diferencias no podían ser de contenido sino tan sólo formales y superficiales. Eugene Raskin escribía en 1960 al respecto “la auténtica variedad arquitectónica no consiste en emplear diferentes colores o texturas”, por lo que la arquitectura moderna corría con el riesgo de mostrar síntomas de exhibicionismo.

“¿debe la homogeneidad parecer lo homogénea que es y ser abiertamente monótona? ¿o deberá intentar no parecer tan homogénea y buscar las vistosas pero absurdas y caóticas diferencias?”¹¹⁰

La auténtica variedad residía para Jacobs en la mezcla de usos frente a la zonificación y la uniformidad. La diversidad generada por edificios de distintos años, muchos usos, muchas personas y además muy concentradas. El urbanismo ortodoxo moderno planificaba barrios enteros zonificados, con zonas para habitar, zonas para trabajar y zonas para recrearse. Pero todas ellas separadas y sin vinculación alguna. Incluso las calles estaban zonificadas, distintos tipos de calles para distintos usuarios. Calles para vehículos separadas de las calles para peatones, y entre las primeras separar incluso el tráfico pesado. Frente a la zonificación, Jacobs defiende la diversidad. En un distrito debe haber más de una función, garantizando así que las personas tengan horarios distintos y que sean capaces de utilizar muchas instalaciones, donde las manzanas fueran pequeñas, donde se mezclen edificios de distintas épocas y de diferentes condiciones y con una gran densidad de concentración urbana. Donde las calles debían de estar continuamente frecuentadas, y esto sólo sería posible con una alta densidad.

El urbanismo ortodoxo establecía una densidad determinada para cada área en función de la cual se determinaban todas sus necesidades de forma autónoma, para evitar las aglomeraciones y las condiciones insalubres, tanto de las viviendas como de los espacios adyacentes. Pero este punto era visto como un peligro para Jacobs pues las ciudades corrían el riesgo de destruirse y convertirse en grandes pueblos (Jacobs 2013, p. 146). Aunque, “¿la gracia de la ciudad no es la amplitud y riqueza de oportunidades?” (Jacobs 2013, p. 147). Se preguntaba también Reginald Isaacs, profesor de Harvard.

Al contrario de la segregación, Jacobs consideraba que la diversidad era capaz de combatir la delincuencia. Se trataba de uno de los objetivos de la Renovación Urbana, aunque fue probablemente uno de los mayores puntos en los que fracasó¹¹¹. Según Jacobs, “construir barrios que son un traje a la medida para el

110 Jacobs hace referencia a la arquitectura *googie*, expresión que utilizó Douglas Haskell en 1950 para referirse a ejemplos que querían presentarse como únicos y diferentes por medio del “exhibicionismo” (Jacobs 2013, p. 260).

111 Los índices de delincuencia de los nuevos barrios fueron altos, lo que promovió incluso a su demolición.

Fig.124 One: Number 31, Jackson Pollock, 1950. [Fotografía]. The David Geffen Galleries

El Moma describe este cuadro de Pollock como uno de sus cuadros más grandes que ejemplifican su técnica de "goteo", en la que dejaba caer, goteaba o tiraba pintura sobre un lienzo colocado en el suelo. Sus cordones de color enlazados registran la fuerza y la velocidad, pero también son gráciles y líricos, animando cada centímetro de la composición. En el suelo, Pollock dijo, "Estoy más tranquilo. Me siento más cerca, más parte del cuadro, ya que así puedo caminar por él, trabajar desde los cuatro lados y estar literalmente en el cuadro." El proceso de Pollock ha sido comparado con los movimientos de una danza.

delito fácil es algo totalmente estúpido. Y esto es precisamente lo que estamos haciendo” (Jacobs 2013, p. 57). La urbanista partía de la creencia de que una calle frecuentada tiene posibilidades de ser segura y una calle poco concurrida es probablemente insegura (Jacobs 2013, p. 61), por tanto los preceptos ortodoxos urbanísticos como la zonificación y la eliminación de las tiendas en las aceras, la dispersión entre edificios y las calles verticales limitaron los peatones de las calles, disminuyeron los mirones en las calles y crearon nuevas calles verticales donde cualquiera tenía acceso y había muy poca vigilancia, por lo que las nuevas calles eran más susceptibles a sufrir delincuencia. Había que volver a tener “aceras animadas”, devolverle las tiendas y los cafés, eliminar la zonificación y favorecer la diversidad para dotar a las calles de ojos vigilantes que las protejan.

Para ello había que reformular también la función de los espacios verdes en la ciudad. La implantación de espacios verdes en las ciudades fue uno de los principales postulados del urbanismo de la Carta de Atenas. La ciudad necesitaba más espacios verdes, espacios generadores de aire, luz y espacio, donde los niños pudieran jugar, se pudiera hacer deporte, y los adultos pudieran recrearse. Más espacios abiertos, ¿pero para qué?, “¿para crear espacios deprimentes entre los edificios? (Jacobs 2013, p. 120). Para Jacobs, los parques eran más un uso mítico que real. Los parques en sí no eran nada, la gente no los usaba tan sólo porque estuvieran cerca de sus viviendas, los parques presentan un comportamiento volátil, pueden ser populares o impopulares, y por esa razón no puede afirmarse que solo su propia definición sea un factor positivo en el barrio. Ya que los parques impopulares son problemáticos, tienen efectos negativos y están expuestos al vandalismo. Para Jacobs, el éxito de los parques no dependía de su situación, sino que dependía de la diversidad de usos y funciones a su alrededor (Jacobs 2013, p. 127), al igual que la vida en general en la ciudad.

Aunque para Venturi, como recoge Manuel José Borja en la entrevista a Venturi (Borja Villed 1982b, p. 2), las teorías de Jacobs eran a menudo “llevadas demasiado lejos, demasiado intolerantes y demasiado limitadas” desde sólo el punto de vista del peatón. Creía que la visión de la ciudad de Jacobs era demasiado sencilla y demasiado sentimental. Para Venturi el automóvil había venido para quedarse y no bastaba con decir que todo estaba mal y Jacobs asumía que la ciudad que gustaba a “alguna gente” debía imponerse a cualquier lugar, el mismo error doctrinario que el movimiento moderno.

De la crítica de Jacobs se deduce que la ciudad ya no sólo eran edificios y calles, ¡la

ciudad estaba formada por gente!, y el urbanismo no podía permanecer insensible a la sociedad. La sociedad y las necesidades en los años 50 eran otras a cuando se formularon los puntos doctrinales de la Carta de Atenas en los años 30, el urbanismo ortodoxo ya no respondía más al Zeitgeist, y los nuevos barrios podían considerarse un conjunto de diseños y teorías utópicas, más cercanos a los deseos de una sociedad ideal que a las necesidades de la vida urbana real, por lo que jamás pudieron representarlo. Pero las críticas al urbanismo del movimiento moderno no procedían únicamente de Jane Jacobs. Los postulados del urbanismo estaban siendo revisados desde los propios congresos de los CIAM, evidenciándose las primeras divergencias en 1953. Desacuerdos entre distintos grupos, de distintas generaciones y de distintos países, comprometidos en búsquedas cada vez más heterogéneas (Benevolo 1999, p. 941) que provocaron su caída.

En este congreso, los “jóvenes” como los nombra Leonardo Benévolo, aquellos arquitectos que no tuvieron relación alguna con el primer urbanismo del movimiento moderno criticaron las formulaciones teóricas de anteriores congresos como la Carta de Atenas o la relación de Sert dedicado al “corazón de la ciudad” en el congreso de 1951 y se mostraron partidarios de un “acercamiento más complejo a la realidad del ambiente urbano” ¹¹².

En 1959 se celebró en décimo y último congreso CIAM en Holanda. A pesar de los intentos de la organización por proponer una metodología común, válida a escala internacional, el resultado fue otro pues esta exigencia no era compartida entre los arquitectos, entre los que había más divergencias que acercamientos, lo que desencadenó la disolución de la institución¹¹³.

Al igual que en la teoría de Jacobs, el aspecto social en la crítica de Venturi y Scott Brown fue muy importante. En este sentido, Borja destaca el papel decisivo de Denise Scott Brown, responsable del área de “urban planning” en la firma y fuertemente influenciada por Herbert Gens, como se comenta en el apartado anterior. Pese a no coincidir con la metodología con Jacobs (Borja Villel 1982b, p. 2), su influencia en la crítica de Venturi y Scott Brown es patente. En su teoría prestan una gran atención a la diversidad, personalizan y humanizan el cliente,

112 Leonardo Benévolo describe los proyectos presentados por Bakema, Van Eyck y los Smitshon bajo esta premisa. (Benevolo 1999, p. 941)

113 L. Benévolo relata en “Historia de la arquitectura moderna” el objetivo y fin del último congreso de los CIAM (Ibid.).

aceptan lo feo y lo vulgar como parte del paisaje urbano, aceptan y dinamizan el caos y los distintos estadios de orden, tanto a nivel urbano como en los proyectos¹¹⁴. Siendo la diversidad uno de los pilares fundamentales en su teoría, ya que para ellos, una de las razones para utilizar el simbolismo es que sirve a la diversidad:

“Una buena razón para usar el simbolismo es que pone a nuestra disposición una variada gama de lenguajes arquitectónicos ajustados a la pluralidad de gustos y sensibilidades característicos de cada tradición y cada lugar” (Venturi 1986, p. 9).

Una diversidad presente en una sociedad muy fragmentada, donde conviven distintas etnias y comunidades que conservan su identidad. Ya no vale lo universal, sino lo particular. Pero que no acepta tan sólo la diversidad social y política, sino la arquitectura de otras épocas a través del eclecticismo simbólico ya comentado en el punto “el regreso del historicismo”.

“Los arquitectos rechazan la misma heterogeneidad de nuestra sociedad que hace que las ciencias sociales tengan un papel que jugar en la arquitectura. Como expertos con ideales, que de boquilla sirven a las ciencias sociales, construyen para el hombre pero no para el pueblo, lo cual significa servirse a sí mismo, es decir, regirse por los valores de su propia clase media-alta, valores que asignan a todo el mundo” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 190-191).

114 Robert Venturi y Denise Scott Brown reconocen otras influencias procedentes de los distintos órdenes de caos y la complejidad como Henry Bergson.

Fig.125 Tullo, Vincent. Lever House, 1952. [Fotografía]. Nueva York, 2020. ©Vincent Tullo

El New York Times destaca el Lever House como uno de los primeros edificios de vidrio que levitaba sobre un pabellón de vidrio en 1952. Un recurso, al igual que la fachada de vidrio de muro cortina se fue repitiendo por todo Estados Unidos en los años posteriores, llegando a convertirse en una representación de una sede corporativa anónima.

2.10 El empobrecimiento de la arquitectura

La poca conciencia social que mostraron los arquitectos racionalistas no fue exclusiva en el campo del Urbanismo, también lo fue en el campo de la Arquitectura. Charles Jencks no consideraba que hubiera una causa para la crisis, sino un sistema de causas. La relación arquitecto – cliente había cambiado¹¹⁵, y con ella el modo de entender la arquitectura. Ahora, en los grandes edificios los clientes pasaron a ser corporaciones anónimas, la relación arquitecto – usuario tradicional se estaba perdiendo y el capitalismo hacia su entrada también en la arquitectura.

El Estilo Internacional se había convertido en “la arquitectura de la dominación anónima de las grandes corporaciones” (Bahnham 1985, p. 17). Los intereses en la arquitectura se habían desplazado “desde la vivienda del trabajador al rascacielos corporativo” (Castro Flórez 2019, p. 33). Con sus formas sencillas fue un medio perfecto para el desarrollo de una arquitectura simplista, reduccionista repetitiva, barata y poco imaginativa responsable del empobrecimiento urbano. Borja Villedel recoge en su tesis un comentario de Manfredo Tafuri al respecto en el que la arquitectura moderna era “una faceta del nuevo orden de racionalidad que el capitalismo utilizaba como autodefensa, perdiendo así todo su supuesto carácter revolucionario” (Tafuri 1977 citado en Borja Villedel 1982^a, p. 27).

La arquitectura moderna había llegado a América careciendo de su carácter político y social pronto las grandes corporaciones la asimilaron para edificar sus

115 Charles Jencks analiza once posibles causas de la crisis del movimiento moderno en función del tipo de relación entre arquitecto y cliente en “El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna” (Jencks 1981).

edificios, careciendo de toda carga política o social.

En este sentido, Claude Schnaidt, arquitecto de la escuela de Ulm y una de las crecientes voces críticas hacia la figura del arquitecto en los años sesenta también reprochaba la poca conciencia social y el poco compromiso político de los arquitectos modernos, cómo estos preferían confiar en un futuro idílico y perfecto a conocer realmente la sociedad en la que vivían y atreverse a introducir cambios reales en ella o en su entorno, conformándose con hacer una crítica del “régimen existente (...) del que subrayan el caos y la falta de humildad”¹¹⁶, una sociedad capitalista con poca inversión en instalaciones y servicios públicos como guarderías, bibliotecas, hospitales o residencias de ancianos, en la que “es más interesante potenciar las necesidades del consumidor que crear servicios públicos, de acuerdo a las leyes del mercado”.¹¹⁷ Atreviéndose tan sólo a proponer planes utópicos e idealistas frente a cualquier otro revolucionario con verdadero impacto en la sociedad, que hiciera frente a la “miseria pública en medio de la opulencia privada”¹¹⁸. Respecto a lo que continuaba en el mismo texto en 1967:

“En los días en los que los pioneros de la arquitectura moderna eran jóvenes, pensaban, como William Morris, que la arquitectura debería ser “un arte del pueblo para el pueblo”. En lugar de complacerse en los gustos de unos cuantos privilegiados, querían satisfacer las exigencias de la sociedad. Querían construir viviendas, ajustadas a las necesidades humanas, para levantar una *Cité Radiense*. Pero no habían contado con el apetito comercial de la burguesía, que no tardó en arrogarse esas teorías y en presionarles para ponerse a su servicio con el fin de ganar dinero. La utilidad pronto llegó a ser sinónimo de rentabilidad. Las formas antiacadémicas se convirtieron en el nuevo adorno de las clases dirigentes. La vivienda racional se transformó en vivienda mínima; la *Cité Radiense*, en conglomerado urbano; y la austeridad de líneas, en pobreza de forma. (...) La arquitectura moderna -que quería participar en la liberación de la humanidad creando un nuevo entorno para vivir- se transformó en una gigantesca empresa para la degradación del hábitat humano”. (Schnaidt 1967, citado en Frampton 2002, p. 291)

116 “(...) the existing regimen (...) has done in the way of city-planning and dwell on its confusion and injustice. (Schnaidt 1967, p. 27)

117 “It is more remunerative for him to multiply consumer needs than to create public services” (Ibid., p. 32)

118 “public squalor amidst private opulence” (Id.)

Frialdad social de la que no sólo los arquitectos modernos fueron acusados, también lo fueron Venturi y Denise Scott Brown tras la publicación de *Learning from Las Vegas*, donde críticos como Kenneth Frampton les acusaban fervientemente de no tener ninguna conciencia social y participar de una sociedad capitalista y consumista, al hacerle publicidad. Ellos, ajenos al compromiso social y político europeo unido a la arquitectura, tan sólo pretendían estudiar los temas formales, aunque para Frampton y otros críticos, al eludir cualquier connotación social mostraron cierta frialdad social y falta de compromiso¹¹⁹. Críticas que fueron en aumento con el apoyo al modelo de Levittown, los suburbios que para ellos representaban el sueño americano y la realidad, que a su vez aceptaban por completo, al igual que Las Vegas, al margen de toda implicación formal, estética o funcional de estas ciudades, sin valorar sus inconvenientes ni intentar mejorarla.

119 En el número 359 de 1971, la revista *Casabella* recogió el cruce de acusaciones entre Kenneth Frampton Denise Scott Brown.

Parte II

LA ARQUITECTURA DE “LO FEO Y LO ORDINARIO”

Fig.126 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Tras 25 años, Robert Venturi reflexiona sobre la Guild House destacando estos 10 puntos singulares en los que fue capaz de transgredir la arquitectura del momento, y por la que se convirtió en un edificio capaz de influenciar a una generación de arquitectos¹.

Fig.127 Skomark Associates. Venturi & Rauch, Guild House, 1961-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. © Skomark Associates/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

¹Iconography and Electronics

Capítulo 3

GUILD HOUSE

ARQUETIPO DEL “DECORATED SHED”

3.01 De la teoría a la práctica. Del “duck” al “decorated shed”

La crítica y las transgresiones de Robert Venturi y Denise Scott Brown al movimiento moderno pueden resumirse en su crítica al “duck”¹. Con la crítica al duck pasaron de promover cambios y nuevos principios formales y comunicativos en Complejidad y Contradicción, a establecer y promulgar los suyos propios, especialmente simbólicos. Ya no eran tan sólo preferencias, sino afirmaciones. Para ellos, no era ni el tiempo ni el contexto para una “comunicación pura a través de la arquitectura pura” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 162), una arquitectura donde el espacio, la estructura y el programa estaban supeditados a una forma simbólica y el edificio se convertía en una estructura a la que llamaron “duck”, haciendo referencia a un edificio en forma de pato en Long Island (Venturi y Scott Brown 1971b, p. 64).

No estaban en contra del “duck” propiamente dicho, sino de su utilización en cualquier contexto y tiempo, así como del abuso que los arquitectos modernos hicieron de él. A pesar de su crítica, la consideran una arquitectura válida², por

1 Criterio que se comparte con Manuel José Borja (Borja Villal 1982^a, p. 53, 59)

2 “El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el refugio convencional que aplica símbolos (...). Afirmamos que ambas clases de arquitectura son válidas: Chartres es un pato (aunque también es un tinglado decorado) y el Palazzo Farnese es un tinglado decorado, pero consideramos que el pato rara vez es hoy relevante, aunque impregna toda la arquitectura moderna”. (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998,

ello, no sorprende que algunos de sus edificios y proyectos para concursos, particularmente de la primera época sean auténticos “patos”. Uno de ellos es su propuesta para el concurso de una fuente en Philadelphia para el Fairmont Park, frente al ayuntamiento de Philadelphia. Se trataba de una fusión de “arquitectura y escultura”, un gran cono de 90 pies de diámetro cortado y segmentado que dirige su interior hacia el boulevard Benjamin Franklin Parkway. Otros patos de su primera fase son el “Princeton Memorial Hall”, en el que la torre cilíndrica y simbólica atrae la atención del conductor al igual que el pato de Staten Island, o el “National Football Hall of Fame”, un híbrido entre edificio y cartel, cuya idea inicial fue hacer un edificio con la forma de una pelota (Venturi 1968, p. 76).

En cambio, la crítica al “duck” la personalizaron en el edificio Crawford Manor de Paul Rudolph (véase página 232) como representación de la arquitectura del *stablishment* del momento. Una crítica a la **imagen** en detrimento de cualquier proceso, forma o contenido social³, la cual fundamentaban por su “**deshonestidad**” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 130).

“Critizamos a Crawford Manor (...) por rechazar el ornamento denotativo y la rica tradición iconográfica de la arquitectura histórica y por ignorar – o mejor utilizar sin saberlo- la expresión connotativa que en su caso sustituye a la decoración. Al erradicar el eclecticismo la arquitectura moderna ahogó el simbolismo. En su lugar promovió el expresionismo, concentrándose en la expresión de los elementos arquitectónicos mismos, en la expresión de la estructura y la función (...), la expresión de la arquitectura moderna se ha convertido en un expresionismo seco, vacío, aburrido y, en último término irresponsable. Irónicamente, la arquitectura moderna de hoy, al rechazar el simbolismo explícito y el ornamento frívolo, ha hecho que todo el edificio degenera en un gran ornamento. Al sustituir la decoración por la “articulación” se ha convertido en un pato” (Venturi,

p. 115)

“The duck is the special building that is a symbol, the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols. We maintain that both kinds of architecture are valid-Chartres is a duck (although it is a decorated shed as well) and the Palazzo Farnese is a decorated shed, but we think that the duck is seldom relevant today although it pervades Modern architecture” (Venturi y Scott Brown 1971, p. 64).

3 Venturi y Scott Brown explican antes de comenzar la comparación que la crítica tan sólo se refiere a la imagen, excluyendo cualquier otro contenido, aunque ello no les servirá para evitar las críticas de frívolos de parte de críticos como Kenneth Frampton en la revista *Casabella* (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 114).

Izenour y Scott Brown 1998, p. 130).

Para ellos, Crawford Manor rechaza el simbolismo, pero en cambio acepta un simbolismo distinto⁴. Un **simbolismo implícito** frente al simbolismo explícito que ellos defienden. Lleno de **contradicciones**, a través de las que no se logra una mayor riqueza de significado, sino confusión, mostrando una imagen distinta a la realidad, contradiciendo el principio de sinceridad del movimiento moderno para conseguir otros efectos, especialmente plásticos. Llamen a este simbolismo implícito “heroico y original”, aunque en sustancia “feo y ordinario”.

Por un lado, consideran su sistema constructivo y su programa corrientes y convencionales, a pesar de que no lo parecen. La **estructura** es similar a una estructura **convencional** con muros de mampostería, pero con hormigón vertido in situ y bloques de cemento revestidos con un dibujo de estrías, dando la impresión de ser “tecnológicamente más avanzada y más progresiva.”

Por otro lado, como la arquitectura moderna había evitado lo heráldico y el simbolismo explícito, el rótulo en Crawford Manor es acorde con la arquitectura moderna y modesto, de buen gusto y no comercial; pero demasiado pequeño para ser visto desde los coches y la calle. Todavía representa una arquitectura pura como la de los maestros, pero esta ya no es apta para su tiempo. Según nuestros arquitectos, era la arquitectura de la comunicación la que debía responder a dichos tiempos.

Además, a pesar de que Crawford Manor aparentemente no está ornamentado, recurre al ornamento expresivo. Rechaza el simbolismo y el **ornamento**, en ella no hay adornos reconocibles, ni en revestimientos, ni aplicaciones, ni esculturas. Pero en cambio, su estructura y su forma se articulan convirtiéndose en ornamento, promoviendo un expresionismo, “seco, vacío y aburrido” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 130).

Pero no sólo criticaron la arquitectura del movimiento moderno y del “duck”,

4 “Reconocen el simbolismo, pero no lo aceptan. Para ellos, la decoración simbólica de los tinglados suburbanos representa los valores materialistas y degradados de una economía de consumo en la que las técnicas de venta lavan el cerebro de la gente hasta privarla de toda capacidad de elección, con sus vulgares violaciones de la naturaleza de los materiales y su contaminación visual de la sensibilidad arquitectónica, y como no, de la ecología” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 189).

Fig.128 Venturi & Rauch en asociación con Fred Kawasaki, Denise Scott Brown y Gerod Clark. Brighton Beach Housing Competition, 1968. [Plantas]. Nueva York. En: Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21, p. 58.

Fig.129 Venturi & Rauch en asociación con Fred Kawasaki, Denise Scott Brown y Gerod Clark. Brighton Beach Housing Competition, 1968. [Maqueta]. Nueva York. En: Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21, p. 58.

Philip Johnson, jurado en el concurso, nombró la propuesta de Venturi & Rauch como fea y ordinaria, al igual que Gordon Bunshaft hizo refiriéndose a su proyecto de "Transportation Square", lo que les hizo entender la esencia de su proyecto, al que ellos mismos llamaron feo y ordinario y analizaron en "Learning from Las Vegas"¹.

1 VENTURI SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992. Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21. P. 37

sino que con cada crítica definieron su propio punto de vista y a través “de los conceptos relacionados y contrarios” (Venturi y Scott Brown 1971c, p. 48) formularon su propia teoría arquitectónica, “la arquitectura de lo feo y ordinario, o del tinglado decorado”⁵, con el objetivo de crear una nueva arquitectura que parte del pasado y está adecuada a su tiempo⁶ frente a una “comunicación heroica a través de la arquitectura pura” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 162). Mostraban su visión de la arquitectura como una alternativa a lo “heroico y original” a través de “lo feo y lo ordinario. Una teoría que comenzó en Complejidad y Contradicción a partir de conceptos más universales y evolucionó en Aprendiendo de Las Vegas a conceptos más específicos.

Al referirse a lo “feo y ordinario”, Robert Venturi y Denise Scott Brown se apropiaron de las palabras con las que Philip Johnson juzgó su propuesta para el concurso de Viviendas de Brighton Beach de 1967, al sentirse ofendido por la convencionalidad del proyecto y la fealdad de sus formas (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, p. 134), de forma similar a las consideraciones de Gordon Bunschaft en el jurado del concurso “Transportation Square Office Building” en 1968, al resaltar la “fealdad” del proyecto. (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, p. 141). En cambio, lejos de considerarlo un insulto, Venturi y Scott Brown reutilizaron la frase de forma irónica y se la adjudicaron, convirtiéndola en el centro de su teoría y de su práctica de forma simbólica (Fausch 1997, p. 75-76).

Su teoría parte de la aceptación de la diversidad y promueve una arquitectura tolerante⁷. Pretende recoger la riqueza de la complejidad, la ambigüedad, la sinceridad y lo denotativo frente a lo connotativo, la ironía, la arquitectura de la co-

5 “Ugly and ordinary architecture or the decorated shed” fue el título con el que publicaron por primera vez en *Architectural Forum* en 1971 (Venturi y Scott Brown 1971b) la comparación entre Crawford Manor y la Guild House, así como los postulados de su teoría del “decorated shed”.

6 “to make the case for a new but old direction in architecture, we shall use some perhaps indiscreet comparisons to show what we are for and what we are against and ultimately to justify our architecture” (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 64).

“para argumentar a favor de una nueva pero vieja dirección en la arquitectura, usaremos algunas comparaciones indiscretas para mostrar en qué estamos a favor y en contra y, en última instancia, para justificar nuestra arquitectura.”

7 Tolerancia a la que se refieren incluso en los títulos de sus propios artículos, como por ejemplo en “Towards a culturally tolerant architecture” en la revista *Domus*. (Venturi 1999)

municación frente a la del espacio, la recuperación de la historia, el ornamento, la pluralidad de gustos, la humildad del arquitecto, lo vernáculo y la realidad urbana.

“(…) nuestra arquitectura es muy adaptable y nos adaptamos en la heterogeneidad que es parte de nuestra época, que puede ser una época rica, (...) Espero que sea una época en la que seamos tolerantes y permitamos a mucha gente decir diferentes cosas. Y donde tenga sentido ser universal y coherente como en la estructura quizás lo hagamos y donde no lo será contradictoria”⁸.

No sólo promovían la pluralidad y la diversidad en su arquitectura, sino que sus influencias procedían también de fuentes heterogéneas, tal como se ha analizado en el primer capítulo. La mayor y más visible influencia en ellos fue la historia, no sólo de la arquitectura construida, sino de su representación en la pintura⁹, aceptando la misma necesidad que Henry Russell Hitchcock encuentra entre los arquitectos de “reexaminar las obras del pasado”¹⁰.

“Como arquitecto trato de guiarme no por la costumbre sino por una toma de conciencia del pasado racionalmente considerado como precedente.” (Venturi 1978a, p. 20).

Aunque al igual que Eliot en la literatura, su objetivo no era la reconstrucción tímida del pasado, la mera imitación, sino su reinterpretación y adecuación, tomando para su aclaración una cita de Eliot en el prólogo de *Complejidad y Contradicción*:

“(…) si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en se-

8 “(…) our architecture is very adaptable and we adapt and fit into the heterogeneity which is part of our age. (...) I hope it will be and era, when we will tolerant and we will allow many people to say many different things. And where it make sense to be universal and consistent as an structure perhaps we'll do it and where it doesn't will be contradictory.” (Borja Villed 1982b, p. 23)

9 Manuel José Borja establece en su tesis una relación entre la pintura “El hallazgo del cuerpo de San Marcos” de Tintoretto con la bóveda del Hall of Fame (Borja Villed 1982^a, p. 87).

10 “siempre existe una auténtica necesidad de re-examinar las obras del pasado. Hay casi siempre un interés genérico por la historia de la arquitectura entre los arquitectos; pero los aspectos o períodos de la historia que en principio merecen la máxima atención pueden ciertamente variar con los cambios de sensibilidad”. (citado en Venturi 1978a, p. 21)

guir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la “tradición” no se debería ciertamente apoyar ... La tradición tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. Duplica, en primer lugar, el sentido histórico que podemos decir indispensable para cualquiera que quiera continuar siendo poeta después de los 25 años; y el sentido histórico implica percepción, no solamente del pasado como pasado, sino del pasado como presente; (...) Este sentido histórico, es un sentido tanto de lo no temporal como de lo temporal, es lo que hace a un escritor tradicional, y al mismo tiempo, de su propia contemporaneidad ... Ningún poeta, ningún artista de cualquier clase, tiene aisladamente un completo significado” (Venturi 1978a, p. 20).

Pero al tomar la historia como fuente, no tomaron como referencia tan sólo un estilo o un momento históricos como los arquitectos modernos o los renacentistas, tampoco siguieron las directrices de una vuelta al pasado en busca de un nuevo clasicismo como en la arquitectura post-moderna, sino que aceptaron la diversidad y el eclecticismo en el sentido de Diderot¹¹. Sus fuentes principales las tomaron del clasicismo inglés y el italiano, del que Venturi toma la mayoría de referencias en “Complexity”, interesándose especialmente por el Manierismo, el Barroco y el Rococó (Venturi 1978a, p. 21), así como por la figura de Palladio¹². Aunque no sólo tomaron fuentes históricas del arte culto, sino también del arte popular o vernáculo, y al pertenecer a una sociedad pluralista, también aceptaron la diversidad de las fuentes vernáculas para adaptarse a la pluralidad de gustos e incluso de la arquitectura vernácula industrial del movimiento moderno, tal como indicó Vincent Scully¹³.

Entre los estilos vernáculos, Venturi y Scott Brown recurren a la arquitectura americana tradicional, haciendo referencia a los estilos vernáculos americanos

11 Véase comentario en el punto 2.06 “El regreso del Historicismo”.

12 “I mean to build, to design in the USA, Ledoux doesn’t mean anything to us. Ledoux is southern Mediterranean classicism. We are Palladio, we are another kind of anglo-saxon tradition (...)”

“quiero decir que construir, diseñar estilo Ledoux en los USA no significa nada para nosotros. Ledoux es clasicismo mediterráneo. Nosotros somos Palladio, somos otra clase de traición anglosajona (...)” (Borja Vilel 1982, p. 8)

13 Vincent Scully reconoce en la Guild House de Robert Venturi una combinación de dos obras tempranas de Le Corbusier: La Villa Schwob (1916) y El teatro Scala, ambos en La Chaux-de-Fonds (1912-1916). (Scully 1974, p. 40).

históricos del “shingle Style” y el “stick style” definidos por Vincent Scully (Scully 1979), pero también reconocieron el simbolismo popular en la cultura y sociedad norteamericana contemporánea, el cual analizaron a través de una serie de signos (Jencks 1981, p. 61). La arquitectura vernácula comercial de “Main Street is almost right”, dirigida al peatón o al automóvil, pero a bajas velocidades, al que siguió el “Strip” de Las Vegas para ser contemplado a grandes velocidades, y más tarde la arquitectura vernácula urbana de “Levittown”. Las tres grandes áreas en las que dividieron su exposición “Signos de vida: símbolos en la ciudad norteamericana” en 1976 en la que mostraban el simbolismo popular en Estados Unidos, en la que las referencias clasicistas se entremezclaban con las vernáculas. Una arquitectura que aceptaba la realidad del paisaje contemporáneo incluyendo su heterogeneidad, y lo analizaban a través de los signos, en la que aceptaban las falsas fachadas, los aparcamientos, las carreteras, los carteles, y Levittown... y donde los elementos propiamente arquitectónicos definían muy poco, proviniendo la organización de los símbolos, la ornamentación y el automóvil, como destaca Manuel José Borja Villed (1982, p. 55).

“Tal como habíamos aprendido de los espacios de Roma, aprendimos del simbolismo de Las Vegas. Pronto aprendimos que, si uno ignora los letreros como “contaminación visual” en Las Vegas, está perdido. Si uno busca “los espacios entre los edificios” en Las Vegas, está perdido. Si uno considera los edificios de la dispersión urbana como formas que crean espacios, éstas son patéticas, simples granos en un paisaje amorfo. Como arquitectura, la dispersión urbana es un fracaso; como espacio, no es nada. Cuando uno considera los edificios como símbolos en el espacio, no como formas en el espacio, el paisaje adquiere cualidad y significado (...)” (Venturi 1978b, p. 70).

Como consecuencia de la nueva organización del paisaje americano diseñado para el automóvil, los sistemas espaciales de la “piazza” y del espacio arquitectónico aprendidos ya no eran válidos. El movimiento moderno había olvidado la componente del simbolismo al diseñar los espacios, y había que recuperar los símbolos y los signos en la ciudad.

“Hace treinta años, el conductor podía conservar cierto sentido de la orientación en el espacio. Ante el sencillo cruce de carreteras, una pequeña señal con una flecha confirmaba lo que era obvio. Uno sabía siempre dónde estaba. Cuando el cruce de carreteras se convierte en un trébol, uno ha de girar a la derecha para girar a la izquierda, (...). Pero el conductor no tiene tiempo para sopesar

paradójicas sutilezas en tan peligroso y sinuoso laberinto. Él o ella confían en las señales que le guían, señales enormes en vastos espacios que se recorren a altas velocidades” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 29).

Venturi y Scott Brown encontraron el nuevo sistema en una nueva arquitectura de fuerte carácter simbólico en la que la comunicación dominara el espacio¹⁴. Una arquitectura extraída del contexto de la ciudad y el paisaje americano, a la cual no se le podía conceder una validez universal (Borja Villed 1982, p. 57).

El edificio debía subordinarse a su misión comunicativa, “deberíamos ser comentaristas, no imitadores” escribía al respecto Denise Scott Brown (Scott Brown 1971, p. 45). La idea cultural de la comunicación en el arte y la convención en la arquitectura ya fueron introducidas por Alan Colquhoun en “Tipología y método de diseño” al concebir la arquitectura como un sistema de comunicación en la sociedad¹⁵ a través del establecimiento de una serie de convenciones¹⁶.

En la arquitectura de Venturi y Scott Brown, la importancia no recae en las formas ni en los espacios, sino en los significados y la comunicación a través de símbolos convencionales. Los elementos convencionales podían ser unidos “según la conveniencia del arquitecto” (Borja Villed 1982^a, p. 65), y “todo tipo de convenciones pueden ser relacionadas” (Borja Villed 1982^a, p. 65) creando distintos tipos de asociaciones, lo cual puede provocar distintos niveles de significado y cierto grado de ambigüedad. Recursos que aprendieron del arte pop:

“Los artistas pop abrieron nuestros ojos y nuestras mentes al mostrarnos nuevamente el valor de la representación en la pintura y, de este modo, volvernos conscientes de la asociación como elemento de la arquitectura. También nos de-

14 “no quiero decir con ello que la arquitectura que describo no tenga contenido formal, sino enfatizar el predominio de los letrados por encima de los edificios en el *Strip* y del simbolismo por encima de la forma en los edificios del *Strip* como funciones de los espacios extensos donde se los ve y de las altas velocidades a las que se los ve” (Venturi 1978b, p. 70).

15 “El artesano tenía in mente una imagen del objeto cuando empezaba a hacerlo. (...) Era un objeto de intercambio cultural y formaba parte de un sistema de comunicaciones interior a la sociedad. Su valor como mensaje encarnaba precisamente en esa imagen de la forma final que el artesano tenía en su mente mientras lo hacía y a la que su artefacto debía corresponder con la mayor fidelidad posible” (Colquhoun 1973, p. 53).

16 “En ambos casos es necesario postular un sistema arbitrario y convencional que quede englobado en el complejo solución/problema” (Id.).

mostraron el valor de los elementos familiares y convencionales cuando se los juxtapone en nuevos contextos y en diferentes escalas para lograr significados nuevos, que se perciben junto con sus significados antiguos” (Venturi 1978b, p. 72).

En oposición al “duck”, el “decorated shed” se refiere a aquellos sistemas espaciales que derivan directamente del programa y en las que el ornamento se aplica de forma independiente sobre él (Venturi y Scott Brown 1971b, p. 64), llegando a definir la arquitectura como “un refugio con símbolos superpuestos; o también; la arquitectura es un refugio con decoración superpuesta” (Venturi 1978b). Edificios puramente funcionales cuyo valor estético recae únicamente sobre el signo como un añadido, un tipo de arquitectura que J. Wines lo llamó “funcionalismo decorado” (Borja Villed 1982^a, p. 61). Un funcionalismo que no seguía a la forma, y al separarse del ornamento, había evitado que el funcionalismo se desviara hacia lo decorativo, como ocurría con el expresionismo abstracto del movimiento moderno a partir de los años cincuenta. Un funcionalismo independiente de la forma y la decoración, pero que se supeditaba al simbolismo, como el ejemplo de la escalera de la Mother House, la cual no llega a ningún sitio, no tiene función alguna, y su única función es simbólica.

La arquitectura del “decorated shed” es para ellos una arquitectura sincera, una arquitectura con predominio de la denotación sobre la connotación. A diferencia del “duck”, es lo que se muestra, no lo que quiere parecer. Una arquitectura que por sí sola como formas no puede entenderse, sino que debe hacerse en relación con la sociedad, influenciados por la sociología urbana. También como Alan Colquhoun remitía, al entender la relación de la arquitectura y el entorno a través de esquemas socioespaciales¹⁷, en los que las relaciones eran fenoménicas, y no podían representarse por ningún medio objetivo como intentó el movimiento moderno.

17 “Nuestro sentido de la situación y las relaciones en, digamos, un entorno urbano o un edificio no depende de ningún hecho objetivo y medible; es fenoménico. El propósito que persigue la organización estética de nuestro entorno es capitalizar esta esquematización subjetiva y lograr que esté socialmente disponible. La organización resultante no corresponde a una relación unívoca con los hechos objetivos, sino que es un constructo artificial que representa esos hechos de un modo socialmente reconocible” (Colquhoun 1973, p. 51).

Venturi y Scott Brown aceptaban la pluralidad, no se consideraban genios y querían acercarse al pueblo y a los gustos populares a través de las formas históricas y vernáculas, pero a la vez, se alejaban con la utilización de los recursos retóricos de la ironía y la arquitectura pop, promoviendo una arquitectura aparentemente ordinaria, aunque compleja y culta en esencia. Una arquitectura basada en imágenes de los gustos populares americanos, pero que no consiguió convencer y acercarse al gusto real de la arquitectura popular, basada fundamentalmente en las convenciones de lo vernáculo comercial que resumen en el artículo *Diversidad*:

“La retórica para nuestro paisaje provendrá, cuando sea apropiado, de un medio menos formal y más simbólico que de la arquitectura pura; quizá de las combinaciones entre letreros y esculturas y luces en movimiento que decoren y que representen. Nuestra arquitectura elaborada se inspira en las convenciones del strip comercial. Su prototipo no es el monumento espacial barroco, sino la basílica paleocristiana, aquel granero sencillo cubierto de frescos, el cobertizo decorado por excelencia. Nuestra época tampoco es de edificios costosos: nuestros presupuestos nacionales no sustentan las glorias arquitectónicas de un Partenón o de una catedral de Chartres, nuestro corazón colectivo no está en la arquitectura; nuestros valores colectivos nos dirigen por otros caminos, a veces sociales, a menudo militares, y nuestra tecnología y nuestros sistemas de trabajo promueven sistemas estándar de construcción convencional” (Venturi 1978b, p. 81).

Al igual que Venturi y Scott Brown personalizaron la arquitectura del “duck” en Crawford Manor, hicieron lo mismo con el “decorated shed” tomando como arquetipo la Guild House, objeto principal de estudio de la tesis y a la que se dedican los siguientes capítulos, así como el anexo gráfico donde se incluyen documentos inéditos de la Guild House obtenidos del Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown donados a la Universidad de Penn, en Philadelphia.

Hasta ahora, en esta tesis se ha analizado en qué medida participaron Venturi y Scott Brown en las transgresiones al movimiento moderno y en la creación de una nueva cultura arquitectónica. A partir de ahora, se muestra no sólo como fueron capaces de hacerlo desde la teoría, sino también desde la práctica, a través de la Guild House. Una arquitectura sincera, en la que su sistema constructivo y el programa son convencionales y corrientes, y así lo parecen¹⁸. La cual admite

18 “Parece lo que es y no sólo a causa de lo que es, sino también por lo que nos recuer-

Comparación de Crawford Manor y la Guild House.

En: Venturi, Robert, Scott Brown, Denise y Izenour, Steve, 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 131. Modificado.

Fig.130 Arquitectura pato. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: Gustavo Gili, p. 117.

Fig.131 Paul Rudolph. Crawford Manor, New Haven, Connecticut. 1962-66. [Fotografía.]

Fig.132 Fachada catedral Chartres. [Fotografía.] Eure-et-Loir, 2007.

CRAWFORD MANOR

Arquitectura de expresión

Simbolismo implícito “connotativo”

Ornamento expresivo

Expresionismo integral

Arquitectura pura

Decoración rechazada en favor de la articulación de elementos integrales

Abstracción

“Expresionismo abstracto”

Arquitectura innovadora

Contenido arquitectónica

Articulación arquitectónica

Arte alto

Revolucionaria, progresiva, antitradicional

Creativa, única y original

Nuevas palabras

Extraordinaria

Heroica

Bonita (o al menos unificada) en todas sus caras

Coherente

Tecnología avanzada

Tendencia a la megaestructura

Intenta elevar el sistema de valores del cliente y/o referirse al Arte y la Metafísica

Parece cara

“Interesante”

GUILD HOUSE

Arquitectura de significado

Simbolismo explícito “denotativo”

Ornamento simbólico

Ornamento aplicado

Medios mixtos

Decoración mediante elementos superficiales

Simbolismo

Arte representativo

Arquitectura evocadora

Mensajes sociales

Propaganda

Arte alto y bajo

Evolucionista con empleo de precedentes históricos

Convencional

Viejas palabras con nuevos significados

Ordinaria

Pragmática

Bonita en fachada

Incoherente

Tecnología tradicional

Tendencia a la ramificación urbana

Parte del sistema de valores del cliente

Parece barata

“Aburrida”

Fig.133 Arquitectura tinglado decorado. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1998. Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Barcelona: Gustavo Gili, p. 117.

Fig.134 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.135 Antonio de Sangallo el Joven y Miguel Ángel, Palazzo Farnese, s. XVI. [Fotografía]. Roma, s.f.

el simbolismo, la historia, lo vernáculo, el ornamento explícito, lo heráldico y lo denotativo, siendo su simbolismo explícito “feo y ordinario”.

da” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 121).

3.02 Algunas reacciones críticas¹⁹

Tanto en “Complejidad y Contradicción”, como más adelante en “Aprendiendo de Las Vegas” y en sus numerosos textos, Robert Venturi y Denise Scott Brown motivaron y movilizaron con sus teorías transgresoras a los arquitectos de su generación, a la vez que participaron activamente en la creación de las bases de la Posmodernidad²⁰, entendida como todo aquello más allá del movimiento moderno. Pero algunos críticos, como Bruno Zevi (Zevi 1980, p. 417), les reprochaban no ser capaces de transmitir esa agresividad a sus proyectos. Incluso ellos mismos reconocieron su dificultad para crear proyectos desde la “complejidad y la contradicción”²¹, aunque ello no impidió que proyectaran y construyeran grandes proyectos que se correspondían con los preceptos que defendían.

19 El título se toma prestado de Stanislaos von Moos en Venturi, Rauch & Scott Brown. *Buildings and Projects* (Von Moos et al. 1987, p. 28).

20 Pese a no considerarse posmodernistas, no puede negarse que algunos de sus valores generaron las bases del posmodernismo.

21 En “Ugly and ordinary architecture or the Decorated Shed. 2. Theory of ugly and ordinary and related and contrary concepts” se excusan en las pocas posibilidades que habían tenido hasta entonces (Venturi y Scott Brown 1971c, p. 48). Más adelante, en “Learning from Las Vegas” amplían la autocrítica: “empezamos a comprender que muy pocos edificios salidos de nuestro despacho eran complejos y contradictorios; (...) No habíamos sabido introducir en nuestra arquitectura edificios elementos de doble funcionamiento o atrofiados, distorsiones circunstanciales, artificios pragmáticos, excepciones memorables, diagonales excepcionales, cosas en cosas, complicaciones amontonadas o contenidas, revestimientos o enlucidos, espacios residuales, espacios redundantes, ambigüedades, inflexiones, dualidades, conjuntos difíciles o fenómenos de tanto como. En nuestra obra escaseaba la inclusión, la incoherencia, el compromiso, la acomodación, la adaptación, la supercontigüidad, la equivalencia, el foco múltiple, la yuxtaposición o el buen y mal espacio” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 159).

Uno de ellos fue el primer gran proyecto de Robert Venturi y sus distintos socios. Un conjunto de 91 apartamentos para ancianos en Philadelphia, cuyo diseño y construcción ocuparon a los arquitectos desde 1960 hasta 1966. En estos años, Robert Venturi compaginó este primer gran encargo con la docencia en la Universidad de Penn, así como con otros trabajos prácticos, entre los que destacan la construcción de la casa para su madre y la crítica arquitectónica con el desarrollo de su libro “Complejidad y Contradicción” que fue finalmente publicado en 1966. En la evolución de la Guild House queda patente la influencia de Louis Kahn, así como la relación con Denise Scott Brown, a pesar de que todavía no trabajasen oficialmente juntos. Premisas que quedan patentes en las sinergias entre las distintas versiones del proyecto, en cómo se plasman las teorías transgresoras de Venturi en este importante proyecto y cómo se aprecian las influencias de Scott Brown, que trasladan el discurso desde la forma al simbolismo y a la realidad.

Lo que para Zevi se sometía a los “preceptos de la más rancia academia”, fruto de una corriente neohistoricista (Zevi 1980, p. 417), fue realmente una puesta en práctica del manierismo, del historicismo manipulado, la aceptación de la realidad, el simbolismo, el movimiento pop y lo ordinario, entendiéndose el edificio en sí como un símbolo y un ejemplo de lo “feo y ordinario” en el debate frente a lo “heroico y original” de “Aprendiendo de Las Vegas”. Es una muestra del paso de una primera arquitectura de “complejidad y contradicción” con influencias de Kahn a un estilo propio junto con Scott Brown y que en 2004 (su 40 aniversario) pasó a formar parte del Registro de edificios históricos protegidos de Philadelphia²².

“... la Guild House para ancianos, de Philadelphia, se somete a los preceptos de la más rancia academia: simetría, visión frontal de la perspectiva, fachada de entrada destacada. El pretendido “uso heurístico de los modelos históricos”, más que alimentar y flexibilizar el lenguaje, lo que hace es hibernarlo en el clasicismo. Nada híbrido, perverso, ambiguo, “inclusivo”; el funambulismo de las citas resulta paralizador...” (Zevi 1980, p. 417).

Renato de Fusco, en su Historia de la Arquitectura incluía dos imágenes de la Guild House, una fotografía exterior y una planta, pero no escribió nada al res-

22 Incluida en el “Philadelphia Register of Historical Places” el 04/08/2004. Philadelphia Historical Commission, 31 Julio de 2018

pecto (de Fusco 1992). William Curtis, en referencia a la Guild House, consideraba al igual que Bruno Zevi más convincentes los escritos de Venturi que sus proyectos, matizando el énfasis en las imágenes.

“Sus ideas eran usualmente más convincentes en sus escritos que construidas. La agudizada autoconciencia traicionó la falta de un sentimiento instintivo de forma, espacio o incluso proporción. Venturi marcó el tono de una concepción literaria de la arquitectura en la que se puso más énfasis en las imágenes y las citas que en la integración formal”²³.

Aunque Ellen Perry contradecía a todos aquellos que opinaban que Venturi no podía construir como escribía y llevar al plano sus ideas refiriéndose a la Vanna House en *Progressive Architecture*:

“Habitualmente, los arquitectos explican verbalmente lo que quieren transmitir a un nivel intuitivo en sus obras. En muchos casos, pretenden unos significados para su arquitectura que no están presentes en el edificio terminado; en otros casos, sus palabras son tan sosas como sus edificios. Pero en la casa [de la madre de Venturi], sin las palabras del arquitecto y al simple nivel de la experiencia, uno puede percibir las polaridades modernas”²⁴

Tafari y Dal Co, diez años más tarde de la publicación de *Complejidad y Contradicción* se referían a Venturi y la Guild House en los siguientes términos:

“En la Guild House (...) Venturi se confía en lo trivial, en formas previstas; la forma está reducida a una interpretación cáustica de aquella trivialidad. Sus anti-monumentos (...) parecen sonreírse de los mitos y gustos predilectos del ‘kitsch’ norteamericano; no en vano es Las Vegas una de las fuentes de inspiración de Venturi. (...) En realidad, se trata de una ironía afectuosa que demuestra

23 “his ideas were usually more convincing in writing than when built. The agonized self-consciousness betrayed the lack of an instinctive feeling for form, space or even proportion. Venturi set the tone for a literary conception of architecture in which more emphasis was put on imagery and quotation than on formal integration.” (Curtis 1982, p. 353)

24 “Architects often explain verbally what they wish their work to transmit on an intuitive level. In many cases, they claim a meaning for their architecture that is not present in the finished building; in other cases, their words are as dull as their buildings. But in this house, without the architect’s words and on the level simply of experience, one can feel the polarities and tensions of the architecture.” (Perry 1965, p. 168)

130

129

131

Fig. 129-131. Le Corbusier. Villa Schwob, 1912-1916. Vista desde la calle. [Fotografía portada]. La Chaux-de-Fonds.

132

133

Fig. 132-133. Le Corbusier. La Scala, 1916. Vista exterior. [Fotografía]. La Chaux-de-Fonds.

cómo no existen límites para quienes intentan rebuscar sugerencias nuevas una vez emprendido el camino de la satisfacción de lo trivial” (Tafuri y Dal co 1978, p. 414).

Por otro lado, otros historiadores como Kenneth Frampton o Leonardo Benévolo ni siquiera incluyeron referencias a la Guild House en sus respectivas visiones de la Historia de la Arquitectura. Aunque, a pesar de tratar de ser excluida de la historia de la arquitectura, o de las críticas negativas de Bruno Zevi, la Guild House puede considerarse y es considerada como un punto de inflexión en el movimiento moderno, como más tarde se ha reconocido en retrospectiva:

“Guild House marca el cambio paradigmático del movimiento moderno, el estilo y la ideología que dominaron el discurso arquitectónico entre 1925 y 1975”.²⁵

En cambio, para una variante de críticos, entre los que se encuentra Heinrich Klotz, la Guild House no rompe con el movimiento moderno, sino que lo recuerda:

“La estructura de los muros, de hecho, sigue siendo la de la Arquitectura Moderna y el Estilo Internacional”²⁶

Incluso Vincent Scully asocia la Guild House con el movimiento moderno al considerar la Guild House una mezcla de dos proyectos tempranos y poco considerados de Le Corbusier como la villa Schwob y el cine La Scala, ambos construidos en la Chaux de Fonds, pese a que pudiera suponer un disgusto a los seguidores de Le Corbusier:

“(…) Su Guild House, tan venenosamente despreciada por parte de la profesión (como lo fue en su día la obra de Le Corbusier), es claramente una recombina-
ción de dos de los primeros diseños de Le Corbusier, desde el vacío central hasta el frontispicio de arco delgado, las ventanas cuadradas y las pilastras redondas de grandes dimensiones que hay debajo. Incluso los supergráficos. Qué tristeza para los autoproclamados herederos de Le Corbusier descubrir que el matón de Phi-

25 “Guild House marks the paradigmatic shift away from Modernism, the style and ideology that dominated architectural discourse between 1925 and 1975” (Sklaroff 2004, B02).

26 “Die Wandtraktstruktur ist in der Tat die des Neues Bauen und des International Style geblieben” (Klotz 1987, p. 147).

Fig.141 Comparación Guild House - Hufeisen Siedlung. En: Wolfe, T., 2010. ¿Quién teme al Bauhaus feroz? Barcelona: Anagrama.

Tom Wolf compara la Guild House de Robert Venturi y la Hufeisen Siedlung de Bruno Taut de 1926 en Berlín en su libro "From Bauhaus to our house" erróneamente traducido al español como "¿Quién teme al Bauhaus feroz?". En su texto escribe sobre las semejanzas entre ambas viviendas y concluye que "se necesitaron treinta y siete años para llegar a *esto*."

Philadelphia había conocido a su padre en la encrucijada mucho antes, y que incluso podría llegar a convertirse en el Delfín, después de todo, en una vieja fantasía americana”²⁷

Esta tendencia de relacionar a Venturi con el movimiento moderno la compartía también Tom Wolfe, al considerar pese a su actitud crítica, que Venturi continuaba el “credo antiburgués” y seguía formando parte de la “camarilla” del “príncipe de plata”, queriendo superar los tabúes del movimiento moderno, pero con “proyecto tímidos” y sin romperlos (Wolfe 2010). Sobre todo, al encontrar una similitud de la Guild House con El Frente Rojo de Bruno Taut:

“...Si de verdad se apartaba de Lo Moderno, lo hacía ciertamente con pies de plomo, paso a paso y sin hacer ruido. En realidad, la Guild House tenía un parentesco curiosamente notable con... ¡El frente Rojo de Bruno Taut!, aquella vivienda obra berlinesa de hacia treinta y siete años. Y Bruno, ..., había dedicado su vida a hacer lo justo dentro de la ortodoxia.” (Wolfe 2010, p. 225).

De igual modo que Stanislaos von Moos, quien consideraba que la Guild House establecía un populismo realmente no distinto a las utopías sociales del movimiento moderno²⁸. Wolfe consideraba que al igual que Gropius proyectaba para el “pueblo” sin preguntarles y sin tener en cuenta sus deseos, Venturi seguía haciendo lo mismo. Seguía siendo el arquitecto quien decidía, aunque él ya no proyectaba para el “pueblo” sino para la “clase media-media”. Por tanto, seguía aplicando los mismos ideales. Refiriéndose de nuevo a la Guild House escribía:

“Las decisiones de Venturi se parecían a las de Gropius, que había resuelto que los trabajadores debían tener techos bajos, habitaciones pequeñas y pasillos estrechos” (Wolfe 2010, p. 230).

27 “His Guild House so venomously despised by part of the profession (about as viciously as Le Corbusier’s own work once was), is clearly a recombination of those tow of Le Corbusier’s early designs, from the central void to the thin-arched frontispiece, the square windows, and the large-scaled round pier below. Even the supergraphics. How upsetting for Le Corbusier’s self-appointed heirs to discover that the hoodlum from Philadelphia had met their daddy at the crossroads long before, and might even -an old American fantasy- turn out to be the Dauphin after all” (Scully 1974, p. 40).

28 “Yet the inherent populism- the “social concern”- that underlies the aesthetic program of the Guild House (and much of the Venturi’s work) is not altogether dissimilar to the social utopias of the Modern Movement”. (Von Moos 1987, p. 30)

Aunque a diferencia de Gropius, Venturi añadía que el pueblo tenía derecho a disponer de símbolos conocidos a través de la decoración, y de este modo dotó a la fachada de la antena dorada ornamental, un símbolo para los ancianos.

Esta corriente de considerar a Venturi un arquitecto moderno también la ha tomado recientemente Reinhold Martin al continuar con las mismas tesis de Charles Jencks, quien no consideraba a Venturi posmoderno²⁹, o a Vincent Scully, quien reconoció multitud de valores modernos en la Vanna House (Scully 1989, p. 16). Martin reconoce en “Image. Have we ever been Postmodern?” valores heroicos de “transparencia”, “franqueza” o “autenticidad” en la Guild House a diferencia de los de ambigüedad y complejidad que presume Venturi.

“Lo que es auténtico frente a lo controvertido en la Guild House, es su decoración, que incluye gráficos comunicativos sencillos, materiales apropiados que se usan para significar significados específicos, ventanas familiares de gran escala, y la heráldica, (falsa) antena de televisión montada en la cubierta como una valla publicitaria, ideado como algo cínicamente “un símbolo para los ancianos”.³⁰

Otras vertientes de la crítica se focalizaron en la economía del proyecto de Venturi, en la obtención del máximo beneficio espacial con muy pocos medios, relacionándolo con la vorágine de los constructores:

“tiene un aspecto más similar a un edificio de apartamentos de la depresión que a una residencia de retiro moderna. Pero nadie niega que Venturi haya logrado sacar el máximo provecho del espacio a un coste mínimo”³¹

29 En “El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna”, Charles Jencks considera a Venturi y Denise Scott Brown arquitectos modernos que transmite sus ideas a través de la exclusión al renunciar a la arquitectura del “pato”, al focalizar las discusiones en el terreno de los gustos personales, y al origen de su sensibilidad, completamente “moderna” al formarse con Le Corbusier o Louis Kahn (Jencks 1981, p. 45).

30 “what is authentic-rather than contrived-at Guild House, according to its architect(s), is its decoration, which includes straightforwardly communicative graphics, appropriate materials used to signify specific meanings, over scaled yet familiar windows, and a heraldic, (fake) golden television antenna mounted on the roof like a billboard, intended somewhat cynically as a “symbol for the elderly” (Martin 2006, p. 10).

31 “has more of a depression apartment house look than that of a modern retirement residence. But no one denies that Venturi succeeded in getting the most from the space at minimal cost.” (Glueck 1971a)

“Su diseño tiene un toque arquitectónico hábil, pero también tiene un sabor de bórax de constructor”³².

Aunque, por otro lado, la utilización de los recursos de la ventana curva y la antena “fake” se consideraron pronto elementos posmodernistas, transgresores con el movimiento moderno y con ellos, la Guild House es ampliamente reconocida como el primer gran edificio posmoderno”³³.

Además, para Vincent Scully, la Guild House poseía también un carácter antiheroico.

“Evita los gestos agresivos, pero tiene su propia monumentalidad, irónicamente proletaria y antigentil. Más bien una posición aristocrática, de hecho. Esto también puede ser por qué molesta a casi todos”³⁴.

Pero, sobre todo, transgresor con el movimiento moderno, aunque sólo con la arquitectura contemporánea, no la de los primeros maestros, relacionando su arquitectura con los orígenes del movimiento, antes de que “desvirtuara”:

“Reavivó la pasión por el movimiento moderno de los días antes de que la Bauhaus la desnaturalizara, sacó las palabras, eliminó la exuberancia y vuelve hacia lo que el Museo de Arte Moderno llamó tan destructivamente “Buen diseño”: el arte moderno con el agujón quitado. El signo de Venturi no es político sino estético. Sin embargo, rompe la gentrificación del movimiento moderno y aprovecha las fuentes revolucionarias de la vida del movimiento moderno.”³⁵

32 “Their design has a deft architectural touch, but it also has a flavor of builder’s borax” (McQuade 1972, p. 17).

33 Se destaca la consideración de Jan Ceyik acerca de la ventana semicircular un motivo muy popular de la Posmodernidad (Cejka 1993, p. 23) y el comentario de Henrich Klotz tras el análisis de la Guild House, de que “es el primer gran edificio de la Posmodernidad” (Klotz 1987, p. 156).

34 “It avoids aggressive gestures but has its own monumentality, ironically proletarian and antigentle. Rather an aristocratic position, in fact. This again may well be why it annoys almost everyone” (Scully 1969, p. 487).

35 “He revive’s Modernism passion from the days before the Bauhaus denatured it, took out the words, eliminated the exuberance, and turned it into what the Museum of Modern Art was so destructively to call “Good Design” – modern art with the sting taken out. Venturi’s sign is not political but aesthetic. Nevertheless, it breaks through the gentrification of Modernism and taps the revolutionary sources of Modernism’s life” (Scully 1989, p. 24)

Fig.142 Michel de Klerk. Het Schip, 1917-20. [Fotografía]. Amsterdam
Influencia de la utilización del ladrillo de la Escuela de Amsterdam. Detalle.

Fig.143 Michel de Klerk. Het Schip, 1917-20. [Fotografía]. Amsterdam
Vicent Scully escribe en su libro “The architecture of Robert Venturi” sobre la influencia de “Het Schip” sobre la Guild House, por ejemplo en el basamento o en la chimenea.

Fig.144 Karl Ehn. Karl Marx-Hof, 1927-1930. [Fotografía]. Viena.
Vincent Scully relaciona la Guild House con el Karl Marx-Hof en Viena, donde también es singular la utilización de un arco de grandes dimensiones. En este caso, dicho arco no está en la parte superior del edificio, sino en la planta baja. Se pueden reconocer similitudes en el juego de planos y en la sobredimensión de los mástiles de las banderas de modo análogo a la antena de la Guild House.

Para Scully, las fuentes de la Guild House se encontraban en los edificios de los años 20 y 30, pero no los idolatrados por el Estilo Internacional, sino los ignorados, como el Karl Marx Hof en Viena y en la Escuela de Berlage (Scully 1989, p. 24-25).

Pero la mayoría de las críticas en la Guild House se centraron, no sobre la puesta en práctica de la teoría, sino en el uso de lo convencional de forma no convencional, la arquitectura pop y los efectos que conseguía, sorprendiendo desde la retrospectiva, “cuando lo convencional, lo ordinario y lo modesto puede provocar un debate tan feroz entre los profesionales del diseño.”³⁶ Debate que protagonizaron Robert Stern o Charles Moore al defender la doble lectura de la convencionalidad y de la grandiosidad de los efectos que consigue:

“...Utiliza elementos convencionales de formas no convencionales, produciendo una doble lectura: una relación sutil entre el contexto y el ideal.”³⁷

“Su Guild House en Philadelphia para ancianos recurre a la vez a las complejidades de la planificación de las plantas de apartamentos de la década de 1920 y a la sencilla paleta de materiales de la Philadelphia del siglo XIX, a la que se agrega un tipo de formalismo comercial con una fila de azulejos blancos que hacen un gesto hacia el tipo más grandioso de composición historicista.”³⁸

“El resultado es un uso sofisticado y totalmente nuevo de lo vernacular, que tiene en cuenta los desarrollos recientes en el arte Pop y Op. Este nuevo edificio llega a un acuerdo con el ambiente de una manera que hasta ahora es única en Philadelphia”³⁹

36 “it is remarkable, one might say, when the conventional, ordinary and modest can provoke such fierce debate among design professionals” (Sklaroff 2004, p. 17).

37 “It uses conventional elements in unconventional ways, yielding a double reading: a subtle relationship between context and ideal” (Stern 1969, p. 56)

38 “His Guild House in Philadelphia for the elderly calls at once upon the intricacies of apartment floor planning of the 1920’s and the simple palette of materials of 19th century Philadelphia to which is added a kind of commercial formalism with a row of white subway tile which makes a gesture toward the grandest kind of historic composition-making.” (Moore 1967, P. 40)

39 “The result is a sophisticated and totally new use of the vernacular, which takes into account recent developments in Pop and Op art. This new building comes to terms with environment in a way that so far is unique in Philadelphia”. (Donohoe 1966)

Una doble lectura en distintos niveles que Jane Holtz Kay transmitió desde su columna en *The Philadelphia Inquirer*, desde una primera lectura banal y convencional hasta una última lectura en la que las tensiones muestran un edificio vivo:

“En un primer nivel (muy importante), el observador casual simplemente verá tan sólo una parte discreta de un vecindario sombrío. En el segundo nivel (no importante), el observador sintonizado convencionalmente puede estar angustiado por la cara poco profunda del edificio bloqueado, por sus pequeñas ventanas, su escala discordante, sus detalles normales, hasta la cerca de seguridad. En un tercer nivel (más importante), desquiciará, creará clichés, se verá vivo con su peculiar tensión de partes.”⁴⁰

Argumento que Paul Goldberger, desde el *New York Times* también remarcaba, en el que, a primera vista, nada especial llamaba la atención en la Guild House:

“No hay nada, a primera vista, muy revolucionario en el edificio de Venturi... Pero en una segunda mirada, y luego una mirada prolongada, revela que los diseños de Venturi son todo menos ordinarios. En lugar de ello, en muchos de ellos como en la Guild House, un proyecto de vivienda para ancianos en el centro de Philadelphia, y quizás el trabajo de Venturi más conocido, son cuidadosamente estudiados, meticulosos intentos de fusionar ilusiones históricas y elementos convencionales en un diseño sofisticado y complejo, a pesar de Retórica sobre su ser “ordinario”.⁴¹

Para la plantilla del *Austin American-Statesman* en 1987, Venturi no sólo aceptaba la convencionalidad, sino que se regocijaba en ella:

40 “At their first level (very important), the casual observer will simply see an unobtrusive part of a bleak neighborhood. At the second level (unimportant) the conventionally attuned observer may be distressed by the shallow face of the blocked off building, by its tiny windows, jarring scale, ordinary details – down to the security fence. At the third level (more important), it will unsettle, jar clichés, look alive with its peculiar tension of parts”. (Holtz Kay 1971)

41 “There is nothing, at first glance, very revolutionary about Venturi’s building... But a second glance –and then some prolonged staring- reveals that Venturi designs are anything but ordinary. Indeed, many of them –such as Guild House, a housing project for the elderly in downtown Philadelphia and perhaps Venturi’s best-known work – are carefully studied, meticulous attempts to merge historical illusions and conventional elements into a sophisticated, complex design, despite the rhetoric about their being “ordinary”. (Goldberger 1971)

“Venturi aceptó las realidades de la construcción de finales del siglo XX, creando una facilidad aparentemente sencilla y sin adornos que se regocija en su ordinariedad.”⁴²

Y Stephen A. Kurtz en un artículo titulado “Toward a new vernacular” en *Progressive Architecture* consideraba la contribución de la Guild House a la creación de un lenguaje ordinario de un modo positivo, efecto que no habían podido lograr otros edificios suyos como las viviendas para el concurso de Brighton Beach:

“Una combinación única de sofisticación y banalidad hizo de Guild House una importante contribución a un lenguaje ordinario de la arquitectura y un avance estético que satisfizo las necesidades de los más instruidos en materia de ruido”⁴³.

En *Progressive Architecture* se preguntaban si el edificio era una parodia, y cómo la gente reaccionaría a su “vulgaridad” («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967), pero Ada Louis Huxtable, desde el *New York Times*, fue más allá en una doble lectura del edificio y en la aceptación de la convencionalidad al ver en la Guild House un edificio extraordinario, frente a la opinión completamente dispar de otros críticos de arquitectura que veían en él un diseño “cuestionable”:

“Guild House, un edificio de apartamentos para personas de la tercera edad en Philadelphia, perfectamente tonto y ordinario, e incidentalmente, muy satisfactorio. Es un ejercicio manierista que utiliza un fachadismo descarado y una variedad perversa de detalles que hacen chirriar los dientes a otros arquitectos. Como todos los edificios de Venturi y Rauch, es intensamente personal, idiosincrásico y arbitrario, diseñado de una manera inteligente pero totalmente inquietante. Tiene el propósito de hacer que el espectador instruido vea dos veces, para ver por qué lo ordinario es extraordinario... El resultado es innegablemente extraordinario, y muchos críticos cualificados piensan que es perfectamente horroroso... Es una bofetada para los verdaderos creyentes”⁴⁴

42 “Venturi accepted the realities of construction in the late 20th-century, creating an unadorned, seemingly simple facility that rejoices in its ordinariness”. (McCullar 1987)

43 “A unique combination of sophistication and banality made Guild House an important contribution to an ordinary language of architecture and an aesthetic advance that satisfied the most educated connoisseurship”. (Kurtz 1970, p. 102)

44 “Guild House, a perfectly dumb and ordinary, and incidentally, very satisfactory, apartment house for the elderly in Philadelphia, is a mannerist exercise that uses blatant

Plastic Flowers are almost All Right

Las flores de plástico están casi bien

El artículo de Ada Louis Huxtable describe de un modo crítico la arquitectura de Robert Venturi, y de la Guild House. En el texto, Huxtable se refiere a la Guild House como un “surtido de perversos detalles que dan dentera a los arquitectos” y finalmente la define como arquitectura pop, una arquitectura “catalítica” que nos abre los ojos.

New York Times OCTOBER 10, 1971 Plastic Flowers Are Almost All Right

By ADA LOUISE HUXTABLE

I DON'T know if critics are allowed to be ambivalent. We're supposed to have the answers. I am about to express some personal feelings and guarded opinions about the work and theory of Venturi and Rauch that are in large part favorable, due to my conditioning as an architectural historian.

First, I really can't see the upsurge the Venturis are creating. The fun that greeted Robert Venturi's "Complexity and Contradiction in Architecture" (Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966), the article "Learning from Las Vegas" with Denise Scott Brown, now his wife, (Architectural Forum, March, 1968), and is currently being repeated for the Venturi and Rauch exhibition at the Whitney Museum (through October 31) is probably due to three things.

Almost everything that the Venturis have to say is heresy, if you have been brought up as a true believer in modern architectural doctrine as formulated in the early part of this century. Everything Venturi and Rauch designs is a slap in the face of the true believers. And to use irony or wit in the pursuit of either theory or design—as a tool to shock waverers or as a comment on the cultural condition—is the original sin. Architects will tell you this is not so—that they are just appalled by the Venturi brand of design. But then why go into such a rage? There is a lot of work around that people don't like. The answer is that architects do not build the way accountants add up figures; through education and inclination they design from a set of strong philosophical and aesthetic convictions, a political position, that has the highest place in their scheme of essential beliefs. Attack that, and you've got a religious war.

As a historian, I don't believe in religious wars. What is despised today was cherished yesterday or will be tomorrow. I believe not only in complexity and contradiction but also in continuity and change. I do not share a good part of the modern-

Guild House, housing for the elderly in Philadelphia by Venturi and Rauch.
"A perverse assortment of details that sets other architects' teeth on edge"

ist dogmas of the modern architects whose work I admire most, at the same time that I recognize and respect its place in the development of modern architectural history. And I think the dogma of the recent past, in the light of the problems of the present, is doing the others in. The modern architect is a hero figure who sets his buildings in shining isolation. He sees his job as showing a heightened populace, by terribly limited example, how "rational" and "careful" things should be. In this anti-environmental, anti-historical stance taught by the modern movement, the architect has become the man clients often cannot get a direct answer from because he is too busy being heroic and original, or the man contractors double their estimates for to take care of the problems of unconventional construction to serve those heroic and original designs.

Now that the "environment" has been rediscovered, it seems that the architect has never been there. Its misted haze is not his bag at all. And because its mix is exactly what society is made of, the architect is looking more and more like a maoist than a savior.

Which brings us back to the Venturis. The Venturis tell us that the world can't wait for the architect to build his utopia, and the architect's concern ought not to be with what it ought to

be but with what it is—and with how to help improve it now. This is a humbler role for architects than the modern movement has wanted to accept."

To play this role the Venturis suggest that the architect meet the environment on its own terms, because it is there. And because it is there we might study it, including the despised highway strip and the subdivision, to see what works and why. Their two eyebrow-raising studies in this vein, done as studio exercises with Yale architecture students, are called "Learning from Las Vegas" and "Learning from Levittown."

I will go clearly on the record by saying that I think these studies are brilliant. There are the inevitable blind spots of the totally committed; the fast buck has shaped the scene as much as real need. The big sign often means the big deal. There are false values behind the false fronts. But complexity and paradox are the stuff of which the Venturis are made.

Their insight and analysis, reasoned back through the history of style and symbolism and forward to the recognition of a new kind of building that responds directly to speed, mobility, the superhighway and changing life styles, is the kind of art history and theory that is rarely produced. The rapid evolution of modern architecture from Le Corbusier to

Brazil to Miami to the roadside motel in a brief 40-year span, with all of the behavioral aesthetics involved, is something neither architect nor historian has designed to notice. All that has been offered by either are diatribes against the end product.

The Venturis see much of Pop Art in this Pop Scene, and they admire both. This admiration extends to the full range of expediency and mediocrity with which America has housed and serviced itself while the architect looked the other way or for "enlightened" clients. The Venturis vie with each other in the acceptance of the commonplace. And because these are cheap and practical answers, they suggest we use them.

They use them. But with such an educated flitting to suit their own subtle and ironic "pop" tastes that perversity and paradox is the name of the game. When one outraged architect called their work "dumb and ordinary" they said that in a way he had exactly gotten the point and adopted the phrase themselves. They have a gift for that kind of outrage. Not content to score the "personalized essay in civic monumentality" they add the ultimate insult. "It's a bore." With more-than-candor they point out that the renunciation of decoration has led the modern architect to so manipulate his "structural" forms that

the entire building becomes decoration. Then, with less-than-innocence, they draw an analogy between the building as decoration and symbol of the building in the shape of a duck on the highway. Serious architects reply that "Furthermore it is a duck, too." The Venturi design lacks "decorated" and "decorated" adds. To them, Main Street is almost all right." So is story, and it is not surprising that mannerism suits them best. They accord the dumb and ordinary the full 19th century treatment. Piling paradox on paradox, they unbind the obvious and the vague. You can peel off the years of meaning. Call it Pop sentiment.

Guild House, a perfectly dumb and ordinary, and incidentally, very satisfactory, apartment house for the elderly in Philadelphia, is a sardonic exercise that uses satirical facadism and a perverse assortment of details at sets other architects' teeth on edge. Like all Venturi and Rauch buildings, it is intensely personal, idiosyncratic and arbitrary, done in a intelligent but totally uninteresting way. It is meant to make the educated viewer

ok twice, to see why the "dinary" is extraordinary, because never doubt it for moment, the Venturis are determined to make it so. The results are undeniably extraordinary, and many jaundiced judges think they're perfectly awful. I have a kind of love-hate relationship with Venturi designs, more in their ideological input, their profound comments on our culture, their intense and often angry wit, their commensurate condescension, than in their architectural quality. Yes, I am avoiding the use of quality.

I suspect that the conscious application of theory always produces noble experiments and abysmal failures. Theory is valid, it usually adds to something else. The ultimate irony is that the cost of building today is making the dumb and ordinary livable. The prophecy is self-fulfilling. But this work is re-opening and catalytic not if my response is complex and contradictory, so the Venturis, as life and art.

Fig.145 Artículo de Ada Louis Huxtable en prensa sobre la Guild House. [Artículo]. En: Huxtable, Ada Louis., 1971. Plastic Flowers Are Almost All Right. The New York. 10 octubre 1971. pp.D22. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Un tipo de edificio notorio dentro de sus formas ordinarias, una idea arquitectónica de la que Leonard Miller opina en 1980 que debería volver a repetirse y convertirse en un prototipo:

“Pero, a pesar de su diseño intencionadamente algo aburrido y su notoriedad aburrida involuntariamente, ¿no es en la Guild House casi todo cierto? Su diseño anticuado y no participativo, ¿no produjo un edificio habitable, dentro de los límites del dinero y la ley? Dentro de unos límites más generosos, ¿no podría ser un respetuoso prototipo para muchos barrios urbanos, una alternativa tanto a lo moderno ingenioso como a un lindo relleno historicista? Guild House podría funcionar mejor. No como un fragmento estilístico o como una declaración social, pero en su conjunto, la idea arquitectónica, que debería, de alguna forma, funcionar de nuevo.”⁴⁵

facadism and a perverse assortment of details that sets other architects teeth on edge. Like all Venturi and Rauch buildings, it is intensely personal, idiosyncratic and arbitrary, done in an intelligent but totally unsettling way. It is meant to make the educated viewer look twice, to see why the ordinary is extraordinary... The result is undeniably extraordinary, and many qualified judges think they are perfectly awful... It's a slap in the face to the true believers.” (Huxtable, Ada Louise 1971a)

45 “But, despite its intentionally somewhat boring design and its unintentionally boring notoriety, is not Guild House almost all right? Did its old-fashioned, nonparticipatory design not produce a livable building, within the limits of money and the law? Within more generous limits, could it not be a respectable and respectful prototype for many urban neighborhoods, an alternative both to slick modernism and to cute historicist infill? Guild House could work better. Not as a stylistic fragment or as a social statement, but as a whole, architectural idea, it should, in some form, work again” (Miller 1980, p. 41)

The Purpose . . .

How can the average family afford good living in an attractive neighborhood?

How can people become owners instead of renters without having a cash down payment?

How can we wipe out the bad neighborhoods near the center of our City and make them desirable places in which to live and bring up children?

How can monthly payments be no more than rentals yet prove to be a profitable investment?

These questions have been the concern of two Quaker organizations, the American Friends Service Committee and Friends Neighborhood Guild. They are convinced that people who value home ownership can make a down payment of 10% in self-help labor in lieu of cash.

They also believe that families as mutual owners can be eminently successful as their own landlords and retain the accrued profits.

The Quakers have advanced \$100,000 to make this program possible and demonstrate their belief in the ability of average people to help themselves.

The Redevelopment Authority of Philadelphia is also a partner in this exciting venture and is taking the larger responsibility for the rehabilitation of the entire neighborhood.

Sponsored By

AMERICAN FRIENDS SERVICE COMMITTEE
and
FRIENDS NEIGHBORHOOD GUILD

Created by Friends Neighborhood Guild, Fall 1956

88 Apartments

In a Completely Remodeled Block
Half Now Finished and Occupied

All private apartments . . . 1 to 4 bedrooms . . . all utilities except electric . . . maintenance and repairs . . . new gas stoves and refrigerators . . . laundromats. Courtyard . . . parking lot . . . playground across the street . . . convenient transportation . . . near central city.

Fig.146 Friends Housing Cooperative. [Fotografia]. Philadelphia. ©American Friends Service Committee, AFSC

The Facts . . .

This block is bounded by Franklin, Brown and Eighth Sts. and Fairmount Avenue. Upon completion, it will contain 88 modern apartments, of which 52 are already finished and occupied. Work is in progress on the remaining 36. The 100-year old brick structures will be completely rehabilitated with new plumbing, wiring and heating . . . modern baths and kitchens . . . attractive landscaping and community courtyard.

Mutual ownership means no profit to anyone but you! Monthly payments include all utilities (except electric) . . . repairs and replacements . . . insurance and taxes . . . interest and payments on principal of the FHA insured mortgage. Monthly payments, \$61.00 to \$95.00 depending upon number, size and arrangement of rooms.

Self-Help . . .

Your 10% down payment may be made in your own labor! Under skilled supervision occupants will do interior painting . . . some demolition . . . woodwork and many other jobs. If you have a skill, we'll use it . . . if you haven't one, we'll teach you.

Those wishing to make down payments in cash may do so.

You may also make or refinish your own furniture in the Bedford Home Workshop.

See a sample. Pick out your own apartment from the blueprints . . . see plans for the rest of the neighborhood.

Call and arrange to come in and talk it over.

Apply Now!
Call or Come to
Friends Self-Help Housing
735 Fairmount Avenue
Philadelphia 23
WALnut 5-0431
Hours 9 A. M. to 5 P. M.
Monday to Friday
Evenings, Saturday and Sunday
by appointment
ROBERT MARSHALL
Manager
LESSENSE DILLIGARD
Assistant

Fig.147 Folleto "Friends Housing Cooperative". [Folleto publicitario]. ©American Friends Service Committee, AFSC

Folleto publicitario del experimento Friends Co-op Housing Cooperative promocionado por las asociaciones cuaqueras American Friends Service Comitee y la Friends Neighborhood Guild.

Capítulo 4

GUILD HOUSE

EL PROYECTO Y SU EVOLUCIÓN

4.01 Friends Neighborhood Guild y la Guild House

La Guild House fue promovida por la Friends Neighborhood Guild⁴⁶, una asociación sin ánimo de lucro cuáquera⁴⁷ fundada en 1879 en Philadelphia, nacida “para servir y responder a las necesidades de las personas en su comunidad, particularmente aquellas personas que tienen menos capacidad para ayudarse a sí mismas”⁴⁸.

En los años cincuenta, durante la presidencia de Francis Bosworth, la organización se volcó en la revitalización de la ciudad y en ofrecer viviendas para diversas comunidades con bajos ingresos. Contribuyeron en el esfuerzo por la renovación urbana y junto con la “American Friends Service Committee”, otra organización

46 Para más información sobre la asociación “Friends Neighborhood Guild” y su historia, véase “Friends Neighborhood Guild” (Ribeiro 2014) y “The Story of Friends Neighborhood Guild” (Bosworth 1950)

47 Los cuáqueros o Sociedad Religiosa de los Amigos es una comunidad religiosa fundada en Inglaterra por George Fox en el siglo XVII y muy extendida en el estado de Pensilvania en Estados Unidos a la cual pertenecía la familia de Robert Venturi.

48 “...to serve and respond to the needs of the people in its community, particularly those people who are less able to help themselves”

(«Friends Neighborhood Guild Records, 1903-2015, bulk 1903-2004. Detailed Collection Information» 2020)

R. W. Rexford Co., Inc., is building a modern printing ink manufacturing plant and warehouse at 9th and Spring Garden sts.

EAST POPLAR URBAN RENEWAL AREA

1. Light Industrial
2. For New Housing: Single Family and Apartments
3. Marshall Street Bazaar
4. Rehabilitated by Owner
5. Expansion for Playground
6. Wister School
7. Ukrainian American Citizens Association
8. Liberty Place
9. Poplar Playground
10. Ukrainian Cathedral
11. Ukrainian Church Expansion
12. Colonial Gardens Nursing Home
13. Improvements to St. Nicholas Church
14. Friends Services, Inc.
15. New Commercial Facilities
16. Pannonia Beneficial Association
17. Kearney School and Expansion
18. Penn Towne
19. Spring Garden Homes
20. Houses being rehabilitated for sale by Abram Singer Sons, Inc.
21. Thompson, Ramo, Wooldridge Inc.
22. New Row Houses under construction by Abram Singer Sons, Inc.
23. R. W. Rexford Co., Inc.
24. Friends Housing for the Elderly
25. Edgar Allen Poe House Expansion
26. German Society Expansion
27. Fifth Street Wholesale Distributors

Prepared by the

REDEVELOPMENT AUTHORITY OF THE CITY OF PHILADELPHIA

211 S. Broad Street, Philadelphia, Pa., 19107

March, 1964

Fig.148 East Poplar Urban Renewal Area. Redevelopment Authority of the City of Philadelphia. [Folleto publicidad]. Philadelphia, 1964. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Área de actuación urbana en la que se encontraba la Guild House (num. 24) y la Friends Services, Inc. (num. 14). Actuaciones de regeneración urbana promovidas total o parcialmente por la asociación cuauquera Friends Guild House, amparada por la financiación de Philadelphia Redevelopment Authority y la ley del "Urban Renewal" de 1945.

cuáquera, formaron la “Friends “Self Help” Housing Corporation” en 1952 con dicho fin. En ese mismo año, adquirieron una hilera de viviendas de ladrillo del siglo XIX ruinosas para reconvertirlas en apartamentos. Éste, el “Friends Housing Corporation”, fue el primer proyecto de renovación urbana⁴⁹ de Philadelphia situado en el barrio “East Poplar”, detrás de la Guild House. Era el primer proyecto interracial garantizado por la FHA (Venturi, Robert; Rauch 1967, p. 135). Para dicho proyecto contrataron al arquitecto Oscar Stonorov⁵⁰, entonces ex-socio de Louis Kahn, y los futuros inquilinos trabajaron en su construcción («Friends Neighborhood Guild Records, 1903-2015, bulk 1903-2004. Detailed Collection Information» 2020). Actualmente el edificio se encuentra protegido desde 2015.

Poco después de la finalización de estas viviendas, el gremio se embarcó a través de la Friends Rehabilitation Programm, Inc, empresa nacida del trabajo de la Friends Neighborhood Guild para seguir proporcionando vivienda y servicios sociales a hogares con ingresos bajos, en un segundo proyecto, la Guild House. Un conjunto de viviendas sociales para ancianos con una serie de servicios en Spring Garden Street, también en el “East Poplar Urban Renewal Area” (fig.147). El solar, entre Perth St. y la 7th St., junto a una zona de mayoristas y de industria ligera, no fue la primera opción de la Friends, tal como señaló el director, Francis Bosworth, pero fue la parcela que la Philadelphia Revelopment Authority les cedió (Venturi, Robert; Rauch 1967, p. 135).

Para ello encargaron el proyecto inicial de 60 viviendas en 1960 al estudio de arquitectura Venturi, Cope & Lippincott, ampliándose a 91 viviendas en 1962 con dos plantas más. En 1961, los arquitectos se separaron, continuando Cope & Lippincott por un lado y Venturi & Short por otro, aunque continuaron conjuntamente con el proyecto. En 1964, Robert Venturi cambió de nuevo de socio creando Venturi & Rauch. Ese mismo año, en 1964, los arquitectos constituyeron la sociedad “Venturi & Rauch y Cope & Lippincott” para continuar con el proyecto conjuntamente y firmaron un nuevo contrato con la Friends Neighborhood Guild que incluía el aumento de viviendas y la nueva empresa de los arquitectos, el 1 de julio de 1964.

49 En la tesis se traduce “Urban-renewal redevelopment” como “Renovación urbana”

50 Robert Venturi también trabajó para Oscar Stonorov entre 1950 y 1954. Ver punto “Robert Venturi. Aprendiendo a transgredir”

Fig.149 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle anuncio vivienda piloto: "Sample Apartment Open". [Fotografía]. Philadelphia, 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Pequeño cartel colgado sobre la valla de la obra de la Guild House en la que se indica la dirección para encontrar el apartamento de muestra para colaborar en la promoción de las viviendas entre los vecinos del barrio. Junio 1966.

Fig.150 Apertura vivienda de muestra "Guild House". The Philadelphia Inquirer, domingo 7 mayo 1967. [Periódico]. Philadelphia, 1967. ©Newspapers.com

Publicidad para alquilar las viviendas de la Guild House en un periódico local.

Según describe la Friends Neighborhood Guild, su intención era proporcionar viviendas asequibles en un barrio envuelto en un proceso de cambio, donde los inquilinos pudieran mudarse al nuevo edificio sin abandonar su barrio y su gentrificación. A pesar de ello, la ocupación de las viviendas el primer año fue muy baja. En el momento de la inauguración eran todavía pocas las viviendas ocupadas (MacColl 1966b), pese a que meses antes de la finalización de la obra se había habilitado una vivienda de muestra para visitar y se había comenzado a promocionar las viviendas⁵¹. Ejemplos de ello eran la publicidad en la valla que aparece en las fotografías de la obra en construcción a partir de abril de 1966⁵² (fig.148 y fig.149 anexo) y el anuncio en prensa de 31 de julio de 1966 en el que se indica la apertura de la vivienda piloto (fig.150) un mes antes de la inauguración. Venturi atribuía el escaso éxito de las viviendas a la relación entre los precios de los alquileres y los ingresos, pues consideraba que quién tenía dinero suficiente para pagar el alquiler, tenía ingresos demasiados altos para residir en la Guild House. Para aliviar el problema, Francis Bosworth comunicó que su asociación había donado 9'000 dólares al año en ayuda al alquiler para permitir a 18 familias instalarse en el edificio («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135).

Para la inauguración y promoción del proyecto, desde la Guild House redactaron una nota de prensa invitando a distintos medios de comunicación locales de radio, televisión y prensa, en la que describen promotor y proyecto, añadiendo comentarios de Francis Bosworth y de Robert Venturi. Nota que fueron simplificando y adaptando para la publicación en distintos medios locales. La nota, conservada en el archivo de VSBA de la Universidad de Penn y con traducción propia, decía:

“Inauguración pm's jueves, 11 agosto, 1966

51 Las viviendas comenzaron a promocionarse frente a la preocupación por la poca demanda de las viviendas. La primera noticia en prensa apareció el 10 de octubre de 1963 en el periódico “The Evening Bulletin”, refiriéndose a una nueva construcción de viviendas sociales en Philadelphia. Para la promoción de las viviendas, la Friends Neighborhood Guild contó con el apoyo de los arquitectos, tal como muestra la carta entre John Rauch y John R. Morris. (Morris 1966), construyeron una vivienda piloto, y la promoción se complementó con la inauguración, a la que se invitaron a editores de noticias en radio, televisión y prensa. (MacColl 1966a)

52 En la Figura 149 se observa una señalización en la esquina en la que se indica dónde se encuentra la vivienda de muestra.

MacColl
ALEX NEWMAN
703 NORTH 8th Street
Philadelphia, Pa. 19123
PHONE: WALnut 3-1534

RELEASE PM's THURSDAY, AUGUST 11, 1966

PHILADELPHIA, Pa., Aug. 11 -- A unique, non-profit apartment building aimed at easing the growing problem of loneliness among aging people of modest incomes was officially opened at 10 a.m. here today.

Rentals in the 91-unit apartment are restricted to people over 62 years of age with incomes of \$4,000 or less if single; \$4,500 if married, or with a combined income of not more than \$6,000 for unrelated persons. The six^{2 floor}-floor structure is on Spring Garden Street at Perth Street.

A large community room, designed to encourage friendship-building, is located atop the fireproof structure. A semi-circular window, 30 feet across and reaching from floor to ceiling, is at the south end of the community room.

The idea of the apartment was conceived by Francis Bosworth, executive director of the Friends Neighborhood Guild. The Neighborhood Guild, a 106-year-old non-profit group, will operate the apartment along with its other community services. "In many ways," Mr. Bosworth said, "this project represents an experiment that merits watching and could create widespread interest."

He added that the two architectural firms of Venturi and Rauch and Cope and Lippincott, both of Philadelphia, "demonstrated special skills in design and cost control as they sought to create a structure to meet the unique needs of aging people with modest incomes."

- more -

Fig.151 Nota de prensa. Descripción del proyecto. 11 agosto 1966. [Documento].
©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

En el documento se describe de forma detallada a lo largo de cuatro folios la Guild House desde multitud de puntos de vista. En el texto se adjunta la traducción completa.

Philadelphia, PA., 11 agosto. – Un único edificio de apartamentos sin ánimo de lucro destinado a aliviar el creciente problema de soledad entre las personas mayores de ingresos modestos ha sido abierta oficialmente aquí hoy a las 10 de la mañana.

El alquiler de las 91 unidades de apartamentos está limitado a la gente con más de 62 años y con ingresos de 4.000\$ o menos si vive solo; de 4.500\$ si está casado, o con una combinación de ingresos que no superen los 6.000\$ para gente no emparentada. La estructura de seis plantas se encuentra en Spring Garden Street con Perth Street.

Una gran cantidad de espacios comunitarios diseñados para animar a la sociabilidad en el edificio se localizan en la planta superior del edificio. Una ventana semicircular, de 30 pies de longitud y de suelo a techo, se encuentra en el lado sur del salón comunitario.

La idea de los apartamentos fue concebida por Francis Bosworth, director ejecutivo de la Friends Neighborhood Guild. La “Neighborhood Guild, una institución sin ánimo de lucro de 106 años, operará los apartamentos junto con sus otros servicios comunitarios. De muchos modos,” dijo el señor Bosworth, “este proyecto representa un experimento que merece ser observado y que podría generar un gran interés”.

Él añadió que los dos estudios de arquitectura, Venturi & Rauch, y Cope and Lippincott, “han demostrado habilidades especiales en el diseño y en control de costes mientras buscaban crear una estructura que pudiera satisfacer las necesidades especiales de la gente mayor con ingresos modestos”.

“Apartamentos, complejos e incluso comunidades enteras para gente retirada están proliferando rápidamente a lo largo de la nación” dijo el señor Bosworth, “pero muy pocos de ellos han sido diseñados para ingresos limitados. Nuestros arquitectos han mostrado como se pueden satisfacer las necesidades específicas de la vejez corriendo los costes más allá de lo que la gente mayor pueda pagar por alojamiento especial entre personas de su mismo grupo de edad”.

Los alquileres varían desde 70\$ al mes hasta los 122\$ para los apartamentos de uno o dos dormitorios. Seis de las unidades tienen balcón privado.

La ceremonia de apertura de hoy fue sencilla a propósito. El limitado número de

residentes quienes ya se han mudado han sido invitados a una ceremonia informal de bienvenida donde se ha servido café y donuts. (10 a.m.)

Robert Venturi, A.I.A., quien diseñó los apartamentos, también ha sido invitado y ha regalado un pequeño ramo de flores frescas a cada uno de los ocupantes con el deseo de que “los nuevos espacios les den a cada uno de ellos un resorte adicional a su paso y una oportunidad para establecer nuevas amistades”.

El señor Venturi dijo que “aunque el diseño arquitectónico no pueda solventar los problemas de la soledad entre la gente mayor con medios limitados, puede ayudar de alguna manera a estimular el entorno con alquileres asequibles con necesidades especiales, y a reunir a personas de circunstancias similares para que sea posible que se establezcan nuevas amistades. Esto es particularmente significativo para aquellas personas que experimentan un vacío debido a los cambios en sus antiguas asociaciones familiares”.

Trabajando junto con los arquitectos, la organización benéfica Guild se hace cargo del 100% de los bajos intereses de la financiación federal bajo la sección 202 de la ley de vivienda de 1959. La hipoteca es a cincuenta años.

“Todo el truco para proporcionar este tipo especial de alojamiento”, dijo el señor Venturi, “es primero para conseguir “low-cost”, financiación a largo plazo y después, resistir a la adición de embellecimientos sin sentido que poco contribuyen, pero que aumentan los costes de construcción y, posteriormente, los costes de alquiler para estas personas mayores”.

Las características especiales del edificio incluyen acceso con silla de ruedas a todas las partes del edificio, una lavandería en cada planta, ausencia de escalones, manillas de palanca en todas partes para aquellos que sufren de artritis, accesorios únicos de baño, área de estar con vistas al paisaje y un sistema completo de intercomunicación para control de entrada.

“Los arquitectos también han proporcionado un espacio para la jardinería y juegos en el lado norte de la parcela de un acre”, dijo el señor Bosworth. El edificio está limitado por la “Edgar Allen Poe House” en un lado y por la calle Perth en el otro.

Todos los pasillos interiores están alineados con una línea continua de “viva cerámica pintada a mano, creada la mayor parte de ella por niños. Esto simula un

imaginativo modo de alegrar los pasillos sin gastar fondos innecesariamente”, dijo el señor Bosworth.

La construcción de la estructura resistente al fuego es una losa plana reforzada con hormigón que permite una amplia flexibilidad en el diseño interior para aliviar la monotonía sin aumentar los costes de construcción. Está incluida la antena de televisión estándar y el aire acondicionado es opcional para los residentes. Grandes ventanas proporcionan una gran cantidad de luz y una mejor ventilación.

El señor Bosworth dijo que los arquitectos han superado con éxito un verdadero desafío de los tiempos; crear un sencillo, edificio de bajo coste que cumple con las necesidades especiales de la edad sin obligarlos a gastar más allá de sus medios. La nueva estructura encaja perfectamente con el carácter del vecindario establecido, pero no sacrifica la modernidad requerida por las personas mayores.

El exterior de la Guild House es de ladrillo oscuro de Philadelphia diseñado para que la nueva estructura homogenice con los edificios antiguos del área en el que se establece. El señor Bosworth dijo que la Guild House se ha localizado en Spring Garden porque hay mucha gente mayor de ingresos modestos en esta área y que de este modo, su anciano vecindario no romperá lazos si deciden mudarse a los nuevos apartamentos.” (MacColl 1966b)

Venturi & Rauch también contribuyeron a la promoción de la Guild House en distintos medios⁵³, publicándola por primera vez en *Perspecta* en 1965 como extracto del libro *Complejidad y Contradicción* de Robert Venturi que se publicaría el año siguiente. También en 1966, la Guild House participó en una exposición que inauguraba la semana de la Arquitectura en Philadelphia en el Civic Museum, organizada por la American Institute of Architects de Philadelphia y titulada “Excellence Architecture in 1966” (Donohoe 1966), en 1971 participaba en otra exposición colectiva en el Whitney Museum de Nueva York. Mientras tanto, en estos primeros años, la Guild House había sido publicada en distintas publicaciones especializadas en arquitectura como *Progressive Architecture* («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967; Kurtz 1970), *Zodiac* (Venturi y Rauch 1967), *Lotus International* (Mccoy 1967) en Italia, así como aparecía reseñada en

53 Para un mayor detalle de las publicaciones de la Guild House, véase el capítulo El proyecto y su difusión del Anexo.

distintos libros como “American Architecture and Urbanism” de Vincent Scully (Scully 1969).

La Guild House había suscitado mucho interés en sus primeros años, interés que aumentó en los años setenta, al igual que la obra de Venturi, Rauch & Scott Brown en general. La popularidad de la Guild House crecía tras aparecer descrita en varios artículos del periódico “The New York Times” en octubre de 1971, tanto de Ada Louis Huxtable (Huxtable, Ada Louise 1971a), como de Grace Glueck (Glueck 1971a), los cuales a su vez fueron reproducidos en otros periódicos del país⁵⁴. Pero sobre todo adquirió gran relevancia al protagonizar la descripción del “decorated shed” en Architectural Forum (Venturi y Scott Brown 1971b), posteriormente incluida en Learning from Las Vegas en 1972 (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, p. 64-72). En España se dedicó un número de la revista Quaderns (Venturi et al. 1984) en 1984 a Venturi, Rauch & Scott Brown, pero en relación con la Guild House no aparecían planos, tan sólo un comentario del crítico suizo Stanislaus von Moos.

En la primera descripción de la Guild House en la revista Perspecta, Robert Venturi la describía de la siguiente manera⁵⁵:

54 El artículo original de Ada Louis Huxtable en el New York Times titulado “Plastic Flowers Are Almost All Right” apareció también publicado el mismo día en “The Lowell Sun” en Massachussets (Huxtable, Ada Louise 1971), y en el “St. Louis Post-Dispatch” en St. Louis, Missouri (Huxtable, Ada Louise 1971b). Respecto al artículo de Grace Glueck en “The New York Times” titulado “Don’t Knock Sprawl” en el que mencionaba la Guild House, también del 10 de octubre de 1971, como el de Ada Louis Huxtable, se publicó simultáneamente en “The Cincinnati Enquirer”, en Cincinnati (Glueck 1971c) y en “The Palm Beach Post” en West Palm Beach, Florida (Glueck 1971b).

55 “The program consists of ninety-two apartments with a common room, sponsored by the Friends’ Neighborhood Guild, to house old people who want to remain in their old neighborhood and retain its associations. The small urban site faces south on Spring Garden Street. The interior program suggested a maximum of apartments facing the south, southeast and southwest, and the interesting activity of the street, yet the spatial commitments to the urban street required a building not free-standing in character, but immediately bordering the street. This results in a building inflected in its shape, whose front is different from its back, and whose front facade is separated from its back-up at its top ends where terraces occur for the common room, to emphasize its vestigial role as street facade. The contrastingly intricate side facades, more sensitive to the interior demands in their exact combinations, accommodate the need for maximum southeast and southwest light, and views and garden space below. The interior spaces are defined by intricate mazes of walls and inconsistent framing patterns allowed by the flat-plate

FRIEND'S HOUSING FOR THE AGED
Philadelphia
Venturi and Rauch, Cope & Lippincott
Associated Architects
Under design

The program consists of ninety-two apartments with a common room, sponsored by the Friends' Neighborhood Guild, to house old people who want to remain in their old neighborhood and retain its associations. The small urban site faces south on Spring Garden Street. The interior program suggested a maximum of apartments facing the south, southeast and southwest, and the interesting activity of the street, yet the spatial commitments to the urban street required a building not free-standing in character, but immediately bordering the street. This results in a building inflected in its shape, whose front is different from its back, and whose front facade is separated from its back-up at its top ends where terraces occur for the common room, to emphasize its vestigial role as street facade. The contrastingly intricate side facades, more sensitive to the interior demands in their exact combinations, accommodate the need for maximum southeast and southwest light, and views and garden space below. The interior spaces are defined by intricate mazes of walls and inconsistent framing patterns allowed by the flat-plate system of concrete construction and appropriately accommodating complex and varied domestic programs. The windows in the plain brick exterior are conventional elements - double-hung, like those of traditional Philadelphia row houses; they are unconventional, however, in being oversized and they thereby combine tension with quality in the expression of the facades. There is a maximum of interior volume and a minimum of corridor space for economy. The corridor is irregular and varied residual space. The variation of the column on the ground floor becomes an expedient exception to accommodate and emphasize the entrance. The garden patterns to the south consist of plots for individual gardening as in conventional Philadelphia backyards.

45

Fig.156 Publicación Guild House en la revista Perspecta. [Documento]. Venturi, R., 1965. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: Teoría, Perspecta, vol. 9-10, pp. 45.

Descripción de la Guild House en el extracto del libro Contradicción y Complejidad en la Arquitectura que Robert Stern publicó en 1965 en la revista de Yale "Perspecta" siendo editor como estudiante, un año antes de su publicación por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

“El programa requería 92⁵⁶ apartamentos de varios tipos con un espacio común de recreo, promocionados por el Friends Neighborhood Guild, para albergar a personas mayores que deseaban permanecer en su antiguo vecindario y conservar sus relaciones. El pequeño solar urbano da por el sur a la calle Spring Garden. El programa interior sugería un máximo de apartamentos orientados al sur, sureste y suroeste, por la luz y por la interesante actividad de la calle, aunque los requerimientos urbanos sugerían un edificio que no fuera de carácter independiente, sino que bordeara la calle. El resultado fue un edificio inflexionado en su forma, cuya parte delantera era diferente de su parte trasera, y cuya fachada frontal está separada de la parte trasera en sus remates superiores, donde se hallan las terrazas de la sala comunitaria, para enfatizar su papel vestigial como fachada de calle. Las fachadas laterales por contraste son complejas, más sensibles a las demandas interiores, y en sus combinaciones exactas, se adaptan a la necesidad de un máximo de luz de sureste y suroeste, de vistas, y al espacio del jardín de abajo. Los espacios interiores están definidos por complejos laberintos de paredes y patrones inexistentes enmarcados, que acomodan apropiadamente los complejos y variados programas domésticos, permitidos por el sistema de construcción de forjados reticulares planos. Las ventanas en el exterior de ladrillo liso son elementos convencionales: de doble pared, como los de las casas adosadas tradicionales de Philadelphia; Sin embargo, son poco convencionales al ser de gran tamaño y, por lo tanto, combinan la tensión con la calidad en la expresión de las fachadas. Hay un máximo de volumen interior y un mínimo de espacios de corredor por economía. El corredor es más bien un espacio residual irregular y variado que un túnel. La variación de la columna en la planta baja se convierte en una conveniente excepción para acomodar y enfatizar la entrada. Los patrones

system of concrete construction and appropriately accommodating complex and varied domestic programs. The windows in the plain brick exterior are conventional elements - double-hung, like those of traditional Philadelphia row houses; they are unconventional, however, in being oversized and they thereby combine tension with quality in the expression of the facades. There is a maximum of interior volume and a minimum of corridor space for economy. The corridor is irregular and varied residual space. The variation of the column on the ground floor becomes an expedient exception to accommodate and emphasize the entrance. The garden patterns to the south consist of plots for individual gardening as in conventional Philadelphia backyards”. (Venturi 1965, p. 45)

56 El proyecto final no incluye 92 viviendas como se indica en la publicación de *Perspecta*, sino 91 viviendas.

del jardín en el sur consisten en parcelas para jardinería individual como en los patios convencionales de Philadelphia” (Venturi 1965, p. 45)

Esta primera descripción, similar a la recogida en *Complejidad y Contradicción* (Venturi 1978a, p. 189-193), permitía entender formal y funcionalmente el proyecto, e introducía elementos pop y de cambio en la escala, principios entonces transgresores con el movimiento moderno que relata en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Aunque en esta primera descripción, todavía no hacia una lectura en profundidad de otras riquezas del proyecto: el **simbolismo** y el **ornamento**. Fue en *Architectural Forum* en 1967 (Venturi y Scott Brown 1971b) junto con Denise Scott Brown, y posteriormente reeditado e incluido en “*Learning from Las Vegas*” en 1972 (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, p. 64-72), cuando describió los principios de su definición de arquitectura como un “decorated shed”, defendiendo la arquitectura de lo “feo y lo ordinario” frente a lo “heroico y original”, para lo que se sirvió de los simbolismos y de la aplicación del ornamento en la Guild House frente a la comparación con la Crawford Manor de Paul Rudolph. Con ello convirtieron a la Guild House en arquetipo de la arquitectura de lo “feo y ordinario” y es considerada por muchos como uno de los proyectos que conformaron los principios del posmodernismo⁵⁷.

57 Uno de los ejemplos más relevantes es el historiador Heinrich Klotz en “*Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*”.

4.02 Análisis y valoración del edificio

A continuación, se analiza el edificio desde distintos puntos de vista clásicos como la situación, materiales, fachadas, luz y programa.

Respecto a la **situación**, el edificio, de composición simétrica, está alineado a sur a la calle Spring Garden St., de acuerdo a las “demandas espaciales de la calle y a la necesidad de mantener la línea de la calle” («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135)(«The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967), al menos en el centro del edificio, en contraposición a un volumen aislado en la parcela, como era habitual en los proyectos “revolucionarios”⁵⁸. Pero no lo hace a través de un prisma ortogonal paralelo a la calle, como Richard Meier en Twin Parks Northeast⁵⁹, sino a través de una serie de planos retranqueados creando un edificio roto en su forma que recuerda al agolpamiento de planos en la bandera de Jasper Jones de 1958 o al despliegue de planos de un cuerpo en el cubismo, además de que su frente es distinto a la parte posterior (Venturi 1978a, p. 190; 1965, p. 45). Una serie de “juegos victorianos” («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135) paralelos a la calle, cuya parte central

58 Al referirme a proyectos “revolucionarios”, me remito al lenguaje utilizado por Robert Venturi y Denise Scott Brown con el que se referían al movimiento moderno como “arquitectura revolucionaria”. El ejemplo más directo de arquitectura “revolucionaria” contrapuesta a la Guild House es “Crawford Manor”, un volumen aislado centrado en la parcela y sin relación con las calles adyacentes.

59 En 1974, en la revista *Oppositions*, Jean Louis Cohen contempla la vivienda y su contexto, para lo que se sirve de comparaciones de vivienda social entre las que se incluyen la Guild House de Venturi & Rauch, Crawford Manor de Paul Rudolph y Twin Parks Northeast de Richard Meier. (Cohen 1974)

Fig.157 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta situación, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Implantación urbana atípica desde el punto de vista moderno al alinearse con la calle como en la ciudad tradicional.

Fig.158 Richard Meier. Twin Parks Northeast. Plano Situación. [Plano]. Nueva York, 1973

Plano de situación del proyecto en el que el edificio genera un entorno propio al margen de las calles en la que recae.

está ligeramente retrasada de la alineación de la calle, formando un área de entrada al frente, mientras que sus lados retroceden (Geers, Pancevac y Zanderigo 2016, p. 26). Con este recurso de extensión amplía la longitud de la fachada a sur, consiguiendo un mayor número de apartamentos a sur, sureste y suroeste y dotando de una variedad de vistas a las viviendas, pues consideraban la actividad de observar el exterior como una actividad de recreo de muchos habitantes, en concreto de la gente mayor (Venturi, Robert; Rauch 1967, p. 135). De ellas, ocho viviendas disponen de balcón propio, mientras que el resto se relacionan con el exterior tan sólo a través de las grandes ventanas. En contraposición, la fachada trasera es un único plano recto.

En referencia a los materiales, Frederick Schwartz destaca que “las necesidades del proyecto y su modesto presupuesto determinaron el uso de materiales convencionales y de particulares medidas arquitectónicas” (Schwartz y Vaccaro 1995, p. 36). Las **fachadas** se resuelven mayoritariamente con materiales sencillos del siglo XIX (Moore 1967, p. 40), ladrillo de una arcilla roja de bajo coste, similar a los edificios del entorno y con ventanas de guillotina, tal como el propio Venturi describe: “Las paredes de ladrillo marrón oscuro con ventanas de guillotina recuerdan las casas adosadas tradicionales de Philadelphia o incluso la vivienda como la parte de atrás de las casas de apartamentos eduardinos”.⁶⁰ Las ventanas, mayoritariamente alineadas y con variedad de proporciones, responden directamente a las necesidades de la distribución en planta, con distintos tamaños y proporciones en función de la estancia que iluminan. A excepción de algunas ventanas en planta baja, que seguramente para protegerse de las vistas, cambian de proporciones.

El frente de la **fachada** aparece como un cuerpo que se adelanta y se separa del resto de planos de la fachada principal por las terrazas en la planta superior. Junto con la línea de ladrillo blanco en la última planta de los planos retranqueados, intenta recrear formalmente la tradición en los edificios con la división entre zócalo, cuerpo central y remate superior. Formalmente distinto, el zócalo está recubierto de ladrillo brillante blanco cuyo centro se retranquea de forma simétrica acompañando a la entrada y con una columna de granito sin función estructural

60 “The dark Brown brick walls with doublehung windows recall traditional Philadelphia row houses or even the tenement like backs of Edwardian apartment houses.” (Cohen 1974, p. 79)

Fig.159 Jasper Johns, Three Flags. 1958 [Encáustica sobre lienzo]. © Jasper Johns / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York
Planos paralelos y superpuestos en el arte pop.

Fig.160 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.161 Richard Meier and Associates. Twin Parks Northeast, Bronx, New York. 1973. [Fotografía].

Fig.162 Paul Rudolph. Crawford Manor, New Haven, Connecticut. 1962-66. [Fotografía.]

en el centro de la fachada, enfatizando el acceso y la base de la fachada. En las plantas superiores, las ventanas de guillotina se sustituyen en el centro por balcones, reforzando de nuevo el eje central y la simetría, con el rótulo “Guild House” en las barandillas de los balcones de la primera planta. Finalmente, en la última planta, para reforzar la parte superior, aparece una gran ventana en forma de arco entre dos cortes en el muro de ladrillo cercanos a la esquina y, además, simétricos. A su vez, el frente de la fachada está rematado en la parte superior con una antena ornamental de aluminio dorada de grandes dimensiones en el centro.

En un plano secundario del alzado principal, en los planos retranqueados, la línea continua de ladrillo blanco a mitad de la última planta es la única representación de ornamentación. Esta línea, rodea el edificio a lo largo de las fachadas laterales y desaparece en la fachada trasera, la cual carece de todo tipo de ornamentación. Esta fachada trasera se resuelve de forma sencilla, tan sólo perforada por las ventanas en guillotina y por los huecos para los aires acondicionados. Las ventanas, mayoritariamente alineadas con pocas excepciones, no disponen de más cambios de tamaño o lugar que de los propios que derivan del cambio de tipología de viviendas de uno a dos dormitorios en las dos plantas superiores y como en las otras fachadas, en planta baja, donde son más anchas y bajas.

La **distribución en planta** del programa (15 viviendas de media por planta⁶¹), al igual que los alzados, es simétrica. El acceso al edificio se realiza a través de un porche perforado en el punto central de la fachada. En el interior, el acceso a las viviendas se realiza a través de un único corredor central, simétrico y de formas ortogonales. Similar al de Crawford Manor⁶², en cuanto a la situación y la irregularidad, se adapta para acomodar al mayor número de viviendas, además de “intentar evitar su condición natural de túnel” (Carnicero 2015, p. 43) como en la torre de Twin Parks Northeast o Wilder Residences⁶³, y pasar a ser un “espacio

61 Distribución del número de viviendas por plantas: 16 viviendas en la planta primera, 16 viviendas en la planta segunda y tercera, 15 viviendas en la planta cuarta y quinta y 13 viviendas en la planta sexta.

62 En Crawford Manor los corredores también son ortogonales e irregulares, pero de mayores dimensiones y con el vestíbulo en cada planta con iluminación natural, mientras que en la Guild House todas las circulaciones interiores carecen de luz natural para un mayor aprovechamiento de las fachadas en un número máximo de viviendas.

63 Conjunto de viviendas para ancianos de Ralph Rapson, Richard Morrill, Kay Lockhard, Associates, también publicadas en el mismo número de *Progressive architecture* donde aparecieron la Guild House y Crawford Manor. («The Elderly. Constructing Low-

Fig.163 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, Fachada trasera, 1960-1966. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©Inés Arnau
A diferencia de la fachada principal, la fachada trasera es un plano abstracto, dando de esta forma una respuesta diferenciada al entorno.

Fig.164 COHEN, Stuart. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.
Vista de la fachada trasera desde la parcela vecina. En ella se aprecia la integración con los edificaciones cercanas gracias a la elección del material.

residual y variado”(Venturi 1965, p. 45) al que recaen los núcleos de circulación: dos escaleras, cada una de ellas en uno de los laterales y un ascensor en el centro de la planta, aunque se dispuso el hueco para la instalación de dos ascensores. En planta baja, el corredor se amplía rodeando al ascensor y llegando de forma cóncava a la calle integrando el acceso. Con esta solución de un solo pasillo para todas las viviendas, los arquitectos consiguieron minimizar la superficie de corredores y un máximo de volumen habitable para los distintos programas de viviendas (Sanmartín 1986, p. 32).

El **programa** del edificio incluye 91 viviendas en seis plantas junto con 35 plazas de aparcamiento accesorias (The Revelopment Authority Staff 1966) en superficie. Como cita anteriormente la Friends Neighborhood Guild, el programa del edificio no era únicamente de alojamiento, iba dirigido a un colectivo con unas necesidades especiales, por lo que se complementaba con una serie de servicios:

“(...) Friends Neighborhood Guild es un asentamiento ubicado en esta área desde 1860. Operan una serie de programas de servicios comunitarios que incluyen asesoramiento para ancianos, club golden age (trabajadores serviciales) de 60 años o más, alfarería, cerámica y arte. Su propósito para este proyecto es proporcionar un buen alojamiento para la gente del vecindario (y otros), que son ancianos, con ingresos limitados o que ya no pueden mantener sus propios hogares (...)”⁶⁴

Los servicios comunitarios de la Friends Neighborhood Guild que ofertaban conjuntamente con las viviendas incluían distintos proyectos educativos para niños, jóvenes y adultos. Los cuáles estaban operados o bien sólo por ellos o conjuntamente con la Junta de Educación de Philadelphia. Eran los siguientes:

- “(...) Proyecto Get Set - para niños en edad preescolar.
 - Operación Alphabet - un programa de alfabetización para adultos.
- Ambos programas son de la Junta de Educación de Philadelphia

Cost Housing» 1967)

64 “Friends Neighborhood Guild is a settlement house located in this area since 1860. They operate a number of community programs including counseling for the elderly, golden age club (Wiling Workers) 60 years and over, pottery, ceramics and art. Their purpose in this project is to provide good housing for neighborhood people (and others) who are elderly, on limited incomes and who no longer wish to or can maintain their own homes.” (Friends Neighborhood Guild 1966)

Fig.165 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 1, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.166 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©PVenturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.167 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 6 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

- Programa Run para jóvenes entre 16 y 21 años, proporcionado por el Departamento de Asistencia Pública.
- Programas de verano y para las horas de después del colegio para niños y adolescentes.
- Programas educativos para adultos.
- Programas educativos para niños de secundaria (LIMITADO)
- Programas educativos para después de la escuela secundaria.

Los cuatro programas anteriores son operados por Friends Neighborhood Guild.”⁶⁵

Pero no sólo las viviendas iban acompañadas de una serie de servicios externos que ocupaban el tiempo de sus habitantes y de los vecinos del barrio. El edificio también fomentaba la comunidad entre sus inquilinos. A pesar de que el diseño de viviendas se había reducido a mínimos en muchos aspectos como materiales, tamaño de habitaciones, instalaciones públicas como lobby (mínimo) y circulaciones (limitado a seis alturas con el acceso de los inquilinos traseros) («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135). Incorporaba un pequeño cuarto de recepción en la entrada, aseos, una lavandería en cada una de las plantas, un trastero para cada vivienda en el sótano, y un amplio salón comunitario en la planta sexta junto con sus servicios adyacentes (almacenamiento, aseos y cocina), con vistas al jardín y a la ciudad, en la que poder reunirse o hacer celebraciones⁶⁶ (cuando era habitual situarlos en planta baja, como es el caso de Crawford Manor⁶⁷). Además, en cada una de las plantas incorporaba un pequeño

65 “- Project Get Set – for pre-school children.

- Operations Alphabet – an adult literacy program.

Both of the above programs are by the Philadelphia Board of Education.

- Youth Corps Program – for 16 -21 years olds by the Department of Public Assistance.
- After school and summer programs for children and teenagers.
- Educational programs for adults.
- Educational programs for high school children (THRESHOLD).
- Educational programs for post high school.

The four above programs are operated by Friends Neighborhood Guild.”
(Friends Neighborhood Guild 1966)

66 La normativa para viviendas para ancianos obligaba también a tener espacios para hobbies o recrearse, que debían estar en el mismo edificio. No se permitía que estuviera en un edificio vecino. (Housing and Home Finance Agency 1961)

67 Los planos de Crawford Manor se pueden consultar en el artículo de Mayo en Pro-

Tanto Crawford Manor House de Paul Rudolph como la Guild House son viviendas sociales para gente mayor diseñadas de acuerdo a los requerimientos de la Financial Housing Agency (FHA). Robert Venturi y Denise Scott Brown comparan ambos proyectos en Architectural Forum en 1971, y posteriormente en Learning from Las Vegas, pero tan sólo desde un punto de vista del simbolismo¹, como ellos mismos advierten. Desde un punto de vista del programa, ambos edificios están compuestos de un número similar de viviendas con las dimensiones mínimas de la FHA mediante la utilización de tipologías convencionales.

No era la primera vez que ambos proyectos aparecían juntos en una publicación, ya lo hicieron previamente en la revista Progressive Architecture en mayo de 1967, en un artículo titulado “the Elderly”, que recogía distintas actuaciones de vivienda protegida para mayores desde la promulgación de la ley de 1956, que permitía otorgar seguros hipotecarios a las entidades de lucro y con ello permitía los proyectos de vivienda social para los mayores de 65 años. Entre los distintos proyectos, Crawford Manor y la Guild House eran los proyectos programáticamente más similares, a pesar de resolver el programa de forma distinta.

1 Aprendiendo de Las Vegas, pg. 121

Crawford Manor House

109 viviendas; 52 estudios, 52 apartamentos de 1 dormitorio y 5 apartamentos de 2 dormitorios

En planta baja hay tan sólo una vivienda y espacios comunitarios: Una lavandería, sala comunitaria y cocina, un office y una sala de mantenimiento. sala. En la planta tipo no hay espacios comunitarios a excepción de un amplio vestíbulo con iluminación natural.

Fig.168 Planta tipo Crawford Manor. En: “Crawford Manor in New Haven”, USA: 1966 (1967). Das Werk: Architektur und Kunst, (54, p.126)

Guild House

91 viviendas; 56 estudios, 32 apartamentos de 1 dormitorio y 3 apartamentos de 2 dormitorios

Viviendas en todas las plantas. Espacios comunes por planta limitados a una pequeña lavandería, una sala comunitaria en la última planta y un office junto al acceso.

Fig.169 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 4 y 5. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

cuarto de almacenamiento para el portero y un cuarto con el depósito de la basura, para facilitar la limpieza y recogida de residuos en el edificio. En el exterior, además de aparcamiento para residentes y huéspedes, se dispuso de espacios para sentarse en el jardín, y áreas para juegos y jardines (Friends Neighborhood Guild 1966) protegidos mediante una valla.

Guild House fue uno de los proyectos más tempranos construidos bajo la Sección 202 de la ley “Housing Act of 1959”, pero a pesar de ello fue un proyecto inusual para ser un proyecto federal, tal como declararon los arquitectos. “Se nos ha dado una mano relativamente libre en el diseño. Estaban ansiosos por construir algo, así que fueron inusualmente cooperativos. Eran los burócratas menos burocráticos”.⁶⁸ En él no había enfermería, salas de visita o un comedor centralizado, como se indicaba a modo de ejemplo en las guías de diseño para acceder a los fondos federales: “En los proyectos de vivienda para ancianos puede ser necesario, frecuentemente, la incorporación de instalaciones como comedor, hobby y salas de entretenimiento, salas de estar, enfermerías o dispensarios médicos”.⁶⁹ En relación a la enfermería, los arquitectos habían subrayado en los documentos la frase “puede ser”, indicando la no obligatoriedad (Housing and Home Finance Agency 1961). En este caso, los futuros inquilinos estaban sanos y no era necesario establecer cuidados especiales. Las viviendas eran unidades completas independientes, por lo que tampoco era necesario un comedor comunitario (Housing and Home Finance Agency 1961, p. 5), y los únicos requisitos que incluían para gente mayor eran barras de apoyo en los cuartos de baño, la eliminación de escalones, ascensor⁷⁰, puertas más anchas para el paso de sillas de

gressive Architecture de 1967 («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967)

68 “We were given a relatively free hand in design. They were eager to get something built, so they were unusually cooperative. They were the most unbureaucratic bureaucrats”. («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135).

Comportamiento cooperativo por parte de la administración que aparece descrito en las propias guías de diseño, en las que se indica que en relación al diseño eran permisivas y brindaban la oportunidad de “nuevas y mejores soluciones al problema de alojamiento para mayores”. (Housing and Home Finance Agency 1961)

69 “In housing projects for elderly persons it may be necessary, frequently, to incorporate special facilities such as common dining, hobby, and recreation rooms, lounges, infirmaries or medical dispensaries”. Requisitos a la propiedad bajo la sección 231 de la ley “National Housing Act”. (United States y Ashley 1961)

70 La colocación de un ascensor era obligatorio a partir de tres alturas. (Housing and Home Finance Agency 1961).

Fig.170 Requerimientos de superficies mínimas en viviendas de una sola estancia .[Documento]. 29 abr. 1957. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania. Senior Citizens Housing Loan Program - Policies and Guides for Project Design. Housing and Home Finance Agency. Community Facilities Administration.

Una sola persona - 270 sq.ft - 25,08m²
Dos personas - 320 sq.ft - 29,73m²

Además, también se detalla el número mínimo de estancias y su superficie mínima.

Fig.171 Requerimientos de superficies mínimas en viviendas de una sola estancia .[Documento]. 29 abr. 1957. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania. Senior Citizens Housing Loan Program - Policies and Guides for Project Design. Housing and Home Finance Agency. Community Facilities Administration.

Una sola persona - 370 sq.ft - 34,37m²
Dos personas - 470 sq.ft - 43,66m²

Además, también se detalla el número mínimo de estancias y su superficie mínima.

ruedas y manillas en las puertas en lugar de pomos por la artritis («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967, p. 135).

Las políticas y guías para el diseño de la Home and Housing Finance Agency⁷¹ regulaban no sólo las estancias a incorporar, sino también la idoneidad del solar, el equipamiento técnico, criterios de construcción, requerimientos mínimos de ventilación, aire acondicionado, o la iluminación. Así como los elementos mínimos que debían contener cocinas y baños. También restringían las unidades habitacionales a estudios o viviendas de sólo uno o dos dormitorios como máximo, estando limitado el número de viviendas de dos dormitorios a sólo el ocho por cien del total de las viviendas (en Guild House representan el 3,2%). Por otro lado, en los Requisitos a la Propiedad para Viviendas para ancianos bajo la sección 207, se establecían las superficies y medidas mínimas para cada una de las viviendas y sus estancias (United States 1956). Son las siguientes, siempre relacionadas con las superficies de la Guild House:

“Unidades de **una sola estancia**:

b) Ocupación para una persona, con la zona de comer y cocina en la vivienda: Sala de estar-comedor-dormitorio 160 sq.ft (14,86m²), 10' (3,05m) de dimensión mínima; cocina 20 sq.ft (1,86m²); baño; 5 ft. lineales de armarios (1,52m); además almacenamiento general⁷².

d) Ocupación para dos personas, con la zona de comer y cocina en la vivienda: Sala de estar-dormitorio-comedor 200 sq.ft (15,58m²), 11' (3,35m) de dimensión mínima; cocina 20 sq.ft (1,86m²); baño; 7.5 ft. lineales de armarios (2,29m); además almacenamiento general⁷³.

Unidades de **dos estancias**:

b) Ocupación para una persona, con la zona de comer y cocina en la vivienda: Sala de estar-comedor 140 sq.ft (13,00m²), 10' (3,05m) de dimensión mínima; dormitorio 100 sq.ft (9,29m²), 10' (3,05m) de dimensión mínima; cocina 20

71 La “Home and Housing Finance Agency (HFFA) fue la institución encargada de los principales programas de vivienda en los Estados Unidos entre 1947 y 1965. Precedida por la National Housing Agency y sucedida por el US Department of Housing and Urban Development .

72 Superficie mínima según los cálculos y anotaciones de los arquitectos 270 sq.ft (25,08m²), fig.31. (United States 1956)

73 Superficie mínima según los cálculos y anotaciones de los arquitectos 370 sq.ft (34,37m²), fig.31. (Id.)

RESUMEN TIPOLOGÍAS Y SUPERFÍCIES VIVIENDAS

VIVIENDAS 1 ESTANCIA

A.01. 26,35 m ² aprox.	1 unidad
A.02. 31,46 m ² aprox.	2 unidades
A.03. 27,60 m ² aprox.	1 unidad
A.04. 35,70 m ² aprox.	9 unidades
A.05. 37,93 m ² aprox.	9 unidades
A.06. 39,27 m ² aprox.	3 unidades
A.07. 33,11 m ² aprox.	2 unidades
A.08. 36,37 m ² aprox.	12 unidades
A.09. 31,73 m ² aprox.	5 unidades
A.10. 38,27 m ² aprox.	12 unidades

VIVIENDAS 2 ESTANCIAS

B.01. 55,66 m ² aprox.	12 unidades
B.02. 50,30 m ² aprox.	12 unidades
B.03. 52,47 m ² aprox.	4 unidades
B.04. 54,45 m ² aprox.	4 unidades

VIVIENDAS 3 ESTANCIAS

C.01. 70,30 m ² aprox.	3 unidades
-----------------------------------	------------

Tabla 1. Número de unidades y superficies de tipología de viviendas

sq.ft (1,86m²); baño; 5 ft. lineales de armarios (1,52m), además almacenamiento general.⁷⁴

d) Ocupación para dos personas, con la zona de comer y cocina en la vivienda: Sala de estar -comedor 190 sq.ft, (17,65m²), 11' (3,35m) de dimensión mínima; dormitorio 140 sq.ft (13,00m²), 10' (3,05m) de dimensión mínima; cocina 20 sq.ft (1,86m²); baño; 7.5 ft. lineales de armarios (2,29m), además almacenamiento general.⁷⁵

* Dos dormitorios, cada uno para una persona, puede ser usado en lugar de habitaciones doble. Cada una de ellas debe ser no menor a 100 sq.ft (9,29m²); y de dimensión mínima 10' (3,05m).

Al igual que Crawford Manor, las viviendas se diseñaron de acuerdo a los requerimientos de la Public Housing Authority, con tipologías convencionales de los años 20 (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 65), que a su vez alojan variedad de alojamientos para responder a las diversas exigencias (Schwartz y Vaccaro 1995, p. 36). Las 91 viviendas se dividieron en 17 tipos con formas irregulares, 10 de ellas con sólo una estancia, 4 tipos con dos estancias y 1 tipo con tres estancias. De ellas, 2 tipologías disponen de balcón propio recayente a la calle.

Las viviendas de una estancia, 56 estudios, se distribuyen en una superficie de entre 26,35 m² y 39,27 m² aproximadamente; las 32 viviendas con dos estancias tienen una superficie de entre 50,30 m² y 55,66 m² aproximadamente; y las 3 viviendas de 3 estancias tienen una superficie de 70,30 m² aproximadamente.

Una multiplicidad de tipos irregulares en planta que fue posible por la integración de losas planas de hormigón y a la “alteración de la retícula racional y regular” de los pilares, donde éstos y los muros se adaptaban a las plantas. Una de las “adaptaciones” que Venturi remarca de la Guild House.

74 Superficie mínima según los cálculos de los arquitectos 370 sq.ft (34,37m²), fig.32. (United States 1956)

75 (Superficie mínima según los cálculos de los arquitectos 470 sq.ft (43,66m²), fig.32. (Id.)

Fig.172 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos tipos viviendas. [Esquema sobre plano]. 2018.

Fig.173 Vivienda tipo A.01.
26,35 m² aprox.
1 unidad. Planta 1.

Fig.174 Vivienda tipo A.02.
31,46 m² aprox.
2 unidades. Planta 1.

Fig.175 Vivienda tipo A.03.
27,60 m² aprox.
1 unidad. Planta 1.

Fig.176 Vivienda tipo A.04.
35,70 m² aprox.
9 unidades. Plantas 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Planos extraídos de: Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.177 Vivienda tipo A.05.
37,93 m² aprox.
9 unidades. Plantas 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Fig.178 Vivienda tipo B.01.
55,66 m² aprox.
12 unidades. Plantas 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Fig.179 Vivienda tipo B.02.
50,30 m² aprox.
12 unidades. Plantas 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Planos extraídos de: Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66.
Tipologías (detalle plano). Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado.
[Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.180 Vivienda tipo B.03.
52,47 m² aprox.
4 unidades. Plantas 2, 3, 4, 5.

Fig.181 Vivienda tipo B.04.
54,45 m² aprox.
4 unidades. Plantas 2, 3, 4, 5.

Planos extraídos de: Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66.
Tipologías (detalle plano). Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado.
[Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.182 Vivienda tipo A.06
39,27 m² aprox.
3 unidades. Plantas 4, 5, 6.

Fig.183 Vivienda tipo A.07.
33,11 m² aprox.
2 unidades. Plantas 2, 3.

Fig.184 Vivienda tipo A.08.
36,37 m² aprox.
12 unidades. Plantas 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Planos extraídos de: Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad - revisado y plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.188 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.189 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 117. Planta segunda y tercera. [Fotografía plano]. Julio 1962.

Fig.190 Louis Kahn. Goldenberg House, 1959. Planta.

Fig.191 Louis Kahn. Goldenberg House, 1959. Maqueta

4.03 Evolución del proyecto. Notas sobre los dibujos

Estudios preliminares. Enero 1961 – diciembre 1962

Originalmente, la Friends Neighborhood Guild encargó al estudio de arquitectura Venturi, Cope & Lippincott un estudio previo para un edificio de viviendas, estando los primeros planos que se conservan en el Archivo donado por Robert Venturi y Denise Scott Brown a la Universidad de Pensilvania,⁷⁶ fechados en enero de 1961 (fig.6 anexo). Mientras la Guild House evolucionaba, en 1961 Venturi se separaba de sus socios Cope y Lippincott y formaba una nueva sociedad con William Short, Venturi and Short, también con el estudio en Philadelphia, comunicándoselo a la propiedad por carta el 13 de octubre de ese mismo año⁷⁷.

El proyecto inicial constaba aproximadamente⁷⁸ de 60 viviendas organizadas en un edificio de cuatro alturas. La distribución del programa inicial y las superficies

76 Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, *Architectural Records*, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania

77 El 13 de octubre, Robert Venturi comunicó por correspondencia a Francis Bosworth la creación de su nueva empresa, Venturi & Short y la localización de ella. (Venturi 1961). Más adelante, en 1964, Robert Venturi creó junto con sus antiguos socios de Cope & Lippincott una asociación de empresas para llevar a cabo el proyecto, ya no con William Short, sino con John Rauch (Cope et al. 1964), y en 1965 notificaron oficialmente el cambio de la titularidad de la empresa a la "Housing Home Finance Agency (Cope 1965a), ya con los membretes de la nueva agrupación. Firmándose el nuevo contrato con el cliente y ya la nueva empresa el 01 de julio de 1964. (Bosworth et al. 1964)

78 De la observación de los planos existentes en el Archivo de la Universidad de Penn no puede determinarse exactamente el número total de viviendas al no estar completas todas las plantas.

Fig.192 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante A. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetria estudio preliminar 1961-62) © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.193 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada principal, variante B. [Fotografía plano]. 23 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.194 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzados, variante C. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

apenas varían a lo largo de los años y es muy similar a la versión final de 1964 (fig.25-66 anexo), aunque si lo hace la volumetría y las formas. En las primeras plantas (fig.6-9 anexo), las zonas comunes del edificio se limitaban a una lavandería y un cuarto de basuras por planta, una amplia sala comunitaria en la última planta con sus servicios adyacentes (aseo y concina) y dos cuartos en el lobby junto a la entrada, de dimensiones significativamente mayores al cuarto de recepción de la propuesta final, la única diferencia relevante en cuanto a programa.

El edificio se alineaba con la calle desde las primeras propuestas, o por lo menos, como dice Venturi, la parte central. La fachada sur recayente a Spring Garden St. se descomponía desde su inicio en una serie de planos paralelos que configuraban y ampliaban la fachada principal, desdibujando los límites entre las distintas fachadas. Aunque en este primer estudio no sólo se descomponía la fachada sur, sino también la oeste, alargando la fachada norte tan sólo en uno de los laterales y rompiendo la simetría (fig.12 anexo).

La fachada sur siempre se mantuvo retranqueada de la acera, pero la **valla** y la forma de acceder al edificio fueron cambiando a lo largo del proyecto. En septiembre de 1961 (fig.12 anexo) la valla pasa por delante del alzado principal, convirtiéndose en muro delante del frente principal del alzado, interrumpiéndolo en el centro y creando una pequeña plaza de acceso. En octubre del 61 la solución de la valla era similar (fig.14 anexo), aunque en otra versión del alzado sin fechar, la valla aparece sensiblemente distinta (fig.13 anexo).

Finalmente, en la versión de julio de 1962 (fig.16 anexo), la que coincide con la maqueta (fig.187 y fig.4-5 anexo), la solución es otra. La valla se ha convertido completamente en muro y se retranquea alineándose con el edificio y formando parte de él al unirse mediante una línea inclinada, creando un jardín introvertido sin vistas a la calle y con los árboles en el exterior, en la acera (fig.4-5 anexo).

En este primer proyecto, la **fachada trasera** era significativamente distinta al proyecto construido. No era tan sólo un solo plano que contrastaba con la plasticidad de la fachada delantera, sino que mostraba un juego mucho más compositivo con cierta influencia de Louis Kahn. En los planos de 1962 (fig.7- anexo) coincidentes con la maqueta (fig.4-5 anexo) y el boceto de 1961 (fig.6 anexo), el alzado se descompone en tres cuerpos divididos por dos entrantes, de la misma forma que lo hacían las volumetrías de Kahn, como por ejemplo en la Goldenberg House (fig.189-190), o en los proyectos de Alvar Aalto. En conjunto, el

edificio mostraba una volumetría mucho más continua a modo de edificación singular, carente de la dualidad entre las fachadas delantera y trasera del proyecto final. Anteriormente, en septiembre de 1961 (fig.12 anexo), la fachada trasera era completamente distinta. También dividida en tres franjas, la zona central se retranqueaba y mostraba una geometría distinta, enfatizando la simetría y emulando la antítesis de una fachada barroca palaciega, con el frente central desplazado hacia dentro y no hacia fuera como era habitual.

De la **fachada sur** de este primer estudio existen tres variantes. Una sin fechar, aunque previsiblemente de septiembre del 61 (fig.13 anexo) al coincidir en gran medida con una perspectiva de esa fecha (fig.12 anexo), una segunda fechada el 23 de octubre del 61 (fig.14 anexo), y una tercera de julio del 62 (fig.16 anexo). Esta última versión coincide con la maqueta (fig.5-6 anexo) y en el mismo plano aparecen también representadas las otras fachadas. En estas tres variantes, las fachadas aparecen perforadas por ventanas aisladas, al igual que en el proyecto final, pero en este primer proyecto, la forma de éstas es mucho más plástica. Los huecos son de mayores dimensiones, muchos de ellos de suelo a techo, y con formas más singulares, al introducirlos en forma de L, que recordarían a las ventanas en forma de T en la Esherick House. La mayor plasticidad en los alzados y la volumetría también es patente incluso en la fachada de octubre de 1961 (fig.14 anexo), donde el remate de la terraza en la planta superior se hace a través de un ángulo inclinado, recordando de nuevo a Kahn.

La fachada principal se tuvo en cuenta desde un inicio como una fachada singular que potenciara el frente y el acceso, con los balcones de las viviendas en el centro, un pórtico en la planta baja y una ventana central en la planta superior. Al igual que el proyecto de construcción de 1964 (fig.52-53 anexo), el alzado simulaba la división tradicional de zócalo, cuerpo central y cuerpo superior, aunque de modo distinto y probablemente no tan evidente como en la propuesta final. Mientras que, en esta última, el zócalo se construye con un ladrillo distinto que ayuda a descomponer la fachada y reforzar el zócalo, en la primera propuesta todavía no aparece. El acceso ya se realizaba por el centro de la planta y los muros también se retranqueaban para acompañarle, pero el acceso no estaba partido por una columna de grandes dimensiones en el centro, sino por dos columnas en la primera variante de 1961 (fig.12-13 anexo), y una sola columna esbelta en las variantes de octubre de 1961 (fig.14 anexo) y de julio de 1962 (fig.16 anexo). Tampoco la configuración de la parte superior era ya la definitiva. En un inicio, la planta superior se remata con un gran hueco rectangular en el centro (fig.12-13

anexo), mientras que en la fachada de octubre de 1961, la forma del hueco toma forma de L (fig.14 anexo), mientras que en la maqueta y la variante de julio de 1962 (fig.16 anexo) esta ventana adquiere forma semicircular, como en muchos de los proyectos de Palladio, Kahn, su portal de la North Penn Visiting Nurse Association Building o incluso la Vanna House, pero con dimensiones mucho más modestas que la definitiva. Las terrazas en la planta superior también fueron evolucionando. Desde la rotura de la esquina en septiembre del 61 (fig.12-13 anexo), a un hueco con un muro inclinado en esquina en octubre del 61 (fig.14 anexo), hasta la solución final donde las terrazas se abren tan sólo a las fachadas laterales, separando el plano frontal de la fachada del resto que ya apareció en la versión de 1962 (fig.16 anexo).

En cuanto a la ornamentación en la fachada, no se aprecia ninguna línea de ladrillo a mitad de la última planta en los planos retrasados del alzado principal como en el proyecto construido, pero en su lugar aparecen otros elementos. Una línea continua marca todas las alturas, al igual que las ventanas de cada alzado se agrupan bajo un dintel en todas las variantes de los alzados (fig.12-14, 16 anexo), el mismo recurso que utiliza en la fachada principal de la casa de su madre.

En esta primera versión del proyecto, la **planta**, a diferencia de la versión definitiva, no era completamente simétrica. Siendo las viviendas de esquina a norte no simétricas, ampliándose una de las viviendas a noroeste con un dormitorio más y alargando el alzado norte en uno de sus laterales y en un plano secundario (fig.8 anexo). Además, aunque las escaleras si se disponían simétricamente a partir de un eje central, el ascensor, único, no estaba en el centro como en la versión final. Éste estaba integrado en un lateral de las viviendas a norte, cuyo espacio simétrico era ocupado por la lavandería y el cuarto de basuras. Las viviendas se distribuían de igual modo a partir de un corredor irregular central que acompañaba a las escaleras y al ascensor, pero a diferencia del proyecto construido, no todas las viviendas eran ortogonales, y el corredor no era el espacio residual entre ellas, sino que eran las viviendas las que se adaptaban a él, teniendo dos de las viviendas recayentes a la fachada norte en cada planta uno de los frentes al corredor inclinados para permitir el ancho mínimo en el corredor. Pero a la vez configuraban un corredor mucho más complejo, con distintos ángulos, además de menos orientativo que la versión definitiva, mucho más sencilla.

Los **tipos** de las viviendas, también de dimensiones mínimas eran muy similares a la versión final. Variedades de estudio, con uno y dos dormitorios. En los planos

Fig.195 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plano de situación. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.196 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plantas 2-5. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.197 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 229, alzados. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

del proyecto, se encuentra la volumetría de una de las tipologías de vivienda de un dormitorio, fechada en junio 1962 (fig.10 anexo), pero que desapareció en la versión final. En ella pueden apreciarse los elementos con los que está equipada la cocina, una ventana que conecta la cocina con el salón⁷⁹, las puertas plegables de los armarios, e incluso las barras de apoyo en el cuarto de baño. Entre los planos de esta versión del proyecto, también se conserva en el Archivo una perspectiva interior de una de las tipologías con balcón sin fechar, (fig.11 anexo), pero que pudiera corresponder con una de las tipologías de un dormitorio con balcón recayente a la fachada sur de los planos de julio de 1962 (fig.8 anexo). En ella, la cocina aparecía enfrentada al balcón, y aunque espacialmente se encuentra encerrada, está abierta al salón⁸⁰ y permite su utilización por ambos lados. En la versión final de esta tipología en los planos de 1964, las cocinas no están enfrentadas al balcón, sino en una habitación completamente separada del salón-comedor junto a la entrada (fig.45 anexo).

Junio 1963

En 1962, el proyecto pasó de cuatro a seis alturas⁸¹. A partir de este cambio, los primeros planos del archivo fechados son de junio de 1963 (fig.20-21,23 anexo). Planos que los arquitectos consideraron como base para el proyecto final de construcción de diciembre de 1964⁸² y para la estimación de los costes y los honorarios. A pesar de la multiplicación en altura, las plantas cambiaron míni-

79 La conexión también es apreciable en planta.

80 Esta perspectiva no coincide con los planos de planta de esta variante, de julio del 62, en los que la cocina se abre al salón tan sólo con una ventana.

81 En el Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en la Universidad de Penn se conserva una carta de Paul M. Cope a Robert Marshall (Friends Neighborhood Guild) en el que los arquitectos les solicitan el cambio de honorarios para la propuesta de ampliación de 4 a 6 alturas del edificio. (Cope 1962) (fig. 17 anexo). Negociación dirigida por Paul M. Cope que continuó durante 1963 según la correspondencia hasta la firma del contrato modificado el 01 de julio de 1964.

82 En la carta de Paul Cope a Robert Marshall (Friends Neighborhood Guild) del 20 de mayo de 1964 se considera los citados planos como base para el desarrollo del proyecto y sobre el que aplicar honorarios y presupuestos para el contrato que debían actualizar. (Cope 1964) (Fig. 18 anexo).

mamente desde esta versión, aunque los alzados evolucionaron notablemente durante el proceso, no sólo en altura.

En esta nueva versión adaptada del proyecto de junio de 1963, el volumen y las plantas son similares al proyecto definitivo del año siguiente, aunque todavía no se correspondían completamente con el proyecto definitivo. En el **plano de situación** (fig.20 anexo), el edificio continuaba retranqueado, igual que en un inicio, pero la valla volvía a desplazarse a un plano delantero al de la fachada, cortándose frente al centro de la fachada y uniéndose con la fachada mediante arcos en planta, creando un ensanchamiento de entrada en la acera que en las anteriores versiones frente al acceso.

Las plantas de junio de 1963 (fig.21 anexo) no sólo se repetían dos veces más en altura para añadir el nuevo programa. Las viviendas a este y oeste ya eran completamente simétricas⁸³ y los leves desplazamientos en las fachadas este y oeste se repetían, no como en la versión anterior, donde este recurso se daba lugar sólo en el alzado oeste. La disposición del ascensor también había cambiado, desplazándolo al centro del edificio, reforzando de este modo el eje y la simetría. El escalonamiento en los pliegues de la fachada a sur había cambiado también levemente, pero una de las grandes diferencias residía en la fachada norte. Ya no eran tres planos unidos en un plano secundario, sino que se había convertido en un único plano liso sin retranqueos, del mismo modo que lo hubieran construido los arquitectos modernos, configurando esa dualidad entre la fachada delantera y la posterior del proyecto construido. Otro gran cambio en planta es la disminución de ángulos en las viviendas. Las viviendas a norte eran ya todas ortogonales, y tan sólo dos viviendas en las esquinas mantenían lados inclinados, pero con una superficie de exposición mucho menor. Los servicios comunes aparecían como añadidos en el pasillo, no integrados en el volumen de las viviendas como en la versión anterior, lo que aumentaba el espacio de corredor en el centro de la planta, pero que también obligaba al corredor a ir adaptándose creando espacios complejos y angulosos, de difícil orientación y poco adecuados para gente mayor.

A diferencia de las plantas, los cambios en los **alzados** de junio de 1963 (fig.23 anexo) no eran sutiles. No habían cambiado tan sólo las proporciones al añadir

83 Esto se observa tan sólo en la planta, fig.21. En el plano de situación, fig.20 todavía prevalece la volumetría anterior asimétrica.

dos alturas más, sino también la forma, concepción de las ventanas y la ornamentación.

En el frente del alzado sur, las ventanas junto a los balcones se habían desplazado a las esquinas dotando de mayor protagonismo a los balcones, y los dinteles que las unía también habían cambiado. Los dinteles ya no unían las ventanas con los balcones, sino que se separaban de ellos para girar y unirse con las ventanas de las fachadas laterales. En cuanto al acceso, continuaba partido con una fina columna sin capitel y en la última planta dos ventanas que formaban un semicírculo iluminaban la sala comunitaria. Aunque los mayores cambios residían en el resto de fachadas a sur y en la trasera. Las ventanas con formas geométricas en “L” habían desaparecido, ahora eran todas rectangulares, de distinto tamaño, pero iguales en forma. También la manera de unir las era distinta. A veces con un dintel, otras con una sola línea en su lugar.

La **tipología** de las viviendas era similar a las versiones anteriores de 1962, aunque al ser las viviendas mucho más ortogonales y tener que adaptarse menos a las inclinaciones de las paredes del corredor, estas eran más sencillas y además los núcleos húmedos estaban mucho más compactados, aumentando así la eficiencia económica en la construcción.

Junio 1963 – diciembre 1964

Mientras el proyecto continuaba, Robert Venturi se separaba en 1964 de William Short y formaba una nueva sociedad con John Rauch: Venturi & Rauch, notificando el cambio de nombre a la Friends Neighborhood Guild, aunque no lo haría a la Housing and Home Finance Agency hasta abril de 1965. En este periodo de tiempo, el 1 de julio de 1964, firmaban el nuevo contrato la Friends Neighborhood Guild con Venturi & Rauch y Cope & Lippincott para diseñar y construir la Guild House en Philadelphia. (Bosworth et al. 1964)

El proyecto continuaba tomando como referencia los planos del 20 de junio de 1963 (fig.20-21,23 anexo). El **plano de situación** variaba, pero tan sólo respecto a la valla perimetral y la forma de unirse con el edificio. La valla se mantenía en el linde de la acera, integrando en el jardín los árboles y no cediéndolos a la calle,

Fig.198 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Fotografía plano]. 7 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.199 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo, tipologías y estructura. (Proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

uniéndose con el frente de la fachada, ligeramente retranqueada y ampliando el espacio de bienvenida al edificio. La forma de unión en planta del edificio era, o bien con un semicírculo (fig.25 anexo), con una curva (fig.26 anexo), o tan sólo con una línea inclinada (fig.27 anexo), al igual que concepto del jardín fue evolucionando y la figura reduciéndose, excluyendo la parte posterior del jardín y simplificando las formas (fig. 27 del anexo).

También la **volumetría** se fue simplificando. Completamente simétrica, se redujeron los pliegues de las fachadas este y oeste, aumentando la longitud de estos planos. Aunque también las **plantas**. En el plano de planta baja de julio de 1964 (fig.28 anexo), a pesar de no estar dibujadas todas las viviendas, Venturi dibuja los núcleos de circulación y el corredor, como espacio residual entre las viviendas. Ahora todas las fachadas interiores al corredor son ortogonales, creando un espacio de corredor mucho más sencillo y continuo que en las propuestas anteriores, disminuyendo los ángulos y mejorando la orientación, aunque todavía evitaba que se convirtiera en un túnel. En esta planta, el cuarto de recepción se había reducido notablemente⁸⁴ y el simétrico en planta era otra habitación, que, a su vez, en la versión posterior (fig.42-43 anexo) se dividía en dos pequeños aseos. Pero también aparecía un elemento excepcional, la columna de la entrada se había ampliado y ocupaba un protagonismo especial en la planta.

Esta **planta**, fue uno de los planos que se publicaron en “Perspecta” en 1965, plano que aparece acompañado de la planta tipo (fig.29 anexo), donde tan sólo están dibujadas la mitad de las viviendas, marcando la simetría y dejando ver la estructura de la planta junto con la transgresión en la retícula estructural, que se deforma para adaptarse a la configuración de las plantas. El resto de plantas continuaron evolucionando y la versión siguiente (fig.39-51) corresponde con los planos de construcción de 1965, ya descritos anteriormente. Esta última, la versión final fue la que utilizaron Venturi & Rauch para la promoción de las viviendas en las exposiciones y publicaciones.

Entre julio y diciembre de 1964, los **alzados** continuaron evolucionando desde los planos de junio de 1963 (fig.20-21,23 anexo) y las distintas versiones apare-

84 El plano anterior de planta baja (planta primera de acuerdo a la nomenclatura en los planos) con el que se lleva a cabo la comparación corresponde con la fig.8 del anexo (sin fecha y correspondientes con los planos de 1961 y 1962), ya que los planos anteriores (junio de 1963) carecen de la planta de acceso.

Fig.200 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.201 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.202 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

cen tanto en planos de alzado como en perspectiva (fig.30-37 anexo). El mayor cambio en el frente del alzado sur de junio de 1964 (fig.30-31 anexo) se produjo en la ventana curva de la última planta del frente de la fachada sur; ya no era un semicírculo, sino una porción de arco y de dimensiones mucho mayores y cierto manierismo, creando un juego compositivo con la gran columna centrada en el zócalo, que acorde a las plantas, había aumentado notablemente de grosor. En los balcones ya no aparecían dibujados maceteros, simplemente una línea abstracta marcando la barandilla y las ventanas laterales habían aumentado sutilmente de tamaño. En la parte inferior, los laterales se ensanchaban en su base con dos “volutas” al modo de Santa María Novella. Aunque la fachada se independizaba del muro del jardín, convertido ya en valla independiente, que ni siquiera aparecía ya dibujada en el alzado.

Pero los cambios en las fachadas iban mucho más allá. Se había eliminado toda ornamentación a modo de línea o dintel en el alzado⁸⁵, se habían incorporado los huecos para los aires acondicionados, un elemento ordinario, como un elemento más de diseño y los tamaños de las ventanas eran más regulares, aunque empezaban a no ser iguales en todas las plantas, cambiando las proporciones de las ventanas de planta baja para protegerse seguramente de las vistas, especialmente en el alzado norte, cuya versión (fig.31 anexo) es casi idéntica a la versión final.

En una versión posterior del alzado sur (fig.32-33), se habían eliminado las “volutas” laterales en el zócalo del frente de la fachada, convirtiéndose la fachada en un plano puro. En el cuerpo central, las ventanas en planta baja junto al acceso se habían eliminado, y los únicos huecos que se mantenían eran los del aire acondicionado y el retranqueo que dirigía al acceso. En las plantas superiores, las ventanas volvían a acercarse al centro de la composición como en las primeras versiones (fig.16 anexo) y en la zona superior de la fachada, dos cortes simétricos en la fachada reforzaban la ventana con forma de arco. Aunque probablemente la mayor aportación simbólica fue la coronación del frente de la fachada, en un inicio con un mástil recordando el Karl-Marx Hof de Viena, y más adelante con una antena en el centro de la parte superior a modo de “madonna” de los palacios barrocos⁸⁶. El resto de la fachada sur también cambiaba, los huecos ya no

85 En versiones anteriores se marcaban los forjados, y las ventanas se unían con dinteles vistos como en la Vanna House.

86 Venturi escribió en reiteradas ocasiones que, si hubiera podido poner una imagen,

eran todos iguales, respondían de forma distinta según la estancia que iluminaban y una línea de decoración unía todas las ventanas de la última planta a la altura de su altura, recuperando la ornamentación y el simbolismo en la fachada.

La siguiente variante del alzado sur (fig.34-35) correspondía con los planos del proyecto de ejecución de diciembre de 1964. Los cambios eran sutiles respecto a la anterior versión, pero simbólicamente importantes: el tamaño y proporciones de las ventanas cambiaba, creando una mayor diferenciación entre tipos, las ventanas eran iguales en todas las plantas, eliminando la diferenciación en planta baja, la línea de ornamentación que las unía de la planta superior descendía una planta, etc...

En el frente de la fachada, los cambios, a pesar de ser pequeños, fueron determinantes. Las ventanas junto a los balcones aminoraban de tamaño para dotar de mayor protagonismo todavía al centro de la composición, haciendo parecer la ventana arqueada mucho mayor y, al desplazarse los cortes superiores de la fachada a los laterales se potenciaba todavía más la simetría. También se reforzaba la composición tripartita en alzado del frente de la fachada, al haber dotado de mayor protagonismo a la ventana arqueada, con una línea ornamental que enfatizaba el zócalo y con el aumento del tamaño y la complejidad de la antena de televisión ornamental que coronaba el edificio.

De los alzados laterales, aparecen dos versiones en esta fase, de junio del 64 (fig.36 anexo) y de julio del 64 (fig.37 anexo), no pudiendo ser comparables con otros alzados desde junio del 63 (fig.16 anexo). En ambas versiones, los huecos de las ventanas tienen dimensiones similares, sin decoración alguna, y ofreciendo la singularidad del cambio de las proporciones de algunas ventanas en planta baja.

Proyecto de construcción. Diciembre 1964 – septiembre 1965

En diciembre de 1964 se entregó el proyecto de construcción de la Guild House,

hubiera puesto una *Madonna*, pero que como eran cuáqueros y no usaban imágenes, quiso colocar un símbolo que representara a los habitantes del edificio. La antena de televisión.

cuyas obras comenzarían el 21 de junio de 1965⁸⁷. El proyecto incluía el plano de situación, las distintas plantas con su correspondiente materialidad (planos A2-A7), alzados (plano A8), secciones de los muros y planos de carpintería exterior (plano A9), detalles constructivos exteriores (plano A10), alzados interiores (plano A11), y detalles de los cuartos de baño (plano A12), de las cocinas y armarios (plano A13), de las escaleras y barandillas (plano A14), planos del ascensor con sus correspondientes detalles (plano A15), detalles de carpintería interior (plano A16), y otros detalles interiores (plano A17).

A pesar de ello, todavía seguía habiendo modificaciones en el proyecto. En las plantas, tan sólo aparecen anotaciones y comprobaciones de cotas (fig.43,45,47,49,51 anexo), pero en el plano de situación las modificaciones continuaron, entregándose versiones revisadas del proyecto hasta abril de 1966 (fig.40, 67 anexo).

El **plano de situación** entregado en diciembre de 1964 (fig.39 anexo) se fue modificando hasta septiembre de 1965, el cual coincide en líneas generales con el plano simplificado utilizado para las publicaciones (fig.97 anexo), aunque en la versión entregada no se incluían los parterres y el ajardinamiento. La unión entre la valla y el edificio retrasado se realizaba a través de una línea inclinada que ampliaba la acera frente a la entrada, y el jardín trasero se encerraba en una forma ortogonal.

En febrero de 1965 (fig.39 anexo), la unión de la valla con el edificio seguía siendo una línea inclinada y los parterres todavía no aparecían dibujados. En abril de 1966 (fig.67 anexo) se entregaba el plano con las curvas de nivel y en 1966 (fig.40 anexo) se entregaba el plano con los parterres, el arbolado y el ajardinamiento dibujado. Además, la valla tenía ya su forma definitiva, uniéndose el edificio con la valla no con una línea recta inclinada para ampliar el espacio de bienvenida, sino por pequeños tramos rectos que formaban una línea curva, creando una transición más suave entre la alineación de la calle y el acceso al edificio.

La estructura de las **plantas** (fig.42-51) se basaba en la versión de julio de 1964, con la única diferencia de la integración un espacio circular en el corredor para albergar la caldera. Estas plantas, también dibujadas en una versión simplificada para publicaciones y exposiciones (fig.97-102 anexo), incluían la información ne-

87 Carta con las principales fechas para la construcción de la Guild House. Fig. 107 del anexo. (Cope 1965b)

Fig.203 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.204 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.205 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A14 - Detalles de escaleras. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

cesaria para la construcción y la obtención de costes: numeración de las estancias (número de planta + número de apartamento + número de estancia), tipos de muros (muros estructurales de hormigón y ligeros de partición interiores de distintas secciones, plano A17, fig.66 anexo), numeración de puertas y ventanas, y todas las dimensiones acotadas, a las que se añade la descripción de la materialidad de los interiores: techo, suelo, base y paredes. Los **materiales** utilizados eran materiales convencionales. En sótano, las superficies dejaban el hormigón visto y en las plantas superiores, los suelos se recubrían parcialmente con moqueta, cerámica y parquet. Cerámica en el lobby, moqueta en los corredores, parquet en los salones y dormitorios de las viviendas y pavimento cerámico en los baños.

En los **alzados**, también se hicieron modificaciones hasta septiembre de 1965. Por un lado, en los extremos de la fachada sur aparecía una simetría entre las dos últimas ventanas, situándose la ventana más grande en el borde y reduciendo el número de ventanas en los alzados laterales al eliminar las ventanas centrales.

En la lámina de **detalles** (plano A10, fig.58 anexo) se definían no sólo detalles de los cerramientos exteriores (cornisa, balcón, ...), sino también el detalle de la columna de granito en la entrada (fig.58 anexo). Una columna estáticamente falsa, hueca en su interior, que escondía un pilar rectangular de hormigón en la parte trasera, cuya envolvente estaba formada por cuatro piezas de granito. Otro detalle singular de esta lámina era el alzado de la barandilla, en la que se marcaban las perforaciones. Perforaciones estándar de chapas perforadas convencionales, pero con un tamaño mucho mayor que las convertían en singulares.

Los alzados y plantas de los cinco tipos de **baños** (y sus simétricos) (plano A12, fig.60 anexo) recogen no sólo la correcta situación y definición de los sanitarios, sino de los accesorios de baño necesarios para un baño adaptado. Alzados que no sólo definen baños, sino también **puertas plegables** y la única tipología de **cocina** (y su simétrico) que se repite en todas las viviendas (plano A13, fig.61).

Las **escaleras** (plano A14, fig.62 anexo) eran convencionales, de dimensiones mínimas y disponían de un lucernario en el techo. Los acabados de paredes y rellanos eran de hormigón visto, la estructura de los tramos de escalera era metálica y las barandillas estaban formadas por postes y dos tubos horizontales metálicos.

El **hueco de los ascensores** se elevaba casi una planta por encima de la sexta planta y sobre él se situaba el cuarto de máquinas del ascensor, a los cuales se

accedía a través de una escalera metálica en la cubierta.

Detalles

El diseño de algunos de los detalles comenzó durante la fase del proyecto y se incluyeron en el proyecto de construcción, como es el caso de los detalles singulares de la columna de granito y la barandilla del balcón. En cambio, hubo otros detalles convencionales, que se fueron diseñando durante el transcurso de la obra. Un caso especial fue la valla, en cuyo diseño trabajaron desde 1963⁸⁸, y siguió modificándose hasta 1966, aunque siempre con la utilización de elementos convencionales. En la primera versión de 1963 (fig.68 anexo) que recibieron de una empresa de carpintería metálica, la valla se creaba a base de elementos metálicos verticales, de 72” de altura, separados 72”. En la siguiente variante, en diciembre de 1964 (fig.69 anexo), la altura de la valla se había reducido y la valla se creaba a base de paneles estándar.

En marzo de 1966, el diseño de la valla era otro (fig.70 anexo). En él, la valla tenía una altura continua de 8” y entre los postes verticales se colocaba un travesaño horizontal, dejando hueco el espacio entre los postes y sin definir la materialidad. Este plano se revisó en junio de 1966, cuando la envolvente del edificio ya estaba terminada, siendo ésta la versión final de la valla (fig.71 anexo). En ella, la altura de la valla no era continua, siendo los módulos entre postes cercanos al acceso altos y disminuyendo a la mitad de su altura en el resto de módulos, siendo esta altura la continuación de la altura del travesaño de la valla alta. Entre los postes, en esta última versión aparecía dibujada una tela de gallinero, pero lo que se mantuvo desde un inicio, aunque fuera tan sólo en concepto, era la coronación ornamentada de los postes, siempre más altos que el resto de la valla, marcando la modulación.

Otro de los detalles “convencionales” que fue aprobado por los arquitectos en junio de 1965, es el diseño de un bordillo estándar en el aparcamiento (fig.72 anexo). Un detalle necesario, no diseñado a medida como hubiera hecho un arquitec-

88 Véase fig.68-71 del Anexo, El proyecto y su evolución en planos y maquetas.

to moderno, sino completamente estándar obtenido directamente del mercado. Un mes más tarde, en julio, se aprobaba el diseño de la fecha del edificio (fig.73 anexo). Una pequeña placa de piedra en la que se inscribió “1965” integrada y camuflada en el zócalo del edificio, en cuyo diseño se modificó la tipografía, convirtiendo los círculos interiores en elipses. Esta vez sí se comportaba como un arquitecto moderno al detallar de forma singular hasta el más escondido detalle. Era la primera vez que Venturi integraba la comunicación a través de la tipografía en el edificio, y lo hacía en una pequeña inscripción sobre el ladrillo blanco, dejando un sello en el edificio.

Posteriormente, en junio de 1966, en el plano de detalle 21 (fig.74 anexo) aparece por primera vez el cartel “Guild House” inscrito en los balcones de la primera planta. Hasta entonces eran todos iguales, como aparecen definidos en el plano A10 del proyecto constructivo (fig.56 anexo). Esta vez, como en el caso de la inscripción “1965”, el tamaño de las letras estaba perfectamente definido, así como el espacio entre ellas, además de los colores negro sobre fondo blanco, aunque la escala era mucho mayor, lo que convertía al frente de la fachada sur en un auténtico cartel comercial.

Otro de los detalles recogido en el anexo es la gran ventana curva de la sala comunitaria en la sexta planta (fig.58 anexo), de suelo a techo, cuyo vértice que no llega a verse desde el interior del edificio, y para el que se disponen estores para la protección solar en toda la longitud de la ventana.

Finalmente, el detalle más polémico fue la “antena ornamental”⁸⁹ de televisión. El 21 de julio, la Friends Neighborhood Guild autorizaba la construcción de la antenna (fig.76 anexo) para construirla de acuerdo al detalle 15, del 8 de abril de 1966 (fig.77 anexo). Una antenna personalizada, sin función, de grandes dimensiones y superficies anodizadas doradas excepto en el mástil que coronaba el edificio a modo de “madonna”. Un símbolo para los ancianos y que representaba la sociedad de la comunicación.

89 Se utiliza la nomenclatura “ornamental”, tal como lo hacen los propios arquitectos. En la autorización para la construcción, los arquitectos la denominan “personalización de la antenna ornamental” (fig. 75 anexo).

Fig.206 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 14, detalles de la cerámica en el interior [Fotografía plano]. 4 abr. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.207 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. Detalle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.208 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/VSBA

Fig.209 KENNEDY, R. Amber Art & Design. Legendary. [mural]. Philadelphia, s.f. ©R. Kennedy

Alzados interiores y murales

Al igual que en los detalles del exterior de la placa con la inscripción de 1965 o el cartel “Guild House”, Venturi & Rauch también tuvieron un especial cuidado con las tipografías en el interior. Los números de las puertas, así como los nombres de las estancias, como la lavandería, se definen exactamente en tamaño y posición en 1966. (fig.78-81 anexo).

Por otro lado, las paredes de los corredores interiores estaban decoradas. No eran simplemente muros lisos y blancos, sino que incorporaban murales y elementos de comunicación.

Los primeros bocetos de los alzados interiores de los corredores que se conservan datan de febrero de 1966 (fig.82 anexo), y fueron modificados en abril de ese mismo año (fig.83 anexo). En ellos aparecen franjas de cerámica blanca enmarcadas sobre las paredes para ser pintadas por los miembros de la Friends Neighborhood Guild, sobre todo niños, tanto en la planta tipo como en la planta sexta. También se detalla el espacio para el mural en planta baja frente al acceso, y los detalles de señalización que indicaban el número de planta y de las viviendas a modo de hotel. Los marcos de cerámica alternaban dos colores y eran redondeados en sus esquinas (fig.83 anexo), a excepción de los murales de mayor tamaño en la sexta planta cuyo marco era blanco. Las dos variantes son similares, aunque difieren en un par de detalles. En la revisión de febrero (fig.82 anexo), la protección del muro en altura no llega hasta la cerámica, y la cerámica entre las dos puertas del centro de la planta sexta se unía de modo escalonado, mientras que en la versión final (fig.83 anexo) se unía con el mismo detalle que el resto de plantas, una línea fina. Además, en el detalle de la planta tipo, las letras no incluían una muestra alrededor, siendo el número de planta más grande que el resto de números (fig.81 anexo).

Aparte de estos cambios, quizás el cambio más significativo se encuentra en el mural a la entrada de la planta baja. En la primera variante (fig.84-85 anexo), en la cerámica aparece pintado un gran signo con dos flechas indicando los dos posibles caminos, señalizando el Office a la izquierda. Posteriormente, en la versión final (fig.86-87 anexo), este mural se diseña como un espacio en blanco a pintar por los artistas designados por la propiedad, enmarcado por un marco negro con formas redondeadas, aludiendo a la tradición de los murales sobre cerámica en el metro de Philadelphia y recordando a la forma de los televisores. En relación a este punto, en mayo de 1966, Robert Venturi recibió una carta de Francis Bosworth (Bosworth 1966) (fig.88 anexo) en la que le indica el tamaño que de-

Fig. 210-221. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 1965-1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

sean los artistas para los murales, pero que no los desean con las aristas rectas sino curvas, indicándole el valor añadido que los murales aportan a su trabajo.

Este no era el único mural en el edificio. En cada planta, en cada uno de los fondos del corredor se encontraba un mural (fig.89-91 anexo), pero esta vez no estaban pintados sobre una base cerámica sino directamente sobre la pared, como la mayoría de los murales que aparecían en las medianeras de Philadelphia, con un marco que aparecía recortado entre la protección del muro e integrando la señalización de salida. En los primeros dibujos de junio del 66 (fig.89 anexo), sus esquinas eran en ángulo recto, en julio, estas se redondeaban suavemente y el marco incluía otra línea intermedia en la parte inferior (fig.90 anexo). En la versión definitiva (fig.91 anexo), los marcos se redondeaban aún más, siendo más acordes con el mural del acceso y desaparecía el doble marco de la parte inferior.

El proyecto de la Guild House evolucionaba, al igual que lo hacía el pensamiento de sus arquitectos. Evolucionaba en volumetría, implantación urbanística, composición de la forma arquitectónica, y sobre todo en simbología. En este capítulo se ha tenido en cuenta una evolución del proyecto tan sólo desde un punto de vista histórico y funcional a través de las imágenes de las maquetas y los planos, cuya versión definitiva corresponde a las figuras 92-105 del anexo, obviando la componente de la forma y del simbolismo, en las que se profundiza en los capítulos siguientes.

La construcción

Para la construcción del edificio de viviendas no eran sólo necesarios los planos de construcción de arquitectura, sino los de saneamiento, fontanería, calefacción (fig.107 anexo) y electricidad (fig.108 anexo).

Según la planificación del proyecto del 21 de septiembre de 1965, la obra comienza el 21 de junio de 1965, la fecha acordada entre el constructor y el propietario. Aunque debido a una huelga de los trabajadores, no se realizó ningún trabajo hasta finales de mes. Se cerró el perímetro de la obra, y comenzaron los trabajos de excavación en los tres últimos días del mes, continuando durante el mes de julio, a los que siguieron los trabajos de cimentación.

En el mes de septiembre se empezaba a construir la estructura del sótano y los muros de contención, terminando de construir la estructura en noviembre. En los meses de diciembre y enero se construyó la envolvente de ladrillo del edificio, terminando de cerrarse con las ventanas mayoritariamente en enero y febrero, a excepción del centro de la fachada sur, cuyos balcones se construyeron en mayo, al igual que la ventana curva de la sala comunitaria⁹⁰.

En las imágenes de la obra de abril de 1966 (fig.140-141 anexo) es singular la publicidad de las viviendas en la valla, donde se puede leer “Guild House. Now leasing! Apartments for persons aged 62 and over” para que los vecinos se interesaran por el nuevo edificio de viviendas en alquiler y en junio del mismo año, un pequeño cartel señalaba la dirección donde se encontraba el apartamento de muestra (fig.149 anexo).

Mientras tanto, se realizaban los trabajos de construcción en el interior, tratándose los temas decisivos y de negocio en marzo de 1966 (fig.143-144 anexo), siendo el último informe de trabajos de la obra de julio de 1966, indicando el fin de las obras y permitiendo la inauguración de las viviendas en agosto de ese mismo año.

En la segunda parte del libro *Complejidad y Contradicción*, Venturi describe la Vanna House como un claro ejemplo del difícil conjunto y la contradicción. En cambio, tras describir formal y funcionalmente la Guild House, Venturi recalca tan sólo dos componentes transgresoras en el proyecto, la utilización del elemento convencional de modo no convencional en relación con el pop art, y el simbolismo. Tema que tomará un mayor protagonismo en su teoría a partir de los años setenta a partir del artículo publicado en *Architectural Forum*, como se ha mencionado en los puntos anteriores. Pero es a partir de *Learning from Las Vegas*, donde la Guild House, rica en complejidades y contradicciones, tanto de forma como de significado, además de simbolismos, se convierte en el arquetipo de la arquitectura de “lo feo y ordinario” y se convierte en un edificio muy influyente en el posmodernismo

De este modo, desde la madurez, los arquitectos ya no describían la Guild House solo desde un punto de vista funcional, sino como ejemplo manierista que

90 Para describir la cronología de la obra se ha recurrido a las imágenes mensuales de la obra recopiladas en el Archivo en la Universidad de Penn junto con los protocolos de las obras, también guardados. (fig. 108-140 del anexo).

rompió las reglas (Sakamoto, Venturi y Scott Brown 2009) y supo transgredir con la arquitectura del momento. Un ejemplo que a primera vista podía parecer **ordinario**, pero que realmente era **extraordinario**⁹¹.

91 Guild House, “ordinaria y extraordinaria”, como se refiere Venturi a ella en “Iconography and Electronics” con motivo de su 25 aniversario. (Venturi 1996a)

Capítulo 5

GUILD HOUSE

TRANSGRESIÓN, MANIERISMO Y SIMBOLISMO

La teoría de Robert Venturi fue evolucionando desde un punto de vista más sintáctico a otro más semántico, para acercarse junto a Scott Brown al interés por la arquitectura de la comunicación que implica el simbolismo y la aceptación de la realidad del contexto americano contemporáneo. Un punto de vista que publicaron junto a Steve Iznevoir en “Aprendiendo de Las Vegas” y previamente en una serie de ensayos⁹². En el libro, Venturi y Scott Brown ya no sólo rechazan la arquitectura moderna y asumen que hay que transgredirla, sino que lo hacen con un estilo propio, lo cual en cierta manera también dificultó la implantación de su modo de ver la arquitectura al ser tan personalista⁹³.

La Guild House, es una obra de transición entre las transgresiones formales y de significado de una primera fase de la teoría de Robert Venturi, plasmada en Complejidad y Contradicción, en la que resaltaba la riqueza de la complejidad, la

92 Entre los primeros ensayos sobre el simbolismo se destacan “A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas” (Venturi 1968b), “Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method” (Venturi y Scott Brown 1971b); y “Ugly and ordinary architecture or the Decorated Shed. 2. Theory of ugly and ordinary and related and contrary concepts” (Venturi y Scott Brown 1971c).

93 Charles Jencks consideraba el simbolismo de Venturi y Scott Brown excesivamente subjetivo y dependiente del gusto, por lo que al carecer de criterios objetivos fue difícil de tener en cuenta.

Fig.223 Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated shed. Parte II del libro Learning from Las Vegas dedicado a la Guild House, 1972. [Libro]. VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. y IZENOUR, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press. Pp. 64-72.

contradicción y la ambigüedad en la forma arquitectónica, hacia el protagonismo del simbolismo y de las transgresiones de la arquitectura de la comunicación, permaneciendo el elemento pop convencional como nexo entre las dos teorías.

En *Aprendiendo de Las Vegas*, la analizan profundamente desde un punto de vista semántico en contraposición a Crawford Manor, a modo de prototipo para un manifiesto de la arquitectura posmoderna.

Fig.224 STOLLER, Ezra. *Wiley House de Philip Johnson*, 1952-1953. [Fotografía]. New Canaan, Connecticut. ©Ezra Stoller/ESTO

En *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Venturi señala el diseño de las viviendas como pabellones como “simplificaciones”. “Donde la simplicidad no funciona, el simplismo funciona”¹. En este caso, la Wiley House de Philip Johnson, Venturi consideraba el diseño para una vivienda demasiado sencillo, pese a evolucionar el modelo de pabellón de la Glass House con la introducción de un pedestal pétreo bajo el pabellón de vidrio.

1 VENTURI, R., 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2a ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.

5.01 Complejidad y transgresión en la forma y el significado. Manierismo

Como se ha descrito anteriormente, las transgresiones de Robert Venturi en la forma tienen su origen en “Complejidad y Contradicción en la arquitectura”. Pese a que algunos críticos consideraran que sus edificios no eran lo suficientemente complejos y ambiguos como sus teorías, este no fue el caso de la Guild House. Un edificio no sólo complejo e interesante desde un punto de vista semántico para poder describir el “decorated shed”, sino también desde un punto de vista sintáctico, focalizado no sólo en los signos y los símbolos, sino en los procesos formales y de significado descritos en su primer libro. La complejidad frente a la simplificación, la ambigüedad formal, los niveles contradictorios mediante los fenómenos de “lo uno y lo otro” y el “elemento de doble función”, la “adaptación y las limitaciones del orden”, la “contradicción adaptada”, la “yuxtapuesta” entre “el interior y el exterior”, para resolver “el problema del difícil conjunto”.

Complejidad frente a simplificación

En los años sesenta, cuando Venturi proyectaba la Guild House, prefería la complejidad a la sencillez. A su modo de ver la historia, los arquitectos modernos “ortodoxos” no habían tenido en cuenta suficientemente la complejidad.

“En su intento de romper con la tradición y empezar todo de nuevo idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. Al participar de un movimiento revolucionario, aclamaron la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron purita-

namente la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y de sus yuxtaposiciones” (Venturi 1978a, p. 27).

Sin llegar a definir de forma concreta la complejidad, y llegando a entremezclar complejidad con ambigüedad, se refiere a ella a través de referencias, comparaciones y antítesis. Su arquitectura de la complejidad surgía como una transgresión a la simplificación del movimiento moderno, una simplificación derivada de la paradoja de Mies Van der Rohe “menos es más”, una arquitectura de la exclusión que “obviaba la complejidad, el fragmento, la contradicción, la improvisación y tensiones que producen”. Para definir la arquitectura de la complejidad, Venturi se apoya en las palabras de August Heckscher (Venturi 1978a, p. 27) y las aplica a la arquitectura. Heckscher considera que el racionalismo surgió de la simplicidad y el orden, pero éste resulta inadecuado en cualquier periodo de agitación, donde el equilibrio debe encontrarse en lo opuesto. “La paz interior que los hombres ganan debe suponer una tensión entre las contradicciones e incertidumbres... Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad” (Venturi 1978a, pp. 27-28). Asumiendo que eran conscientes de que vivían en un periodo de agitación, las palabras de Heckscher justifican la arquitectura de la complejidad, de la tensión frente a la serenidad.

La simplificación a la que Venturi se opone se entiende como la “simplicidad a través de la reducción” (Venturi 1978a, p. 31), una falsa simplicidad de la arquitectura moderna que niega la complejidad, que no tiene en cuenta las crecientes complejidades funcionales. Pero no por ello rechaza toda simplificación, pues entiende que existe una simplificación válida, una aparente simplicidad entendida como parte de un proceso de análisis que puede llegar incluso a crear arquitectura compleja, describiendo el ejemplo del templo dórico y comparando el estado de la arquitectura contemporánea con el destino de los últimos templos. “cuando la complejidad desapareció, ..., la blandura sustituyó a la simplicidad” (Venturi 1978a, p. 30).

Frente a la arquitectura “serena”, Venturi aboga por transgredir. Se postula partidario de la arquitectura compleja como una reacción a la “banalidad y la belleza” de la arquitectura contemporánea, una arquitectura compleja que incluya la variedad frente a la homogeneidad y los nuevos propósitos más complejos. Preceptos

que fueron comunes en los periodos manieristas⁹⁴ y que él cree que son pertinentes, “tanto al medio como al programa” (Venturi 1978a, p 32), y eso es la forma en la que se enfrenta al diseño de la Guild House. Una arquitectura manierista, que para Massimo Solari es un “método de extrañamiento”, que produce una arquitectura “altamente expresiva” (Borja Villed 1982^a, p. 68).

Para él, la nueva actitud debe reconocer las complejidades del programa y la estructura. “Las formas simplificadas o superficialmente complejas no funcionarán” (Venturi 1978a, p. 32). Por ello, frente a la simplicidad de los volúmenes puros del movimiento moderno, la Guild House no es ningún prisma puro como el Twin Parks Northeast de Meier o los Lake Shore Apartments de Mies en Chicago. Su forma es **irregular**, tiene forma de T para incluir el mayor número de apartamentos con vistas a sur y a la ciudad. Y no sólo eso, sino que además descompone el prisma en multitud de planos que desdibujan las fachadas laterales. El edificio no es un cubo con cuatro fachadas, sino un volumen prismático descompuesto en gran multitud de fachadas, como una pintura cubista que quiere mostrar la totalidad de los planos en una única visión. Descomposición que recuerda al edificio de Auguste Perret en la rue Franklin de París, en la que la fachada se plegaba hacia el interior y en distintos planos para aumentar su superficie.

Venturi no creía en la simplificación, y aunque el programa del edificio fuera aparentemente simple, no lo era tanto debido al gran número de viviendas y la variedad de tipos, siendo muchas de ellas de dimensiones muy reducidas. Por ello, no se limitaba a crear un prisma longitudinal siguiendo la disposición lineal de la parcela, y dividiendo las viviendas a Norte y a Sur de igual manera homogeneizando la tipología, respondiendo de un modo ordenado y sencillo como lo haría un arquitecto moderno. Venturi sitúa el menor número de viviendas a Norte, ampliando la fachada hacia los laterales y consiguiendo de ese modo mayor número de viviendas a sur, sureste y suroeste. Además, como se ha descrito anteriormente, el frente es distinto de la parte posterior, a diferencia de los volúmenes puros y uniformes en todas sus fachadas de los edificios modernos coetáneos. Complejidad que no sólo era visible tan sólo desde la forma exterior, sino desde la interior, en la que el pasillo central de distribución de las viviendas se pliega pa-

94 Venturi se refiere a los periodos manieristas, el siglo XVI en Italia y el período helenístico clásico.

Fig.225 Portada “Siete clases de ambigüedad” de William Empson. [Documento]. EMPSON, W., 2006. Siete clases de ambigüedad. México D.F.: Fondo de cultura económica.

Venturi recurre a las ambigüedades del mundo de la literatura de William Empson con sus siete clases de ambigüedad.

Fig.226 Le Corbusier. Villa Savoye, Planta baja, 1929. [Plano]. En: VENTURI, R., 1978. Complejidad y contradicción en la arquitectura. 2a ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.

La villa Savoye de Le Corbusier como ejemplo de arquitectura ambigua en Complejidad y contradicción en la Arquitectura. La planta, ¿es cuadrada o no?

reciendo un laberinto y permitiendo el encaje de las distintas viviendas; en lugar de un corredor amplio, continuo y sencillo como los de Twin Parks Northeast.

Ambigüedad y niveles contradictorios de la forma arquitectónica

Venturi advertía que no sólo debían reconocerse las complejidades del programa y la estructura, sino del medio.

“trata del medio y se refiere a una paradoja intrínseca a la percepción y al proceso de significación en el arte: la complejidad y la contradicción como resultado de la juxtaposición de lo que una imagen es y de lo que parece. Joseph Albers la llama “la discrepancia entre el hecho físico y el hecho psíquico”, una contradicción que es “el origen del arte” (Venturi 1978a, p. 33).

Complejidades de significado, junto con la ambigüedad y la tensión que Venturi reconocía que habían sido aceptadas por la crítica del arte como una característica de la pintura. La ambigüedad de la percepción en el expresionismo abstracto, juxtaposiciones y dualidades ambiguas como la base del Optical Art o el uso de la ambigüedad por parte de la pintura Pop (Venturi 1978a, p. 33). Pero también en la literatura citando a Eliot y el “arte impuro”, Clean Brooks y la necesidad del uso de la complejidad y la contradicción por ser la esencia del arte, o William Empson y la riqueza de la ambigüedad (Venturi 1978a, p. 34), por lo que asumía que también pertenecían a la arquitectura:

“La ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y substancia – abstracta y concreta-, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto” (Venturi 1978a, p. 34-35).

La intención era que el edificio fuera perceptible desde distintos niveles de significado a través de la lectura de elementos ambiguos y contradictorios, tanto intrínsecos como procedentes del contexto. Así, a pesar de ser la Guild House un edificio construido con elementos económicos y de forma tradicional, mostraba sucesivas lecturas en las que se descubre la singularidad del proyecto al establecer distintas preguntas, como si las ventanas son grandes o pequeñas, el edificio está

Fig.227 Artículo en prensa sobre la obra de Venturi & Rauch, incluida la Guild House en 1971.[Documento] HOLTZ KAY, J., 1971. Champions of messy vitality. The Boston Globe. Boston, 24 octubre 1971. pp. A25.

Fig.228 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 3, planta primera, acceso. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

alineado a la calle o no, el frente de la fachada forma parte del volumen o es un plano añadido.

Para Venturi, el fenómeno de “lo uno y lo otro” respondía a la conjunción “aunque” (Venturi 1978a, p. 37), aludiendo al arte de Donne (Venturi 1978a, p. 38), de “tenerlo de las dos maneras” y se refiere a la relación de la parte con el todo y los dobles significados (Venturi 1978a, p. 51), en oposición a “lo uno o lo otro” excluyente del movimiento moderno.

“Estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad mental – por no decir nada de la madurez de actitud – que nos permitiría los refinamientos y los detalles más sutiles consentidos por la tradición de lo uno y lo otro” (Venturi 1978a, p. 38-39).

La base de **lo uno y lo otro** se encuentra en la jerarquía, en admitir varios niveles de significado, cuya inclusión crea ambigüedad y tensión (Venturi 1978a, p. 39). Pero también admite la dificultad de la percepción simultánea, los conflictos y las dudas que provoca, aunque ello también permite una percepción más viva (Venturi 1978a, p. 39).

La Guild House también admite varios niveles de significado y permite la percepción simultánea. En *The Boston Globe*, Jane Holtz Kay (Holtz Kay 1971) hizo una lectura múltiple de la Guild House, en la que reconocía tres niveles distintos de percepción⁹⁵. Un primer nivel en el que el observador ve tan sólo una parte de un vecindario desolado, un segundo nivel en el que puede sentirse un poco afligido por los detalles ordinarios, sus pequeñas ventanas e incluso la valla. Pero también un tercer nivel, y para Holtz Kay el más importante, en el que el observador se desestabiliza, se sacuden los clichés y se aprecia la tensión entre las partes.

En la Guild House, la **planta** es compleja, pero volumétricamente es simple. Se subdivide en cuatro zonas por los ejes y simetrías de las escaleras y el ascensor, pero a la vez forma una unidad. El **acceso**, que comienza en la calle, es unidi-

95 “At their first level (very important), the casual observer will simply see an unobtrusive part of a bleak neighborhood. At the second level (unimportant) the conventionally attuned observer may be distressed by the shallow face of the blocked off building, by its tiny windows, jarring scale, ordinary details – down to the security fence. At the third level (more important), it will unsettle, jar clichés, look alive with its peculiar tension of parts: ”I am for messy vitality over obvious unity”, says Venturi” (Holtz Kay 1971)

Fig.229 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. De-talles valla (revisado). [Plano]. 16 may. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.230 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés

reccional, pero no conduce a un vestíbulo, sino a un muro. La salida del ascensor en cada planta, un espacio de espera y comunicación entre vecinos, no se diseña como tal, como pudiera ser en Crawford Manor, cuyo espacio es un vestíbulo iluminado por luz natural, sino que recae directamente al corredor, contradiciendo su función de espacio de comunicación.

La **valla** se inflexiona hacia el centro creando una entrada, pero no responde a ninguna plaza. Venturi responde a la calle alineando el edificio a la dirección de la calle, pero en cambio lo retranquea y lo descompone en planos, invirtiendo la ubicación de las fachadas y creando una contradicción entre la fachada delantera y trasera. La fachada recta y plana, tradicionalmente urbana, la sitúa en la parte posterior, mientras que la fachada principal recayente a Spring Garden responde a una fachada trasera de un palacio barroco.

En **fachada** se produce también una dualidad compositiva, el frente de la fachada es distinto, al contener una zona blanca en la parte inferior, pero se refuerza la unidad de todo el conjunto al utilizar la línea blanca en la parte superior que jerarquiza la división entre zócalo, cuerpo y ático. Con este recurso, la fachada se divide en tres zonas, cuando en realidad hay seis plantas. Además de representar simbólicamente la fachada de un palacio italiano, cuando en realidad son viviendas para ancianos con pocos recursos.

La fachada se dispone para ser contemplada de frente, por una avenida o desde una plaza, en cambio la dirección de la calle Spring Garden es perpendicular a ella. Del mismo modo, el gran rótulo de la Guild House en los balcones de la primera planta toma escala urbana para ser vistos desde el coche, como si de un rótulo de un casino se tratase, pero en cambio está dispuesto de modo que no es visible en coche desde la calle, sino desde un eje perpendicular a la fachada.

Las ventanas son de guillotina, de forma y tamaño convencional, pero en cambio aparece una ventana con forma de arco de grandes dimensiones en la fachada principal. Las fachadas, de acuerdo al código moderno deberían ser todas homogéneas, ya que responden a la misma función en planta, en cambio el frente de la fachada es distinto, dando a entender una mayor relevancia del programa en el interior, un cambio inexistente a excepción de la sexta planta, donde se encuentra el salón comunitario. El frente de la fachada principal muestra grandeza con los huecos de los balcones y la gran ventana en forma de arco, al igual que el gran frente en la catedral de Murcia, pero también pequeñez con las pequeñas

229

230

Fig.233 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Columna entrada desde el interior. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.231 LA FRANCE, Rollin R. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna entrada. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: The Elderly. New-Old Guild House Apartments. Progressive Architecture, 1967. no. 5, pp. 134-139.

Fig.232 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. Zodiac, 1967, no. 17, Young American

Fig.234 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna ornamental. [Plano].

hendiduras para el aire acondicionado. Las ventanas son de guillotina, en cambio las particiones verticales hacen que se desdibuje el sentido de apertura y no sea reconocible.

Como se ha descrito, la Guild House contiene gran multitud de ambigüedades y contradicciones, por lo que, tal como enuncia Venturi, “estas distintas contradicciones, consiguen una riqueza y una tensión que faltan en muchas composiciones más puras” (Venturi 1978a, p. 45).

Pero no sólo son perceptibles las contradicciones de lo uno y lo otro en la Guild House, también lo son las de **doble-función**. Otro nivel contradictorio que Venturi considera que el movimiento moderno ha enterrado y que es necesario recuperar. Frente al elemento de doble-función, Venturi considera que el movimiento moderno ha apoyado la “separación y especialización en todos los niveles – tanto en los materiales y estructura como en el programa y espacio” (Venturi 1978a, p. 53), y tan sólo lo reconoce la habitación multifuncional, a pesar de que la flexibilidad fuera una de las máximas durante el movimiento moderno.

En cambio, la Guild House reacciona a estas separaciones en distintos niveles y recupera la doble-función tanto en el programa como en los materiales. El programa, casi exclusivamente viviendas, no está sectorizado por plantas. Los espacios comunes no están todos dispuestos en planta baja y las viviendas en el resto de plantas, como era habitual y es el caso de Crawford Manor. Los espacios comunes como la lavandería se encuentran distribuidos en cada una de las plantas y la sala comunitaria en la última planta, en contradicción con lo habitual, la planta baja. El número de viviendas en planta baja es casi idéntico a la primera planta, no evitando las viviendas en planta baja, y en cada planta se distribuyen viviendas de distinto tamaño. En resumen, no hay separación de funciones en altura, en cambio esta sí es perceptible en fachada al estratificarla en tres niveles de forma contradictoria con el interior.

La preocupación por la flexibilidad en la habitación multifuncional que promovía la ambigüedad en el movimiento moderno era aceptada por Venturi, en cambio, en edificios como Crawford Manor, esa flexibilidad era inexistente. Pese a ser la mayoría de las viviendas habitaciones multifuncionales, se zonificaban en espacio de dormir, comer y vivir, eliminando cualquier ambigüedad que pudiera surgir. La Guild House, con un programa similar de un gran número de habitaciones multifuncionales no las zonifica, sino que permite cierta ambigüedad en la dis-

tribución.

La utilización y separación de los materiales también era un signo del movimiento moderno, Venturi hace referencia al comentario de Wright de que “las formas apropiadas para un material no podían ser apropiadas para otro” (Venturi 1978a, p. 53). La Guild House se compone de un único material, el ladrillo, en un sentido purista y moderno, pero lo hace en dos colores y en dos acabados distintos. El rojo oscuro de la ciudad para el conjunto del edificio, y el blanco esmaltado para el zócalo y la línea ornamental, pareciendo dos materiales distintos en el mismo plano. Además, aparecen otros materiales: la columna de granito, las barandillas con planchas de acero perforadas, la valla metálica...Y sobre todo no aparece el hormigón en la superficie. En oposición a otros proyectos modernos como Crawford Manor, donde tan sólo se utiliza un material, el hormigón, con el que se definen todas las superficies. Durante el proceso, en la variante de Julio de 1962, el muro de cerramiento tenía continuidad con la fachada y probablemente el material hubiera sido el mismo en ambos casos, aunque finalmente separó completamente la valla del edificio y la construyó con un material completamente distinto, y además ordinario, remarcando la tensión entre lo ordinario y lo extraordinario.

La Guild House también está construida con una solución constructiva considerada estructuralmente impura en los años sesenta: el forjado reticular. Una losa de hormigón constante con pilares dispuestos irregularmente, en el que la armadura cambia en sección para adaptarse a las distintas cargas (Venturi 1978a, p. 56). Pero que a la vez permitía un techo continuo que facilitaba la flexibilidad en la disposición de las particiones. Una contradicción de la máxima de que la forma sigue a la función, ya que el material sigue a la función estructural y la sección a la espacial (Venturi 1978a, p.47).

Pero como escribe Venturi, el elemento de doble-función también puede ser un detalle (Venturi 1978a, p.58). La columna de granito en el centro del acceso, por un lado, es un elemento estructural y, por otro lado, también es un elemento espacial. Aunque realmente fuera más ornamental que estructural, puesto que es sólo un recubrimiento de un pilar. También el cartel con el nombre de Guild House, por un lado, es un cartel, pero por otro lado es la barandilla de un balcón. O quizás la más evidente, la antena ornamental que corona el edificio. Por un lado, es una antena, por otro lado, es un elemento escultórico ornamental e incluso por un tercer lado, también es un símbolo.

A su vez, la mayoría de estos detalles considerados elementos de doble función, pueden entenderse elementos retóricos. La columna de la entrada no soporta grandes cargas, pero en cambio es muy ancha para marcar la entrada desde un punto de vista simbólico, remarcando el eje del edificio. La ventana con forma de arco es demasiado grande en relación con el resto del edificio, pero es adecuada para el espacio interior, mucho mayor que las estancias de cualquier vivienda. El zócalo con ladrillo blanco esmaltado no tiene sentido desde un punto de vista funcional, ya que no alberga usos distintos del resto de plantas, pero desde un punto de vista simbólico, al igual que la columna, refuerza la entrada al edificio y la jerarquía. Por último, la antena es un elemento completamente retórico, ya que realmente no funcionaba de antena⁹⁶, aunque desde un punto de vista formal se utiliza como detalle de remate del frente de la fachada a modo de escultura y de símbolo.

La transgresión en el orden

“Un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Tanto se adapta como se impone. De este modo admite “control y espontaneidad”, “corrección y comodidad” – la improvisación dentro del todo. Tolerancia modificaciones y arreglos. No hay leyes fijas en la arquitectura, pero no todo irá bien en un edificio o en una ciudad. El arquitecto debe decidir, pues estas valoraciones sutiles están entre sus funciones principales. Debe determinar lo que no se puede tocar y lo que es susceptible de arreglos; lo que concederá, y dónde y cómo. No ignora o excluye las irregularidades del programa y estructura dentro del orden” (Venturi 1978a, p.63).

Con estas palabras expresaba Venturi en *Complejidad y Contradicción* su opinión sobre un orden válido. No era un orden simple e inmediato, sino un orden complejo que admite contradicciones e irregularidades. “Contradicciones que podían nacer de una irregularidad excepcional, que a su vez modifican el orden

96 La antena ornamental de Venturi no funcionó nunca como antena de televisión, sino que tuvieron que colocarse tres antenas en la cubierta, no visibles desde abajo, para realizar dicha función.

regular, o pueden nacer de irregularidades inherentes al orden”.

El movimiento moderno ortodoxo se basaba fundamentalmente en el seguimiento de reglas, el orden y la regularidad. Mientras Mies sentía la necesidad de “crear un orden de la extrema confusión de nuestra época” (Venturi 1978a, p.64), y Kahn reconocía que “por orden no quiero decir regularidad” (Venturi 1978a, p. 64), Venturi promulgaba que había llegado el **momento de transgredir el orden, de reconocer la variedad y no resistirse a la confusión** (Venturi 1978a, p.64).

“Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura” (Venturi 1978a, p. 64).

Para Venturi, el significado podía reforzarse si se rompía el orden, ya que al romperlo se admitía la regla, pero también reconociendo el temor a que el “orden sin propiedad” causara formalismo, “la propiedad sin orden, (...) es sinónima del caos”. El orden siempre debía existir, pero no tenía por qué ser un orden inmediato y sencillo, sino que en cierta medida permitía el caos, y tras el análisis del caos se entendía la regla. Un modo de ver el orden cercano a la teoría del Caos, la entropía o los fractales, en los que se mide no sólo el orden, sino el desorden.

Con esta opinión, Venturi formaba parte de los nuevos teóricos que consideraban que se podía aceptar el entorno caótico en el que vivían tal como era, de un modo constructivo, incluso admitiendo los conflictos y las complejidades del modo americano de vivir, concluyendo Complejidad y Contradicción con la siguiente propuesta:

“Y quizá podamos perfilar del paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico” (Venturi 1978a, p. 168).

Ada Louis Huxtable escribía en enero de 1969 en el New York Times acerca del caos, y en su presentación recogía las preguntas que se hacían sus teóricos al respecto. “¿Es el caos realmente tan caótico? ¿No contiene elementos valorables de vitalidad y variedad, complejidad y contraste? ¿No podemos aprender del entorno orgánico que nos envuelve? ¿Qué ocurre con el planeamiento a través de procesos adaptativos? ¿Hay una estética del paisaje pop?” (Huxtable 1969).

Fig.237 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.238 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

En el artículo, Ada Louis Huxtable consideraba Complejidad y Contradicción el ejemplo más claro de esta nueva arquitectura, apodando por ello a Robert Venturi como el “gurú del caos” (Huxtable 1969). Para ellos, el caos podía contener un orden interno, el orden de la “intrusión” y del “difícil conjunto” en lugar de la “exclusión” o la negación, propio de la teoría ortodoxa del movimiento moderno, la cual negaba cualquier tipo de caos en búsqueda de una nueva arquitectura, un orden que para ellos se había simplificado demasiado y que había rechazado demasiado. Un orden que no reconocía los valores complejos de los años sesenta en Estados Unidos, los “nuevos valores y la nueva visión”, capaz de “adaptarse y acomodarse”, al contrario de la teoría del momento, pero que también podía sustituir la ortodoxia moderna por ambigüedad ortodoxa.

En sintonía con la arquitectura de la complejidad y la contradicción, el orden de la Guild House no es sencillo ni evidente, sino que incluye “contradicciones adaptadas”, sutiles, y “contradicciones yuxtapuestas”, las cuales implican un “tratamiento de shocks”, el contraste entre el interior y el exterior o la irregularidad dentro del conjunto. Para Venturi, la contradicción adaptada “es tolerante y flexible, admite la improvisación, ..., crea un todo que quizás es impuro”, en cambio, la contradicción yuxtapuesta es “inflexible, contiene contrastes violentos y oposiciones irreductible... creando un todo que quizás no está resuelto”.

El diseño de la Guild House, siguiendo a Kahn, es capaz de ajustarse a las circunstancias, por lo que ambas contradicciones son perceptibles. En cuanto a la **contradicción adaptada**, en planta se aprecia la excepción significativa rompiendo y modificando la retícula de la estructura y los pilares en ella, para adaptarse a las circunstancias excepcionales de las viviendas. También en la fachada posterior recurre a este sutil recurso al tener que cambiar las ventanas en las plantas superiores de la esquina en el Nordeste para admitir las complejidades circunstanciales del programa al cambiar de tipología, generando una simetría alterada, al igual que entre las fachadas este y oeste, casi idénticas a excepción de las tres plantas superiores por el mismo cambio de tipología.

La configuración de la Guild House también permite el equilibrio y la tensión entre las líneas rectangulares y la diagonal, del mismo modo que Aalto, Le Corbusier o Kahn ya las utilizaron. Venturi utiliza una diagonal espacial para separar las viviendas en las esquinas y otra diagonal en el exterior como nexo de unión en las fachadas sur que promueve la continuidad de la fachada. Permitiendo la entrada de elementos circunstanciales que rompen con la regularidad extrema de

Fig.239 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventanas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.240 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado norte (versión previa) [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

los proyectos modernos.

A pesar de que el proyecto integra contradicciones adaptadas, son las yuxtapuestas las más visibles por su carácter inacabado. De este modo, mientras que en la fachada posterior rompe sutilmente la simetría para adaptarse al programa, la forma de las ventanas cambia drásticamente en planta baja para adaptarse a un tipo de viviendas con unas necesidades de protección visual especiales, no sólo en la fachada norte sino en todas las viviendas. Las fachadas están llenas de contigüidades y supercontigüidades violentas al albergar ventanas cuadradas, rectangulares, grandes y pequeñas. Creando ritmos complejos y dualidades entre el orden y lo circunstancial. Siendo la mayor contigüidad el cambio de escala de la ventana arqueada en el frente de la fachada. La decoración en la fachada también incidió en la creación de una contradicción yuxtapuesta al diseñar un sistema compositivo de tres niveles en una fachada de seis, creando así un orden gigante. Los distintos planos en fachada también pueden entenderse como una superposición de niveles, al igual que lo hacían las banderas de Jasper Jones.

La yuxtaposición de la superescala o de escala contradictoria, son otros recursos raramente utilizados en la arquitectura moderna que en cambio aparecen en la Guild House. La gran ventana arqueada en fachada, el orden gigante, el gran rótulo en la primera planta o la gran antena ornamental contribuyen a la riqueza de complejidades y de tensiones y contrastan con la pequeña escala requerida en el interior.

Las ventanas son en su mayoría grandes, pero también hay pequeñas junto a los balcones para dotarlas de mayor protagonismo. Son cuadradas, pero también las hay alargadas y estrechas, dispuestas a una altura no para ver, sino sólo para iluminar.

Juegos de escala

Venturi, asumió algunas de las lecciones del Pop Art que envolvían contradicciones de escala y contexto (Venturi 1978a, p. 167), así como de los arquitectos manieristas en el Renacimiento, quienes advirtieron que alterando “un simple cambio de tamaño de alguno de los elementos que son definidos en los tratados

Fig.241 Pilastras de orden corintio. Fachada posterior basílica del Vaticano, Miguel Ángel. [Fotografía]. Roma. ©Franco Cosimo Panini Editore

Fig.242 HALUN, Jakub. Catedral de Cremona [modificado]. [Fotografía]. Montepulciano.

clásicos de la arquitectura supone una transgresión que distorsiona la percepción de las cosas y modifica su significado” (Carnicero 2015, p. 143). Una de las más famosas de estas paradojas de manipulación de significado fue el orden gigante, entendido como un recurso compositivo para potenciar el efecto visual, la verticalidad y la monumentalidad de una fachada al emplear columnas o pilastras de grandes dimensiones que se extienden atravesando varios niveles de un edificio, utilizado por Alberti en San Andrés de Mantua, generalizado por Miguel Ángel y reutilizado por Palladio, cuya influencia permitió su extensión más allá del siglo XVII, llegando también al “shingle style” y a Lutyens.

Pero ésta no es la única paradoja referente a los juegos de escala que percibe Venturi. En *Complejidad y Contradicción* lo define como “yuxtaposiciones de escala contradictoria que contienen elementos inmediatamente contiguos” entre la cabeza gigante de Constantino y las persianas de las ventanas; o “las contigüidades de los órdenes mayores y menores de la arquitectura manierista y barroca”:

“En la fachada trasera de San Pedro, Miguel Ángel crea un contraste de escala aún más contradictorio; una ventana ciega está yuxtapuesta a un capitel más grande que la misma ventana. En la fachada de la catedral de Cremona hay una contigüidad violenta entre arcadas pequeñas y un rosetón enorme más arriba. Esto refleja en el edificio la escala del propio edificio y la escala de la ciudad dominada de modo que el edificio se adapta a la visión próxima y, sin embargo, se impone desde lejos (...)” (Venturi 1978a, pp. 104-105).

Posteriormente, en *Aprendiendo de las Vegas*, lo relaciona con el discurso pop y el elemento convencional:

“La riqueza puede proceder de la arquitectura convencional. (...). Pero también puede llegar a través de un reajuste de la escala o el contexto de los elementos convencionales y habituales para obtener significados insólitos. Los artistas pop empleaban yuxtaposiciones insólitas de objetos cotidianos en un juego tenso y vivo entre asociaciones viejas y nuevas para mofarse de la interdependencia cotidiana entre contexto y significado, con lo que nos daban una interpretación nueva de los artefactos culturales del siglo XX. Lo familiar que está un poco *off* tiene un poder extraño y revelador” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 162).

Venturi y Scott Brown no sólo detectaron estos recursos compositivos retóricos, sino que los utilizaron frecuentemente, siendo uno de los más recurrentes en su

Fig.243 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur.
[Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives,
University of Pennsylvania.

obra. En la casa para su madre, Venturi consigue a través de los juegos de escala otorgarle a la fachada de pequeñas dimensiones una monumentalidad propia de una villa palladiana. Otros ejemplos en su obra son la desproporcionada columna jónica del Museo de Arte del Oberlin Collage en Ohio, los arcos en la fachada para el ayuntamiento de Ohio frente a las dimensiones del frontón, la ventana circular que domina la vista de la fachada de la casa de esquí de Brant-Johnson en Vail, Colorado, o las ventanas especialmente grandes en las casas en Nantucket.

La Guild House no fue una excepción a la utilización de los recursos compositivos de la escala. El primero de estos recursos que aplica en la Guild House es el **orden gigante**, a pesar de no disponer de columnas o pilastras en la fachada como en los edificios clásicos, al eliminar cualquier elemento que marcara la división horizontal de los seis niveles y destacar tan sólo un zócalo y un remate superior consigue dotar a la fachada de mayor verticalidad y monumentalidad. Efecto potenciado al unificar los balcones en el centro de la fachada como un vacío, en cuyo eje central se sitúa el muro que divide los dos balcones y lo recorre todas las plantas unificándolas, visible en las cinco primeras alturas y retranqueado tras el vidrio de la última planta.

Al llegar a la planta baja, el pilar queda embutido en una **columna** hueca de grandes dimensiones, creando un efecto extraño en la fachada al colocar un elemento vertical desproporcionado a las cargas y a las proporciones de fachada en el centro del acceso.

También en el ático aparece un elemento constructivo anormalmente grande, la ventana termal. Venturi no fue el primero en recuperar una ventana curva como remate de los edificios. Kahn ya introdujo el círculo y el semicírculo en sus fachadas, y en las primeras versiones de la fachada, Venturi remataba el ático con esta ventana en forma de semicírculo, pero posteriormente la agrandó y la deformó, trastocando la percepción de la fachada, demasiado pequeña para un ventanal tan grande, respondiendo al uso de la sala comunal de la sexta planta y perforando el muro casi por completo ofreciendo una vista impresionante de la ciudad de Philadelphia desde el interior.

En el resto de la fachada Sur, no sólo en el plano frontal, Venturi y Rauch también recurren a las transformaciones de escala. La fachada está perforada por **ventanas** rectangulares que muestran el uso principal de vivienda, pero también inusualmente grandes para su uso. Al aumentar el tamaño de las ventanas ofrecen

Fig.244 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Ventana tradicional. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.245 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

una percepción singular del edificio y dotan de carácter al alzado.

Los recursos de escala dotaron de un orden monumental a la Guild House frente a la domesticidad del interior, una característica que Giedion y Sert habían proclamado años antes que era necesaria en la arquitectura⁹⁷. Dotaban de ambigüedad a formas convencionales, pero también se utilizaban de manera más específica para poner en valor elementos exentos, como señala Enrique Encabo en su tesis “Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX” (Encabo Seguí 2017, p. 315), como es el caso de la ventana termal o la columna central focalizando el acceso.

Contradicción interior - exterior

Aunque probablemente el contraste entre el **interior y el exterior** de un edificio puede ser una de las mayores contradicciones en la arquitectura, la continuidad entre el interior y el exterior se convirtió en una de las máximas del movimiento moderno, aunque no fuera una idea originaria suya desde el punto de vista de Robert Venturi, quien reconoce en las iglesias renacentistas ya se esa continuidad (Venturi 1978a, p. 109), como si lo fueron el “espacio fluido”, la rotura de la caja que permitió la continuidad completa entre el interior y el exterior (Venturi 1978a, p. 110).

En cambio, Venturi transgrediendo este principio original del movimiento moderno se interesa de nuevo por la “antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado” (Venturi 1978a, p. 110), en el que la función principal de un edificio es ofrecer cobijo, proteger, ofreciendo una separación entre el interior y el exterior.

La Guild House recupera con su cerramiento de ladrillo esta antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado, cuya función es albergar cobijo a la gente mayor. Se produce el contraste entre los interiores claros a escala del usuario y el exterior de ladrillo oscuro a escala de la ciudad, cuya única conexión es a través

97 Véase el capítulo “Revisión crítica a la Modernidad. ¿continuidad o ruptura?”

Fig.246 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur.
[Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives,
University of Pennsylvania.

Fig.247 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 101, perspectiva.
[Fotografía plano]. 19, 21 septiembre 1961 © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Co-
lection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

de perforaciones en el muro. En las fachadas laterales y la fachada trasera no hay contradicción alguna entre el interior y el exterior, el exterior es una manifestación del interior, las múltiples viviendas denotan que se trata de un edificio de viviendas, y así es. En cambio, el frente de la fachada en Spring Garden parece un añadido sin relación con el interior, “fuera no es dentro, y dentro no es fuera”, como escribe Heinrich Klotz (Klotz 1987, p. 156). Contradicción que no sólo se sucede en el frente de la fachada, sino en la fachada sur en conjunto. Ya que la división de la fachada en los tres niveles de zócalo, cuerpo y remate no tiene relación alguna con el programa interior, prácticamente igual en todas las plantas. Esta contradicción no es nueva en el proyecto final pues aparece ya desde los primeros planos y maquetas de 1961, siendo todavía más visible en la perspectiva de septiembre de 1961, en la que la fachada trasera mostraba una representatividad hacia el patio que en la organización de la planta resultaría irreconocible⁹⁸.

98 En los documentos del Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en la Universidad de Pennsylvania no se ha encontrado ningún plano de planta que se corresponda con esta perspectiva.

Fig.248 SCOTT BROWN, Denise. Las Vegas. [Fotografía]. Las Vegas, 1968. ©VSBA

5.02 Complejidad y transgresión en el simbolismo. La arquitectura de la comunicación

Como ya se ha descrito en el punto 3.01, De la teoría a la práctica. Del “duck” al “decorated shed”. La arquitectura de “lo feo y lo ordinario o del decorated shed”, de Venturi y Scott Brown, es una arquitectura de la comunicación a través de los símbolos convencionales. Una arquitectura fundamentalmente semántica, a favor del contenido simbólico y la riqueza de significados, que personalizaron en la Guild House.

En Aprendiendo de Las Vegas fue analizada profundamente, focalizando la atención del proyecto sobre la imagen y no sobre la forma o el proceso (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 118), sobre el simbolismo de su carácter ordinario, la arquitectura pop y la utilización de los elementos convencionales de un modo no convencional, la fachada tratada simbólicamente como un palazzo, donde el juego de escalas y los símbolos aplicados en la fachada refuerzan y articulan el acceso y la simetría. Convirtiéndose en uno de los edificios más influyentes en el posmodernismo⁹⁹.

El elemento convencional. Lo ordinario como arte

El elemento convencional fue el único punto de Complejidad y Contradicción que evolucionó para adaptarse a la teoría en Aprendiendo de Las Vegas, mucho

99 Como ya se ha indicado anteriormente, Heinrich Klotz lo caracteriza como el primer gran edificio del posmodernismo (Klotz 1987, p. 156)

Fig.249 WARHOL, Andy.
Venere Dopo Botticelli. [Re-
trato]. 1966. ©Andy Warhol.

Lo antiguo presentado de un
modo novedoso y no con-
vencional.

Fig.250 WARHOL, Andy.
100 Cans. [Óleo]. 1962.
©Andy Warhol

Lo convencional dispuesto de
un modo no convencional.

más cercano a la estética pop. Desde su configuración en el orden dentro de un orden complejo, a los recursos visuales pop de extrañeza en el contexto.

Venturi era un arquitecto del presente, no del futuro ni del pasado, y como tal, reclamaba la utilización de los elementos de “mala reputación”, los elementos de la vida real, porque “son lo que tenemos” (Venturi 1978a, p. 67), a diferencia de la arquitectura contemporánea, cuyas técnicas consideraba ancladas en el pasado¹⁰⁰. Venturi no creía en la sofisticación ni en el diseño a medida. La arquitectura de los años sesenta no podía tan sólo mirar al futuro, confiando en una tecnología avanzada y negando la tecnología actual¹⁰¹. Debía aceptar los elementos que tenía, incluidos los “vulgares” y admitir las complejidades de la estandarización.

“¿Estamos hoy proclamando la tecnología avanzada, mientras excluimos los elementos inmediatos y vitales, si bien vulgares, que son corrientes en nuestra arquitectura y paisaje? El arquitecto debe aceptar los métodos y elementos que están a su disposición. A menudo fracasa cuando intenta por sí mismo la búsqueda de unas prometedoras formas nuevas y técnicas avanzadas. Las innovaciones técnicas requieren una inversión de tiempo, conocimientos y dinero que está fuera del alcance del arquitecto, por lo menos en nuestra clase de sociedad... Los arquitectos de hoy, en su apremio visionario de inventar técnicas nuevas, han descuidado su obligación de ser expertos en las convenciones existentes.” (Venturi 1978a, p. 67).

Cuando Venturi se refería al orden en Complejidad y Contradicción, también hacía referencia a otro tipo de orden distinto del anterior, un orden individual relacionado con el edificio del que forma parte. Un orden que procede de la manifestación de las convenciones en arquitectura, **orden que también había que transgredir.**

“El arquitecto debería usar las convenciones y hacerlas más vivas. Quiero decir que debería usar la convención de una manera convencional” (Venturi 1978a, p.

100 “In simple terms his budget and his techniques for architecture relate more to 1875 than 1975”. (Venturi 1965a)

101 La crítica de Robert Venturi hacia la arquitectura contemporánea no se centra tan sólo en los seguidores de los antiguos maestros, sino también a las arquitecturas utópicas de los años sesenta que creían en una tecnología futura como los equipos Superestudio o Archigram.

Fig.251 HILL, Stephen. *Lieb House*. [Fotografía]. Barnegat. En: Venturi, Robert, Rauch, John y Scott Brown, Denise, 1970. *Lieb House. Ordinary as Artform*. *Progressive architecture*, no. April, pp. 106-109. ©Stephen Hill

66).

El arquitecto del presente era para Venturi el arquitecto pop, aquel que admite que construye con bajos presupuestos y técnicas antiguas, aquel que hace una virtud de la necesidad, aquel que acepta la convención y el nuevo rol del arquitecto de combinador, tal como indicaba Colquhoun. En sus inicios, Venturi lo indicaba en “A justification for Pop architecture de la siguiente manera:

“La arquitectura pop abraza lo común o, mejor dicho, lo simplemente obsoleto, como los elementos reales de la construcción. Y el arquitecto acepta su papel de combinador de viejos clichés (‘banalidades decadentes’) en nuevos contextos como su condición dentro de una sociedad que dirige sus mejores esfuerzos, su gran dinero, sus elegantes tecnologías en otros lugares... La arquitectura pop puede ser la expresión real de la preocupación, de manera indirecta, por la propia escala invertida de valores de la sociedad”.¹⁰²

Más adelante, en *Aprendiendo de Las Vegas*, Venturi y Scott Brown expresan cómo la utilización de las convenciones del pasado podía llegar a promover una arquitectura rica de significado, no una arquitectura anónima o de fondo:

“Artísticamente, el uso de elementos convencionales en la arquitectura ordinaria –sean estúpidos picaportes o formas habituales de sistemas constructivos existentes- evoca asociaciones con la experiencia pasada. Tales elementos pueden elegirse cuidadosamente o adaptarse reflexivamente a partir de vocabularios previos o catálogos estandarizados, en lugar de ser creados de un modo único mediante datos originales e intuiciones artísticas. Por ejemplo, al diseñar una ventana uno no parte solamente de la función abstracta de modular los rayos de luz y las brisas para servir al espacio interior sino también de la imagen de la ventana, de todas las ventanas que uno conoce más otras que puede descubrir. Esta aproximación es simbólica y funcionalmente convencional, pero promueve una arquitectura del significado, más amplia y rica, aunque menos espectacular, que la arquitectura de

102 “Pop architecture embraces the commonplace, or rather the just obsolete commonplace, as the actual elements of building. And the architect accepts his role as combiner of old clichés (‘decadent banalities’) in new contexts as his condition within a society which directs its best efforts, its big money, its elegant technologies elsewhere. Pop architecture can be the real expression of concern, in an indirect way, for society’s own inverted scale of values.” (Venturi 1965a)

Fig.252 COHEN, Stuart. Viviendas sociales localizadas detrás de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.253 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, esquina. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.254 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Acceso. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

la expresión” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 161).

Pero su justificación también se basaba en motivos expresivos, no sólo tecnológicos y funcionales. En la Psicología de la Gestalt, “el contexto contribuye al significado de la parte y donde un cambio en el contexto ocasiona un cambio de significado” (Venturi 1978a, p. 68). Alteración que también se produce en el lenguaje, donde “una palabra en un discurso que no pertenezca al vocabulario esperado causará una perturbación incómoda en todo interlocutor más o menos atento” (Empson 2006, p. 30), alteración que según Eliot los poetas usaban “en combinaciones nuevas y rápidas” (citado en Venturi 1978a, p. 69), o sobre la que Wordsworth describe “acontecimientos y situaciones de la vida corriente de modo que las cosas ordinarias se nos presenten con un aspecto poco habitual” (Venturi 1978a, p. 69).

Técnicas de la psicología y el lenguaje, que también aplicaban los pintores pop en los años sesenta, otorgando un nuevo significado a elementos corrientes al cambiar el contexto o la escala. Un recurso que ya utilizaba Miguel Ángel en el siglo XVI como describe James Ackerman al afirmar que Miguel Ángel “raras veces adopta un motivo en su arquitectura sin darle forma o un significado nuevo. Incluso conserva sin variar las características esenciales de trazados antiguos para forzar al observador a recordar su origen mientras disfruta de las innovaciones” (citado en Venturi 1978a, p. 70).

De acuerdo con las anteriores teorías y tendencias, Venturi y Scott Brown, provocadores¹⁰³, siguieron una estrategia de apropiación de elementos banales. La aceptación de los elementos vulgares se convertiría en la principal fuente de “variedad y vitalidad” en las ciudades, cuya banalidad o vulgaridad no era la responsable de la vulgaridad del contexto, sino las relaciones entre ellos. Un movimiento que para Scully era el acontecimiento más importante que estaba ocurriendo en las artes en América, “una especie de uso irónico de la cultura popular que realmente funciona”¹⁰⁴.

103 Venturi y Scott Brown se crearon una fama de provocadores. Opinión que recoge James Wines en el artículo “The big duck” en *Architectural forum* “With all due credit, Robert Venturi is the nearest equivalent to a Duchampian sensibility at present and he manages to cut through a thick crust of Establishment attitudes in the evolution of his provocative ideas.” (Wines 1972, p. 60)

104 “The most important thing that is happening in the arts in America is a kind of

Fig.255 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventana. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.256 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Panel central fachada sur, centro. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylv-

Fig.257 Perforated Metal Sheet [en línea].
[Chapa metálica]. © Getty Images.

Con ello, Venturi, Rauch & Scott Brown habían redefinido la distinción entre arquitectura de primer plano y de fondo, o arquitectura singular y anónima. Como recogía el artículo “Lieb House. Ordinary as Artform” publicado en *Progressive architecture*:

“Distinguir entre edificios de fondo y edificios en primer plano, en los últimos años, ha categorizado a los arquitectos, así como sus diseños. Comúnmente, los edificios en primer plano se han distinguido como aquellos diseñados para sobresalir de su entorno y para hacer monumentos prominentes de sí mismos y de sus arquitectos. En cambio, los denominados edificios de fondo intentan integrarse en su entorno, generalmente con motivos de diseño actuales, y tratan de dar continuidad textual a sí mismos y a su modesto diseño. Con una maniobra inexplicable, Venturi & Rauch han dado un giro a esta distinción diseñando modestos edificios de fondo que pueden convertirse a sus arquitectos en monumentos prominentes de sus arquitectos.”¹⁰⁵

Venturi y Scott Brown aceptaban y abrazaban la convencionalidad y la realidad como tales, a la vez que las combinaban con otros elementos “high-fashion architecture”¹⁰⁶. Desarrollaron un tipo de arquitectura con un lenguaje ordinario de un modo positivo, convirtiendo una arquitectura anónima en una forma de arte, constituyendo un “culto a lo ordinario”, a la que contribuyeron proyectos como la Lieb House, combinando la fealdad y sencillez de una arquitectura anónima con la simbología tipográfica; las casas vernáculas en Nantucket y la propia Guild House.

over-all ironic use of the popular culture that is really functioning. It includes all and rejects gentility.” (Scully, citado en Smith 1967, p. 173)

105 “Distinguishing between background buildings and foreground buildings, in the past several years, has categorized architects as well as their designs. Commonly, foreground buildings have been distinguished as those designed to stand out from their surroundings and to make prominent monuments of themselves and of their architects. Those called background buildings, on the other hand, attempt to blend in with their surroundings, usually by employing current design motifs, and attempt to make contextual continuity of themselves and of their modest designing. By some inexplicable maneuver, Venturi & Rauch have worked a turn on this distinction by designing modest background buildings that may make prominent monuments of their architects”. (Venturi, Rauch, Scott Brown 1970, p. 107)

106 En el artículo “Lieb House. Ordinary as Artform”, los arquitectos se refieren a los elementos singulares dentro de una composición convencional como “high-fashion architecture”. (Ibid.)

Fig.258 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle valla y jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/ Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.259 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle borde. [Boceto]. 25 jun. 1965.

Fig.260 Catálogo Amtico, suelos vinílicos [Fotografía catálogo]. Philadelphia, 2017.

Fig. 259-260 Muestras revestimientos paredes vinílicos [Fotografía catálogo]. Philadelphia, 2017. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, Univ. of Pennsylvania

259

260

La Guild House fue concebida desde un inicio como arquitectura pop, y desde su primera publicación, Venturi destaca la utilización de elementos convencionales y soluciones constructivas estándar. La materialidad de las viviendas responde a la utilización de los materiales y las soluciones técnicas estandarizadas en el mercado adecuadas al bajo presupuesto de las viviendas, no a soluciones de diseño específicas. Pero también destaca la utilización de elementos convencionales de forma no convencional, introduciendo tensiones en su significado creando contradicciones y ambigüedad.

La volumetría de la Guild House es a primera vista ordinaria y convencional. Un edificio de ladrillo rojo oscuro, muy utilizado en Philadelphia, perforado por ventanas de doble guillotina. Pero en una siguiente lectura se aprecia que el ladrillo del exterior, a pesar de ser similar al de los edificios del entorno, está un poco oscurecido para simular la polución. A su vez, el zócalo del portal de la entrada está recubierto también de ladrillo, pero ya no es rojo, sino blanco y vidriado. Recurso que crea una perturbación y decora el zócalo. En este caso, el ladrillo ya no es sólo un material convencional, se convierte en ornamento. Al igual que en la línea de ladrillo blanco de la penúltima planta. Una franja blanca une todas las ventanas de las fachadas retranqueadas a sur, este y oeste creando un efecto similar a una moldura, que ayuda a distinguir la fachada en tres cuerpos y colabora en destacar el plano central de la fachada sur. El material es convencional, pero su utilización no lo es, es simbólica y ornamental.

El edificio está perforado por **ventanas**, como las de las casas tradicionales de Philadelphia, pero a la vez poco convencionales al ser de gran tamaño. Incluso la ventana curva es a primera vista tradicional e historicista, pero sus dimensiones la convierten en un elemento perturbador y predominante en la fachada. Una ventana de doble guillotina con un montante central, una “representación literal de la ventana en Norteamérica” (Venturi 1996b, p. 257):

“Los elementos arquitectónicos suministradores de luz exterior son claramente ventanas en la Guild House. Recurrimos al convencional método de abrir ventanas en un edificio y bajo ningún concepto pensamos desde el principio en el tema de la modulación de la luz exterior, sino que comenzamos donde otros habían dejado la cuestión antes que nosotros. Las ventanas tienen un aire familiar: parecen y son ventanas, y en este sentido su uso es explícitamente simbólico. Sin embargo, como todas las imágenes simbólicas efectivas, están pensadas para que tengan un aire familiar y no familiar al mismo tiempo. Se trata de elementos

Fig.261 ROSBACH, Hans A. Villa Foscari. [Fotografía]. Mira, 2007. ©Hans A. Rosbach

Fig.262 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

convencionales utilizados de un modo ligeramente no convencional. Como el material de arte pop, son elementos corrientes que dejan de serlo mediante una (ligera) distorsión de la forma, un cambio de escala (son mucho más grandes que las ventanas normales de guillotina) y un cambio de contexto (ventanas de guillotina en un edificio quizá de gran calidad)” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 119).

La ventana cuadrada de guillotina ya había sido utilizada en la Vanna House, y la reutilizarían en el consultorio Varga-Briglio, la estación de bomberos de Columbus y las casas en Nantucket. No fue utilizada tan sólo como un objeto cotidiano y vulgar, sino como una transgresión al movimiento moderno, quienes la sustituyeron por el muro cortina o la ventana corrida. Venturi no recurrió a formas o bandas para iluminar, sino a un hueco tradicional. Venturi redescubrió la ventana, un elemento tabú en el movimiento moderno¹⁰⁷, y lo integró en sus proyectos, convirtiéndose en un arquitecto revolucionario sin serlo, tan solo recurriendo a la utilización de elementos convencionales y simbolismos.

Los **balcones** son sencillos, formados por una chapa metálica perforada por agujeros largos redondos. El patrón pertenece a las formas pertenecientes a la industria y la estandarización, al igual que Andy Warhol utilizaba las latas de sopas Campbell en sus pinturas. Pero de nuevo es usado de forma no convencional al tener las perforaciones una escala mucho mayor, de manera que se podían reconocer desde la lejanía.

Como se ha descrito en el apartado anterior, muchos de los detalles a los que recurre Venturi son completamente convencionales, pertenecen a la industria y tan sólo hay que aplicarlos, como es el caso del bordillo, o de la valla, cuya versión final es una sencilla e inestable **valla** formada por perfiles tubulares y malla de gallinero diagonal. Material no sólo convencional, sino muy económico. A pesar de ello, la valla combina dos alturas distintas, cuya altura baja está integrada en la perfilera de la valla alta y con ello la dota de cierta monumentalidad. Y, sobre

107 Robert Venturi escribe en 1995 acerca de la ventana, su posicionamiento y la valoración que tenía en los años sesenta, originalmente publicado en “The Architecture of the Windows”, un número especial de A+U en diciembre de 1995, incluido en su libro “Iconography and electronics upon a generic architecture : a view from the drafting room” (Venturi 1996c)

Fig.264 Villa Zeno en Cessalto, Andrea Palladio, 1570. [Plano]. Cessalto, Treviso.

Fig.263 WOODS, Jason R. Louis Kahn's Arts United Center. [Fotografía]. 2018. Fort Wayne, Indiana. ©Jason R. Woods

Fig.265 Palazzo Farnese, Antonio da Sangallo el Joven. [Fotografía]. Roma. ©WaahooArt.com

todo, la **antena de televisión** que coronaba el edificio en sus inicios, el elemento convencional más polémico de la Guild House, un elemento corriente, sacado de contexto y deformado en escala, utilizado de forma simbólica e irónica como decoración, símbolo de la sociedad de consumo cuya utilización nada tiene que ver con lo que debería ser, que se analiza con más detalle en el capítulo “la ironía. Alrededor de la antena ornamental”.

En el interior de las viviendas, la mayoría de los materiales y elementos como las cocinas, los armarios, los sanitarios, los apliques del baño, iluminación, interruptores, etc... son convencionales y pertenecientes a un catálogo. En cambio, el gran tamaño de las ventanas crea en el interior también un efecto inusual, no sólo en el exterior, protagonista de la estancia que la dota de una gran iluminación natural en comparación con otras construcciones de viviendas mínimas.

Frente al simbolismo implícito de Crawford Manor “heroico y original”, aunque en sustancia fuera “convencional y ordinario,” el contenido del simbolismo explícito de la Guild House era “feo y ordinario”. Un simbolismo de lo ordinario que junto con el simbolismo historicista y ornamental consiguieron que la Guild House fuera un tinglado decorado de arquitecto y no sólo una arquitectura sin arquitectos.

“Pero en la Guild House el simbolismo de lo ordinario no queda aquí. Las pretensiones de “orden colosal” de la fachada, la composición simétrica, como palaciega, con sus tres plantas monumentales (y sus seis plantas reales), rematadas por una escultura -o casi una escultura- sugieren algo de lo heroico y original. Es cierto que en este caso la fachada heroica y original resulta algo irónica, pero es precisamente esa yuxtaposición de símbolos contrastantes - la aplicación de un orden de símbolos sobre otro- lo que da lugar, para nosotros al tinglado decorado. A eso se debe que la Guild House sea un tinglado decorado de arquitecto, y no una arquitectura sin arquitecto” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 128).

Con la utilización de estos recursos, Venturi & Rauch conseguían dotar de ambigüedad a las formas convencionales, a la vez que se ponían en valor elementos exentos (Encabo Seguí 2017, p. 315). Con ellos consiguieron crear una verdadera arquitectura pop, convencional y extraordinaria a la vez, anónima y monumental.

Fig.266 SCOTT BROWN, Denise. Las Vegas. [Fotografía].
Las Vegas, 1968. ©VSBA

Historicismo simbólico

Tal como ya se ha descrito en los puntos anteriores, el historicismo fue una de las influencias más importantes en la teoría y en la arquitectura de Robert Venturi y Denise Scott Brown. Una clara transgresión del movimiento moderno, que había pretendido eliminar cualquier vestigio histórico de formas o vocabularios preconcebidos. Un historicismo que al igual que Eliot no pretendían aplicar miméticamente, sino simbólicamente, especialmente influyente en los primeros proyectos como la Guild House o la Mother's House.

Mientras que la fachada de la Mother's House incluye un frontón clásico que ofrece monumentalidad y clasicismo como en las iglesias renacentistas o las villas palladianas, la fachada principal de la Guild House simboliza un palazzo barroco o una villa palladiana en la que historiadores y críticos encontraron fuertes influencias clásicas.

Por un lado, la Guild House recuerda las villas de Palladio, especialmente a la fachada al jardín de la Malcontenta o Villa Foscari, o la Villa Zenobia en Cessalto (Von Moos 1985, p. 228). La composición tripartita, la simetría, la ventana circular, el potenciamiento del eje central y las figuras que decoran y rematan la cubierta, que en este caso no son esculturas, sino elementos comunes o chimeneas, son recursos compositivos que se repiten en ambos proyectos.

La simetría fue una gran olvidada por el movimiento moderno, estigmatizada en favor de la diagonal, pero que Venturi recupera de Palladio y de la historia potenciando la monumentalidad del edificio. Una simetría perfecta en cuatro de las seis plantas y en el alzado sur, y como se ha comentado en el punto anterior parcialmente adaptada en planta y en el alzado posterior, asumiendo las complejidades del programa.

El frente central de la fachada sur se desplaza hacia delante a modo de palacio barroco al igual que la Villa Foscari, situando las alas laterales en un plano posterior, pero con un lenguaje completamente distinto al clásico. A su vez, el centro del edificio también se refuerza por un diseño singular y distinto al resto de las fachadas, incorporando en el centro la columna de granito, balcones, una ventana arqueada y la antena que corona el edificio, de modo similar a las chimeneas de Palladio. La descomposición de la fachada en planos no sólo la toma prestada de las villas renacentistas, sino de las referencias pictóricas pop, como las tres ban-

Fig.267 HILL, Stephen.
Venturi & Rauch. Lieb House,
entrada. [Fotografía]. Barnegat.
©Stephen Hill

Fig.268 Venturi, Rauch & Sco-
tt Brown. Basco Showroom,
1976. [Fotografía].

Fig.269 HILL, Iker. Venturi &
Rauch. Estación de bomberos
n°4, [Fotografía]. Columbi-
us, Indiana. ©Mas Studio Chi-
cago

Fig.270 Venturi, Rauch &
Scott Brown. Best Showroom,
[Fotografía]. Columbi-
us, Indiana.

deras de Jasper Jones, fusionando una influencia clásica y contemporánea a la vez.

La ventana termal fue otro recurso tomado del clasicismo. La ventana termal de Palladio, muy utilizada en las fachadas de las viviendas nobles americanas de los siglos XVII y XVIII y recuperada por Kahn tras el movimiento moderno, la cual podría pertenecer a sus proyectos en Dacca o el Teatro en el centro de Fort Wayne en Indiana (Von Moos 1985, p. 228). Aunque modificada en cuanto a forma y proporciones, ya que Venturi no adaptó su forma de semicírculo, sino que lo deformó utilizando tan sólo una porción de arco de un círculo de grandes dimensiones, al igual que Kahn en Indiana.

Incluso la ventana genérica puede considerarse un recurso histórico que Venturi recupera, ya que el movimiento moderno la había despreciado a favor de una apertura horizontal, o el propio muro cortina.

De los palacios de Roma también toma prestada la composición en fachada con zócalo, zona central y ático. Pero de nuevo no adapta el lenguaje de forma literal, sino que lo interpreta simbólicamente al marcar el zócalo tan sólo en la franja central con el ladrillo blanco vidriado y el ático con una línea blanca en los planos traseros y laterales. Una línea que en principio le preocupaba a Venturi que no llegara a ser visible, aunque finalmente colabora y divide simbólicamente el edificio de forma evidente.

Por otro lado, Vincent Scully también encontró influencias históricas en la Guild House, en el “shingle style” de Lutyens y en el propio movimiento moderno de principios del siglo XX. Proyectos olvidados como la villa Schwob y el cine La Scala de Le Corbusier¹⁰⁸ establecen un paralelismo entre la arquitectura simbólicamente clasicista de Venturi y la “arquitectura vernácula industrial” inicial de Le Corbusier. Así como en la Karl Max Hof en Viena de principios de los años 20, en la que también se reconocen los planos escalonados en la fachada, el arco sobredimensionado, en este caso no en el ático sino en el acceso, y el remate exagerado del mástil de la bandera en cada uno de los portales. No tanto formal, sino cuanto a los materiales y constructivas es la referencia de Scully al Het Schip de Michel de Klerk con su desproporcionada chimenea y el reconocimiento del zócalo por la utilización de un ladrillo de distinto color. Así como Heathcote

108 Comparaciones ya comentadas en el punto “algunas reacciones críticas”

Fig.271 Franklin Gothic Condensed, diseñada por Morris Fuller Benton en 1902. [Tipografía].

**ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZÀÅ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
rstuvwxyzaåêïö&12
34567890(\$£.,!?)**

55

Fig.272 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Letrero “Guild House”. [Plano]. 20 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.273 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 71.

Fig.274 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle rótulo renovado. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

en Ilkley, de Sir Edwin Lutyens, otro tipo de clasicismo, “más simétrico, más pesado en detalle, pero aún explosivo en escala y lleno de todo tipo de maravillas espaciales dentro de él también simétrico, más pesado, pero también explosivo en escala”.¹⁰⁹

Otra influencia histórica de la Guild House en el movimiento moderno la encontró Tom Wolfe en el Frente Rojo de Bruno Taut en Berlín¹¹⁰, también con la fachada plegada en planos, simétrica y focalizando el acceso.

A pesar de los esfuerzos de Wolfe por asociar a Venturi y la Guild House con el movimiento moderno y la ortodoxia moderna que tanto criticaba, la realidad es que su crítica no iba dirigida a estas primeras obras, sino a lo que se había convertido la ortodoxia contemporánea, siendo ésta y la arquitectura de los maestros una fuente de inspiración.

Pese a la utilización de todos estos recursos e influencias historicistas, la Guild House no es un edificio historicista, sino simbólicamente historicista, el cual utiliza recursos clásicos, pero con ciertas modificaciones de escala, de contexto o de forma que le dotan de un nuevo significado como la representación del palazzo barroco en la Guild House. No sólo recurren a la utilización de recursos compositivos clásico utilizados de un modo nuevo, sino que simbólicamente representa el arte culto, diluyendo las fronteras entre arte culto y arte vulgar y las clases sociales, al crear un palacio para el pueblo.

El lenguaje vernáculo comercial

Main Street y el Strip, adaptada al peatón en el primer caso y a la velocidad en el segundo, contenían y asumían signos de la cultura norteamericana contemporánea, la arquitectura vernácula comercial. Al referirse Robert Venturi en *Complejidad y Contradicción* a la comparación de Peter Blake de la calle mayor comercial

109 “more symmetrical, heavier in detail, but still explosive in scale and full of every kind of spatial wonder within” (Scully 1974, p. 37)

110 Esta cuestión se abarca con mayor detalle en el punto “3.02, Algunas reacciones críticas”

con la Universidad de Virginia se preguntaba “¿no es casi perfecta la calle mayor?, ¿no es casi perfecta la zona comercial de la ruta 66? (...) ¿qué ligero cambio de contexto los hará totalmente perfectos? Quizás más rótulos, más contenidos” (Venturi 1978a, p. 166).

La nueva arquitectura que Venturi y Scott Brown promovían se centraba en la comunicación a través de símbolos convencionales frente a la forma, en la que el contenido del mensaje era la función principal. El mensaje es la función principal, por tanto, la heráldica y la fisionomía adquieren una gran importancia.

“Un rótulo en un edificio comporta un significado denotativo en el mensaje explícito de sus letras y palabras. Contrasta con la expresión connotativa de los demás elementos, más arquitectónicos del edificio” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 129).

En Aprendiendo de Las Vegas observan tres tipos de sistemas de mensajes en el strip: el *heráldico* o los rótulos, el *fisionómico* o los mensajes emitidos por las fachadas y el *locacional*, con sus edificios adyacentes; combinándose a veces, por lo que surge la pregunta “¿El anuncio es el edificio o el edificio es el anuncio?” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 100). Analizan los rótulos de Las Vegas, e incluso plantean que podría escribirse una tesis doctoral sobre ellos. Advierten que existe gran diversidad de formas y tamaños que compiten entre ellos para captar la atención del visitante: bidimensionales, tridimensionales, su posición respecto al edificio, con o sin iluminación, ...

En sus obras y en su teoría, Venturi y Scott Brown entienden el texto “como un elemento compositivo que formaba parte del lenguaje arquitectónico, con alternancia entre las bases simbólica o la inclinación hacia un foco más persuasivo en la estrategia,” (Maluenda 2017, p. 285) en el que la elección de la tipografía se planteaba incluso como un recurso arquitectónico (Maluenda 2017, p. 285).

Gran parte de sus obras desde los años sesenta contienen rótulos como elementos que denotan el significado con sus palabras, la heráldica. Entre ellos el Grand's Restaurant, la Guild House, la Fire Station Number 4 en Columbus, el proyecto de Thousand Oaks, la Lieb House en Barnegat Light, la Dixwell Fire Station en New Haven, en el showroom de Best, o el showroom Basco en Philadelphia, en los que consigue recrear la función principal de reclamo y de conexión del Strip entre la autopista y los supermercados. Pero algunos de ellos incluso preten-

dían convertirse en fachada anuncio como el Hall of Fame, reinterpretado en la propuesta para el Pabellón de Estados Unidos en la Expo de Sevilla del 92, o el proyecto para la terminal de Ferrys de Staten Island.

Venturi y Scott Brown se servían frecuentemente de recursos comunicativos como “las letras como elemento iconográfico en la arquitectura, la identificación del edificio con su uso o su denominación o la posibilidad de incorporar mensajes en las fachadas” (Tuñón Álvarez 2002, p. 30), innovadores en los años sesenta, pero a los que la disciplina arquitectónica debe recurrir frecuentemente desde entonces, tal como indica Emilio Tuñón en “Venturi Vigente. Las geometrías ocultas de la memoria”.

La Guild House no es un edificio del strip, no es un edificio comercial, a pesar de ello si es comunicativo, y al igual que los edificios del strip su fachada trasera carece de estilo, pues todo el esfuerzo está invertido en la fachada delantera. Pero mientras que en los edificios del strip, la fachada lateral es casi más importante que la frontal al haber más tiempo en la aproximación, en la Guild House no es así, recayendo todo su contenido comunicativo en la fachada delantera y utilizando el lenguaje comercial de los supermercados al introducir un gran rótulo con el nombre del edificio en los balcones de la primera planta, centrado en la fachada y connotando la entrada. Un rótulo que dice GUILD HOUSE, y como se ha nombrado previamente, al igual que Venturi y Scott Brown escribieron en *Aprendiendo de Las Vegas*, “denota un significado con sus palabras”, a lo que añaden que el carácter del grafismo “connota dignidad institucional”, mientras que el gran tamaño de sus letras “connota contradictoriamente un carácter comercial” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 129), “particularmente feo y ordinario en sus asociaciones explícitas” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 129).

El rótulo de la Guild House, “la manifestación más pura del tinglado decorado” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 128) y el elemento que más contrasta con Crawford Manor es bidimensional, con grandes letras rojas perfiladas con un contorno negro y sobre fondo blanco, de carácter comercial e institucional a la vez, se encuentra en el centro de la fachada, lo que impide por su situación perpendicular a la calle que sea leído con claridad desde el automóvil, por lo que el gran tamaño es más simbólico que funcional.

En cambio, la tipográfica, probablemente personalizada a partir de la Franklin Gothic Condensed, fue elegida con mucho cuidado para conseguir mostrar de

Fig.275 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, frente. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

forma connotativa institucionalidad en el edificio. Una fuente sans-serif, de origen americano, de fácil lectura, de eje vertical y trazos homogéneos y con el final de los trazos curvos, con especial detalle en el final de la letra “G”, utilizada por instituciones como la Universidad de Nueva York, el Museo de Arte Moderno o de Bank of America.

Tanto en el proyecto original como en su remodelación, el diseño gráfico de la tipografía y del espacio entre sus caracteres fue tratado como un elemento arquitectónico más, con sus propios planos y correcciones. No sólo el rótulo de la fachada, sino el pequeño logotipo en la fachada con el año de inauguración del edificio, 1965; y en los números de las puertas de cada vivienda y en los rótulos en las puertas de los espacios comunes como la lavandería en negro. Se integró el diseño gráfico en el proyecto al mismo nivel que el arquitectónico promoviendo una fusión de disciplinas.

El ornamento simbólico del tinglado decorado

En una época en la que la utilización de la decoración seguía siendo un tabú (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 84), como ya se ha anticipado previamente en el punto “El papel del ornamento” de esta tesis, Scott Brown y Venturi dictaminaron en “Gansadas y decoración”¹¹¹ que la mayoría de los edificios modernos que se seguían construyendo eran en su conjunto decoración, eran “gansos”. Consideraban que una serie de arquitectos de “segunda”, a la vez que proclamaban el antiformalismo, retorcían la estructura y las formas con el único fin de la búsqueda de la originalidad y de “lucirse”. Para ellos, “la finalidad expresiva lo había distorsionado todo” (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 85), y en cierta manera, esto era para ellos un tipo de decoración, aunque “equivocado y caro” (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 85). Desde este punto de vista, gran parte de la arquitectura moderna que se construía no era coherente con lo que se promulgaba, y de modo encubierto se transgredía la utilización del ornamento. Pero Venturi y Scott Brown fueron más allá, lo aceptaban abiertamente al proclamar que su

111 Originalmente publicado como “On ducks and decoration” publicado en 1968. (Venturi y Scott Brown 1968)

arquitectura de la comunicación pondría en valor los estilos eclécticos y pintorescos del siglo XIX, además de aceptar la arquitectura comercial y “afrontar la decoración” (Venturi y Scott Brown 1971^a, p. 85).

Aceptaban el ornamento como un concepto “bueno”, y distinguían entre distintos tipos de ornamento. Apreciaban el ornamento “en” el edificio, el ornamento aplicado, el ornamento como patrón, el ornamento referencial-simbólico, como representación del material, irónico, y con una dimensión social. Pero en ningún caso apoyaban la utilización del ornamento como medio de expresión, como el edificio completo, articulación, elemento abstracto y formal, la expresión del material, idealismo, o sobre todo como un elemento formal (Venturi 1996b). Aquellos tipos de ornamento que asociaban con el movimiento moderno y de los cuales se pretendían distanciar:

“Cuando los arquitectos modernos abandonaron honradamente el ornamento sobre los edificios, inconscientemente diseñaron edificios que eran un ornamento. Al favorecer el espacio y la articulación sobre el simbolismo y el ornamento, distorsionaron todo el edificio hasta convertirlo en un pato” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, p. 201-202).

Fueron responsables, junto con otros arquitectos y críticos coetáneos, de devolver el ornamento al debate arquitectónico y sentaron las bases de una arquitectura futura que aceptaba el ornamento con una ansiada libertad, el pos-modernismo. Pero al igual que ocurría con el historicismo, Venturi y Scott Brown no aceptaban un simple retorno a un ornamento tradicionalmente histórico, sino un ornamento simbólico aplicado sobre el edificio.

No sólo propiciaron el debate en torno al ornamento de forma teórica, sino de forma práctica en sus proyectos desde sus inicios, aplicando la distinta variedad de ornamentos a los distintos tipos de proyectos. En la Guild House no sólo aplicaron el ornamento *appliqué* del tinglado decorado como decoración, aquel que se superponía a una estructura funcional de forma simbólica, sino que la utilizaron como modelo:

“La Guild House lleva puesto el ornamento; Crawford Manor, no. El ornamento de la Guild House es explícito. Refuerza y contradice la forma del edificio que adorna. Es simbólico en cierto grado. La **banda continua de ladrillo** vidriado en blanco que recorre en altura toda de la fachada en combinación con el plano

del mismo material de la parte inferior, divide el edificio en tres plantas desiguales: basamento, planta principal y ático. Esto contradice la escala de las seis plantas reales e iguales a la que se superpone y sugiere las proporciones de un palacio del Renacimiento. El **panel central blanco** también realza el foco y la escala de la entrada. Extiende la planta baja hasta el final del balcón de la segunda planta del mismo modo y por las mismas razones que la mayor escala y elaboración que suelen darse en torno a la puerta de un palacio renacentista o un pórtico gótico. La excepcional **columna lisa** en lo que de otro modo sería una superficie mural plana subraya el foco de la entrada, y el lujoso ladrillo vidriado y granítico destaca la amenidad allí, igual que los mármoles que los promotores aplican al nivel de la calle para hacer más rentables y elegantes las entradas de sus edificios de apartamentos. Al mismo tiempo, la posición de la columna en el centro de la entrada disminuye su importancia.

La **ventana arqueada** de la Guild House no es estructural. Al contrario que los elementos puramente ornamentales de este edificio, refleja una función interior del tinglado, la de las actividades comunes de la última planta. Pero la gran sala común es en sí misma una excepción dentro del sistema interior. En la fachada, un arco remata la banda central vertical de los vanos de las terrazas, cuya base es la entrada ornamental. Arco, terrazas y base unifican juntos la fachada y, como un orden colosal (o un frente clásico de tocadiscos tragaperras), mina las seis plantas para aumentar la escala y la monumentalidad de la fachada. A su vez, el orden gigantesco está rematado por una **antena de televisión**, florida, simétrica e incoherente, en aluminio anodizado en oro, que es a la vez la imitación de una escultura abstracta de Lippold y un símbolo para los ancianos. Una “madonna” de yeso policromado y brazos abiertos, colocada en esa misma posición, habría sido más imaginativa pero inadecuada para una institución cuáquera que rechaza todos los símbolos exteriores, al igual que Crawford Manor y las manifestaciones más ortodoxas de la arquitectura moderna, que rechazan el ornamento y la asociación en la percepción de las formas” (Venturi, Izenour y Scott Brown 1998, pp. 119-120).

Cuando Robert Venturi y Denise Scott Brown definen en el anterior texto la decoración del tinglado, hacen un resumen de la imagen exterior de la Guild House y de los ornamentos simbólicos que se aplican en él, la mayoría de carácter historicista. La banda continua de ladrillo blanco que recorre la fachada conjuntamente con el mismo material que conforma el zócalo, la composición tripartita y simétrica de la volumetría focalizando el centro, en el que se configura la entrada, la enfatización del centro de la fachada, la división horizontal de la fachada en tres

270
271

272
273

274
275

Fig. 270, 272 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta y murales. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania-

Fig. 271 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig. 273-275 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Imágenes corredor y decoración cerámica. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

cuerpos clásicos: zócalo, cuerpo y remate, la columna de granito en el centro del acceso, el rótulo con las palabras Guild House, la ventana arqueada en la última planta, los vanos de las terrazas, el orden colosal y la antena ornamental.

Elementos y detalles que engloban el simbolismo explícito y el elemento convencional, el ornamento simbólicamente historicista y los símbolos vernáculos comerciales, comentados en los puntos anteriores, pues todos ellos contribuyen a la función simbólica del ornamento aplicada sobre la fachada y a la configuración del tinglado decorado.

El ornamento en el interior. Signos y murales

El ornamento para Venturi y Scott Brown podría ser aplicado como en la imagen exterior de la Guild House a través de símbolos historicistas, o representado a través de un motivo abstracto como en el edificio ISI en Philadelphia, un motivo floral en Best Showroom.

Pero no toda la ornamentación en sus proyectos recayó sobre la imagen exterior, también en la interior, como en el Grand's Restaurants donde la heráldica y el mensaje simbólico comercial se aplicaba en cada uno de los detalles del interior, o en Penn State Faculty Club donde las marqueterías talladas tamizaban la luz, a la vez que creaban una nueva forma espacial interior.

El interior de sus proyectos es como el exterior, complejo y contradictorio, de carácter simbólico y lleno de significado. No estructuras sencillas sin color y genéricas, válidas para cualquier cliente, como en gran parte de los casos de la arquitectura Moderna. Siendo la Guild House de nuevo un ejemplo de ello.

Pese a que su programa consistía en viviendas de protección social para gente con bajos ingresos, sus espacios comunes no fueron despojados de cualquier ornamentación que pudiera contrarrestar la economía de sus espacios y transmitir un valor singular al edificio. Por ello recurren a un ornamento representativo y a la utilización de signos en cada planta. Signos simbólicos orientativos como en Las Vegas, y otros pictóricos de la cultura popular y de los murales de Philadelphia, que a su vez muestran el carácter de la institución y su carácter social desde

el interior.

De los hoteles de Las Vegas, Venturi y Rauch recuperan los signos y las señales para la orientación. Como en los hoteles, en cada puerta de vivienda era reconocible el número de puerta, con una tipografía sencilla como la de del rótulo en el balcón de la calle a la altura de los ojos. Y justo enfrente de la salida del ascensor en cada planta, un bloque cerámico aplicado sobre la pared incluye el número de planta en el que el visitante y el habitante se encuentran, y a su derecha e izquierda los números de vivienda a cada lado, enmarcados por una flecha que indica la dirección, y a su vez, todo el conjunto enmarcado por un marco cerámico con el borde redondeado que crea una silueta repetitiva binaria, en blanco y negro.

Un ornamento aplicado a lo largo de la pared del corredor, de forma continua entre las puertas de las viviendas. Pero esta vez no contiene más símbolos gráficos que una flecha al comienzo, como continuación de la flecha que contiene los números de vivienda, y el resto cerámica blanca. Un lienzo en blanco para que los niños de la Guild House pudieran plasmar sus distintas creaciones como pequeños murales, en cada una de las piezas cerámicas, o a veces combinadas. Incorporando así el arte popular en la decoración del edificio.

Una pieza cerámica aplicada que a su vez divide el muro en dos, un zócalo recubierto con un motivo abstracto y repetitivo para proteger la pared en la parte inferior, y pintado de blanco en la parte superior.

Pero no sólo la cerámica decorada recubría y decoraba las paredes interiores de los pasillos, sino que, en cada uno de los fondos del corredor central e invitando al visitante a continuar el recorrido laberíntico, se sitúan grandes murales pintados en la pared, enmarcados por un borde ligeramente redondeado en sus esquinas¹¹², que absorbe la señalética de “EXIT” como parte del conjunto. Toman la tradición **de los murales de las calles de Philadelphia**, en la que en cada medianera o estación de metro se apreciaba el arte de la ciudad. Murales pintados por artistas locales, elegidos y vinculados a la Guild House. que integraban la cultura de los murales de Philadelphia en el interior del edificio como frescos venecianos

112 La propuesta original de Venturi concebía los bordes redondeados, aunque la propiedad y los artistas los prefirieron ortogonales, tal como se apreciaba en la correspondencia entre Robert Venturi y Francis Bosworth. (Bosworth 1966). Finalmente, los murales son rectangulares dentro de marcos ligeramente redondeados. (fig. 87-89 anexo)

en las paredes de los corredores. Una versión simplificada de la ornamentación del arte culto. Cuadros de muy diversa índole que mostraban la diversidad de los artistas y de los distintos estilos que representaban.

En la última planta, la decoración era sutilmente distinta, mostrando el carácter comunitario de la planta y distinguiéndose del resto, puramente habitacionales. En este caso, el panel cerámico central incluye el número de planta y el número de las viviendas a cada uno de los lados permanecía igual, aunque a ambos lados, la pequeña línea cerámica se había engordado para recoger murales de mayor tamaño. En la que se incluyeron representaciones de la propia Guild House y de otros edificios representativos de la ciudad, incluyéndose la Guild House entre ellos.

Finalmente, en planta baja, el frente de la pared tras el acceso está recubierta de cerámica y recoge un gran mural pintado sobre ella, enmarcado de nuevo en un grueso y redondeado marco negro, alrededor del cual se simulan incluso los puntos del recubrimiento de la pared. Un cuadro que incluye cinco figuras en el campo, una figura idílica y sensible para dar la bienvenida. Pero de nuevo, esta no fue la primera idea de Venturi, pues de acuerdo a la arquitectura de la comunicación, quería que dos grandes flechas con dos colores distintos dirigieran al visitante al edificio, indicando tan sólo en pequeño la dirección en la que se encontraba el office.

La ironía. Alrededor de la antena ornamental

La antena de televisión en la Guild House puede considerarse el resumen de su argumento de la arquitectura de la contradicción y la complejidad, de los valores comerciales y ordinarios. Símbolo, ornamento, escultura, remate escultórico, elemento iconográfico, irónico, objeto vulgar y de culto en la cultura de masas. La antena estaba destinada a tomar el rol de un héroe ordinario (Seok Ling 1986, p. 3), pero con ironía, y pronto se convirtió en símbolo de la arquitectura post-moderna.

Tanto en la antena de televisión como en otros muchos puntos de la arquitectura de Venturi y Scott Brown, recurren a la “utilización de recursos retóricos que

producirán un efecto de *ironic detachment*” (Borja Villed 1982^a, p. 112), fundamentales en su teoría. Una ironía personal que provocó malentendidos y que no llegó a convencer como un estilo sustitutivo del movimiento moderno. De este modo, cuando los responsables de la Guild House leyeron que la “acrótera clásica” que coronaba el edificio simbolizaba realmente el tiempo que los ancianos dedicaban a ver la televisión, se horrorizaron y la retiraron rápidamente (Lewis 2018).

Ambos consideraban la convención irónica como un medio válido para evitar el mimetismo y enfatizar la comunicación. “Deberíamos ser comentaristas no imitadores” (Scott Brown 1971, p. 45):

“La convención irónica es relevante a la vez para el edificio aislado y para el paisaje urbano. Admite la condición real de nuestra arquitectura y su estatus en nuestra cultura” (Venturi 1978a, p. 70).

Pero una ironía como medio sofisticado para ofrecer distintos niveles de significado, no una ironía malintencionada, que permite cierto distanciamiento para crear un medio de “no hacer una arquitectura demasiado personal” (Borja Villed 1982^a, p. 82):

“La ironía es una cosa interesante, y creo que la ironía es una cosa muy sutil en la arquitectura y muy difícil (...) El edificio puede ser un lugar donde puede haber algo de ironía allá arriba, con un entendimiento de sofisticación y alguien más no lo entenderá. Puede estar listo en muchos niveles. Creo que la ironía está ahí, no es necesario ser cruel, hay muchos niveles de significado en el arte. Un buen edificio tiene que ser también (...) desapegado, tiene que serlo, porque todo lo público tiene que serlo. Si un arquitecto está diseñando un ayuntamiento es para mucha gente, es para el ayuntamiento y también tiene que ser independiente. Tiene que hacer algo que sea popular hasta cierto punto.”¹¹³

113 “The irony is an interesting thing, and I think irony is a very subtle thing in architecture and very difficult (...) The building can be a place where can be some irony up there, with a sophisticated understanding and someone else will not understand. It can be ready in many levels. I think the irony is there, it is not necessary cruel, there are many levels of meaning in art. A good building has that also (...) it should be detached, has to be, because anything public there has to be. If an architect is designing a City Hall is for many people, it is for the town and also it has to be detached. He has to make something that is popular to a certain level.” (Borja Villed 1982b, p. 17)

Fig.284 Edificios históricos, equipados con torres de transmisión y antenas. [Dibujo anónimo]. UdSSR, años 30. En: VON MOOS, S., 1985. Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur. En: T. BOLT y A. REINLE (eds.), Grenz Bereiche der Architektur. Basel: Birkhäuser, pp. 221-241.

Fig.285 "The Three of the World" de Richard Lippold. [Fotografía]. Cambridge, Mass. © Harvard Law School Library, Historical & Special Collections; Harvard University Archives.

A través de la ironía, Venturi y Scott Brown obtienen una gran riqueza de significados. Obtenían fuentes del historicismo, de lo vernáculo o lo comercial, pero a través de lo irónico desplazado, lo cual les permitía acercarse a la sociedad, pero al hacerlo no de forma mimética sino un tanto distanciada a través de la ironía, se distanciaban de ella a la vez. Construyendo para un pueblo que no le entendía. Probablemente, la razón por la que su arquitectura no gustaba, porque no era fácil de entender (Borja Villed 1982b, p. 18).

El ejemplo más representativo de la ironía en la arquitectura de Venturi, Rauch & Scott Brown fue sin duda la antena de la Guild House, a la cual se refirieron en gran parte de sus artículos y libros:

“La antena de televisión en la parte superior de este eje y más allá de la línea constante de altura del edificio refuerza el cambio de escala en esta parte de la fachada central, y expresa un tipo de monumentalidad parecido al de la entrada de Anet. La antena, con su superficie anodizada, puede interpretarse de dos formas: abstractamente, como una escultura a la manera de Lippold y como un símbolo de los ancianos, que pasan mucho tiempo viendo la televisión.” (Venturi 1978a, p. 193)

“Este tipo de arquitectura genérica requiere de floritura iconográfica – que se manifiesta en la escultura sobre la ventana arqueada en la forma de una antena de televisión como un *object trouvé*; porque el cliente era cuáquero y no se podía colocar una virgen encima del edificio”.¹¹⁴

La antena no es un elemento anecdótico que surge por casualidad en el diseño de la fachada, aparece desde sus primeras composiciones, aumentando de tamaño y definiéndose progresivamente (fig. 32-35 anexo). Un elemento diseñado para parecer una antena y modificado para desarrollar un significado específico, en el cual resultara sencillo entender su función ornamental y significativa (Encabo Seguí 2017, p. 306). Un símbolo convencional y ordinario colocado a modo de acrótera en un templo clásico enfatizaba los cambios de escala y aumenta la monumentalidad del orden gigante de la fachada. Venturi hubiera preferido colocar

114 “This kind of generic architecture requires iconographic flourish – that manifest in the sculpture above the arched window in the form of a television antenna as *object trouvé*; because the client was Quaker there could be no Madonna on top”. (Venturi 1996a)

Fig.286 STIEGLITZ, Alfred. Fountain by R. Mutt. [Fotografía]. París, 1917.

una escultura icónica de una madonna como coronación del frente de la Guild House, pero para no interferir en las creencias cuáqueras, se limitó a colocar un elemento banal procedente de la industria en su lugar. Un *object trouvé* con doble significado, una escultura y un símbolo de los ancianos. Un objeto de grandes dimensiones y sin uso, tan sólo ornamental. De ahí el nombre con el que Venturi se refiere a ella tanto en los planos de detalle como en la documentación del proyecto, “antena ornamental”. Aunque no era la primera vez en la historia que un elemento convencional se alzaba en lo alto del edificio como coronación, como en el caso de las chimeneas del Shingle Style, y muy anteriormente de Palladio, en cuya villa Foscari, dos chimeneas simétricas de grandes dimensiones coronan las dos fachadas principales del edificio.

La antena, un objeto cotidiano, sobre el cuál no sólo se refirieron Venturi y Scott Brown en sus textos, sino la prensa y la crítica. La mayoría de comentarios acerca de la antena se referían a reinterpretaciones de las palabras de Venturi, como en la publicación en *Architese* de 1977:

“El eje central de la fachada de entrada está coronado por una copia dorada de una antena de televisión: un símbolo simpático e irónico para las actividades de ocio preferidas de los ancianos y una variación del tema de la decoración clásica de los hastiales.”¹¹⁵

Pero otros críticos, como Tom Wolfe fueron más allá, y como se introduce en el capítulo “Algunas reacciones críticas”, criticó a Venturi de igual modo que al “príncipe de plata”, pues ambos habían diseñado para el pueblo sin contar con el pueblo. Gropius desde un alejamiento completo de la clase social trabajadora, y Venturi, desde una visión un tanto personal y elitista de los gustos de la sociedad norteamericana.

“Así que en lo alto de su Guild House colocó una inmensa antena de televisión de aluminio bañado en oro. No estaba conectada con ningún aparato, sin embargo. Era un “símbolo para los ancianos”. (...) La antena de televisión de la Guild House era, por encima de todo, un ejemplo de lo dotado que estaba Venturi

115 „Die Mittelachse der Eingangsfassade ist gekrönt durch die vergoldete Kopie einer Fernsehantenne: zugleich freundlich-ironisches Symbol für die bevorzugte Mussebeschäftigung alter Leute und Variation zum Thema klassischen Giebelschmucks“ (Venturi & Rauch 1977, p. 16)

para las picardías a la moderna. La antena era una muestra de adorno aplicado y, además, una corona, un pináculo, punto por punto como la “fantástica torre de amarre” de lo alto del Empire State Building, esto es, una violación evidente del Estilo Internacional. Pero en realidad era sólo una antena de televisión, que no es sino un objeto (bien) vulgar, hecho a máquina, cuya función exige (muy bien) que esté en lo alto de una casa. De modo que, a primera vista, sólo aquellos a quienes el arquitecto diera un codazo en las costillas captarían sin ninguna duda que era un adorno. He aquí lo que en la era Venturi se dio en llamar una “referencia icónica”. Y lo mismo el baño dorado de la antena. El oro, como en las hojas de acanto de oro de Stone, era el epítome de lo rematadamente burgués en arquitectura. Aunque el aluminio bañado en oro era otra cosa, ¿no es verdad? Era un material utilizado normalmente para dar brillo a objetos cotidianos, producidos en serie y propios de la gente media-media, como las placas regulables de las varillas de una mesita móvil para el televisor” (Wolfe 2010, p. 231).

En cambio, Vincent Scully no valoraba la idoneidad o no del simbolismo de la antena con los ancianos, sino que apreciaba la sinceridad con la que Venturi se había comunicado respecto a ella:

“Al fin y al cabo, una antena de televisión, a escala correspondiente, corona [el edificio], del mismo modo que llena -y esto no es ni bueno ni malo, sino sólo un hecho- la vida de nuestros mayores. Sea cual fuera su dignidad, Venturi la ha encarnado y por lo menos no nos ha mentado respecto al significado de los hechos” (Scully, citado en Wolfe 2010, p. 230).

Stanislaos von Moos, por su parte, relacionaba la ironía de la antena con el bidé de Le Corbusier, y por supuesto, con la Fuente de Duchamp:

“La antena, entonces, es tanto una diadema como un ready-made. Como una especie de atajo visual hacia la teoría de la arquitectura, representa para la idea de Venturi de la arquitectura consumida por los mass media lo que el bidé que aparece en L’Esprit Nouveau era para la idea de Le Corbusier de arquitectura como una suerte de sistema higiénico aplicado. Y, por supuesto, tanto la antena de Venturi como el bidé de Le Corbusier tiene un antepasado en la Fuente de Marcel Duchamp (...).¹¹⁶

116 “The antenna, then, is both a diadem and a “ready-made.” As a visual shorthand for an architectural theory, it is to Venturi’s concept of architecture being consumed by

En contraposición a los soviets que se sirvieron de antenas y cables como anticipación a un futuro socialista idealizado, Venturi recurrió de forma paradójica y tal como destaca Stanislaos von Moos a la colocación de una antena metálica en un lugar emblemático del edificio, ya no como un símbolo de un futuro industrial, sino como un objeto banal de la industria y el consumismo, ofreciendo un culto al presente y la era de la electrónica.

“Lo que la vanguardia constructivista de la Unión Soviética idealizó hacia 1925 como una anticipación de un futuro socialista, el arquitecto norteamericano de 1960 lo tomó en primer lugar como un dibujo del tiempo: en términos de teoría de los medios, ya no era la época de Tretiakov, sino la de McLuhan. El tema de la arquitectura de Venturi no es el futuro, sino el presente: y en lo que se refiere al papel de la electrónica y a la importancia cultural de la arquitectura modificada por ella, hace tiempo que ha alcanzado los sueños de ayer sobre el futuro.”¹¹⁷

Tanto Venturi y Scott Brown, como la crítica con sus argumentos, ayudaron a considerar la Guild House, en parte por su acumulación de símbolos en la fachada, especialmente por la antena irónica ornamental, un referente entre los arquitectos posmodernos, convirtiéndose en un manifiesto del arte de la arquitectura posmoderna (Von Moos 1985, p. 225) e incluso “el primer gran edificio del posmodernismo” (Klotz 1987, p. 156).

modern mass media what the proverbial bidet in L'Esprit Nouveau is to Le Corbusier's idea of architecture as applied hygiene. Of course, both Venturi's antenna and Le Corbusier's bidet have an ancestor in Marcel Duchamp's "fountain" (...). (Von Moos 1987b, p. 58)

117 „Was die konstruktivistische Avantgarde in der Sowjetunion um 1925 als Vorgriff auf eine sozialistische Zukunft idealisiert, das nimmt der amerikanische Architekt um 1960 zunächst einmal als Zeichnen der Zeit zur Kenntnis: Es ist, in Sachen Medientheorie, nicht mehr die Zeit Tretjakows, sondern diejenige McLuhans. Thema von Venturis Architektur ist nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart: und diese hat, was die Rolle der Elektronik und den durch sie modifizierten kulturellen Stellenwert der Architektur angeht, die Zukunftsträume von gestern längst eingeholt“. (Von Moos 1985, p. 239)

Parte III

REFLEXIONES

Capítulo 6

CONCLUSIÓN

APRENDIENDO DE LA GUILD HOUSE

Robert Venturi, prestigioso arquitecto e influyente teórico¹, fue considerado por algunos un arquitecto posmodernista y por otros, un arquitecto moderno, incluso por él mismo², aunque casi siempre prefirió autodefinirse como “manierista”. Perteneció sin duda a su tiempo, y de acuerdo a ello promulgó junto con sus socios John Rauch y Denise Scott Brown un tipo de arquitectura que renegaba del movimiento moderno, lo que les permitió inspirar a una generación de archi-

1 Philip Johnson le considera el principal teórico entre los jóvenes arquitectos en 1967 (Brownlee, De Long y Hiesinger 2001, p. 44)

2 Durante toda su carrera, R. Venturi y D. Scott Brown criticaron los postulados del movimiento moderno ortodoxo, también ciertos puntos del posmodernismo, aunque no pudieron evitar que se le considerara posmodernistas, o por lo menos impulsores del posmodernismo, probablemente en parte por la participación en la Strada Novissima de la Bienal de Venecia de 1980, comisariada por Paolo Portoghesi, la cual agrupó instalaciones a lo largo de una calle de los arquitectos posmodernistas más conocidos como Michael Graves o Robert Stern, así como Peter Eisenmann o un joven Rem Koolhaas, todos ellos arquitectos transgresores que proponían una nueva arquitectura tras superarse el movimiento moderno. Aunque él encontrara importantes diferencias entre su arquitectura y la de los posmodernistas (como el uso historicista, simbólico en su caso, y mimético en el caso de muchos posmodernistas, así como el uso del ornamento, también simbólicamente en su caso, y además utilizado a partir de patrones, tal como explica en “Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato en favor del motivo repetitivo en arquitectura” (Venturi 1986) por lo que al final de su carrera prefiere considerarse a sí mismo moderno y alejarse del posmodernismo, tal como se resume en la portada del número de mayo de 2001 de la revista *Architecture*: “I’m not a Postmodern” (Venturi 2001)(Venturi 2001).

tectos³, a pesar de no llegar a crear escuela como hicieran otros arquitectos como Charles Moore o Robert Stern⁴.

Más allá del carácter asociativo y colaborativo, la obra de Venturi, Rauch y Scott Brown es de carácter transgresor e inconformista con la arquitectura moderna de los años sesenta, aunque no puede considerarse revolucionaria sino evolucionista, como ellos mismos la definen, ya que sus transgresiones parten de una mirada hacia el pasado y no hacia el futuro. No pretenden una ruptura con la historia, sino tan sólo con el movimiento moderno tardío, entendiéndola como una etapa más en la historia de la arquitectura, y no como la última y verdadera arquitectura a modo de credo. Considerándose a sí mismos manieristas, de acuerdo a las influencias que les unieron y cuyo camino siempre han compartido.

Pero que no pretendieran una ruptura con el pasado no significaba que no quisieran cambiar el presente y el futuro. Se hicieron eco de la confusión de la arquitectura norteamericana en los años sesenta y se convirtieron posiblemente en los jóvenes teóricos más influyentes de su generación⁵. Al principio a través del libro “Complejidad y contradicción en la arquitectura”, con el cual Robert Venturi contribuyó a la superación del movimiento moderno al ayudar a esa nueva generación a reflexionar y replantear los postulados que venían siendo impuestos. Un movimiento moderno que consideraba a Le Corbusier o Mies van der Rohe héroes, pero que había olvidado a Palladio o Miguel Ángel. Considerándose un punto de ruptura y el principio de una nueva cultura arquitectónica, pero que por otro lado también contribuyó a la pobreza arquitectónica, la pérdida de riqueza de las formas, de la decoración, y que sirvió como justificación para la simplificación y el abaratamiento de las construcciones.

“Complejidad y contradicción en la arquitectura” recoge estas preocupaciones contemporáneas respecto al movimiento moderno desde un punto de vista pro-

3 C. Jencks resalta la contribución de R. Venturi y su equipo al posmodernismo mediante el estudio de la historia y de Lutyens por un lado, y por zambullirse en el pop art y el simbolismo. (Jencks 1981, p. 87)

4 Charles Jencks resalta que Venturi no pudo crear escuela por una cuestión de enfoque, ya que desde su punto de vista no se desarrolló ninguna teoría del simbolismo, sino una serie de preferencias personales (Jencks 1981, p. 87). Por otro lado, para Venturi la razón fue la mayor facilidad para enseñar “la simplificación arquetípica y la dócil universalidad” a la “complejidad y la contradicción”. (Venturi 1986, p. 13-14)

5 Véase nota 1

pio bajo el lenguaje de la literatura, y junto con “Aprendiendo de Las Vegas”, escrito en colaboración con Denise Scott Brown y Steven Izenour, Venturi y Scott Brown consiguieron crear una teoría a partir de la negación del movimiento moderno, pero también a partir de la aceptación de la realidad y la diversidad de la sociedad norteamericana desde un punto de vista estético.

Una filosofía basada en “la calle principal está casi bien”⁶, y “aprendiendo de...”, tanto del Strip de Las Vegas como de los suburbios de Levittown, en el que reconocían y aceptaban la realidad y la fealdad, la pluralidad y la diversidad, el automóvil, el progreso, la sociedad de consumo, la convención y la flexibilidad. Que apoyaba el modelo del “sueño americano” y de lo que consideraban respondía a los deseos de la sociedad y la realidad social. No se consideraban genios y querían acercarse al pueblo y a los gustos populares a través del simbolismo, con formas históricas y ordinarias, pero a la vez se alejaban con la utilización de la ironía y la arquitectura pop, promoviendo una arquitectura aparentemente ordinaria, aunque compleja y culta en esencia. Una arquitectura basada en imágenes de los gustos populares americanos, que en gran medida no consiguió convencer y acercarse al gusto real de la arquitectura popular, sino de la élite⁷. Aunque también se les criticara que su aceptación de la realidad permitiera que aceptaran cualquier modelo arquitectónico contemporáneo, tan sólo valorándolo desde un punto de vista estético y sin tener en cuenta sus consecuencias sociales, sin valorar si debía ser válido para ser imitable o no. Este punto les costó numerosas críticas y se les acusó de caer en la superficialidad y la banalidad en algunos de sus argumentos y de no ser arquitectos “sociales”, al aceptar y promover estructuras sociales de dudosa conciencia social.

Pero la tesis no pretende establecer si Robert Venturi fue un arquitecto moderno, anti-moderno o posmoderno, sino si lo fue una de sus primeras y polémicas

6 “Is not Main Street almost all right?”, traducido al castellano como ¿no es la calle mayor casi perfecta? (Venturi 1978)

7 Su obra se desarrolló sobre todo en edificios públicos, viviendas unifamiliares y estudios de urbanismo, por lo que poco intervinieron en la arquitectura social, más bien en una arquitectura para la élite. Además, en los años 80, en las revistas se hacía eco de que para poder triunfar era necesario que tu casa la construyera un arquitecto famoso, entre los que se encontraban Venturi & Rauch, aunque advirtiendo de que éstos eran demasiado polémicos y ello podía perjudicar a la publicación en revistas que dieran visibilidad a la obra. (Post 1980)

obras construidas, la Guild House. No como un objeto aislado, sino como parte de la explicación del compromiso con el difícil conjunto, como parte de la arquitectura de la complejidad y contradicción y de la arquitectura de la comunicación. No ha sido elegida por ser su obra más reconocida, título que ostenta la Vanna's House, sino por tratarse de una obra de transición entre la sintáctica de la teoría de Complejidad y contradicción y la semántica de Aprendiendo de Las Vegas, cuyo simbolismo protagonizó gran parte de sus obras y teorías a partir de 1968⁸, abandonando la promoción de las complejidades y riquezas de las formas por la simbología a favor de la semántica de los elementos convencionales, las distorsiones y los distintos tipos de ornamento. Un edificio que Venturi diseñó de acuerdo a sus preceptos de la complejidad y la contradicción, a la vez que escribía el libro y construía la Vanna House, pero que acabó convirtiéndose en el arquetipo de la arquitectura de Venturi y Scott Brown de “lo feo y lo ordinario” frente a lo “heroico y original”.

Un edificio, en el que Venturi, desde la madurez, ya no describía desde un punto de vista funcional, sino como un ejemplo manierista que rompió las reglas (Sakamoto, Venturi y Scott Brown 2009) y supo transgredir la arquitectura del momento (Venturi 1996). Un ejemplo que a primera vista podía parecer **ordinario**, pero que realmente es **extraordinario**, lo que le permite pasar de la consideración de “edificio de fondo” a “edificio de primer plano”⁹.

Un edificio que pertenece a sus primeras etapas como arquitecto, cuando el término posmodernismo como movimiento todavía no había sido identificado en arquitectura. Unos años de transgresión y rebelión, en los que tanto Venturi, Rauch y Scott Brown, así como otros arquitectos trataban de superar los tabúes del movimiento moderno y crear una arquitectura propia de su tiempo. Una primera época que englobaría desde sus primeros proyectos de 1957 hasta mitad de los años setenta, después de publicar Aprendiendo de Las Vegas, en el cual ya

8 Se tiene en cuenta como año crucial 1968 y no 1972, año en el que se publicó “Learning from Las Vegas”, ya que los primeros textos se publicaron en “Architectural Forum” en 1968.

9 Las nomenclaturas a los “Edificios de fondo” y “edificios de primer plano” corresponden con los edificios “feos y ordinarios” y “heroicos y originales” que distinguían R. Venturi y D. Scott Brown en sus escritos. Reconociendo que ambos tipos eran válidos y necesarios, aunque en la ciudad no hubiera ninguna obligación de que todas las construcciones fueran “heroicas y originales”.

no reivindicaban una reacción en la arquitectura, sino que declaran su modo de verla, ya no sólo como jóvenes arquitectos, sino como arquitectos de prestigio¹⁰.

Una época, en la que, desde el anonimato, transgredieron las reglas y experimentaron con pequeños proyectos una arquitectura manierista, llegando a conseguir incluir algunos de sus proyectos entre la arquitectura más importante del siglo XX¹¹, como fue el caso de la Vanna House (1959/1964), arquetipo de la arquitectura compleja y contradictoria, cuyas intenciones cautivaron a Vincent Scully desde su primera visita. Una casa pequeña, pero con un programa y sección complejos, distorsiones de forma que crean tensión y ambigüedad, una gran escala inusual en algunos elementos como la chimenea y, sobre todo, diversidad que contribuye a la riqueza en el espacio.

6.01 Guild House. Experimentación residencial

Gran parte de sus obras experimentales y transgresoras lo fueron de vivienda¹². La mayoría, viviendas unifamiliares, las cuales a través de programas sencillos y gran libertad de diseño consiguieron resultados excepcionales, aunque desgraciadamente muchas de ellas no fueran construidas. Evolucionaron su concepto de vivienda hacia la Eclectic House (1977), en la cual llevaron al límite el “decorated shed” y “lo ordinario” a través de un ejercicio teórico de personalización derivado del estudio de Levittown, en el que distintos e imaginativos frentes envuelven y cubren la vivienda (decorated shed), mientras los otros planos, tanto en planta como en alzado permanecen constantes (lo ordinario).

En cambio, tan sólo experimentaron con la vivienda colectiva en pocas ocasiones. La primera fue Foulkeways, en Gwynedd en 1959, un conjunto de siete

10 En los años setenta, pese a no continuar con su carrera docente, comenzaron a recibir premios de arquitectura de instituciones y a ser invitados en concursos y coloquios a nivel internacional.

11 Peter Eisenmann consideró la Vanna's House como una de las diez obras canónicas de la segunda mitad del siglo XX. (Eisenmann 2008)

12 De un análisis de sus obras entre 1957 y 1972 se desprende que un poco más del 40% de sus obras durante estos años fueron viviendas. Perteneciendo entre ellas, tan sólo dos a vivienda colectiva. Tendencia que cambiará en las épocas posteriores, donde la vivienda, tanto unifamiliar como colectiva queda relegada por la gran cantidad de proyectos públicos, estudios y concursos que llevan a cabo en otras áreas.

agrupaciones de viviendas adosadas para una comunidad de jubilados, en la que la geometría de las viviendas en hilera es compleja y similar a sus otras viviendas unifamiliares, con cubiertas inclinadas y accesos enmarcados entre dos testeros con grandes chimeneas en el centro.

Y entre estas excepciones resalta la Guild House, una de sus pocas experimentaciones en arquitectura residencial colectiva y la única construida hasta 1979-1981, cuando construyeron Chinatown Housing en Filadelfia, un conjunto de viviendas que pasó desapercibido entre los críticos y las publicaciones. Formado por veinticinco viviendas, un conjunto de trece casas en hilera destinadas al mercado del alquiler con ingresos medios, y doce dúplex destinados a compradores con bajos recursos a través de un programa de asistencia federal. Dos grupos de viviendas sin aparente relación entre ellas, recayentes a distintas calles, separados por un aparcamiento en superficie, pero sobre todo proyectadas otorgándoles distintos caracteres arquitectónicos, de acuerdo a distintos prototipos de vivienda comunes en Filadelfia. En el caso de las viviendas adosadas, éstas disponen de cubierta inclinada, buhardilla y marquesinas en las entradas. En cambio, las viviendas en dúplex se construyeron con techos planos y balcones cubiertos, cuyos techos hacían una clara referencia directa a la cultura asiática, actualmente eliminados. Tan sólo teniendo en común ambos tipos la construcción con ladrillo, al igual que los edificios colindantes, y las ventanas de guillotina, de acuerdo a la convención y lo “ordinario”¹³.

La Guild House, en contraposición al resto de arquitectura residencial de Venturi, Rauch & Scott Brown, no era tan sólo un ejercicio formal en el que experimentar y poner a prueba su teoría como arquitectos, generalmente en lugares exclusivos y para una clase privilegiada entendida en arte¹⁴. Eran viviendas sociales para gente con pocos recursos, que incluía un programa complejo, un presupuesto ajustado, y debía cumplir una función social y urbana, aparte de sus propios criterios de complejidad y simbolismo. Además, fue su mayor obra construida en este

13 Descripción del proyecto obtenida en “On houses and housing” (Venturi Scott Brown & Associates 1992, pp. 92-93)

14 Gran parte de la arquitectura residencial de Venturi, Rauch & Scott Brown, y posteriormente Venturi & Scott Brown Associates, se enclava en lugares privilegiados como la isla de Nantucket, o The Hamptons.

periodo¹⁵, y su mayor edificio de viviendas hasta 1999¹⁶.

Tipología que, durante los años sesenta, tan sólo experimentaron de nuevo en Brighton Beach (1967). Un concurso de viviendas para clase media calificado como “feo”. Un polémico concurso en el que el jurado estuvo fuertemente dividido, con posiciones muy distintas que marcaban la “brecha generacional” entre los arquitectos norteamericanos y entre lo inclusivo y lo exclusivo (Cohen 1974, p. 70). El primer premio recayó en un proyecto de Wells/Koetter, un proyecto de “alta moda moderna”, basado en las formas de la arquitectura moderna, frente al tercer premio de Venturi & Rauch, calificado como un proyecto de “constructor moderno” vernacular¹⁷. Compuesto por viviendas agrupadas en dos bloques dispuestos de forma perpendicular a la playa, con la envolvente inflexionada para obtener mayor superficie de fachada orientada a la playa, como muchos de los proyectos de Aalto de los años sesenta, perforados por ventanas de distintos tamaños, en función de qué tipo de estancia recae en ellos y viviendas en dúplex, también en sentido perpendicular a la playa. No construyendo una megaestructura en el frente como el proyecto de Wells/Koetter, sino vaciando el frente de la playa y permitiendo el máximo de vistas al mar en los edificios de seis plantas del entorno. Aunque lo que destacó Venturi de él fue su imagen arquitectónica, escribiendo sobre ella:

“La decoración de estos cobertizos no está en el ornamento de la superficie. ...sino en el simbolismo de los elementos, en su ordinariez. La sustancia y la imagen de estos edificios no es mini-estructural con complejidades interesantes y pintorescas, como zoots de ocho pisos de altura y puentes neo-constructivistas... La sustancia y la imagen son una combinación de elementos bastante convencionales...”¹⁸

15 El siguiente gran edificio tras la construcción de la Guild House fue el Edificio de Humanidades de la State University of New York en 1973.

16 Entre 1990-99, Venturi & Scott Brown construyeron El Hotel du Département de la Haute-Garonne en Toulouse, uno de sus mayores proyectos de vivienda. Un tipo de edificio distinto a la Guild House, construido en otra época y en otro contexto.

17 En el mismo artículo, Jean Louis Cohen define al Proyecto de Wells/Koetter como “high fashion modern” y al de Venturi como “builder modern” vernacular. Explicando el significado de “arquitectura moderna” y constructor especulativo en las páginas 9 y 12. (Cohen 1974)

18 “The decoration of these sheds is not in surface ornament... but in the symbolism of the elements, in their ordinariness. The substance and image of these buildings is not

Una imagen que no logró convencer al jurado, proyecto al que Philip Johnson se refirió de forma despectiva en las actas del jurado como “feo y aburrido”, similar al “feo y ordinario” con el que Gordon Bunschaft también se refirió a otro concurso de Venturi & Rauch, el “Transportation Square” (Associates 1992, p. 37)¹⁹.

6.02 Guild House. Ordinaria y Extraordinaria

La Guild House no representa literalmente lo “feo y ordinario” frente a lo “heroico y original”. Venturi y Scott Brown se refieren a ella como una representación simbólica de la fealdad y la ordinariez, capaz de hallar la riqueza a través de los elementos convencionales. Un nuevo camino para ver la arquitectura como un conjunto de transgresiones, que a pesar de la dureza de las críticas no pretendían revolucionar la arquitectura, sino que evolucionara hacia los nuevos tiempos. Un concepto distinto a la arquitectura moderna contemporánea plástica de Paul Rudolph en Crawford Manor o la singularidad y ortogonalidad de Richard Meier en Twin Peaks²⁰. Un edificio ordinario y extraordinario, como define y argumenta Robert Venturi su edificio en el 25 aniversario (Venturi 1996, pp. 133-136).

Ordinario porque se camufla en un entorno de edificaciones entre medianeras y edificios industriales de ladrillo, pero **extraordinario** porque no era un edificio monumental exento o una edificación aislada en el paisaje, como establecía el urbanismo moderno, sino que era un **edificio que se alineaba con la calle** como en la antigua ciudad.

Extraordinario porque su forma no era regular, sino facetada e **irregular**, aumentando la longitud de fachada a sur y con ello las vistas al skyline de la ciudad,

minimegastructural with interesting and picturesque complexities, such as zoots eight stories high and neo-constructivist bridges... The substance and image are a combination of fairly conventional elements...”. (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, p. 136)

19 En la primera edición original de “Learning from Las Vegas”. En la descripción de los concursos de Brighton Beach Housing y del Transportation Square Project, Venturi y Scott Brown introducen los párrafos con los que los distintos jurados se refieren a sus proyectos de forma despectiva por parte de Philip Johnson y Gordon Bunschaft. (Venturi, Scott Brown y Izenour 1972, pp.134-141)

20 En el capítulo 4 de la tesis se analiza la Guild House, también en referencia a estos dos proyectos, de acuerdo al criterio de Jean Louis Cohen en la revista *Oppositions* en 1974.

además de que sus fachadas no eran iguales, sino que el frente era distinto a la parte trasera.

Extraordinario porque sus superficies no eran de hormigón, sino del **ladrillo** que se utilizaba en las edificaciones del entorno, armonizando con ellos y ayudando a la integración del edificio en su contexto.

Extraordinario porque las fachadas están perforadas por **ventanas**, no por huecos entre muros o la ausencia de muros como era habitual. Además, la ventana, pese a recordar la ventana tradicional, no lo era. Se produce una jerarquía de escalas al utilizar el mismo tipo de ventana en distintos tamaños, contrariamente a la modulación que reinaba en la arquitectura.

Sobre todo, **extraordinario** para Venturi en la arquitectura del momento: la utilización del **ornamento aplicado** en la fachada. La utilización de un área blanca en la base y una línea blanca en la parte superior con una justificación estética y para reforzar de nuevo la jerarquía dividiendo la fachada en una base, un cuerpo central y un ático al modo de los palacios italianos barrocos, creando una contradicción yuxtapuesta entre esta decoración tripartita y los seis pisos reales en los que se divide funcionalmente el edificio.

También **extraordinario** el **frente central de la fachada** por la utilización de nuevo de la **jerarquía**, al expresar otra vez base, cuerpo y parte superior mediante el pilar en el acceso, los balcones en la parte central y la ventana arqueada en la sala comunitaria de la sexta planta como terminación. Composición muy transgresora con respecto a los edificios modernos de la época, cuyas fachadas estaban dispuestas a modo de series de elementos horizontales y verticales sin jerarquía.

El diseño de la fachada como un **plano** y **no como un volumen**, al separarse el muro de los balcones en la parte superior, mostrándose el muro como un plano a lo largo de la calle y una superficie.

La arquitectura genérica también es **extraordinaria** porque incluye la **iconografía de las flores** en la colocación de una escultura sobre la ventana con forma de arco, actuando como remate al modo de una madonna, y a su vez, la dualidad con la columna de granito del zócalo, estructural y decorativa a la vez. Iconografía no sólo en el exterior, sino en el interior, donde los pasillos no continuos contienen frisos cerámicos pintados por los niños del vecindario.

Desde un punto de vista social y patriótico, para Venturi la Guild House también es **extraordinaria** al ser considerada una **arquitectura no coercitiva**. Donde los “ocupantes americanos” no eran forzados a vivir en un tipo de arquitectura importada propia del socialismo proletario que los arquitectos americanos impusieron en los cincuenta y los sesenta en Estados Unidos, sino en un ambiente que refleja la realidad de la sociedad americana.

Finalmente, incluso **la valla** es considerada extraordinaria. Un elemento sin diseño, completamente ordinario, que envuelve la parcela y dirige la entrada hacia el centro de la composición, la cual promueve “como la arquitectura del difícil conjunto, una **tensión estética entre lo ordinario y lo extraordinario** a la vez” (Venturi 1996, p. 136).

La utilización de todos estos recursos, no sólo sirvieron a Venturi y sus socios para considerar la Guild House ordinaria y extraordinaria, sino que muchos la consideraron un diseño revolucionario²¹, y otros, una parodia («The Elderly. New-Old Guild House Apartments» 1967).

6.03 Guild House. El compromiso del difícil conjunto

Como escribió Venturi, “una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona al conjunto” (Venturi 1978, p. 141), refiriéndose a él como una unidad de la inclusión y no de la exclusión, propia del movimiento moderno. Al hablar del difícil conjunto, Venturi recurre a la teoría de la Gestalt al considerar “el conjunto perceptivo como el resultado, e incluso más, de la suma de sus partes. El conjunto depende de la posición, del número y de las características intrínsecas de las partes” (Venturi 1978, p. 141), que influyen en la percepción del conjunto y en distintos grados, al igual que Herbert A. Simon al introducir que un sistema complejo incluye “un gran número de partes que se interrelacionan de una manera no simple” (Venturi 1978).

21 “The building itself is considered by many a revolutionary design. (...) “Perhaps more than other buildings in the world, Guild House marks the paradigmatic shift away from Modernism, the style and ideology that dominated architectural discourse between 1925 and 1975”” - “Quizás más que cualquier otro edificio en el mundo, Guild House marca el cambio paradigmático más allá del movimiento moderno, el estilo y la ideología que dominó el discurso arquitectónico entre 1925 y 1975”. (Sklaroff 2004)

La Guild House es un conjunto que nace en el seno del movimiento moderno, al igual que Venturi se educa en él. Se inspira en él²², se apoya en él, y comparte con él algunas de sus premisas. En una primera lectura, la Guild House es un **conjunto moderno** de formas sencillas, similar a las viviendas sociales de los años 30, un conjunto de prismas envueltos en fachadas austeras, aparentemente sinceras y sin ornamento aparente. Un edificio construido con una estructura porticada integrada en una retícula, la utilización de elementos prefabricados, y la utilización estándares mínimos de superficie, propios de los programas modernos de vivienda social.

Pero también se aleja de él y de sus convenciones voluntariamente a través de una serie de transgresiones, que cambian la percepción y el significado del edificio. Transgresiones que colaboran en la superación del movimiento moderno, con la mirada hacia el presente y al futuro de un modo **manierista**.

Un presente que admite la convención y la diversidad en el que el difícil conjunto se crea a través de diferentes **transgresiones** del movimiento moderno, como la preferencia de la **complejidad frente a la simplificación**, la cual logra a través de un volumen no rectangular, cuya envolvente se descompone en una sucesión de planos, cuya distribución de viviendas en planta no es meramente simétrica, sino que se deforma para lograr el mayor número de viviendas con las mejores vistas y orientación, cuyo corredor de distribución es más que un mero corredor regular, y en el cual no todas las fachadas son iguales, sino que responden de forma distinta al entorno y el simbolismo.

Un conjunto que contempla a la **ambigüedad y admite distintos niveles contradictorios y de significado**, cuya lectura no es inmediata, sino que depende de diferentes niveles de lectura. En un primer nivel el vecindario desolado, en segundo lugar, los detalles, y en un tercer nivel pueden establecerse relaciones desestabilizadoras y de tensión entre las partes²³. Ambigüedad que parte de la utilización de **lo uno y lo otro**, o del **elemento de doble función**, la mayoría

22 Tom Wolfe compara la Guild House con las viviendas sociales de Bruno Taut en Berlín (Wolfe 2010), así como Vincent Scully con la villa Schwob y el Cinéma Scala de Le Corbusier en La Chaux de Fonds (Scully 1974), y con las viviendas Karl Marx de Viena (Scully 1989).

23 Esta lectura de la Guild House en tres niveles corresponde al artículo de Jane Holtz Kay incluido y comentado en el capítulo 3 de esta tesis. (Holtz Kay 1971)

de ellos como elementos retóricos. En el nombre de Guild House, cartel y barandilla a la vez; la columna de granito, un elemento estructural y ornamental; la utilización de un solo material en fachada, pero con distintos colores y acabados para permitir de nuevo la función ornamental; la ausencia de diferenciación entre plantas, pero cuya composición de fachada transmite un mensaje contrario; o en el interior de las viviendas, las cuales no se zonifican, permitiendo no sólo mayor flexibilidad, sino ambigüedad en el uso.

Un conjunto, en el cual, el **caos** domina al orden, pero sólo de forma aparente a través de distintos recursos como la **contradicción adaptada**, en la que crea una retícula, pero después la deforma, en la que todas las viviendas son iguales, pero las de esquina se modifican ligeramente. Un caos en el que se produce **tensión y equilibrio** a través de líneas ortogonales y la diagonal, y a través de **contradicciones yuxtapuestas**, como el sistema compositivo de fachada dividido en tres niveles frente a un edificio de seis niveles, los distintos planos de fachada o la escala contradictoria en algunos elementos para lograr efectos ópticos.

Cuya complejidad y contradicción proviene en gran parte de los **juegos de escala** frente a la sinceridad; en el que el orden gigante promulga monumentalidad al exterior frente a la domesticidad interior y las ventanas son grandes o pequeñas en función del efecto que pretendan producir, no tan sólo del tipo de estancia que iluminan. Así como las **contradicciones** entre el **interior y el exterior**, entre los cuales no solo no hay continuidad, sino ambigüedad, ya que el interior es de vivienda y el exterior simula un palacio; en el que la comunicación se produce a través de ventanas tradicionales y no paños acristalados que permitan difuminar los límites.

Pero la Guild House, no sólo es un difícil conjunto que responde a la complejidad y la contradicción, sino en gran medida al **simbolismo**. Un simbolismo obtenido también a través de distintos recursos como la utilización del **elemento convencional** y en muchos casos de forma que no lo es, como el ladrillo rojo convencional de la fachada, que realmente está oscurecido, o el ladrillo blanco utilizado de forma no convencional como ornamento. Ventanas de guillotina convencionales, pero desdibujadas y distorsionadas.

Un **simbolismo** que no es sólo vernáculo y ordinario, sino **historicista**, como los edificios posmodernos. Un edificio que utiliza recursos históricos de forma irónica para simular otros efectos deseados. La recuperación de la simetría, de

la descomposición de la fachada en distintos cuerpos retranqueados, la ventana termal, la composición clásica del palacio en tres niveles, zócalo, cuerpo y remate, y la coronación del frente de la fachada contribuyen a simular un “palazzo” en la Guild House, viviendas para gente obrera.

Un simbolismo, que no sólo mira al pasado, sino al presente y la sociedad en la que vivían, en la que sentían que dominaba el **lenguaje vernáculo comercial** del Strip de Las Vegas. Un simbolismo relacionado con la comunicación con los letrados como el de Guild House sobre el acceso, más simbólico que funcional debido a su posición; una fachada trasera despojada de recursos mientras la carga comunicativa se centra en la principal y la utilización de la tipografía como un recurso compositivo más en el diseño.

Pero quizás, el tipo de simbolismo utilizado más transgresor con el movimiento moderno fue el **ornamento**. El recurso prohibido. En este caso, en la Guild House como en general en toda su obra, no reivindicaban recuperar el ornamento como los arquitectos posmodernistas, sino hacerlo de forma simbólica. Un ornamento appliqué en el exterior a través de la banda continua de ladrillo blanco, el frente del mismo ladrillo en la entrada, la columna de granito en planta baja, la gran ventana arqueada en la última planta, y finalmente la antena que coronaba el edificio como una “madonna”.

Ornamento que no solo se extiende en el exterior, sino también en el interior, donde los arquitectos tomaron referencias contemporáneas y del lugar y las integraron para decorar los blancos muros de los corredores. Señales y signos tomados de la iconografía de los hoteles, superficies cerámicas que los propios miembros de la comunidad pudieran pintar, y murales inspirados de la tradición de Filadelfia, conjugando el arte popular con el arte culto.

Todos estos simbolismos incluyeron la convención irónica. La ironía como un medio de sofisticación que les permitía obtener multitud de significados de los elementos utilizados, al igual que el dadaísmo. Como es el caso de la falsa antena de televisión. Un símbolo, ornamento, escultura, remate escultórico, elemento iconográfico, objeto vulgar y de culto de masas a la vez. El símbolo más *fake* y más posmodernista de la Guild House.

La Guild House es un difícil conjunto. Complejo, contradictorio y repleto de símbolos que conseguía adaptarse al contexto urbano y social. Una implanta-

ción urbana adaptada más a las formas del entorno que a las convenciones del movimiento moderno que promovía edificios aislados con zonas ajardinadas sin relación con el medio, o megaestructuras. Un edificio alineado y paralelo a la calle que contribuye a su entendimiento como tal, que integra no sólo los materiales de los edificios colindantes, sino a su sociedad. Inquilinos del mismo barrio que participaron también en su decoración, patrocinando a través del reclamo que ofrecía en su título no sólo un edificio, sino toda una institución social dedicada a mejorar la vida de sus vecinos, la Friends Neighborhood Guild.

Como conjunto, una arquitectura compleja que favorece la ambigüedad sobre la sencillez, los ritmos complejos sobre sencillos y únicos, introduce elementos de mala reputación ofreciendo cierto grado de vitalidad, acepta la dualidad y los grados intermedios e integra también un compromiso con la inflexión (Venturi 1978)²⁴, en el que se desarrolla el arte del fragmento en la fachada al desdibujarla en distintos planos desiguales, pero a la vez creando un carácter de conjunto. Una unidad compleja, aparentemente caótica, pero que contiene un orden interno frente a una unidad sencilla e inmediata, que promueve la tensión estética entre lo ordinario y lo extraordinario.

6.04 Guild House. De la Modernidad a la Posmodernidad y de la complejidad al simbolismo, la arquitectura del manierismo.

Ahora, más de cincuenta años después, la Guild House puede considerarse una obra **transgresora** con la arquitectura moderna de los años sesenta, aunque también **evolucionista**, que tuvo en cuenta el pasado para diseñar el presente y ayudar a propiciar los cimientos de una nueva arquitectura que sirvió de modelo para las siguientes generaciones de arquitectos posmodernistas²⁵.

Un proyecto vivo, un ejercicio de **transición**, que a pesar de querer distanciarse de la modernidad se apoyó en ella y evolucionó hacia la posmodernidad, así como del manierismo de las formas hacia el simbolismo. Una evolución en la que

24 R. Venturi entiende la inflexión como un compromiso especial con el todo que refuerza las partes, denominada inflexión por Trystan Edward.

25 En especial, muchos arquitectos posmodernistas encontraron en su antena un modelo “kitsch” y de la ironía.

quedan patentes las distintas influencias en la obra de Venturi & Rauch, tanto de Louis Kahn en el tratamiento complejo de las formas, de su estancia en Roma en el manierismo, de Princeton y la historia, así como de Scott Brown, al trasladar el discurso desde la transgresión en la forma hacia el simbolismo y el realismo.

Evolucionó desde la sencillez, la austeridad, la funcionalidad y el pragmatismo del movimiento moderno a la Complejidad y la contradicción en la arquitectura, al integrar distintos recursos como la “complejidad frente a la simplificación”, la “ambigüedad”, la admisión de distintos “niveles contradictorios” y de “significado”, “lo uno y lo otro”, el “elemento de doble función”, la “contradicción adaptada”, “tensión y equilibrio”, contradicciones entre “el interior y exterior”, “yuxtaposiciones” y “juegos de escala”. Y desde las transgresiones manieristas en la forma arquitectónica hacia una arquitectura de la comunicación y el simbolismo, arquetipo de la arquitectura de lo “feo” y lo “ordinario”, aparentemente sencilla a través de la aceptación de la realidad y la diversidad de la sociedad norteamericana al acercarse a lo ordinario, la convencionalidad y los gustos populares a través del simbolismo y la ironía. Tanto a través del simbolismo historicista, como del elemento convencional, el elemento pop, el simbolismo vernáculo comercial, la ironía, lo ordinario y el ornamento como simbolismo. Recursos, algunos de ellos como la utilización del ornamento, el historicismo y la ironía, que inspiraron y formaron parte del repertorio del posmodernismo, aunque Venturi quisiera alejarse de él, tal como hizo de los arquitectos modernos anteriormente.

Por ello, la Guild House no puede considerarse un edificio estrictamente **moderno** ni **posmoderno**, sino **manierista**. **Complejo, contradictorio y simbólico**. Un **edificio de transición** que fue más allá de las convenciones del movimiento moderno, transgrediéndolo y colaborando en su superación, con la mirada hacia atrás y en el presente, y que contribuyó a sentar las bases del posmodernismo.

Una arquitectura sencilla, representación simbólica de la fealdad y la ordinariez, aunque compleja y culta en esencia. Ordinaria y extraordinaria, una paradoja, y como ya afirmó Klotz, probablemente el primer gran edificio del posmodernismo (Klotz 1987, p. 156).

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN. Escritos y libros consultados

GEERS, Kersten, PANCEVAC, Jelena., y ZANDERIGO, Andrea., 2016. *The difficult whole: a reference book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*. Zürich: Park Books. ISBN 978-3-906027-84-5 3-906027-84-8.

GOLDBERGER, Paul, 1991. Architecture View; Robert Venturi , Gentle Subverter of Modernism. En: Hay una frase muy chuli, la era del posmodernismo le corresponde, aunque no la arquitectura posmodernista., *The New York Times*. 14 abril 1991. pp. 2-31.

SCOTT BROWN, Denise, 2007. *Aprendiendo del pop*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2120-0.

SCULLY, Vincent, 1978. Introducción. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed cast. Barcelona: Gustavo Gili,

TSCHUMI, Bernard, 1976. Architecture and Transgression. *Oppositions*, vol. 7, no. winter, pp. 56-63.

PARTE I, CAPÍTULO 1. INFLUENCIAS Y TRANSGRESIÓN.

Escritos y libros consultados

BARRIERE, Phillipe et al., 1997. Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi. *Perspecta*, vol. 28, pp. 127-145. ISSN 00790958. DOI 10.2307/1567197.

BORJA VILLEL, Manuel José, 1982. *Venturi and Co: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.

BROWNLIE, David Bruce, DE LONG, David Gilson, y HIESINGER, Kathryn B., 2001. *Out of the ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*. Philadelphia, Pennsylvania: Philadelphia Museum of Art. ISBN 0-300-08995-3.

BUTLER, Andy, 2014. Interview with architect Denise Scott Brown. *Designboom* [en línea], Disponible en: <http://www.designboom.com/architecture/interview-with-architect-denise-scott-brown-05-15-2014/>.

CARNICERO, Iñaki, 2015. *Louis Khan y Robert Venturi: Coincidencias. Del Giancolo a Chestnut Hill* [en línea]. Madrid: ETSAM. Universidad politécnica de Madrid. Disponible en: http://oa.upm.es/43772/1/JOSE_IGNACIO_CARNICERO_ALONSO_COLMENARES.pdf.

COLOMINA, Beatriz, 1968. Denise Scott Brown and Robert Venturi, «Learning from Levittown» at the Yale School of Architecture. *Radical Pedagogies* [en línea], pp. 1-2. Disponible en: <http://radical-pedagogies.com/search-cases/a15-las-vegas-yale-school-architecture/>.

COSTANZO, Denise, 2009. *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966* [en línea]. State Collage: The Pennsylvania State University. Disponible en: <http://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C:etda.libraries.psu.edu%5C%2Foai%5C%2F9813&q=robert+venturi>.

DIXON, John Morris, 1977. Women in Architecture. *Progressive architecture*, no. 3.

EISENMANN, Peter, 2008. *Ten canonical buildings: 1950-2000*. New York: Rizzoli.

- FIGUERIA, Jorge, 2011. Interview: Denise Scott Brown – I Encourage Young Women to Risk It and Young Men to Discipline Themselves. *Jornal Arquitectos*, no. 242, pp. 28-31.
- FRAMPTON, Kenneth, 1971. America 1960-1970 Notes on Urban Images and Theory. *Casabella*, vol. 35, no. 359, pp. 24-38.
- FRANCIA, Evelin, 1995. Learning from Africa. *The Zimbabwean review*, pp. 26-29.
- GILBERT, Lynn y MOORE, Gaylen, 1981. Denise Scott Brown. *Particular passions: talks with women who have shaped our times*. New York: Clarkson N.Potter-Crown, pp. 311-323.
- GOLDEBERG, Paul, 1978. Siblings by the Seaside. *New York Times Magazine*. New York, 21 mayo 1978. pp. 19.
- John Rauch. *Philadelphia Architects and Buildings* [en línea], 2019. Disponible en: https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display.cfm/23464.
- LE CORBUSIER, 1993. *El viaje de Oriente*. 2ª edición. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- LE CORBUSIER, 2008. *Towards a new architecture*. Lexington KY: BN Publishing.
- LIPTON, Jane, 2003. The Places They Built: Reflecting on the Storied Careers of Two of Philadelphia's Most Prominent Architects. *Manayunk.com*, pp. 1,10-13.
- LIPTON, Jane, 2013. Rewriting History - Robert Venturi and Denise Scott Brown Ushered in a New Era of Design. *Manayunk.com* [en línea], Disponible en: <http://manayunk.com/news-and-events/blog/2013/06/25/rewriting-history-robert-venturi-and-denise-scott-brown-ushered-in-a-new-era-of-design/>.
- MARCUS, Adam, 2010. Denise Scott Brown & Robert Venturi. *Museo Magazine* [en línea], Disponible en: <http://www.museomagazine.com/SCOTT-BROWN-VENTURI>.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Gabriel, 2015. El grand tour: Revisión de un viaje antropológico. *Revista de Investigaciones Turísticas*, vol. 12, no. Julio Diciembre, pp.

- MICHELI, Silvia, 2010. Learning from Denise Scott Brown. En: From Duplicate 2 (Learning from Denise Scott Brown - Micheli, Silvia) Interview Biografía, *Gizmoweb* [en línea], no. 13 December. Disponible en: <http://www.gizmoweb.org/2010/12/learning-from-denise-scott-brown/>.
- QUIRK, Vanessa, 2013. Pritzker Rejects Petition for Denise Policy. *ArchDaily*. 16 junio 2013.
- RELLENSMANN, Luise, 2013. Framed views. Denise Scott Brown on the desert, Ed Ruscha, and the Pritzker Prize she never received. *Uncube* [en línea], no. 12, pp. 5-19. Disponible en: <http://www.uncubemagazine.com/sixcms/detail.php?id=10004183#!/page4>.
- RODELL, Sam, 2008. *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn* [en línea]. Pullman, WA: Washington State University. Disponible en: http://www.dissertations.wsu.edu/Thesis/Spring2008/S_Rodell_042508.pdf.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Raúl, 2016. *Road to 1966. Caminos hacia «complejidad y contradicción en la arquitectura», en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.* Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.
- RONNER, Heinz y JHAVERI, Sharad (eds.), 1987. *Louis I. Kahn. Complete Work 1935-1974*. 2º ed. rev. Basel, Boston: Birkhäuser.
- ROWAN, Jan, 1961. The Philadelphia School. *Progressive Architecture*, no. 04 Abril, pp. 130-163.
- SALOMON, Stephanie y KROETER, Steve, 2014. Still Learning from Denise Scott Brown. 45 Years of learning from Las Vegas. *Designers & Books* [en línea], no. January 7. Disponible en: <http://www.designersandbooks.com/blog/still-learning-from-Denise-scott-brown>.
- SANMARTÍN, Antonio (ed.), 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown: obras y proyectos, 1959-1985. Works and projects*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1260-X 978-84-252-1260-4.
- SCHWARTZ, Frederic, 1992. Introduction. *Mother's house: the evolution of Vanna Venturi's house in Chestnut Hill*. New York: Rizzoli, pp. 16-29.

- SCHWARTZ, Frederic y VACCARO, Carolina, 1995. *Venturi, Scott Brown and associates. Obras y proyectos; Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1626-5 978-84-252-1626-8.
- SCOTT BROWN, Denise, 1971. Risposta per Frampton - Reply to Keneth Frampton. En: Teoria, *Casabella*, vol. 35, no. 359, pp. 39-46. ISSN 0008-7181.
- SCOTT BROWN, Denise, 1989. Room at the top? Sexism and the Star System in Architecture. En: E. PERRY (ed.), *Architecture: A Place for Women*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, pp. 237-244.
- SCOTT BROWN, Denise, 1990. Between three stools. A personal view of Urban Design Pedagogy. *Urban Concepts: Denise Scott Brown*. London: Academy Editions, pp. 9-20.
- SCOTT BROWN, Denise, 1992. Learning from Levittown. *Venturi Scott Brown & Associates. On houses and housing*. London: A.D. Academy Editions, pp. 50-57.
- SCOTT BROWN, Denise, 2004. Some Ideas and Their History. *Architecture as signs and systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, pp. 105-119.
- SCOTT BROWN, Denise, 2006. El arte en el desecho. *Distorsiones Urbanas* [en línea], vol. 16, pp. 1-5. Disponible en: http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_scott_brown.htm.
- SCOTT BROWN, Denise, 2011. Letter to the University of the Witwatersrand, from Denise Scott Brown: 21 July 2011. *Architecture. Journal of the South African Institute of Architects*, vol. 95, no. September/October, pp. 10,11.
- SCOTT BROWN, Denise, 2013a. Del análisis formal como investigación del diseño (1979). *Armada de palabras (Having Words)*. México D.F.: Arquine, pp. 88-97.
- SCOTT BROWN, Denise, 2013b. Hacia una socioplástica activa. *Armada de palabras*. México, D.F.: Arquine, pp. 36-49.
- SCOTT BROWN, Denise, 2013c. Una historia de la arquitectura reciente a ojo

- de oruga (1984). *Armada de palabras (Having Words)*. México D.F.: Arquine, pp. 118-139.
- SCOTT BROWN, Denise, 2016. Denise Scott Brown. *Metropolis: Architecture Design*, no. Julio/Agosto, pp. 226-233. ISSN 02794977.
- SCOTT BROWN, Denise y FRANCIA, Evelin, 2006. Learning from Africa: le esperienze giovanili di Denise Scott Brown. En: Accession Number: 593334. Document Type: interview. Includes: photographs. Language: Italian., *Parametro*, vol. 36, no. 263, pp. 22-25. ISSN 0031-1731.
- SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert, 2008. Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi: Is and Ought. *Perspecta*, vol. 41, pp. 36-41. ISSN 00790958.
- STEIN, Amelia, 2015. Denise Scott Brown: Space and Work. *Apartamento*, no. 16.
- STERN, Robert, 1978. Venturi and Rauch: Learning to love them. *Venturi and Rauch. The Public Building*. London: Academy Editions, pp. 93-94.
- STIERLI, Martino, 2010. In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture. *AA Files*, no. 56, pp. 42-63.
- VAN ZANTEN, David, 1989. The «Princeton System» and the Founding of the School of Architecture, 1915-20. En: C. MEAD (ed.), *The Architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 34-44.
- VENTURI, Robert, 1953. The Campigdolio: A Case Study. *The Architectural Review*, pp. 333-334.
- VENTURI, Robert, 1960. Project for a beach house. En: Proyecto, *Architectural Design*, vol. 30, no. 11, pp. 477. ISSN 0003-8504.
- VENTURI, Robert, 1965. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: Teoria, *Perspecta*, vol. 9-10, pp. 17-56. ISSN 0079-0958.
- VENTURI, Robert, 1968. A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas. *Architectural Forum*, no. Marzo, pp. 35-43.
- VENTURI, Robert et al., 1969. Mass Communication on the People Freeway:

Or Piranesi Is Too Easy. En: Teoria, *Perspecta*, vol. 12, pp. 49-56. ISSN 00790958. DOI 10.2307/1566958.

VENTURI, Robert, 1977. Forum: The Beaux Arts Exhibition. En: Teoria, *Oppositions*, no. Spring, pp. 171-172.

VENTURI, Robert, 1978a. A definition of architecture as shelter, decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture (reprinted). En: Teoria, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, no. 197 Junio, pp. 7-8.

VENTURI, Robert, 1978b. The recent nine works by Venturi and Rauch. En: Proyectos, *A & U: architecture & urbanism*, A & U. no. 87, pp. 15-80. ISSN 0389-9160.

VENTURI, Robert, 1980. Donald Drew Egbert - A tribute. *The beaux-arts tradition in french architecture*. New Jersey: Princeton University Press, pp. xiii-xiv.

VENTURI, Robert, 1982. Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change. En: Proyectos + Teoria, *Architectural Record*, vol. 170, no. 8 June, pp. 114-119. ISSN 0003-858X.

VENTURI, Robert, 1987. Robert Venturi. Unbringing Among Quakers. En: L. BRANDI CATEURA (ed.), *Growing up Italian*. New York: William Morrow, pp. 195-201.

VENTURI, Robert, 1996a. Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 335-374.

VENTURI, Robert, 1996b. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN 0-262-22051-2.

VENTURI, Robert, 1996c. Louis Kahn Remembered: Notes from a Lecture at the Opening. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 87-92.

VENTURI, Robert, 1996d. Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago. *Iconography and Elec-*

tronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, pp. 47-56.

VENTURI, Robert, 1996e. Robert Venturi's Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room.* Cambridge, Massachussets: The MIT Press, pp. 97-104.

VENTURI, Robert, 2001. A bas postmodernism, of course. *Architecture*, vol. 90, no. May, pp. 154-157. ISSN 07460554.

VENTURI, Robert, 2004. Architecture as Sign in the Work of VSBA. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time.* Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, pp. 41-71.

VENTURI, Robert, 2008. Viva Mannerism for Architectures for Our Age. En: *Teoría, Log*, no. 13/14, pp. 152-153. ISSN 15474690.

VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, y SCOTT BROWN, Denise, 1992. The Home. *Venturi Scott Brown & Associates. On houses and housing.* London: A.D. Academy Editions,

VENTURI, Robert, RAUCH, John, y SCOTT BROWN, Denise, 1970. Lieb House. Ordinary as Artform. *Progressive architecture*, no. April, pp. 106-109.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1968. On ducks and decoration. *Architecture Canada*, no. October, pp. 66-69.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971a. Some Houses of Ill-Repute. En: *Teoria + Proyecto, Perspecta*, vol. 13/14, pp. 259-267. ISSN 00790958. DOI 10.2307/1566985.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971b. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. En: Accession Number: 161547. Document Type: journal article. Includes: illustrations; plans. Language: English., *Architectural Forum*, vol. 135, no. November, pp. 64-67.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971c. Ugly and ordinary architecture or the Decorated Shed. 2. Theory of ugly and ordinary and related

and contrary concepts. *Architectural Forum*, vol. 135, no. December, pp. 48-53. ISSN 0003-8539.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1974. Functionalism, Yes, But... En: Teoría, *A+U Architecture and Urbanism*, vol. 47, no. 11, Noviembre, pp. 33.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1984. Learning from Lutyens: Reply to Alison and Peter Smithson. En: P. ARNELL, T. BICKFORD y C. BERGART (eds.), *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-194*. New York: Harper & Row Publishers, pp. 20-23.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 2004. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press. The William E. Massey Sr. lectures in the history of American civilization. ISBN 0-674-01571-1.

VENTURI SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992. *Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing*. London: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21. ISBN 1-85490-093-5.

ZABALBEASCOA, Anatxu, 2013. En la arquitectura hace falta menos ego y más miedo. *El País Semanal* [en línea], pp. 1-13. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/04/23/eps/1366712866_157748.html.

PARTE I, CAPÍTULO 2. DECADENCIA DEL MOVIMIENTO
MODERNO

Escritos y libros consultados

A. MORTON, Patricia, 2016. The Legacy of Complexity and Contradiction in Architecture. *JSAH*, no. Diciembre, pp. 401-402.

ALBERTI, Leon Battista, 1797. *Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti. Quinto, sexto y séptimo libro del Arte de Edificar. Tomo segundo*. 2 ed. Madrid: Joseph Franganillo.

BAHNHAM, Reyner, 1985. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós.

BANHAM, Reyner, 1958. Neoliberty - The italian retreat from Modern Architecture. *The Architectural Review*,

BARR, Alfred H. et al., 1948. What Is Happening to Modern Architecture? A Symposium at the Museum of Modern Art. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 15, no. 3, pp. 4-20.

BARRIERE, Phillipe et al., 1997. Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi. *Perspecta*, vol. 28, pp. 127-145. ISSN 00790958. DOI 10.2307/1567197.

BELLUSCHI, Pietro, 1955. The Meaning of Regionalism in Architecture. *Architectural Record*, no. December, pp. 131-139.

BENEVOLO, Leonardo, 1999. *Historia de la arquitectura moderna*. 8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.

BLAKE, Peter, 1967. Reseña de Complejidad y contradicción en la arquitectura. *Architectural Forum*, vol. 126, no. nº 5, Junio, pp. 56,57,98.

BORJA VILLEL, Manuel José, 1982a. *Venturi and Co: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.

BORJA VILLEL, Manuel José, 1982b. *Venturi and Co: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna. Apéndice. Entrevista con Robert Venturi (Mayo 1982,*

- Philadelphia*). Valencia: Universidad de Valencia.
- BROLIN, Brent C., 1976. *The Failure of Modern Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- BRUNS BANEGAS, Sergio, 2015. *Adolf Loos. Visiones del lujo en la arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- CARNICERO, Iñaquí, 2015. *Louis Khan y Robert Venturi: Coincidencias. Del Giancolo a Chestnut Hill* [en línea]. Madrid: ETSAM. Universidad politécnica de Madrid. Disponible en: http://oa.upm.es/43772/1/JOSE_IGNACIO_CARNICERO_ALONSO_COLMENARES.pdf.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, 2019. No estamos en Tombuctú. *Revista de Occidente*, no. 453, pp. 12-35.
- CODERCH, Jose Antonio, 1961. No son genios lo que necesitamos ahora. *Domus*, no. 384, Noviembre, pp. 1-10. ISSN 00225223.
- COLLINS, Peter, 1970. *Los ideales de la arquitectura Moderna: su evolución 1750-1950*. 1970. Barcelona: GG.
- COLQUHOUN, Alan, 1967. Robert Venturi. *Architectural Design*, no. xxxvii., Agosto, pp. 362.
- COLQUHOUN, Alan, 1973. Tipología y método de diseño. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* [en línea], no. 96, pp. 51-53. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/view/111638>.
- COLQUHOUN, Alan, 1991. Postmodernidad y estructuralismo: una mirada retrospectiva. *Modernidad y tradición clásica*. Madrid: Júcar, Colección Júcar Universidad nº33,
- CORBUSIER, Le, 1957. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura. . 2001. Buenos Aires: Ediciones Infinito, pp. 1-36.
- CORBUSIER, Le, 1998. Las lecciones de Roma. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ed. Apóstrofe,
- CORBUSIER, Le, NAYA VILLAVERDE, Carlos, y JIMÉNEZ CABALLERO,

- Inmaculada, 2013. *El arte decorativo de hoy*. 2013. Pamplona: EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra.
- CREIGHTON, Thomas H. (Ed), 1961. The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture: Part I. The Period of Chaoticism. *Progressive architecture*, no. 3, pp. 122-133.
- DENNIS, James M. y WENNEKER, Lu B., 1965. Ornamentation and the Organic Architecture of Frank Lloyd Wright P. *Art Journal*, vol. 25, no. 1, pp. 2-14.
- DEXLER, Arthur, 1979. *Transformations in modern architecture*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN 087070608X.
- Die Form ohne Ornament. Werkbundausstellung 1924*, 1924. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- EMPSON, William, 2006. *Siete clases de ambigüedad*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- FAUSCH, Deborah, 1997. Ugly and ordinary: The representation of the everyday. En: S. HARRIS y D. BERKE (eds.), *Architecture of the Everyday*. New York: Princeton University Press; Yale Publications on Architecture, pp. 229.
- FIEDERER, Luke, 2017. AD Classics: Pruitt-Igoe Housing Project / Minoru Yamasaki. *Archdaily* [en línea], Disponible en: <https://www.archdaily.com/870685/ad-classics-pruitt-igoe-housing-project-minoru-yamaski-st-louis-usa-modernism>.
- FRAMPTON, Kenneth, 1971. America 1960-1970 Notes on Urban Images and Theory. *Casabella*, vol. 35, no. 359, pp. 24-38.
- FRAMPTON, Kenneth, 2002. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 11ª ed. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 8425216656 9788425216657.
- GANS, Herbert, 1966. Popular Culture in America: Social Problem in a Mass Society or Social Asset in a Pluralist Society? *Social Problems: A Modern Approach*. New York: John Wiley and Sons, pp. 561.

- GARCÍA CÓRDOBA, Miguel, 2016. La ornamentación en la definición arquitectónica. Contextos e influencias. *P+C. Proyecto y Ciudad: revista de temas de arquitectura*, no. 7, pp. 51-66.
- GIEDION, Sigfried, 1944. The Need for a New Monumentality. En: P. ZUCKER (ed.), *New Architecture and City Planning*. New York: Philosophical Library,
- GIEDION, Sigfried, 1952. The humanization of urban life. *Architectural Record*, no. Abril, pp. 121-129.
- GIEDION, Sigfried, 2009. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Ed. Reverté.
- GONZÁLEZ, Jocelyn Tillería, 2007. La arquitectura sin arquitectos, algunas reflexiones sobre arquitectura vernácula. *AUS Arquitectura/Urbanismo/Sostenibilidad*, no. 8, pp. 12-15.
- GRAUP, Francis, 2012. Ornament and Crime: The decisive contribution of Adolf Loos. En: K. SMITH (ed.), *Introducing Architectural Theory. Debating a Discipline*. 2012. New York: Routledge, pp. 48-53.
- GROPIUS, Walter, 1955. *Scope of Total Architecture. The ideals of the modern movement in architecture, city planning, and design- explained by one of the twentieth century's greatest architects*. 1955. New York: Collier Books.
- GROPIUS, Walter, 2018. Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar. En: J. MEDINA WARMBUG (ed.), *¿Qué es Arquitectura? Antología de Escritos*. Barcelona: Reverté, pp. 67-72.
- HITCHCOCK, Henry-Russel, 1981. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, 1957. Prólogo. En: H.-R. HITCHCOCK y A. DEXLER (eds.), *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*. Buenos Aires: Victor Leru, pp. 10-19.
- HITCHCOCK, Henry-Russell, 1958. *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*. Harmondsworth: Penguin Books.
- HOWE, Thomas Noble, 2016. Venturi and the Recovery of Metaphor and Prec-

- edent in Architecture. *JSAH*, no. Diciembre, pp. 493-494.
- HUDNUT, Joseph, 1945. The Post-Modern House. *Architectural Record*, no. Mayo, pp. 70-75.
- HUXTABLE, Ada Louis, 1976. The Gospel According to Giedion and Gropius is Under attack. *The New York Times*. 27 junio 1976. pp. 47.
- HUXTABLE, Ada Louis, 2008. Mutations in the Modern Movement. *On architecture: Collected Reflections on a Century of Change*. New York: Walker & Company, pp. 209-211.
- HUXTABLE, Ada Louise, 1969. The case for chaos. *The New York Times*. New York, 26 enero 1969. pp. 32, sección D.
- J.M.RICHARDS, 1958. *The functional tradition in early industrial buildings*. London: Architectural Press.
- JACOBS, Jane, 1956. The missing link in city redevelopment. *Progressive architecture*, no. Junio, pp. 132-133.
- JACOBS, Jane, 2013. *Muerte y vida de las grandes Ciudades*. 3ª ed. Madrid: Capitán Swing.
- JENCKS, Charles, 1967. Meaning in Architecture. *Arena. The Architectural Association Journal*, vol. 83, no. nº 91, Junio, pp. 4-5.
- JENCKS, Charles, 1981. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. 1981. Barcelona: GG.
- JESPERSEN, John Kresten, 2008. Originality and Jones «The Grammar of Ornament» of 1856. *Journal of Design History*, vol. 21, no. 2, pp. 143-153. DOI 10.1093/jdh/epn008.
- JOHNSON, Philip, 1957. Prefacio. En: H.-R. HITCHCOCK y A. DEXLER (eds.), *Arquitectura Moderna en los Estados Unidos*. Buenos Aires: Victor Leru, pp. 8-9.
- JOHNSON, Philip, 1981a. Carta al Dr. Jürgen Joerdicke. *Escritos*. 1981. Barcelona: Gustavo Gilli, pp. 125-127.

- JOHNSON, Philip, 1981b. Las siete muletilas de la arquitectura moderna. *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 136-141.
- JOHNSON, Philip et al., 1981. *Philip Johnson. Escritos*. 1981. Barcelona: Gustavo Gili.
- JORDY, William, 1960. The Formal Image. *The Architectural Review*, pp. 157-165.
- KRAUSS, Rosalind, 2001. La Originalidad de la Vanguardia: una Repetición Posmoderna. *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, pp. 13-30.
- LAUGIER, Marc Antoine, 1999. Ensayo sobre la Arquitectura. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Hondarribia: Nerea, pp. 21-22.
- LE CORBUSIER, 1923. *Vers une Architecture*. Paris: G. Cres et Cie.
- LE CORBUSIER, 1971. *Looking at City Planning*. New York: Orion Press.
- LE CORBUSIER, 1989. *Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel.
- LE CORBUSIER, 2008. *Towards a new architecture*. Lexington KY: BN Publising.
- LOBELL, John, 1968. Both-And?: A New Architectural Concept. *Arts Magazine*, no. Febrero, pp. 12-13.
- LOOS, Adolf, 2004a. Arte vernáculo. *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1931*. 2ª edición. Madrid: Biblioteca de Arquitectura. El croquis editorial, pp. 61-69.
- LOOS, Adolf, 2004b. Ornamento y delito. *Adolf Loos. Escritos I. 1897/1909*. 2 ed. Madrid: Biblioteca de Arquitectura. El croquis editorial, pp. 346-355.
- LOOS, Adolf, 2004c. Ornamento y educación. *Adolf Loos. Escritos II. 1910-1931*. 2 ed. Madrid: Biblioteca de Arquitectura. El croquis editorial, pp. 214-219.
- MAAS, Winny, 1998. Datascares. En: W. MAAS, J. VAN RIJS y R. KOEK (eds.), *FARMAX: excursions on density*. Rotterdam: 010 Publishers,
- Manifeto Destiny. *Dwell*, 2007. pp. 236.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909. El futurismo. *Prometeo*, vol. II, no. abril.

- MILL, John Stuart, 2017. *Utilitarianism*. Dublin, OH: Coventry House Publishing.
- MILLER, Naomi, 1967. Review: Complexity and Contradiction in Architecture by Robert Venturi. *JSAH*, no. Diciembre, pp. 318-319.
- MILLON, Henry, 1961. *Baroque & Rococo Architecture*. 2ª ed. New York: Braziller.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl, 1957. *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York: Horizon Press.
- MOLES, Abraham A., 1967. Functionalism in Crisis. *Ulm. Journal of the Ulm School for Design*, no. 19/20, Agosto, pp. 24-25.
- MONTANER, Josep Luis, 2011. *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea* [en línea]. 4 ed. Barcelona: GG. Disponible en: https://issuu.com/cpvgc80/docs/la_modernidad_superada.
- MONTANER, Josep Maria, 1999. *Después del Movimiento Moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUMFORD, Lewis, 1947. The Sky Line. Status Quo. *The New Yorker*. New York, 11 octubre 1947. pp. 104-105.
- MUMFORD, Lewis, 1970. *The Culture of the Cities*. 2 ed. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich.
- NEUTRA, Richard, 1959. Ricordo di Adolf Loos. *Casabella-Continuit*, no. 233, pp. 45-46.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 1968. Less or more? *Architectural Review*, vol. 143, no. Abril, pp. 257-258.
- OCKMAN, Joan, 2005. Introduction. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, pp. 13-24.
- OCKMAN, Joan, 2016. Robert Venturi's Complexity and Contradiction in Architecture. A Fifty-Year Reception. *JSAH*, no. Diciembre, pp. 490-492. DOI 10.1525/jsah.2016.75.4.490.Venturi.
- OCKMAN, Joan y EIGEN, Edward, 2005. *Architecture Culture 1943-1968. A Doc-*

- umentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1946. La deshumanización del arte. *Obras completas. Vol III*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 353-386.
- PASCUAL GAY, Juan, 2012. Entre el artista y el artesano. *La palabra y el hombre*, no. Otoño, pp. 53-57.
- PAULSONN, Gregor et al., 1948. In search of a new monumentality, a symposium. *Architectural Review*, no. Septiembre.
- PAVÓN TORREJÓN, Guillermo, 2009. Arquitectura vernácula y movimiento moderno. Le Corbusier. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, vol. 3, pp. 105-107.
- PEVSNER, Nikolaus, 1936. *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber.
- PEVSNER, Nikolaus, 1946. *The architecture of the mannerism*. London: Rutledge.
- PEVSNER, Nikolaus, 1961. Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism. *RIBA Journal*, no. 68, pp. 230-238.
- POGGIOLI, Renato, 1968. *The theory of the avant-garde*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- REED, Henry Hope, 1950. Rome: the third sack. *Architectural Record*, vol. 107, no. 638, pp. 91-110.
- REQUEJO FERNÁNDEZ, Jorge Francisco, 2013. *El papel de la arquitectura vernácula en la arquitectura moderna del Norte de Portugal 1948-1973*. Vila Nova de Cerveira: Escola Super Gallaecia.
- RIZVI, Kishwar, 2016. History and Representation: Venturi's Engagement with Modern «Islamic» Architecture. , no. December, pp. 494-497.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Raúl, 2016a. ¿Qué le pasaba a la Arquitectura Moderna? Reflexiones de un simposio de 1948. *Estoa* [en línea], vol. 5, no. 9, pp. 99-107. ISSN 13907263. DOI 10.18537/est.v005.n009.08. Disponible en: <https://www.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/estoa/article/view/1027>.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, Raúl, 2016b. *Road to 1966. Caminos hacia «complejidad y contradicción en la arquitectura», en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.* Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.
- ROWE, Colin, 1947. The Mathematics of the Ideal Villa , Palladio and Le Corbusier compared. En: - Sueños de Virgilio- Las proporciones pueden derivar de la armonía musical, pero lo que es seguro es que derivan de las matemáticas.- Universo de Platón, los números y las figuras geométricas, *The Architectural Review*, no. March, pp. 100-104.
- ROWE, Colin, 1950. Mannerism and Modern Architecture. *The Architectural Review*, no. Mayo, pp. 289-299.
- ROWE, Colin, 1967. Waiting for Utopia. *New York Times*. New York, 10 septiembre 1967. pp. 18,20,22.
- ROWE, Colin, 1999a. Manierismo y Arquitectura Moderna. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. 3ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 35-61.
- ROWE, Colin, 1999b. Neo-clasicismo y Arquitectura Moderna. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: G. Gili,
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred, 1998. *Ciudad Collage*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- RUDOLFSKY, Bernard, 1964. Architecture without Architects. En: Exposición sobre lo vernáculo, pp. 1905-1988.
- RUDOLPH, Paul et al., 1954. The changing philosophy of Architecture. *Architectural Record*, no. Agosto, pp. 180-183.
- RYKWERT, Joseph, 1967. Complexity and Contradiction in Architecture. *Domus*, no. 453, agosto, pp. 23.
- RYKWERT, Joseph, 2012. Ornament is no crime. En: K. SMITH (ed.), *Introducing Architectural Theory. Debating a Discipline*. 2012. New York: Routledge, pp. 54-64.
- SAGLAM, Hakan, 2014. Re-thinking the Concept of «Ornaments» in Architectural Design. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* [en línea], vol. 122, pp.

126-133. ISSN 18770428. DOI 10.1016/j.sbspro.2014.01.1314. Disponible en: <http://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1877042814013317>.

SAINZ GUTIÉRREZ, Victoriano, 1997. Arquitectura y posmodernidad: Los orígenes de un debate. *Laboratorio de Arte*, no. 10, pp. 539-546.

SALISBURY, Harryson, 1958. *The Shook-Up Generation*. New York: Harper.

SANT'ELIA, Antonio y MARINETTI, Filippo Tommaso, 1999. La arquitectura futurista. Manifiesto. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Hondarrabia: Nerea, pp. 164-166.

SCHNAIDT, Claude, 1967. Architecture and Political Commitment. En: Contra el capitalismo y el Movimiento Moderno, *Ulm Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung*, no. 19-20, pp. 26-34.

SCHULDENFREI, Robin, 2016. Sober Ornament: Materiality and Luxury in German Modern Architecture and Design. *Histories of Ornament: From Global to Local*. Princeton: Princeton University Press, pp. 334-347.

SCOTT BROWN, Denise, 1971. Il «pop» insegna = Learning from pop. En: Teoria, *Casabella* [en línea], vol. 35, no. 359, pp. 14-23. ISSN 0008-7181. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bvh&AN=49550&lang=es&site=ehost-live&scope=site>.

SCOTT BROWN, Denise, 2007. *Aprendiendo del pop*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2120-0.

SCOTT BROWN, Denise, 2013. Del arte pop, la permisividad y el planeamiento. *Armada de palabras*. México D.F.: Arquine,

SCULLY, Vincent, 1955. *The shingle style: architectural theory and design from Richardson to the origins of Wright*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

SCULLY, Vincent, 1974. *The Shingle Style Today*. New York: George Braziller.

SERT, Josep Lluís, LÉGER, Fernand, y GIEDION, Sigfried, 1958. Nine points on monumentality. *Architectures you and me. The diary of a development*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, pp. 48-51.

SMITH, C. Ra., 1977. *Supermannerism: New Attitudes in post-modern architecture*. New

York: Dutton.

SMITH, C. Ray, 1967. The permissiveness of Supermannerism. *Progressive architecture*, no. 10, pp. 169-173.

SMITHSON, Alison y SMITHSON, Peter, 1974. *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.

SOL ROBLES, Jaime, 2012. La redención del ornamento. *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica - UCR*, no. 2, pp. 1-19.

STIRLING, James, 1960. «The Functional Tradition » and Expression. *Perspecta* [en línea], vol. 6, pp. 88-97. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1566895>.

SULLIVAN, Louis, 1979. Ornament in Architecture. *Kindergarten chats and other writings*. New York: Dover Publications, pp. 187-190.

SUMMERSON, John, 2016. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

SYRKUS, Helena, 2005. Art belongs to the people. *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, pp. 121-124.

TAFURI, Manfredo, 1977. *Architecture and Utopia: Design and Capitalism Development*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

TOBIAS, Jennifer, 2012. *The Museum of Modern Art's «What Is Modern?» Series, 1938-1969*. New York: City University of New York (CUNY).

TUÑÓN, Emilio, 2002. Las geometrías ocultas de la memoria. *Arquitectura Viva*, no. 11-12, pp. 28-31.

VEBLEN, Thorstein, 2002. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Fondo de cultura económica.

VENTURI, Robert, 1966. *Complexity and contradiction in architecture*. New York: The Museum of Modern Art.

VENTURI, Robert, 1978a. A Definition of Architecture as Shelter with Decora-

tion on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture. *Architecture and Urbanism (A+U)*, no. Enero, pp. 3-14.

VENTURI, Robert, 1978b. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.

VENTURI, Robert, 1982. Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change. En: Proyectos + Teoría, *Architectural Record*, vol. 170, no. 8 June, pp. 114-119. ISSN 0003-858X.

VENTURI, Robert, 1984. A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for Symbolism in the Ordinary in Architecture. *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-194*. New York: Harper & Row Publishers, pp. 62-67.

VENTURI, Robert, 1986. Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato en favor del motivo repetitivo en arquitectura. En: A. SANMARTÍN (ed.), *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985. Works and Projects*. Barcelona: GG, pp. 7-16.

VENTURI, Robert, 2010. Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura. En: E. WALKER (ed.), *Lo ordinario*. 2010. Barcelona: GG, pp. 67-82.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1968. On ducks and decoration. *Architecture Canada*, no. October, pp. 66-69.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971a. Gansadas y decoración. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets, pp. 83-86.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971b. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. En: Accession Number: 161547. Document Type: journal article. Includes: illustrations; plans. Language: English., *Architectural Forum*, vol. 135, no. November, pp. 64-67.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971c. Un significado para los aparcamientos A&P* o aprendiendo de Las Vegas. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets, pp. 29-54.

- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1974. Functionalism, Yes, But...
En: Teoría, *A+U Architecture and Urbanism*, vol. 47, no. 11, Noviembre, pp. 33.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1975. Functionalism, yes, but.
En: Text in Spanish., *Arquitecturas bis*, no. 5 Enero, pp. 1-2.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1972.
Learning from Las Vegas. Cambridge-Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1998.
Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. 3º Edición. Barcelona: Gustavo Gili.
- WILLIAMS GOLDBHAGEN, Sarah, 2005. Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 64, no. 2, pp. 144-167.
- WINCKELMANN, 1985. *Historia del Arte en la Antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Madrid: Orbys-Hispamérica.
- WITTKOWER, Rudolf, 1995. *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. 8ª ed. Madrid: Cátedra.
- WOLFE, Tom, 2010. *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama. ISBN 9788433975928.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1955a. Integral Ornament. En: E. KAUFMANN (ed.), *An American Architecture. Frank Lloyd Wright*. New York: Horizon Press, pp. 220-229.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1955b. Principle at Work in Japan. En: E. KAUFMANN (ed.), *Frank Lloyd Wright: an American architecture*. New York: Horizon Press, pp. 246-249.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 1955c. Simplicity. En: E. KAUFMANN (ed.), *An American Architecture. Frank Lloyd Wright*. New York: Horizon Press, pp. 241-245.
- WRIGHT, Frank Lloyd, 2005. In the Nature of Materials: A Philosophy. *Archi-*

ecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, pp. 32-41.

ZEVI, Bruno, 1950. *Storia dell' Architettura Moderna.* Turin: Einaudi.

PARTE II. LA ARQUITECTURA DE “LO FEO Y LO ORDINARIO”

Escritos y libros consultados

BORJA VILLEL, Manuel José, 1982a. *Venturi and Co: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna*. Valencia: Universidad de Valencia.

BORJA VILLEL, Manuel José, 1982b. *Venturi and Co: los principios teóricos de la arquitectura post-moderna. Apéndice. Entrevista con Robert Venturi (Mayo 1982, Philadelphia)*. Valencia: Universidad de Valencia.

BOSWORTH, Francis, 1950. *The Story of Friends Neighborhood Guild*. Philadelphia: Friends Neighborhood Guild.

BOSWORTH, Francis et al., 1964. *Contrato entre la Friends Guild Rehabilitation Program, Inc. y Venturi & Rauch, Cope & Lippincott - Associated Architects*. 1 julio 1964. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

BOSWORTH, Francis, 1966. Propuesta para los murales de Francis Bosworth a Robert Venturi. . Philadelphia, 26 mayo 1966.

CARNICERO, Iñaqui, 2015. *Louis Khan y Robert Venturi: Coincidencias. Del Giancolo a Chestnut Hill* [en línea]. Madrid: ETSAM. Universidad politécnica de Madrid. Disponible en: http://oa.upm.es/43772/1/JOSE_IGNACIO_CARNICERO_ALONSO_COLMENARES.pdf.

CEJKA, Jan, 1993. *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. Mexico: GG / Mexico.

COHEN, Stuart, 1974. Physical Context / Cultural Context: Including it all. *Oppositions*, no. 2, pp. 1-40.

COLQUHOUN, Alan, 1973. Tipología y método de diseño. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* [en línea], no. 96, pp. 51-53. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/CuadernosArquitecturaUrbanismo/article/>

view/111638.

COPE, Paul M., 1962. Petición aumento honorarios y presupuesto por la ampliación del proyecto. Philadelphia, 14 diciembre 1962.

COPE, Paul M., 1964. *Comunicación de la confirmación para los pagos a los arquitectos de los honorarios en función del proyecto base ya entregado en 1963*. 20 mayo 1964. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

COPE, Paul M. et al., 1964. *Constitución agrupación de firmas para llevar a cabo el proyecto Guild House*. 11 mayo 1964. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

COPE, Paul M., 1965a. Comunicación de Paul M. Cope a la Housing Home Finance Agency. . Philadelphia, 14 abril 1965.

COPE, Paul M., 1965b. *Principales fechas para la construcción de la Guild House*. 21 septiembre 1965. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

CURTIS, William J.R., 1982. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Phaidon Press Limited. ISBN 0135866774.

DE FUSCO, Renato, 1992. *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.

DONOHUE, Victoria, 1966. Architects Exhibit Reveals New Trends - Library and Church Concepts. *The Philadelphia Inquirer*. Philadelphia, Pennsylvania, 27 noviembre 1966. pp. 6.

EMPSON, William, 2006. *Siete clases de ambigüedad*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

ENCABO SEGUÍ, Enrique, 2017. *Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX*. Ma: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

- FAUSCH, Deborah, 1997. Ugly and ordinary: The representation of the everyday. En: S. HARRIS y D. BERKE (eds.), *Architecture of the Everyday*. New York: Princeton University Press; Yale Publications on Architecture, pp. 229.
- FRIENDS NEIGHBORHOOD GUILD, 1966. *Background, Guild House*. 2 agosto 1966. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- Friends Neighborhood Guild Records, 1903-2015, bulk 1903-2004. Detailed Collection Information. *Temple University Libraries* [en línea], 2020. Disponible en: https://library.temple.edu/finding_aids/friends-neighborhood-guild-records-1903-2015-bulk-1903-2004.
- GEERS, Kersten, PANCEVAC, Jelena., y ZANDERIGO, Andrea., 2016. *The difficult whole: a reference book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*. Zürich: Park Books. ISBN 978-3-906027-84-5 3-906027-84-8.
- GLUECK, Grace, 1971a. Don't Knock Sprawl. *The New York Times*. New York, 10 octubre 1971. pp. 16D.
- GLUECK, Grace, 1971b. See Las Vegas For Inspiration. *The Palm Beach Post*. West Palm Beach, Florida, 10 octubre 1971. pp. F4.
- GLUECK, Grace, 1971c. Today in architecture, ordinary is a virtue. *The Cincinnati Enquirer*. Cincinnati, 17 octubre 1971. pp. 4H.
- GOLDBERGER, Paul, 1971. Less Is More - Mies van der Rohe; Less Is a Bore - Robert Venturi. *The New York Times*. New York, 17 octubre 1971. pp. Seccion SM, 34.
- HOLTZ KAY, Jane, 1971. Champions of messy vitality. *The Boston Globe*. Boston, 24 octubre 1971. pp. A25.
- HOUSING AND HOME FINANCE AGENCY, 1961. *Senior Citizens Housing Loan Program. Policies and Guides for Project Design*. 1961. Washington: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.

- HUXTABLE, Ada Louis, 1971. Call it Pop Mannerism. *The Lowell Sun (Lowell, Massachusetts)*. Lowell, 10 octubre 1971. pp. B7.
- HUXTABLE, Ada Louise, 1969. The case for chaos. *The New York Times*. New York, 26 enero 1969. pp. 32, sección D.
- HUXTABLE, Ada Louise, 1971a. Plastic Flowers Are Almost All Right. *The New York*. New York, 10 octubre 1971. pp. D22.
- HUXTABLE, Ada Louise, 1971b. The Sensible, Outrageous Venturis. *St. Louis Post-Dispatch*. St. Louis, Missouri, 10 octubre 1971. pp. 5C.
- JENCKS, Charles, 1981. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. 1981. Barcelona: GG.
- KLOTZ, Heinrich., 1987. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Wiesbaden: Vieweg. ISBN 3528187115.
- KURTZ, Stephan A., 1970. Toward an Urban Vernacular. *Progressive architecture*, no. July, pp. 100-105.
- LEWIS, Michael J., 2018. Robert Venturi, 1925–2018. *The New Criterion*, vol. 37, no. 3, pp. 78.
- MACCOLL, Alexander, 1966a. *Invitación a la inauguración de la Guild House*. 1966. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- MACCOLL, Alexander, 1966b. *Nota Descripción Inaugural Guild House*. 1966. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- MALUENDA, Immaculada E., 2017. *Tipografías construidas. Usos simbólicos y expresivos de la escritura contemporánea*. Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.
- MARTIN, Reinhold, 2006. Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern? *Grey Room*, no. 22, pp. 6-29.

- MCCOY, Esther, 1967. Guild House. *Lotus International*, no. 4, pp. 98-106.
- MCCULLAR, Michael, 1987. Hotel hat new design für Quarters. *Austin American Statesman*. Austin, Texas, 1 agosto 1987. pp. D9, D14.
- MCQUADE, Walter, 1972. Guild House. *LIFE*. 14 abril 1972. pp. 17.
- MILLER, R. Leonard, 1980. Evaluation: Admiring Glance at a Celebrity. *American Institute of Architects Journal*, no. Febrero, pp. 38-41.
- MOORE, Charles W., 1967. Plug It in ,Rameses ,and See if It Lights up . Because We Aren't Going to Keep It Unless It Works. *Perspecta*, vol. 11, pp. 32-43.
- MORRIS, John R., 1966. *Carta entre John Rauch y John R. Morris*. 15 agosto 1966. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- PERRY, Ellen, 1965. Complexities and Contradictions. *Progressive Architecture*, vol. 46, no. 5, Mayo, pp. 168-174.
- RIBEIRO, Alyssa, 2014. Friends Neighborhood Guild. *The Encyclopedia of Greater Philadelphia* [en línea]. Disponible en: <https://philadelphiaencyclopedia.org/archive/friends-neighborhood-guild/>.
- SAKAMOTO, Dean, VENTURI, Robert, y SCOTT BROWN, Denise, 2009. *What we learned: The Yale Las Vegas Studio and the Work of Venturi, Scott Brown and Associates*. Yale School of Architecture Gallery October 29, 2009 - February 5, 2010. New Haven, Conn.: Yale School of Architecture exhibition publications.
- SANMARTÍN, Antonio (ed.), 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown: obras y proyectos, 1959-1985. Works and projects*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1260-X 978-84-252-1260-4.
- SCHWARTZ, Frederic y VACCARO, Carolina, 1995. *Venturi, Scott Brown and associates. Obras y proyectos; Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 84-252-1626-5 978-84-252-1626-8.
- SCOTT BROWN, Denise, 1971. Risposta per Frampton - Reply to Keneth

- Frampton. En: Teoria, *Casabella*, vol. 35, no. 359, pp. 39-46. ISSN 0008-7181.
- SCULLY, Vincent, 1969. *American Architecture and Urbanism*. Reprinted. San Antonio, Texas: Trinity University Press.
- SCULLY, Vincent, 1974. *The Shingle Style Today*. New York: George Braziller.
- SCULLY, Vincent, 1979. *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright*. 17 Ed. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- SCULLY, Vincent, 1989. Robert's Venturi Gentle Architecture. En: C.C. MEAD (ed.), *The architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 8-33.
- SEOK LING, Michelle Lim, 1986. Art and Design Theory. Discuss the role of ornament in the work of post modern architects. Refer to specific works of Hans Hollein, Michael Graves, Robert Venturi and/or Frank Gehry. *Australian National University*, pp. 1-8.
- SKLAROFF, Michael, 2004. Landmarks in hearts and minds. Singer, architecture honored. *The Philadelphia Inquirer*. 22 abril 2004. pp. B02.
- SMITH, C. Ray, 1967. The permissiveness of Supermannerism. *Progressive architecture*, no. 10, pp. 169-173.
- STERN, Robert, 1969. *New Directions in American Architecture*. New York: Gerge Braziller.
- TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco, 1978. *Arquitectura Contemporanea*. 1ª ed. esp. Madrid: Aguilar Ediciones.
- The Elderly. Constructing Low-Cost Housing. *Progressive Architecture*, 1967. no. 5, pp. 142-143.
- The Elderly. New-Old Guild House Apartments. *Progressive Architecture*, 1967. no. 5, pp. 134-139.
- THE REVELOPMENT AUTHORITY STAFF, 1966. *Permiso para la colocación de la valla*. *The Revelopment Authority*. 6 septiembre 1966. Philadelphia: Robert

- Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- TUÑON ÁLVAREZ, Emilio, 2002. Venturi vigente: las geometrías ocultas de la memoria. *Arquitectura viva*, no. 87, pp. 28-31. ISSN 0214-1256.
- UNITED STATES, 1956. *PRHE Revision No. 1 to Property Requirements for Housing for the Elderly under Section 207*. 1956. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- UNITED STATES y ASHLEY, Edward Everett, 1961. *What's new in housing the elderly?* Washington: Housing and Home Finance Agency. Office of the Administrator.
- VENTURI, Robert, 1961. *Comunicación de R. Venturi a F. Bosworth del cambio de nombre de la empresa de arquitectura*. 13 octubre 1961. Philadelphia: Robert Charles Venturi, Jr. & Denise Scott Brown, Architectural Records, 1936-2009. The Architectural Archives, University of Pennsylvania.
- VENTURI, Robert, 1965a. A justification for a Pop Architecture, Arts and Architecture. *Arts & Architecture*, no. April, pp. 22.
- VENTURI, Robert, 1965b. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: *Teoría, Perspecta*, vol. 9-10, pp. 17-56. ISSN 0079-0958.
- VENTURI, Robert, 1968a. A Bill-Ding Board Involving Movies, Relics and Space. *Architectural Forum*, vol. 128, no. Abril, pp. 75-79. ISSN 0003-8539.
- VENTURI, Robert, 1968b. A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas. *Architectural Forum*, no. Marzo, pp. 35-43.
- VENTURI, Robert, 1978a. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, Robert, 1978b. Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura. En: E. WALKER (ed.), *Lo ordinario*. 2010. Barcelona: GG, pp. 67-82.

- VENTURI, Robert et al., 1984. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- VENTURI, Robert, 1996a. Guild House, twenty-five years later. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 133-136.
- VENTURI, Robert, 1996b. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN 0-262-22051-2.
- VENTURI, Robert, 1996c. Windows-c. '65. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 255-259.
- VENTURI, Robert, 1999. Towards a Culturally Tolerant Architecture. *Domus*, vol. 816, no. 816 Junio, pp. 4-6.
- VENTURI, Robert y RAUCH, John, 1967. Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. En: *Proyectos, Zodiac*, no. 17, Young American Architects.
- VENTURI, Robert, RAUCH, John, y SCOTT BROWN, Denise, 1970. Lieb House. Ordinary as Artform. *Progressive architecture*, no. April, pp. 106-109.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1968. On ducks and decoration. *Architecture Canada*, no. October, pp. 66-69.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971a. Gansadas y decoración. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets, pp. 83-86.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971b. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. *Architectural Forum*, vol. 135, no. November, pp. 64-67.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971c. Ugly and ordinary architecture or the Decorated Shed. 2. Theory of ugly and ordinary and related and contrary concepts. *Architectural Forum*, vol. 135, no. December, pp. 48-53. ISSN 0003-8539.

- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1998. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 3ª Edición. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI & RAUCH, 1977. Guild House. *Werk - Archtесе*, vol. 64, no. 7-9, pp. 16-19.
- VON MOOS, Stanislaus, 1985. Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur. En: T. BOLT y A. REINLE (eds.), *Grenzbereiche der Architektur*. Basel: Birkhäuser, pp. 221-241.
- VON MOOS, Stanislaus, 1987a. Anatomy of a «Decorated Shed». *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects*. New York: Rizzoli, pp. 22-31.
- VON MOOS, Stanislaus, 1987b. The Challenge of the Status quo. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, pp. 11-73.
- VON MOOS, Stanislaus et al., 1987. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects*. New York: Rizzoli.
- WINES, James, 1972. The case for the big duck. *Architectural Forum*, no. Abril, pp. 60-61.
- WOLFE, Tom, 2010. *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama. ISBN 9788433975928.
- ZEVI, Bruno, 1980. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Posición.

PARTE III. REFLEXIONES

Escritos y libros consultados

BROWNLEE, David Bruce, DE LONG, David Gilson, y HIESINGER, Kathryn B., 2001. *Out of the ordinary: Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*. Philadelphia, Pennsylvania: Philadelphia Museum of Art. ISBN 0-300-08995-3.

COHEN, Stuart, 1974. Physical Context / Cultural Context: Including it all. *Oppositions*, no. 2, pp. 1-40.

EISENMANN, Peter, 2008. *Ten canonical buildings: 1950-2000*. New York: Rizzoli.

HOLTZ KAY, Jane, 1971. Champions of messy vitality. *The Boston Globe*. Boston, 24 octubre 1971. pp. A25.

JENCKS, Charles, 1981. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. 1981. Barcelona: GG.

KLOTZ, Heinrich., 1987. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Wiesbaden: Vieweg. ISBN 3528187115.

POST, Henry, 1980. Social climbing in the '80. *New York Magazine*,

SAKAMOTO, Dean, VENTURI, Robert, y SCOTT BROWN, Denise, 2009. *What we learned: The Yale Las Vegas Studio and the Work of Venturi, Scott Brown and Associates*. Yale School of Architecture Gallery October 29, 2009 - February 5, 2010. New Haven, Conn.: Yale School of Architecture exhibition publications.

SCULLY, Vincent, 1974. *The Shingle Style Today*. New York: George Braziller.

SCULLY, Vincent, 1989. Robert's Venturi Gentle Architecture. En: C.C. MEAD (ed.), *The architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 8-33.

SKLAROFF, Michael, 2004. Landmarks in hearts and minds. Singer, architecture honored. *The Philadelphia Inquirer*. 22 abril 2004. pp. B02.

- The Elderly. New-Old Guild House Apartments. *Progressive Architecture*, 1967. no. 5, pp. 134-139.
- VENTURI, Robert, 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.
- VENTURI, Robert, 1986. Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato en favor del motivo repetitivo en arquitectura. En: A. SANMARTÍN (ed.), *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985. Works and Projects*. Barcelona: GG, pp. 7-16.
- VENTURI, Robert, 1996. Guild House, twenty-five years later. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 133-136.
- VENTURI, Robert, 2001. A bas postmodernism, of course. *Architecture*, vol. 90, no. May, pp. 154-157. ISSN 07460554.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6.
- VENTURI SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992. *Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing*. London: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21. ISBN 1-85490-093-5.
- WOLFE, Tom, 2010. *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Barcelona: Anagrama. ISBN 9788433975928.

VENTURI, RAUCH & SCOTT BROWN.
BIBLIOGRAFÍA BASE CONSULTADA
Escritos de Denise Scott Brown consultados

SCOTT BROWN, Denise, 1971. Il «pop» insegna = Learning from pop. En: Teoria, *Casabella* [en línea], vol. 35, no. 359, pp. 14-23. Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bvh&AN=49550&lang=es&site=ehost-live&scope=site>.

SCOTT BROWN, Denise, 1971. Risposta per Frampton - Reply to Keneth Frampton. En: Teoria, *Casabella*, vol. 35, no. 359, pp. 39-46. ISSN 0008-7181.

SCOTT BROWN, Denise, 1989. Room at the top? Sexism and the Star System in Architecture. En: E. PERRY (ed.), *Architecture: A Place for Women*. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, pp. 237-244.

SCOTT BROWN, Denise, 1990. Between three stools. A personal view of Urban Design Pedagogy. *Urban Concepts: Denise Scott Brown*. London: Academy Editions, pp. 9-20.

SCOTT BROWN, Denise, 1992. Learning from Levittown. *Venturi Scott Brown & Associates. On houses and housing*. London: A.D. Academy Editions, pp. 50-57.

SCOTT BROWN, Denise, 2004. Some Ideas and Their History. *Architecture as signs and systems for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, pp. 105-119.

SCOTT BROWN, Denise, 2006. El arte en el desecho. *Distorsiones Urbanas* [en línea], vol. 16, pp. 1-5. Disponible en: http://www.basurama.org/b06-distorsiones_urbanas_scott_brown.htm.

SCOTT BROWN, Denise y FRANCIA, Evelin, 2006. Learning from Africa: le esperienze giovanili di Denise Scott Brown. En: Accession Number: 593334. Document Type: interview. Includes: photographs. Language: Italian., *Parametro*, vol. 36, no. 263, pp. 22-25. ISSN 0031-1731.

SCOTT BROWN, Denise, 2007. *Aprendiendo del pop*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2120-0.

SCOTT BROWN, Denise, 2011. Letter to the University of the Witwatersrand, from Denise Scott Brown: 21 July 2011. *Architecture. Journal of the South African Institute of Architects*, vol. 95, no. September/October, pp. 10,11.

SCOTT BROWN, Denise, 2013. Del análisis formal como investigación del diseño (1979). *Armada de palabras (Having Words)*. México D.F.: Arquine, pp. 88-97.

SCOTT BROWN, Denise, 2013. Del arte pop, la permisividad y el planeamiento. *Armada de palabras*. México D.F.: Arquine,

SCOTT BROWN, Denise, 2013. Hacia una socioplástica activa. *Armada de palabras*. México, D.F.: Arquine, pp. 36-49.

SCOTT BROWN, Denise, 2013. Una historia de la arquitectura reciente a ojo de oruga (1984). *Armada de palabras (Having Words)*. México D.F.: Arquine, pp. 118-139.

SCOTT BROWN, Denise, 2016. Denise Scott Brown. *Metropolis: Architecture Design*, no. Julio/Agosto, pp. 226-233. ISSN 02794977.

Escritos de Robert Venturi consultados

VENTURI, Robert, 1953. The Campigdolio: A Case Study. *The Architectural Review*, pp. 333-334.

VENTURI, Robert, 1960. Project for a beach house. En: Proyecto, *Architectural Design*, vol. 30, no. 11, pp. 477.

VENTURI, Robert, 1965. A justification for a Pop Architecture, Arts and Architecture. *Arts & Architecture*, no. April, pp. 22.

VENTURI, Robert, 1965. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: Teoría, *Perspecta*, vol. 9-10, pp. 17-56.

VENTURI, Robert, 1966. *Complexity and contradiction in architecture*. New York:

The Museum of Modern Art.

VENTURI, Robert y RAUCH, John, 1967. Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. En: Proyectos, *Zodiac*, no. 17, Young American Architects.

VENTURI, Robert, 1968. A Bill-Ding Board Involving Movies, Relics and Space. *Architectural Forum*, vol. 128, no. Abril, pp. 75-79.

VENTURI, Robert, 1968. A significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas. *Architectural Forum*, no. Marzo, pp. 35-43.

VENTURI, Robert et al., 1969. Mass Communication on the People Freeway: Or Piranesi Is Too Easy. En: Teoria, *Perspecta*, vol. 12, pp. 49-56.

VENTURI, Robert, 1977. Forum: The Beaux Arts Exhibition. En: Teoria, *Oppositions*, no. Spring, pp. 171-172.

VENTURI, Robert, 1978. A definition of architecture as shelter, decoration on it, and another plea for a symbolism of the ordinary in architecture (re-printed). En: Teoria, *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, no. 197 Junio, pp. 7-8.

VENTURI, Robert, 1978. A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture. *Architecture and Urbanism (A+U)*, no. Enero, pp. 3-14.

VENTURI, Robert, 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed cast. Barcelona: Gustavo Gili.

VENTURI, Robert, 1978. Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura. En: E. WALKER (ed.), *Lo ordinario*. 2010. Barcelona: GG, pp. 67-82.

VENTURI, Robert, 1978. The recent nine works by Venturi and Rauch. En: Proyectos, *A & U: architecture & urbanism*, A & U. no. 87, pp. 15-80. ISSN 0389-9160.

VENTURI, Robert, 1980. Donald Drew Egbert - A tribute. *The beaux-arts tradition in french architecture*. New Jersey: Princeton University Press, pp. xiii-xiv.

- VENTURI, Robert, 1982. Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change. En: *Proyectos + Teoría, Architectural Record*, vol. 170, no. 8 June, pp. 114-119.
- VENTURI, Robert, 1984. A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for Symbolism in the Ordinary in Architecture. *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1994*. New York: Harper & Row Publishers, pp. 62-67.
- VENTURI, Robert, 1986. Diversidad, adecuación y representación en el historicismo, o plus ça change.../ con un alegato en favor del motivo repetitivo en arquitectura. En: A. SANMARTÍN (ed.), *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985. Works and Projects*. Barcelona: GG, pp. 7-16.
- VENTURI, Robert, 1987. Robert Venturi. Unbringing Among Quakers. En: L. BRANDI CATEURA (ed.), *Growing up Italian*. New York: William Morrow, pp. 195-201.
- VENTURI, Robert, 1996. Context in Architectural Composition: M.F.A. Thesis, Princeton University. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 335-374.
- VENTURI, Robert, 1996. Guild House, twenty-five years later. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 133-136.
- VENTURI, Robert, 1996. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- VENTURI, Robert, 1996. Louis Kahn Remembered: Notes from a Lecture at the Opening. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 87-92.
- VENTURI, Robert, 1996. Notes for a Lecture Celebrating the Centennial of the American Academy in Rome Delivered in Chicago. *Iconography and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 47-56.
- VENTURI, Robert, 1996. Robert Venturi's Response at the Pritzker Prize Award Ceremony at the Palacio de Iturbide, Mexico City, May 16, 1991. *Iconography*

and Electronics upon a generic Architecture. A view from the Drafting Room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 97-104.

VENTURI, Robert, 1996. Windows-c. '65. *Iconography and electronics upon a generic architecture: a view from the drafting room.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 255-259.

VENTURI, Robert, 1999. Towards a Culturally Tolerant Architecture. *Domus*, vol. 816, no. 816 Junio, pp. 4-6.

VENTURI, Robert, 2001. A bas postmodernism, of course. *Architecture*, vol. 90, no. May, pp. 154-157.

VENTURI, Robert, 2004. Architecture as Sign in the Work of VSBA. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time.* Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press, pp. 41-71.

VENTURI, Robert, 2008. Viva Mannerism for Architectures for Our Age. En: *Teoría, Log*, no. 13/14, pp. 152-153.

Escritos de Robert Venturi y Denise Scott Brown consultados

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1968. On ducks and decoration. *Architecture Canada*, no. October, pp. 66-69.

VENTURI, Robert; RAUCH, John; SCOTT BROWN, Denise, 1970. Lieb House. Ordinary as Artform. *Progressive architecture*, no. April, pp. 106-109.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971. Gansadas y decoración. *Aprendiendo de todas las cosas.* Barcelona: Tusquets Editor, pp. 83-86.

VENTURI, Robert y BROWN, Denise Scott, 1971. Some Houses of Ill-Repute. En: *Teoría + Proyecto, Perspecta*, vol. 13/14, pp. 259-267.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. En: Accession Number: 161547. Document Type: journal article. Includes: illustrations; plans. Language: English., *Architectural Forum*, vol. 135, no. November, pp. 64-67.

- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971. Ugly and ordinary architecture or the Decorated Shed. 2. Theory of ugly and ordinary and related and contrary concepts. *Architectural Forum*, vol. 135, no. December, pp. 48-53.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1971. Un significado para los aparcamientos A&P* o aprendiendo de Las Vegas. En: TUSQUETS EDITOR (ed.), *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: GG, pp. 29-54.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, y IZENOUR, Steven, 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press.
- VENTURI, Robert; y SCOTT BROWN, Denise, 1974. Functionalism, Yes, But... En: Teoria, *A+U Architecture and Urbanism*, vol. 47, no. 11, Noviembre, pp. 33.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1975. Functionalism, yes, but. En: Text in Spanish., *Arquitecturas bis* [en línea], no. 5 Enero, pp. 1-2.
- VENTURI & RAUCH, 1977. Guild House. *Werk - Architesse*, vol. 64, no. 7-9, pp. 16-19.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 1984. Learning from Lutyens: Reply to Alison and Peter Smithson. En: C. ARNELL, PETER; BICKFORD, TED; BERGART (ed.), *A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953-194*. New York: Harper & Row Publishers, pp. 20-23.
- VENTURI, Robert et al., 1984. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven, y SCOTT BROWN, Denise, 1992. The Home. *Venturi Scott Brown & Associates. On houses and housing*. London: A.D. Academy Editions,
- VENTURI SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992. *Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing*. London: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21. ISBN 1-85490-093-5.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise y IZENOUR, Steven, 1998. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 3º

Edicion. Barcelona: Gustavo Gili.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise, 2004. *Architecture as signs and systems: for a mannerist time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press. The William E. Massey Sr. lectures in the history of American civilization.

SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert, 2008. Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi: Is and Ought. *Perspecta*, vol. 41, pp. 36-41. ISSN 00790958.

ANEXO

GUILD HOUSE

RECOPIACIÓN BIBLIOGRÁFICA

GUILD HOUSE

RECOPILACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Guild House es un edificio de viviendas en Philadelphia de seis plantas con 91 apartamentos de distintos tipos y una sala comunitaria encargada por la Friends Guild Neighborhood, una comunidad quaker, a Venturi, Cope & Lippincott, con el objetivo de ofrecer alojamiento a ancianos que quisieran seguir residiendo en su vecindario.

El edificio recae en su fachada sur a Spring Garden Street. Su diseño es de mínimos en muchos aspectos: presupuesto, tamaño de la parcela, y de las viviendas, estancias, materiales, usos públicos y circulaciones. Por ello se emplearon elementos y soluciones arquitectónicas convencionales para adaptarse al presupuesto, pero de modo no convencional, al igual que en el pop art, con lo que el resultado fue “excepcional”.

Los muros de ladrillo con ventanas de doble guillotina recuerdan a las casas tradicionales de Philadelphia, pero el cambio sutil de escala crea un “efecto inusual” (Sanmartín 1986, p. 32). El ladrillo utilizado en el edificio, un “inexpresivo ladrillo rojo” (Venturi Scott Brown & Associates 1992, p. 4) es similar al de los almacenes del entorno, pero en cambio, el ladrillo utilizado en el zócalo en la entrada es distinto, de distinto tamaño, color y acabado. Las ventanas son convencionales, pero inusual-

mente grandes.

El centro de la fachada se alinea a la calle y a la vez se retrasa para crear un espacio de entrada, mientras los laterales se retranquean de forma simétrica. La ornamentación exterior es explícita: refuerza y a la vez contradice (Schwartz y Vaccaro 1995, p. 36), pero también es simbólica. El zócalo revestido de blanco esmaltado en combinación con la franja del mismo material en la parte superior ayuda a dividir la fachada verticalmente en tres franjas: zócalo, cuerpo central y ático, a modo de palacio renacentista, a la vez que contradice las seis plantas reales de las que se compone el edificio.

El acceso se produce por el centro del plano frontal de la fachada, el cuál está partido por una columna de granito inusualmente ancha. Sobre él, el centro de la fachada se compone de dos balcones y dos ventanas dispuestos de forma simétrica. Los balcones son planchas de acero perforadas a excepción de la primera planta, donde aparecen rotulado el nombre del edificio sobre un fondo blanco. En la planta superior, una ventana termal de grandes dimensiones remata la composición, que fue coronada simbólicamente por una antena de televisión ornamental. La composición a modo de “orden gigante” (Schwartz y Vaccaro 1995, p. 36) del plano frontal deja en un segundo plano los planos traseros, favoreciendo los cambios de escala y la monumentalidad de la fachada central.

La mayoría de las viviendas recaen a sur para aprovechar la mejor orientación, las mejores vistas y por el atractivo del bullicio de la calle. Por ello el volumen se pliega recurriendo a un recurso barroco en una serie de planos para aumentar la superficie de fachada, iluminando no sólo por el frente sino por los laterales de la fachada, aprovechando la luz del sureste y del suroeste. Mientras

que la fachada trasera, plana, responde de forma directa las irregularidades de la planta. El resultado es un edificio inflexionado en su forma, en el que el frente es distinto a la trasera y cuyo plano más frontal se separa a su vez del resto del edificio en la parte superior, donde termina la sala comunitaria.

En el interior, cada planta contiene trece, quince ó dieciséis viviendas, con cierta diversidad de tipología que recogen las distintas exigencias. Un complejo y variado programa que es posible gracias a la construcción de una losa plana y la deformación de la retícula estructural. Cuyo resultado es la construcción del máximo volumen habitacional, al minimizar el espacio de circulaciones, resultando el corredor de distribución interior un espacio residual e irregular entre las viviendas.

La Guild House ha sido ampliamente comentada en prensa, publicaciones de Robert Venturi y Denise Scott Brown, así como por otros críticos de arquitectura y arquitectos, lo que la ha convertido en un “objeto arquitectónico emblemático de la filosofía arquitectónica” (Moos 1987). Para muchos forma parte de la historia de la arquitectura “moderna” (Miller 1980) y para otros la primera gran obra del “posmodernismo” (Klotz 1987).

Información para la ficha del proyecto obtenida de la revista Progressive Architecture mayo 1967, pg. 135 y de la información procedente del Archivo de VSBA en Penn University.

A1 FICHA DEL PROYECTO

Nombre del Proyecto: Guild House. **Promotor:** Friend's Housing for the Elderly, Philadelphia, Pa. **Arquitectos:** Venturi & Rauch; Cope and Lipincott, Associated Architects. **Emplazamiento:** 711 Spring Garden St. Entre dos áreas de Regeneración Urbana y sin vistas al centro de la ciudad. **Programa:** Alquiler de apartamentos para personas con 62 años o más. Un total de 91 viviendas para aquellos que quieren seguir residiendo en su antiguo vecindario. El presupuesto limita los espacios y materiales a la soluciones más económicas. **Sistema estructural:** Construcción de losa plana, económica por el uso frecuente en Philadelphia permitiendo la forma irregular de la planta. **Sistemas mecánicos:** Calefacción de suelo radiante, gas, acometidas preparadas para la instalación opcional de unidades de aire acondicionado en fachada. **Materiales mayoritarios:** Estructura de hormigón, revestimiento de ladrillo, cubierta de cinco capas, tabiquería y falsos techos ligeros con perfilera metálica, suelos con bloques de madera; ventanas de aluminio de doble guillotina **Presupuesto:** (incluidos los trabajos de la parcela pero no el de adquisición de la parcela, ni el mobiliario o los impuestos) 1'075'000 dólares. Coste por sq ft: 16,35 dólares (excluidos los trabajos de la parcela, incluido el sótano a la mitad). **Financiación:** A cincuenta años, el 100% a un interés del 3.5 % a la Community Facilities Administration, Housing and Home Finance Agency, Department of Housing and Urban Development, under section 202 of the Housing Act of 1959. **Consultores. Estructura:** Keast & Hood Co. **Electricidad e Instalaciones:** Pennel & Wiltberger. **Constructores:** R.M. Shoemaker Co.

A2 DOCUMENTACIÓN DEL PROYECTO

Para la elaboración del presente anexo se ha consultado y extraído abundante información de la Guild House perteneciente al archivo que Robert Venturi y Denise Scott Brown donaron a la Universidad de Penn. Esta información consta de planos de las distintas fases de diseño, planos de construcción, contratos, correspondencia, imágenes, fotografías de maquetas, fotografías de la obra, material relacionado con las publicaciones del proyecto; que se han organizado y estructurado en cuatro grandes apartados:

El proyecto y su evolución: Planos, dibujos y maquetas

El proyecto y su construcción: Planos y fotografías de la construcción

El proyecto en imágenes: Imágenes antiguas procedentes del archivo y recientes, propias.

El proyecto y su difusión: Relación detallada de las publicaciones en las que apareció publicado y en las que se hace referencia a él.

- A3.1 Estudios preliminares.
Enero 1961 - diciembre 1962
- A3.2 Junio 1963
- A3.3 Junio 1963 - diciembre 1964
- A3.4 Proyecto de construcción.
Diciembre 1964 - septiembre 1965
- A3.5 Detalles
- A3.6 Alzados interiores y murales
- A3.7 Planos y maquetas publicaciones y
exposiciones | 1966

A3 EL PROYECTO Y SU EVOLUCIÓN EN PLANOS Y MAQUETAS

Friends Neighborhood Guild encargó el proyecto de un edificio de viviendas para ancianos en Philadelphia a la firma de arquitectura Venturi, Cope & Lippincott, asentada en la misma ciudad.

Durante el transcurso del proyecto, los arquitectos se separaron y tomaron caminos distintos. Por un lado Robert Venturi se asociaba con William Short, y sus otros dos socios permanecían unidos como Cope & Lippincott. Más adelante, Robert Venturi volvía a cambiar de socio separándose de William Short y asociándose con John Rauch, creando Venturi & Rauch. Para la consecución y gestión del proyecto, los arquitectos originarios se asociaron creando la sociedad “Venturi & Rauch - Cope & Lippincott, Associated Architects”, para lo que crearon incluso membretes con las dos firmas “Venturi & Rauch, Cope & Lippincott”.

A través de la documentación sobre la Guild House depositada en la Universidad de Pensilvania se deduce que ambas firmas colaboraron activamente en el diseño y construcción de la Guild House, aunque con sus funciones estrictamente divididas. Así bien, los temas económicos estaban liderados por Paul Cope, la construcción por John Rauch y Paul Cope, y Robert Venturi se encargaba de los temas más polémicos como son el diseño, elección de materiales y mobiliario, decisiones que a su vez se verán influenciadas por la presencia cada vez mayor de Denise Scott Brown.

A3.1 Estudios preliminares.

Enero 1961 - diciembre 1962

Los primeros dibujos y maquetas de la Guild House que se encuentran en el archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en la Penn University corresponden con un estudio previo para aproximadamente 63 viviendas. Proyecto encargado a Venturi, Cope & Lippincott. Un cuerpo de sólo cuatro plantas, con un juego volumétrico similar al diseño final, pero cuya fachada trasera no es simplemente un plano recto, sino que también participa de los retranqueos y juegos volumétricos de la fachada principal formando una unidad estilística.

Las formas geométricas y el tamaño de los huecos muestra una clara influencia de los proyectos de Louis Kahn, con quien mantenía una estrecha relación. Así como el arco de la ventana que corona la fachada principal, que no aparece hasta julio de 1962, a pesar de que todavía no había tomado las dimensiones manieristas del proyecto final, dominando la coronación de la fachada.

30 January 1962
 Friends Neighborhood Guild
 703 North 8th Street
 Philadelphia 23, Pa.

Attn: Everett McCarter

On account for professional services
 in the Preliminary Design Stage,
 Apartments for the Elderly:

\$400.00

Reimbursement for brochure
 photostating as per enclosed bill:

\$1.48

Total \$491.48

Paul M. Cope, Jr.
 VENTURI, COPE & LIPPINCOTT

Fig.1 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House. Factura de honorarios profesionales por la Fase Preliminar de diseño de la Guild House, 1962. [Fotografía Documento]. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Primera factura, emitida por Venturi, Cope & Lippincott el 30 de enero de 1962 teniendo en cuenta los gastos de impresión y maquetación referentes al proyecto de cuatro alturas y aproximadamente 63 viviendas, que finalmente no se incluirán en los honorarios totales¹.

1 Correspondencia entre los arquitectos y la propiedad. Venturi Scott Brown Collec-

30 enero 1962

Friends Neighborhood Guild
 703 North 8th Street
 Philadelphia 23, Pensilvania

A la atención de Everett McCarter

A cuenta por los servicios profesionales en la Fase Preliminar de Diseño, Apartamentos para ancianos: \$400.00
 Reembolso por dossier según factura adjunta: \$91.48

Total: \$491.48

Paul M. cope, Jr.
 Venturi, Cope & Lippincott

Fig.2 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano de situación, diseño preliminar 1962. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetria estudio preliminar). ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.3 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

HOUSING FOR THE AGED, 60 UNITS, SOCIETY OF FRIENDS, PHILA.
Design Stage

Fig4 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.5 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo. [Fotografía plano]. Enero 1961 (1er plano fechado). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.6 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta baja, acceso. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetrica estudio preliminar 1961-62). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.7 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 117. Planta segunda y tercera. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.8 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta sexta. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetría estudio preliminar 1961-62). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.9 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva vivienda tipo 1 dormitorio. [Fotografía plano]. 15 enero 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.10 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior de vivienda con balcón. [Fotografía plano]. Sin fecha © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.12 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante A. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetria estudio preliminar 1961-62) © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.13 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada principal, variante B. [Fotografía plano]. 23 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.14 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior, esquina sala comunitaria sexta planta. [Fotografía plano]. 17 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.15 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzados, variante C. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.16 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior, sala comunitaria. [Fotografía plano]. 12 enero 1962 (coincide con la variante C de los alzados). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A3.2 Junio 1963

A finales de 1962, la Guild House pasó de cuatro a seis alturas, ampliándose el número de viviendas hasta 91 y aumentando la eficiencia económica de la edificación.

Algunas fuentes consideran que las seis plantas corresponden a la altura máxima permitida por la regulación urbanística de la zona, en cambio en otros, como Progressive Architecture, atribuyen las seis alturas a la altura máxima que los vecinos permitieron.

En diciembre de 1962 comenzaron las negociaciones entre los arquitectos y la propiedad para establecer las condiciones del nuevo proyecto, al tratarse de un cambio sustancial. Los primeros planos de esta nueva etapa datan de medio año después, de junio de 1963.

Fig.17 Venturi, Cope & Lippincott. Carta de los arquitectos a la propiedad en la que proponen nuevos honorarios y un nuevo presupuesto para el nuevo proyecto de seis alturas. [Fotografía documento]. 14 diciembre 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

En la carta, los arquitectos proponen sus honorarios para el nuevo proyecto ampliado a seis alturas, teniendo en cuenta que los cambios serán mínimos y reservándose el derecho a aumentarlos si surgen más cambios grandes de diseño. Algo que no ocurrirá al comprobar el estado de cuentas final, también disponible en el Archivo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en Penn University y a pesar de que los arquitectos no pudieran garantizar el precio final de \$900.000, “tal como los médicos no podían prometer

Querido Bob:

Te estamos escribiendo en relación a los honorarios para los arquitectos a la luz de la ampliación propuesta de nuestras viviendas para el proyecto a 6 plantas.

Proponemos una cantidad para todos los servicios de \$45.000 para un proyecto de 6 plantas con un coste estimado de construcción actual alrededor de \$900.000. Esta tarifa se basa en el supuesto de que el esquema actual se puede expandir hacia arriba con cambios relativamente pequeños. Nos reservamos el derecho de reconsiderar el monto de la tarifa si se requieren más cambios importantes de diseño después de un estudio más detallado del esquema. Lo anterior, por supuesto, incluiría todos los pagos hasta la fecha. Adjuntamos un folleto de la A.I.A sobre estándares en la práctica arquitectónica y tarifas recomendadas para su información.

Atentamente,

Paul M. cope, Jr.

Venturi, Cope & Lippincott

Fig.18 Carta aprobación del proyecto. [Fotografía documento]. 14 diciembre 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

En la carta, la propiedad comunica que los planos 225-229 han sido aprobados y son la base para los planos de construcción.

Fig.20 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plantas 2-5. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.21 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva (corresponde con los alzados 20 junio 1963). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.22 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 229, alzados. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A3.3 Junio 1963 - diciembre 1964

Con la base de los planos de junio de 1963, el proyecto continuó evolucionando hasta llegar a los planos de construcción en diciembre de 1964.

El plano de situación continuaba cambiando ligeramente y la evolución de las plantas es poco significativa. En cambio, durante esta etapa se produce un interesante estudio de la fachada sur, tanto en alzado como en volumetría hasta llegar a la versión de diciembre de 1964.

AIA DOC. B-131 SEPT. 1963 ED.

THE AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS

AIA DOCUMENT
SEPT. 1963 ED.

B131

THE STANDARD FORM OF AGREEMENT BETWEEN OWNER AND ARCHITECT

ON A BASIS OF A
PERCENTAGE OF CONSTRUCTION COST

THIS AGREEMENT
made this **1st** day of **July** in the year Nineteen Hundred and **sixty-four**

BY AND BETWEEN **Friends Guild Rehabilitation Program, Inc.**
(a non-profit corporation under Pennsylvania Law)

hereinafter called the Owner, and

Venturi & Rauch, Cope & Lippincott - Associated Architects

hereinafter called the Architect

WITNESSETH,

that whereas the Owner intends to **Construct an apartment project for the elderly on the north side of Spring Garden Street between 7th and 8th Streets in Philadelphia, Pennsylvania, same to have approximately 90 units,**

hereinafter called the Project,

NOW, THEREFORE,

the Owner and the Architect, for the considerations hereinafter set forth agree as follows:

ARTICLE 1. THE ARCHITECT AGREES TO PROVIDE PROFESSIONAL SERVICES FOR THE PROJECT AS HEREINAFTER SET FORTH.

ARTICLE 2. THE OWNER AGREES TO PAY THE ARCHITECT AS COMPENSATION FOR HIS SERVICES:

2.1 For his basic services **\$45,000** ~~per cent~~ hereinafter referred to as the Basic ~~Fee~~ the work to be let under a single lump sum contract.

2.2 ~~For work let under separate contracts, increase the Basic Fee~~ **four** per cent (**4** %)

2.3 For work let under separate contracts, increase the Basic ~~Fee~~ **four** per cent (**4** %)

2.4 For Additional Services defined in Article 4 hereinafter, **two and one-half** (**2½**) times the Direct Personnel Expense as defined in Article 7.1 hereinafter.

In computing Direct Personnel Expense principal's time shall be computed at \$ **5.00** per hour, and employees time shall be at their regular rate of pay plus normal benefits.

2.5 Reimbursable expense as defined in Article 7.2 hereinafter to the amount expended.

OWNER-ARCHITECT AGREEMENT
AIA DOC. B-131 SEPT. 1963 ED.
© 1963 The American Institute of Architects
1735 New York Ave. NW., Washington, D. C.

FOUR PAGES
PAGE 1

AIA DOC. B-131 SEPT. 1963 ED.

Fig.23 Contrato entre los arquitectos y la propiedad. [Fotografía documento]. 1 julio 1964. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Contrato entre la Friends Guild Rehabilitation Program, Inc. y Venturi & Rauch, Cope & Lippincott - Associated Architects para el proyecto definitivo de aproximadamente 90 viviendas.

Fig.24 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación (valla correspondiente con el plano 225, 20 junio 1963). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.25 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Fotografía plano]. 7 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.26 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.27 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 3, planta primera, acceso. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.28 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo, tipologías y estructura. (Proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.29 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante B. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.30 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.31 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante C. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.32 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.33 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante D (proyecto 1964-1965). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.34 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.35 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado lateral. [Fotografía plano]. 26 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.36 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Palzado lateral. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

- A1 Portada del proyecto que incluye las leyendas. Dic. 1964
- A2 Plano de situación, plano de cubiertas y detalles
del entorno. Sep. 1965 - feb. 1965 - may. 1966
- A3 Planta sótano, detalles y materialidad. Dic. 1964
- A4 Planta primera y materialidad. Dic. 1964 - sep. 1965
- A5 Plantas segunda, tercera y materialidad. Dic. 1964 - sep. 1965
- A6 Plantas cuarta, quinta y materialidad. Dic. 1964 - sep. 1965
- A7 Planta sexta y materialidad. Dic. 1964 - sep. 1965
- A8 Alzados exteriores. Dic. 1964 - sep. 1965
- A9 Secciones de muros y planos de ventanas. Dic. 1964 - sep. 1965
- A10 Detalles exteriores. Dic. 1964
- A11 Detalles de muros y cubiertas. Dic. 1964
- A12 Detalles de cuartos de baño. Dic. 1964
- A13 Cocinas, armarios y detalles de puertas de los
armarios. Dic. 1964
- A14 Detalles de escaleras. Dic. 1964 - sep. 1965
- A15 Ascensor y detalles. Dic. 1964 - sep. 1965
- A16 Detalles de puertas y plano de puertas. Dic. 1964
- A17 Detalles interiores y detalles en planta. Dic. 1964

A3.4 Proyecto de construcción.

Diciembre 1964 - septiembre 1965

Los planos de arquitectura del proyecto de construcción se visaron por primera vez en diciembre de 1964 y fueron revisándose hasta septiembre de 1965, a excepción del plano de situación, cuyo último plano acorde al proyecto construido data de mayo de 1966 y no está visado. El proyecto de arquitectura y sus revisiones se componen de los documentos indicados en la página anterior (incluyendo planos auxiliares y posteriores planos de situación).

LIST OF DRAWINGS

[illegible]

NAME	DOB	WFOUR	WFOUR
LIPINCOTT	1 DEC 24	BIRING	
13			
ANDYKIAN 19075			
1. SANCHEZ			
ENTRIGAS			

[illegible]

Fig.39 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 16 - Plano de situación. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.41 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

El proyecto y su evolución en planos y bocetos

[illegible]

El proyecto y su evolución en planos y bocetos

Fig.47 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A7 - Planta sexta y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

NO.	ROOM NAME	CEILING	FLOOR		BASE	VALLS
			FIN	FIN		
1	ROOM 101	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
2	ROOM 102	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
3	ROOM 103	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
4	ROOM 104	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
5	ROOM 105	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
6	ROOM 106	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
7	ROOM 107	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
8	ROOM 108	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
9	ROOM 109	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
10	ROOM 110	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
11	ROOM 111	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
12	ROOM 112	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
13	ROOM 113	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
14	ROOM 114	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
15	ROOM 115	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
16	ROOM 116	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
17	ROOM 117	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
18	ROOM 118	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
19	ROOM 119	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
20	ROOM 120	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
21	ROOM 121	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
22	ROOM 122	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
23	ROOM 123	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
24	ROOM 124	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
25	ROOM 125	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
26	ROOM 126	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
27	ROOM 127	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
28	ROOM 128	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
29	ROOM 129	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
30	ROOM 130	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
31	ROOM 131	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
32	ROOM 132	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
33	ROOM 133	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
34	ROOM 134	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
35	ROOM 135	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
36	ROOM 136	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
37	ROOM 137	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
38	ROOM 138	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
39	ROOM 139	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
40	ROOM 140	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
41	ROOM 141	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
42	ROOM 142	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
43	ROOM 143	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
44	ROOM 144	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
45	ROOM 145	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
46	ROOM 146	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
47	ROOM 147	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
48	ROOM 148	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
49	ROOM 149	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
50	ROOM 150	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
51	ROOM 151	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
52	ROOM 152	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
53	ROOM 153	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
54	ROOM 154	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
55	ROOM 155	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
56	ROOM 156	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
57	ROOM 157	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
58	ROOM 158	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
59	ROOM 159	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
60	ROOM 160	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
61	ROOM 161	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
62	ROOM 162	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
63	ROOM 163	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
64	ROOM 164	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
65	ROOM 165	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
66	ROOM 166	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
67	ROOM 167	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
68	ROOM 168	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
69	ROOM 169	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
70	ROOM 170	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
71	ROOM 171	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
72	ROOM 172	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
73	ROOM 173	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
74	ROOM 174	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
75	ROOM 175	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
76	ROOM 176	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
77	ROOM 177	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
78	ROOM 178	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
79	ROOM 179	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
80	ROOM 180	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
81	ROOM 181	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
82	ROOM 182	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
83	ROOM 183	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
84	ROOM 184	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
85	ROOM 185	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
86	ROOM 186	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
87	ROOM 187	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
88	ROOM 188	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
89	ROOM 189	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
90	ROOM 190	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
91	ROOM 191	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
92	ROOM 192	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
93	ROOM 193	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
94	ROOM 194	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
95	ROOM 195	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
96	ROOM 196	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
97	ROOM 197	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
98	ROOM 198	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
99	ROOM 199	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY
100	ROOM 200	PLANK	CLAY	CLAY	CLAY	CLAY

APARTMENTS FOR THE ELDERLY
OF THE
FRIENDS GUILD REHABILITATION PROGRAM INC.
SPRING GARDEN E PERTH STS., PHILADELPHIA, PA.
USING AD HOME FINANCE AGENCY PRODUCT NO. 54 UN-08

[illegible]

Fig.49 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964.
 ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.50 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.51 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 6 - Revisión de la disposición de ventanas. [Fotografía plano]. 24 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.52 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 5 - Revisión de la disposición de ventanas. [Fotografía plano]. 24 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.53 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Iano A9 - Secciones de muros y planos de ventanas.
[Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.54 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Iano A9 - Secciones de muros y planos de ventanas - corregido. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

APARTMENTS FOR THE ELDERLY FRIENDS GUILD REHABILITATION PROGRAM, INC. 1000 N. 10TH STREET, PHILADELPHIA, PA. 19107 ARCHITECT: VENTURI & RAUCH, COPE & LIPPINCOTT	VENTURI & RAUCH, COPE & LIPPINCOTT 1000 N. 10TH STREET, PHILADELPHIA, PA. 19107 ARCHITECT: VENTURI & RAUCH, COPE & LIPPINCOTT	WALL, ROOF DETAILS A11

Fig.56 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A11 - Detalles exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964.
©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.57 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.58 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Cocinas, armarios y detalles de puertas de los armarios . [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.59 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A14 - Detalles de escaleras. [Plano]. 1 dic. 1964.
©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

[illegible]

[illegible]

Fig.63 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A17 -Detalles interiores y detalles en planta .
[Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A3.5 Detalles

En los planos de arquitectura del proyecto de construcción son pocos los detalles del edificio que aparecen a excepción de los constructivos de los cerramientos.

Tan sólo en el plano A10 se representaron detalles de la barandilla del balcón, la antena ornamental y la columna en el centro de la entrada.

En cambio, otros detalles convencionales como bordillos en el aparcamiento o la valla de cerramiento, a pesar de tener una fase larga de diseño y aprobación, no formaron parte del proyecto de construcción.

Otros detalles importantes se estudiaron simultáneamente con el proceso de construcción, como es el caso de los rótulos y las tipografías en fachada, la gran ventana curva y la antena ornamental.

Fig.65 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado de la valla. [Fotografía foto]. 13 feb. 1963. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.67 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalles valla (revisado). [Plano]. 28 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.69 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle bordillo. [Boceto]. 25 jun. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.71 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Letrero "Guild House". [Plano]. 20 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.72 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos ventana curva sexta planta . [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Venturi and Rauch, Cope & Lippincott, Associated Architects

Robert Venturi F.A.A.R. John Rauch Paul M. Cope Jr. A.I.A. H. Mather Lippincott Jr. A.I.A.

140 North Seventeenth Street, Philadelphia, Pa. 19103 Lo-7-5191

July 21, 1966

Paul's Radio & TV Service
5641 Ogontz Avenue
Philadelphia, Pennsylvania 19141

Attention: Mr. Paul Riccobene

Gentlemen:

This is your authorization to proceed with the fabrication and installation of the custom ornamental TV antennas as indicated on our detail drawing #15 dated 8 April 1966. All parts with the exception of the mast shall have matching gold anodized surfaces.

The total price shall be \$640.00. The Friends! Neighborhood Guild (sponsor of GUILD HOUSE) is a non-profit organization and is not required to pay taxes. Upon completion of the job, please bill the Guild directly at the address indicated below.

Very truly yours,

Gerod Clark

VENTURI AND RAUCH, COPE & LIPPINCOTT, ASSOCIATED ARCHITECTS

Friends Neighborhood Guild
703 North 8th Street
Philadelphia, Pennsylvania 19123

Attention: Mr. Robert Marhsall

GC:ivj

Fig.73 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Aprobación para la construcción de la antena. [Documento]. 21 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A3.6 Alzados interiores y murales

En los planos de arquitectura del proyecto de construcción no aparece ninguna referencia de los alzados interiores en los corredores o las viviendas. A partir de 1966, cuando la obra ya se encontraba en un estado avanzado y la envolvente exterior estaba prácticamente terminada, comenzaron a detallarse los interiores de los espacios públicos, en los que se muestran los alzados interiores de los pasillos con la posición y tamaño de la cerámica de la pared para pintar, así como los marcos para los murales en las paredes.

También se definieron detalladamente los rótulos con la numeración de las viviendas y de los espacios singulares, con las dimensiones exactas de las letras, separación entre ellas y posición. Además del estudio de colores, no sólo en planos en blanco y negro.

Fig.75 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Entrada de apartamento tipo. Acotación tipografía. [Fotografía plano]. 23 mar. 66. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.76 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Entrada de apartamento tipo. [Fotografía plano]. 23 mar. 66. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.77 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 19, tipografía en las puertas tipo . [Perspectiva]. 06 jun. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.78 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado corredor. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.79 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 11, detalles de la cerámica en el interior. [Fotografía plano]. 24 feb. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.80 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 14, detalles de la cerámica en el interior [Fotografía plano]. 4 abr. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.81 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.82 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja, coloreado. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.83 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.84 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja. [Fotografía plano]. 30 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

FRIENDS NEIGHBORHOOD GUILD

703 NORTH EIGHTH STREET

PHILADELPHIA, PENNA. 19123

WALNUT 3-1544

M. WISTAR WOOD, President
MARY R. CHAPPLE, Vice-President

EDYTHE M. CHEW, Secretary
KENNETH E. CUTHBERTSON, Treasurer

WALTER T. DARMOPRAY, Asst. Treasurer
SAMUEL T. SWANSEN, Counsel

FRANCIS BOSWORTH, Executive Director

May 26, 1966

Mr. Robert Venturi
335 South 16th Street
Philadelphia, Pa.

Dear Bob:

Francis McCarthy and I have had many discussions on the proposed murals and have talked with the artists we are engaging. We have decided that they will be five by eight feet, outside border measurement. We wish to follow your suggestion of ten inches from the top and ten inches from the front wall, but we do want them to be rectangles, not rounded corners.

It was your suggestion to have the three inch border painted by the painting contractor, but Francis feels these should be painted a color to be selected by the artist. Would you therefore arrange to have the 5'x8' rectangles masked off for the murals.

We are hopeful that these murals will be an important addition to the art work of the building and we hope they will give the future tenants a great deal of pleasure.

Sincerely,

Francis Bosworth
Executive Director

FB:j

cc: Francis McCarthy
Robert Marshall

The Guild's
86th Year

Fig.85 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante B. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.86 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 23, detalles mural revisado. [Fotografía plano]. 23 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.87 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 25, detalles mural. [Foto plano]. 18 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A3.7 Planos y maquetas | 1966

Venturi & Rauch presentaron el estado final del proyecto en diversas exposiciones y en multitud de publicaciones a través de una maqueta, plantas, alzados y una perspectiva.

Planos que recogen las distintas modificaciones a las que se sometió el proyecto, e incluso algunos de ellos no están del todo actualizados.

La maqueta, hoy desaparecida y de la que se conservan tan sólo fotografías, corresponde al estado del edificio construido a excepción de la valla de cerramiento. En ella se representaron los símbolos que explican el proyecto como la antena dorada que corona el edificio, el letrero de la Guild House en el balcón de la primera planta, y la línea blanca que separa la última planta del cuerpo delantero principal. Elementos no todos visibles en la perspectiva de la calle, o en el alzado sur, más esquemático, en los que todavía no aparecía el cartel con el nombre del edificio sobre el acceso.

El resto de alzados, el plano de situación y las plantas, sí corresponden con el proyecto construido a excepción del alzado norte.

Fig.89 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur y acceso (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.90 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada norte. [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.91 POHL, George.. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado calle (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.92 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva (proyecto 1964-65). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.93 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotografía maqueta (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.94 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta situación, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.95 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.96 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 1, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.97 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©PVenturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.98 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 4 y 5 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.99 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 6 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.100 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.101 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado norte (versión previa) [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.102 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado lateral.
[Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University
of Pennsylvania.

A4 EL PROYECTO Y SU CONSTRUCCIÓN

Las obras de la Guild House comenzaron el 25 de Junio de 1965 y terminaron un año después, en julio de 1966, siendo la inauguración del edificio el 11 de agosto de 1966.

En tan sólo un año y dos meses se llevó a término el proyecto, la obra y los planos simultáneamente. Un edificio de viviendas convencional, con materiales convencionales y un sistema de construcción convencional, pero cuyo resultado fue completamente excepcional.

A la vez comenzaba a promocionarse y publicitarse el proyecto desde 1965, formando parte de publicaciones y exposiciones desde antes de su finalización.

Fig.103 LA FRANCE, Rollin R.Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Construcción Guild House, 1965-66. Construcción. [Fotografía]. Sin fecha. ©Rollin R. La France. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

[illegible]

21 September 1965

Charles J. Gallagher, Field Engineer
Housing & Home Finance Agency
Office of the Regional Administrator
Widener Building
Philadelphia, Pa. 19107

Ref: FRIENDS GUILD REHABILITATION PROGRAM
PROJECT #SH-PA-08

Dear Mr. Gallagher:

Following is a report covering general progress on the subject project to date. We understand that these are to be submitted monthly and will do so in the future. We apologize for the delay in getting this into your hands.

Following for the record are key dates in the Bidding and Contracting stages:

1/13/65 Construction Documents out for Bidding.
2/9/65 Bids received by Owner.
4/13/65 HHFA approved award of Contract to R. M. Shoemaker Co.
4/14/65 Date of Friends Guild Rehabilitation Program- R. M. Shoemaker Co. Contract.
4/30/65 Pre-construction conference.
5/3/65 Building Permit issued.
5/17/65 HHFA approved executed Contract Documents.
5/28/65 Friends Guild written notice to proceed to Contractor. Contractor unable to start work due to delay in removal of the bed of Franklin Street and related underground utilities work by the Redevelopment Authority, City of Philadelphia.
6/21/65 Start of construction. Date agreed upon by Owner and Contractor.

JUNE

Nothing accomplished during week of 6/21 to 6/25 due to wildcat teamsters strike. In last 3 days of the month, excavation started and barrier fence erected.

JULY

Excavation continued and completed. Field office and shanties set-up. Heavy rains produced a spongy soil condition and revealed that subsoil was relatively slow to allow water to leach away. There was some delay while soil dried out enough to support equipment and it was decided what corrective action might be necessary. (See Change Order #2). Form work fabrication started. Caisson

Fig.106 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Calendario de construcción. [Fotografía documento]. septiembre 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

En el informe se define la fecha exacta de comienzo de las obras, 25 de junio de 1966 y se describen los trabajos en junio y julio.

JOB MEETING REPORT
GUILD HOUSE

7 JULY 65

- 01 PRESENT: Owner: Marshall, McCarter
General Contractor: Kornfeld, Niemeister
Mechanical Contractor: Schnoll
Mechanical Engineers: Howe
Structural Engineers: Webb
Architects: Cope, Rauch
- 02 JOB MEETINGS: Next regular job meeting 10:00 AM, Tuesday, 7/20. Following regular job meeting, 10:00 AM, 8/3.
- 03 CAISSONS: To be located at column center lines under columns 24 and 29. Confirmed that drawings indicate a caisson cap at columns 24 and 29.
- 04 CAISSON AND COLUMN LOCATIONS: At columns 33 and 40 will be determined from detail 13/A17; at columns 52 and 53 will be determined from details 14/A17.
- 05 CAISSON DEPTH: Depths of caisson cap at detail 1/S2 is confirmed as 2' 6".
- 06 CAISSON LOCATIONS: Generally located under center line of columns.
- 07 SUB-SURFACE SOIL CONDITION: Spongy sub-surface condition pointed out by Contractor. Architects and Structural Engineer agreed to consult soil engineering report and advise.
- 08 USE OF ADJACENT PROPERTY: It was noted that some excavated material has been stored on an adjacent property.
- 09 CONSTRUCTION SCHEDULE: Contractor was reminded to submit promptly a construction schedule.
- 10 SLEEVE AND CHASE LOCATION DRAWINGS: The Mechanical Contractors' required slab opening drawings shall indicate locations and sizes of all duct openings and all locations and sleeve sizes of other openings in all plumbing chases and in all areas adjacent to duct openings. These drawings are being prepared and will be promptly submitted for approval.
- 11 CLERK-OF-THE-WORKS SHANTY: Contractor advised Owner that construction of a shanty on the site by Owners staff might well lead to labor trouble. Contractor made verbal proposal to construct an 8 by 10 shanty for the Owners use for \$600., not including heat and electricity.
- 12 HHFA SUB-CONTRACTORS CERTIFICATES: Contractor was reminded that 4 sub-contractors certificates of compliance are still to be submitted.
- 13 JOB SIGN: The location of the job sign was agreed on. Contractor will erect promptly.
- 14 DISTRIBUTION: Owner (1)
Architects (2)
Mechanical Contractor (1)
Mechanical Engineers (1)
Structural Engineers (1)

Fig.107 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe de trabajos realizados #01.[Fotografía documento]. 7 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Primer informe de los trabajos realizados durante la obra, el calendario para la siguiente, y los participantes de la reunión. Durante la obra se realizaron un total de 28 reuniones e informes en el que participaban los propietarios, constructores, ingenieros y arquitectos.

111

112

113

114

Septiembre 1965

Trabajos de cimentación y estructura en la planta sótano.

Fig. 111-114 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 16 sep. 1965. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

115

116

117

118

Octubre 1965

Trabajos en la estructura de la planta baja y la planta primera

Fig. 115-118 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 15 oct. 1965. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

119

120

121

122

Noviembre 1965

Trabajos de estructura en las plantas superiores

Fig. 119-122 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 16 nov. 1965. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

123

124

125

126

Diciembre 1965

Trabajos de estructura y cerramiento del edificio con los muros de ladrillo

Fig. 123-126 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 14 dic. 1965. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

127

128

129

130

Enero 1965

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas.

Fig. 127-130 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 18 ene. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

131

132

133

134

Febrero 1965

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas. Trabajos interiores.

Fig. 131-134 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 17 feb. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

135

136

137

138

Marzo 1966

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas. Trabajos interiores.

Fig. 135-138 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 16 mar. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

139

140

141

142

Abril 1966

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas. Trabajos interiores. Publicidad.

Fig. 139-142 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 14 abr. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.140 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe reunión 24 de marzo de 1966 en la que se tratan distintos temas referentes a los trabajos interiores que comenzaban inminentemente. Página 1. [Fotografía documento]. 24 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

(...) Reunión de la Guild House, 24 de Marzo, en las Oficinas Israel Packel. (...)

Los temas que se trataron en esta reunión fueron:

- Papelería: acuerdo sobre el membrete Guild House
- Antena de televisión: Personalización de la antena de televisión fuera del contrato con el constructor
- Filtraciones de agua: problemas y responsabilidades sobre filtraciones de agua
- Compañía de teléfono
- Obras de Arte sobre la cerámica: Método de colocación de la cerámica. Acuerdo del presupuesto
- Eliminación del zócalo de vinilo en los halls públicos
- Número de puertas: Acuerdo para la colocación de los números de las puertas y la nomenclatura de las puertas especiales. Altura de 6 pulgadas.
- Oscurecimiento de las ventanas: A pesar de no estar en el presupuesto, se buscan posibilidades para incluirlas en el proyecto.

Fig.141 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe reunión 24 de marzo de 1966 en la que se tratan distintos temas referentes a los trabajos interiores que comenzaban inminentemente. Página 2. [Fotografía documento]. 24 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

- Valla: Los arquitectos proponían una nueva solución para la valla.
- Decoración interior: se creaba un comité formado por Francis Bosworth y Bob Marshall por parte de la propiedad para revisar los materiales y colores del proyecto.
- Tasas: Estado de pago de las distintas tasas a tener en cuenta.
- Modificaciones: Aceptación de las 5 modificaciones habladas por teléfono con un coste adicional.
- Lavandería: Estado de contratación de la lavandería del edificio
- Personal de Mantenimiento: Propuesta para que el personal de mantenimiento comience a trabajar uno o dos meses antes de la puesta en funcionamiento del edificio para tener tiempo de familiarizarse con él.
- Promoción: Acuerdo de la necesidad de contratar a una persona a jornada completa para encargarse de las ventas y promoción.
- Arrendamiento: Presentación de una propuesta de arrendamiento por parte de Sam Swansen.

145

146

147

148

Mayo 1966

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas. Trabajos interiores.

Fig. 145-148 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 16 may. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

149

150

151

152

Junio 1966

Cerramiento de la envolvente del edificio y colocación de las ventanas. Trabajos interiores. Apartamento piloto

Fig. 149-152 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotos construcción 15 jun. 1966. [Fotografía]. Philadelphia. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.1 Philadelphia y el entorno de Garden Street en los sesenta

A5.2 El exterior y el volumen

A5.3 La fachada sur

A5.4 Panel frontal. El Palazzo y el tinglado decorado

Panel frontal. Base.

Cerámica vidriada y columna ornamental

Panel frontal. Cuerpo central.

Simetría, balcones e iconografía

Panel frontal. Cuerpo superior.

Ventana con forma de arco y terrazas

Panel frontal. Coronación.

Antena ornamental

A5.5 Fachadas laterales y trasera

A5.6 La ventana

A5.7 Espacio Exterior

A5.8 Calles interiores y decoración mural

A5.9 Espacios domésticos

A5 EL PROYECTO EN IMÁGENES

La Guild House de Venturi & Rauch es más que un edificio de viviendas, para ellos es un prototipo de la arquitectura posmoderna, tal como transmitieron en sus textos.

Un edificio repleto de simbología que se expresa a través de sus imágenes. El entorno de ladrillo de Philadelphia, la volumetría compleja y la simetría, la ventana convencional, la dualidad de las fachadas norte y sur, la fachada principal y el frente de los palacios de Roma, las complejidades adaptadas, el tinglado decorado, los detalles y el ornamento en el exterior, el cuidado del espacio exterior, la decoración y el ornamento en el interior, y el interior doméstico y convencional.

Fig.150 Friends Housing Cooperative. [Fotografía]. Philadelphia. ©American Friends Service Committee, AFSC

Proyecto social de colaboración a finales de los años 50 donde los futuros inquilinos podían financiar parcialmente sus viviendas sociales con su propio trabajo, ayudando en la obra.

A5.1 PHILADELPHIA Y EL ENTOR- NO DE SPRING GARDEN STREET EN LOS SESENTA

Desde el exterior, la Guild House es un edificio convencional diseñado con materiales convencionales del siglo XIX. Se recubre de un ladrillo de una arcilla roja de bajo coste, al igual que otras muchas edificaciones de su alrededor para homogeneizar, pero con tonalidad un poco más oscura, simulando la polución.

Un edificio de viviendas sociales, construido para la gente mayor del barrio con ingresos moderados. Para que pudieran mudarse a una construcción más moderna y adaptada, sin tener que “romper lazos” con su barrio.

Fig.151 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Entorno Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.152 POHL, George. Entorno de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.153 COHEN, Stuart. Viviendas sociales localizadas detrás de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.154 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta [Fotografía maqueta]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.155 Skomark Associates. Venturi & Rauch, Guild House, 1961-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. © Skomark Associates/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.2 EL EXTERIOR Y EL VOLUMEN

A diferencia de los edificios clásicos del Movimiento Moderno, el volumen de la Guild House no es un prisma ortogonal, sino que se pliega de forma simétrica en la fachada principal, tal como se abrían las villas de Palladio al jardín. Una volumetría que se adapta para conseguir el mayor número de viviendas a sur y que recupera de la historia la composición y el recurso de la simetría de un modo muy evidente. Una volumetría que se complementa con el cerramiento exterior, una valla convencional que se pliega uniéndose al edificio. remarcando el acceso clásico al edificio desde el centro.

Fig.156 Schinkel, Karl Friedrich. Königliche Schauspielhaus, 1821. [Plano]. Berlín. ©Architekturmuseum, Technische Universität Berlin.

Fig.157 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, frente. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.158 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur.
[Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives,
University of Pennsylvania.

Fig.159 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.160 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.161 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista calle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.162 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista calle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.163 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista lateral desde la acera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.164 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista lateral desde el aparcamiento. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.165 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachadas lateral y trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.166 STUART, Cohen. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachadas lateral y trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.167 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.168 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur (proyecto construido). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.3 LA FACHADA SUR

Para Venturi y Scott Brown, la arquitectura aceptaba la ornamentación como decoración aplicada, debía aparecer de forma yuxtapuesta allí donde era necesaria, y en el caso de la Guild House era en la fachada sur. Una volumetría sencilla con decoración en ella, tan sólo en la fachada principal recayente a la calle a través de los materiales, los recursos clásicos y la iconografía.

Una fachada descompuesta en distintos planos, como las banderas de Jasper Jones, con una franja de ladrillo blanco en la penúltima planta que recupera el conjunto, una composición simétrica y clásica, y sobre todo, el frente central, el tinglado decorado, que aporta un valor simbólico al exterior de ladrillo convencional.

Fig.169 Frente fachadas Amsterdam, Keizersgracht. [Fotografía]. Sin fecha. ©funda.nl

Fig.170 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.171 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle fachada sur, ventanas. [Philadelphia]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsyl-

Fig.172 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.4 PANEL CENTRAL.

EL PALAZZO Y “EL TINGLADO DECORADO”

El frente de la fachada sur, centrado en la volumetría, aparece como un añadido decorado en la fachada. Un tinglado decorado que recuerda a las villas de Palladio y está dividido de forma simbólica en niveles como los palacios romanos: una base, un cuerpo central, un cuerpo superior y un remate. Tres franjas visuales que responden a seis plantas reales.

Un frente que admite la decoración y el simbolismo de la convención y lo “ordinario”.

Fig.173 Antonio de Sangallo el Joven y Miguel Ángel, Palazzo Farnese, s. XVI. [Fotografía]. Roma, s.f.

Fig.174 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Acceso. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Panel central.

BASE

CERÁMICA VIDRIADA, COLUMNA ORNAMENTAL Y RÓTULO

Un simple cambio de color del material a un ladrillo blanco vidriado delimita la base del frente de la fachada, en cuyo centro aparece un gran rótulo con el nombre del edificio. El acceso, centrado, aparece remarcado por una gran columna ornamental de granito, la cual no recibe cargas, y subdivide el acceso en dos impidiendo el acceso central, desviándolo a los laterales, plegados hacia el interior para albergar la puerta centrada y dividida en tres vanos.

Fig.175 LIEU SONG, Benh. Fachada de Notre-Dame de París mostrando el Portal de la Virgen, el Portal del Último Juicio y el Portal de Santa Ana. [Fotografía] [modificado]. París, 2007. ©Benh Lieu Song.

Fig.176 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66.
Detalle entrada de frente. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.177 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle entrada y columna ornamental [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.178 Venturi & Rauch,
Cope & Lippincott. Guild
House, 1960-66. Plano
A10 - Detalles exteriores.
Detalle columna ornamen-
tal. [Plano]. 1 dic. 1964.
©Venturi Scott Brown
Collection, Architectural
Archives, University of
Pennsylvania.

Fig.179 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House,
1960-66. Columna y rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown,
D. y Izenour, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 71.

Fig.180 LA FRANCE, Rollin R.Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna entrada. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: *The Elderly. New-Old Guild House Apartments*. *Progressive Architecture*, 1967. no. 5, pp. 134-139.

Fig.181 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Columna entrada desde el interior. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.182 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Panel central, detalle. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Panel central.

CUERPO CENTRAL

SIMETRÍA, BALCONES E ICONOGRAFÍA

El cuerpo central agrupa visualmente tres plantas y media, desde el balcón de la primera planta hasta la cuarta planta. Un cuerpo central simétrico, cuyo centro está perforado por una agrupación de balcones, rematados por barandillas metálicas que recuerdan a las chapas metálicas perforadas convencionales de la industria. Cuyos huecos se compensan con pequeñas ventanas en los laterales que amplifican la escala del hueco central, junto a una gran proporción de muro de ladrillo sin perforar.

Fig.184 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle balcón y barandilla. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.185 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Centro fachada, balcones. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.186 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Ventana con forma de arco, detalle. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.187 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Ventana con forma de arco, interior. [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Panel frontal.

CUERPO SUPERIOR

VENTANA CON FORMA DE ARCO Y TERRAZAS

El frente de la fachada se remata en la planta superior por una ventana en forma de arco de grandes dimensiones, desproporcionada en el exterior, pero adecuada para el interior. Una ventana sobredimensionada, no ortogonal y con reminiscencias clásicas de Palladio. Un recurso utilizado no sólo en la Guild House, sino en otros proyectos como la Vanna House. Una ventana, a su vez enmarcada por dos cortes en el ladrillo de la fachada marcando las terrazas laterales del salón comunitario y que remarcan la separación del frente de la fachada con el resto del edificio.

Fig.188 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria, terraza y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.189 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos ventana curva sexta planta . [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.190 SKOMARK Associates. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria, terraza y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Skomark Associates/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.191 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Penn.

Fig.192 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria y terraza, esquina. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.193 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Vista desde la terraza [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Fig.194 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle terraza sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.195 SPECK, Larry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente central de la fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©Larry Speck.

Panel central.

CORONACIÓN

ANTENA ORNAMENTAL

El remate de la fachada de la Guild House lo constituye una gran antena metálica ornamental, una escultura metálica de aluminio dorado y grandes dimensiones. Un remate en el centro a modo de “madonna” de los edificios góticos. Un símbolo que representara a los habitantes del edificio y a su época, la televisión.

Fig.196 Giacomo della Porta, Giacomo Barozzi da Vignola. Chiesa del Gesù, 1580. [modificado] [Fotografía]. Roma, 2007. ©Alessio Damato.

Fig.197 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Detalle antena ornamental. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.198 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista cubierta y antenas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.201 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. Alzado sur. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.200 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.199 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Venturi and Rauch, Cope & Lippincott, Associated Architects

Robert Venturi F.A.A.R. John Rauch Paul M. Cope Jr. A.I.A. H. Mather Lippincott Jr. A.I.A.

140 North Seventeenth Street, Philadelphia, Pa. 19103 Lo-7-5191

July 21, 1966

Paul's Radio & TV Service
5641 Ogontz Avenue
Philadelphia, Pennsylvania 19141

Attention: Mr. Paul Riccobene

Gentlemen:

This is your authorization to proceed with the fabrication and installation of the custom ornamental TV antennas as indicated on our detail drawing #15 dated 8 April 1966. All parts with the exception of the mast shall have matching gold anodized surfaces.

The total price shall be \$640.00. The Friends! Neighborhood Guild (sponsor of GUILD HOUSE) is a non-profit organization and is not required to pay taxes. Upon completion of the job, please bill the Guild directly at the address indicated below.

Very truly yours,

Gerod Clark

VENTURI AND RAUCH, COPE & LIPPINCOTT, ASSOCIATED ARCHITECTS

Friends Neighborhood Guild
703 North 8th Street
Philadelphia, Pennsylvania 19123

Attention: Mr. Robert Marshall

GC:vj

Fig.202 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Autorización de la propiedad para construir la antena. [documento]. Philadelphia, 21 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.203 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 15, antena de televisión. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

“Cuando un fabricante de electrónica se ofreció a donar una antena de televisión, Venturi se ofreció a diseñarla. El fabricante dudaba que Venturi tuviera la habilidad de esa función, y estaba en lo cierto: no funciona. Así que Venturi tuvo su antena hecha a medida, mientras que el donante solicitó la instalación de tres antenas que funcionaran y se instalaron en la parte trasera.” Progressive Architecture

Fig.204 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle esquina y fachada lateral. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.5 FACHADAS LATERALES Y TRASERA

Frente a la decoración de la fachada sur, la fachada posterior es únicamente funcional, los huecos responden a la distribución interna de las viviendas, modificándose en planta baja para adaptarse a las miradas y en la esquina superior izquierda para adaptarse al cambio de tipología de la vivienda.

En las fachadas laterales, también funcionales, se recupera la franja de ladrillo blanco que une las ventanas de la cuarta planta y divide la fachada.

Fig.205 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.206 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.207 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores - revisado. Alzado norte. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.209 COHEN, Stuart. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Cohen, S., 1974. Physical Context/ Cultural Context: Including it all. Oppositions, no. 2, pp.84.

Fig.208 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Jardín y fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.210 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Cohen, S., 1974. Physical Context/Cultural Context: Including it all. Oppositions, no. 2, pp.92.

Fig.211 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Ventana tradicional. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

15.6 LA VENTANA

En la Guild House no se abren grandes vanos en los muros para iluminar, ni se busca la continuidad entre el interior y el exterior propia del Movimiento Moderno. La Guild House recupera el muro perforado con ventanas, una ventana convencional de guillotina, única conexión del interior con el exterior, aunque con unas dimensiones inusualmente grandes en ese tipo de ventana, que permiten introducir una gran porción de la ciudad en el interior y una gran iluminación.

Fig.212 Constant Moyaux, View of Rome from the Artist's Room at the Villa Medici, 1863. [acuarela en papel].

Fig.213 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventanas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.214 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista a través de la valla. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.215 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventana. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 70.

Fig.216 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.7 ESPACIO EXTERIOR

El diseño y el ajardinamiento del espacio exterior de la Guild House es muy sencillo. Delimitado del exterior por una valla metálica convencional, en su interior se diseñaron dos grandes jardineras, el espacio ajardinado quedaba dividido por diagonales que no conducen a ningún lugar, y los laterales se protegían con dos hileras de árboles.

Fig.217 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.218 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Plano]. Abril 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.219 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle valla y jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.220 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor viviendas sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.8 CALLES INTERIORES Y DECORACIÓN MURAL

Los pasillos comunitarios de la Guild House recuerdan al trazado irregular de las calles de Roma de Nolli. No son rectas, lineales y anchas, sino con un ancho ajustado e irregulares, adaptándose a las distintas tipologías de las viviendas, y simétricos desde el centro de la vivienda.

Las paredes interiores no son blancas y lisas, están protegidas por un revestimiento convencional hasta media altura, coronado parcialmente por franjas de revestimiento cerámico pintado con murales de los propios residentes, que integra los números de plantas, y la señalización. Los murales de Philadelphia no sólo aparecen en pequeñas dimensiones dentro de la cerámica, sino que dos grandes murales decoran cada una de las plantas, recubiertas por un marco negro redondeado, y en el acceso, un gran mural, también delimitado por un marco redondeado sobre una pared revestida con cerámica se enfrenta al acceso, como si fuera una pantalla del televisor.

Fig.221 Giambattista Nolli, mapa de Roma, 1758. Detalle.
[mapa].

Fig.222 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, acceso viviendas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.223 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vestíbulo Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.224 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.225 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.226 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.228 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.227 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle franja cerámica decorada en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.230 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, franja cerámica decorada con murales. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.229 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, detalle señalética. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.232 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.231 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.233 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.234 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en los corredores de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Fig.235 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta, murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.236 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of

Fig.237 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. Detalle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.238 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda 2 dormitorios. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsyl-

Fig.239 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Tipología dos dormitorios. [Plano]. 20 jun. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A5.9 ESPACIOS DOMÉSTICOS

Las distintos tipos de vivienda no se disponen en prismas ortogonales, de modo ordenado y sencillo como lo haría un arquitecto moderno. Con perímetros irregulares, se disponen de modo que se consigue un mayor número de viviendas a sur y las estancias se entrelazan entre las viviendas para conseguir el máximo aprovechamiento.

Tipologías convencionales para viviendas convencionales tipo estudio, de uno y dos dormitorios.

RESUMEN TIPOS Y SUPERFÍCIES VIVIENDAS

VIVIENDAS 1 ESTANCIA

A.01. 26,35 m ² aprox.	1 unidad
A.02. 31,46 m ² aprox.	2 unidades
A.03. 27,60 m ² aprox.	1 unidad
A.04. 35,70 m ² aprox.	9 unidades
A.05. 37,93 m ² aprox.	9 unidades
A.06. 39,27 m ² aprox.	3 unidades
A.07. 33,11 m ² aprox.	2 unidades
A.08. 36,37 m ² aprox.	12 unidades
A.09. 31,73 m ² aprox.	5 unidades
A.10. 38,27 m ² aprox.	12 unidades

VIVIENDAS 2 ESTANCIAS

B.01. 55,66 m ² aprox.	12 unidades
B.02. 50,30 m ² aprox.	12 unidades
B.03. 52,47 m ² aprox.	4 unidades
B.04. 54,45 m ² aprox.	4 unidades

VIVIENDAS 3 ESTANCIAS

C.01. 70,30 m ² aprox.	3 unidades
-----------------------------------	------------

Fig.240 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda, dormitorio. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.241 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda, dormitorio. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.242 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda y su inquilino. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.243 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth, interior vivienda. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A6 EL PROYECTO Y SU DIFUSIÓN

Las viviendas aparecieron por primera vez publicadas en la prensa local de Philadelphia para la promoción de los alquileres en 1966. Por otro lado, Venturi se esforzaba por publicar y promocionar su trabajo, lo cuál repercutiría no sólo en la exteriorización de su obra, sino en el éxito del proyecto.

En 1965, la Guild House aparecía publicada como parte del extracto de Contradicción y Complejidad en Arquitectura en Perspecta y al año siguiente se publicaba como parte del libro. El éxito del libro vaticinado por Vincent Scully en el prólogo fue inmediato y con él el despegue del reconocimiento de Robert Venturi, lo que le permitió a partir de ese momento publicar ampliamente su obra y sus teorías en revistas especializadas de arquitectura, participar en exposiciones y comenzó a ser noticia para la prensa.

Tras la ocupación de las viviendas, Venturi continuó publicando la Guild House, ya no sólo como un ejemplo de su obra, sino para expresar con ejemplos su teoría. La Guild House se había convertido en el arquetipo del “cobertizo decorado” frente al “pato”, publicado por primera vez en Architectural Forum en 1967 y posteriormente incluida en Aprendiendo de Las Vegas, siendo comentada en gran cantidad de artículos y convirtiéndose en símbolo del postmodernismo para algunos críticos como Heinrich Klotz.

selección. EXPOSICIONES DONDE PARTICIPA LA GUILD HOUSE

1966 An arhitectural exhibit touring several Ivy League Colleges, at Penn Graduate of Fine Arts, Philadelphia. Participación Robert Venturi and John Rauch, Guild House en construcción.

1966 Civic Center Museum, Philadelphia. Evento de la Architect's Week en Philadelphia. Exposición: "Excellence in Architecture 1966"

1971 Whitney Museum, New York. "The work of Venturi and Rauch: Architects and Planers 1970-1971". 01-31 octubre 1971.

1976 Renwick Gallery of the National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Philadelphia. "Signs and life: Symbols in the American City". 26 febrero - 30 septiembre 1976

1979 Moma, New York.. "Transformations in Architecture". 21 febrero-24 abril. artipicación de la obra de Venturi & Rauch.

1979 Kunstgewerbemuseum, Zürich. "Venturi and Rauch: Architektur in Alltag Amerikas". 18 septiembre - 11 noviembre.

2010 Yale School of Architecture Gallery. New Haven, Conn. "What we learned: The Yale Las Vegas Studio and the Work of Venturi, Scott Brown and Associates". 29 octubre, 2009 - 5 february, 2010. .

selección. ARTÍCULOS SOBRE LA GUILD HOUSE

1965 VENTURI, R., 1965. Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a forthcoming book. En: Perspecta, vol. 9-10, pp. 17-56.

1966 VENTURI, R., 1966. Complexity and contradiction in architecture. Nueva York: The Museum of Modern Art.

1967 VENTURI, R. y RAUCH, J., 1967. Guild House, Friends Housing for the Elderly, Philadelphia, Pennsylvania. En: Zodiac, no. 17, Young Amereican Architects.

1967 The Elderly. New-Old Guild House Apartments. Progressive Architec-

ture, 1967. no. 5, pp. 134-139. En el mismo artículo aparece Manor Crowd de Paul Rudolph.

1967-68 MCCOY, E., 1967. Guild House. Lotus International, no. 4, pp. 98-106.

1970 KURTZ, S.A., 1970. Toward an Urban Vernacular. Progressive architecture, no. July, pp. 100-105.

1971 VENTURI, R. y SCOTT BROWN, D., 1971. Ugly and ordinary architecture, or, the decorated shed. 1. Some definitions using the comparative method. En: Architectural Forum, vol. 135, no. noviembre, pp. 64-67.

1972 VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. y IZENOUR, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge - Mass.: MIT Press. ISBN 0-262-22015-6.

1974 COHEN, S., 1974. Physical Context / Cultural Context: Including it all. Oppositions, no. 2, pp. 1-40.

1977 Venturi & Rauch. 25 öffentliche Bauten / Batiments Publics. Architese, 1977. vol. 25, no. 6-7.

1978 Venturi, R., & Rauch, J. (1978). Venturi and Rauch: the public buildings. London: Academy Editions.

1980 MILLER, M., 1980. Learning from Venturi. Art in America, vol. 68, no. 4 abril, pp. 95-101.

1980 MILLER, R.L., 1980. Evaluation: Admiring Glance at a Celebrity. American Institute of Architects Journal, no. Febrero, pp. 38-41.

1980 SCHWARTZ, F., 1980. Design for the city. Crit Architectural Journal. Institute of Architecture Students, no. 8, otoño, pp. 12-13.

1981 Venturi, Rauch and Scott Brown. Guild House, Friends Housing for the Elderly. A+U Architecture and Urbanism, 1981. no. 12.

1984 KLOTZ, H., [1984]. Guild House, Philadelphia. Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980. München: Prestel, pp. 322-324.

1987 VON MOOS, S., VENTURI, R., RAUCH, J. y SCOTT BROWN, D., 1987. Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects. Nueva York: Riz-

zoli.

1989 SCULLY, V., 1989. Robert's Venturi Gentle Architecture. En: C.C. MEAD (ed.), *The architecture of Robert Venturi*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 8-33.

1992 Guild House. Venturi, Scott Brown & Associates. On houses and housing, 1992. Londres: Academy Editions ; St. Martin's Press,

1995 SCHWARTZ, F. y VACCARO, C., 1995. Venturi, Scott Brown and associates. Obras y proyectos; Works and Projects. Barcelona: Gustavo Gili.

1996 VENTURI, R., 1996. Guild House, twenty-five years later. Iconography and electronics upon a generic architecture : a view from the drafting room. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 133-136.

2001 BROWNLEE, D.B., DE LONG, D.G. y HIESINGER, K.B., 2001. Out of the ordinary : Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates. Philadelphia, Pennsylvania: Philadelphia Museum of Art. I

2004 VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, D., 2004. Guild House. Architecture as signs and systems for a mannerist time. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University press,

selección. COMENTARIOS SOBRE LA GUILD HOUSE

1967 MOORE, C.W., 1967. Plug It in ,Rameses ,and See if It Lights up . Because We Aren't Going to Keep It Unless It Works. *Perspecta*, vol. 11, pp. 32-43.

1967 DE FEO, V., 1967. Robert Venturi e il mito dell'ironia. *Rassegna dell'Istituto de Architettura e Urbanistica*, vol. 17.

1969 STERN, R., 1969. *New Directions in American Architecture*. New York: Gerge Braziller.

1969 SCULLY, V., 1969. *American Architecture and Urbanism*. Reprinted. San Antonio, Texas: Trinity University Press.

1970 KURTZ, S.A., 1970. *Toward an Urban Vernacular*. Progressive architec-

ture, no. July, pp. 100-105.

1972 WINES, J., 1972. The case for the big duck. *Architectural Forum*, no. Abril, pp. 60-61.

1974 C. BEARDSLEY, M., 1974. Review. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, no. 2, pp. 245-246.

1974 VENTURI, R. y KRAMER, P.R., 1974. Wir lernen von Rom und Las Vegas. En: *Entrevista, Werk*, no. 2, pp. 202. ISSN 0043-2768. DOI 10.5169/seals-87698.

1978 TAFURI, M. y DAL CO, F., 1978. *Arquitectura Contemporanea*. 1a ed. esp. Madrid: Aguilar Ediciones.

1981 WOLFE, T., 1981. *From Bauhaus to Our House*. New York: Picador - Farrar Straus and Giroux. (traducción al castellano ¿Quién teme al Bauhaus feroz?)

1981 JENCKS, C., 1981. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: GG.

1984 PÉREZ ESCOLANO, V., 1984. La evolución del Pensamiento Venturiano desde sus textos. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 164.

1984 VON MOOS, S., 1984. Sobre Historia, Arquitectura parlante y Populismo. Algunas notas sobre el trabajo de Venturi, Rauch y Scott Brown. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, no. 132-149.

1985 VON MOOS, S., 1985. Rund um die Fernsehantenne des «Guild House». Anmerkungen zum Thema Architektur, Zeitsprache und Massenkultur. En: T. BOLT y A. REINLE (eds.), *Grenzbereiche der Architektur*. Basel: Birkhäuser, pp. 221-241.

1986 SEOK LING, M.L., 1986. *Art and Design Theory*. Discuss the role of ornament in the work of post modern architects. Refer to specific works of Hans Hollein, Michael Graves, Robert Venturi and/or Frank Gehry. Australian National University, pp. 1-8.

1988 MUÑOZ, M.T., 1988. Buscando una relativa grandeza. El uso del arco

en tres proyectos de Robert Venturi. *Periferia*, no. 8/9, pp. 46-47.

1993 CEJKA, J., 1993. Tendencias de la arquitectura contemporánea. Mexico: GG / Mexico.

1996 GONZÁLEZ CAPITEL, A., 1996. La contestación a la arquitectura moderna en Estados Unidos después de Kahn: el pensamiento y la obra de Robert Venturi. *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 511-528.

1996 SCULLY, V., 1996. Raoul Wallenberg Lecture. S.l.: s.n., 2002

2004 MONEO, R., 2004. Robert Venturi & Denise Scott Brown. Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona : Actar

2006 MARTIN, R., 2006. Architecture's Image Problem : Have We Ever Been Postmodern? *Grey Room*, no. 22, pp. 6-29.

2006 LEONE, G., 2006. Robert Venturi and Denise Scott Brown's Confrontation with Postmodernity. ,

2009 VINEGAR, A. y J.GOLEC, M., 2009. Relearning from Las Vegas. Minneapolis - Londres: University of Minnesota Press.

2009 BATCHELOR, B., 2009. American Pop. 1960 - 1989. Wesport, Connecticut -London: Greenwood Press.

2010 SAKAMOTO, D., VENTURI, R. y SCOTT BROWN, D., 2009. What we learned: The Yale Las Vegas Studio and the Work of Venturi, Scott Brown and Associates. Yale School of Architecture Gallery October 29, 2009 - February 5, 2010. New Haven, Conn.: Yale School of Architecture exhibition publications.

2011 GRIFFITHS, S., HOLLAND, C. y JACOB, S., 2011. Re-Radicalising Post-Modernism. En: *Antena, Architectural Design*, vol. 81, no. 5, pp. 122-127.

2011 JACOB, S., 2011. Beyond the flatline. *Architectural Design*, vol. 81, no. 5, pp. 25-31.

2014 FERNÁNDEZ, Á.T.R., 2014. La metáfora. Herramienta característica de renovación arquitectónica tras el movimiento moderno. Madrid: ETSAM.

Universidad Politécnica de Madrid.

2015 FERNÁNDEZ-MIRANDA, I.S., 2015. La ciudad editada: de Las Vegas a Nueva York (1972-1978): Venturi / Scott Brown / Koolhaas [en línea]. Madrid.: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

2015 FREDIANI SARFATI, A., 2015. Códigos desplazables : hacia una estética evolutiva arquitectura. Barcelona: ETSAB UPC.

2015 CARNICERO, I., 2015. Louis Khan y Robert Venturi: Coincidencias. Del Giancolo a Chestnut Hill. Madrid: ETSAM. Universidad politécnica de Madrid.

2015 GARCÍA LANTARÓN, H., 2015. Vivienda para un Envejecimiento Activo El paradigma danés. Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

2016 RODRÍGUEZ GARCÍA, R., 2016. Road to 1966. Caminos hacia «complejidad y contradicción en la arquitectura», en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU. Madrid.: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

2016 RIZVI, K., 2016. History and Representation: Venturi's Engagement with Modern «Islamic» Architecture. , no. December, pp. 494-497.

2017 ENCABO SEGUÍ, E., 2017. Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX. Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

2017 MALUENDA, I.E., 2017. Tipografías construidas. Usos simbólicos y expresivos de la escritura contemporánea. Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

selección. PROMOCIÓN DE LAS VIVIENDAS DE LA GUILD HOUSE EN PRENSA

1963 10 oct. The Evening Bulletin, Philadelphia. Noticia sobre la obra social de la Guild House y de la próxima promoción de la Guild House.

1966 31 jul. The Sunday Bulletin, Philadelphia. "Guild House". Imagen de la Guild House en construcción con una noticia que indica que el nuevo edificio de apartamentos había habilitado una vivienda piloto en la calle 7 con Spring Garden St.

1966 11 ago. The Evening Bulletin, Philadelphia. "Apartments for Elderly Open at Spring Garden Near 7th". Nota de la inauguración y promoción de las viviendas.

1966 12 ago. Philadelphia Daily News. "New Apartment for Aging Opens". Nota de la inauguración y promoción de las viviendas.

1966 14 ago. The Philadelphia Inquirer. "Project Opens". publicidad y promoción de las viviendas en la prensa local.

1966 28 oct. Philadelphia Daily News. "Apartment of the Week". Publicidad y promoción de las viviendas en la prensa local.

1967 7 may. The Philadelphia Inquirer. "Guild House. A Quaker sponsored non-profit operation". Publicidad y promoción de las viviendas en la prensa local.

selección. NOTICIAS EN PRENSA QUE MENCIONAN Y COMENTAN LA GUILD HOUSE

1966 27 nov. The Philadelphia Inquirer. Donohoe, Victoria. "Architects exhibit reveals new trends"

1966 27 nov. The Philadelphia Inquirer. "Library and church concepts"

1970 12 ene. Philadelphia Daily News. "Couple to Unveil Remodelling Plan for South St. Tonight"

- 1971** 5 feb. The Times Herald. "Architekt to speak"
- 1971** 10 oct. The New York Times. Huxtable, Ada Louis. "Flower Plastics are Almost Right". También publicado en St. Louis Post-Dispatch el 10 oct. como "The sensible oustrageous Venturis". 10 oct. en The Palm Beach Post "Dumb, ordinary? Architects Agree". 10 oct. en The Lowell Sun "Call it Pop Manne-rism".
- 1971** 10 oct. The New York Times. Glueck, Grace. "Don't knock Sprawl". También publicado en The Cincinnati Enquirer el 17 oct. como "Today in archi- tecture, ordinary is a virtue". 10 oct. en The Palm Beach Post "See Las Vegas for Inspiration".
- 1971** 17 oct. The New York Times. Goldberger, Paul "Less is more - Mies van der Rohe, Less is a bore - Robert Venturi"
- 1971** 24 oct. The Boston Globe. Holtz Key, Jane. "Champions of messy vita- lity"
- 1972** 14 abr. LIFE. McQuade, W. Guild House.
- 1976** 2 may. The Philadelphia Inquirer. Hine, Thomas. "From the Past, a Fu- ture"
- 1979** 4 mar. The Philadelphia Inquirer. Hine, Thomas. "Asked view of Mo- dern".
- 1979** 23 sep. The Philadelphia Inquirer. Hine, Thomas. "Philadelphia: Venturi City"
- 1980** 11 abr. The Baltimore Sun. Stevens, Elisabeth. "Telling modern architec- ture's tale"
- 1980** 13 abr. The Philadelphia Inquirer. Hine, Thomas. "The classical designs return again to favour".
- 1986** 26 ene. The Observer. Marks, Lawrence. "Gallery has designs on tradi- tional lines"
- 1985** 4 may. Washington Post. Forgey, Benjamin. Adventures in Urban Desig- n; Architect Robert Venturi, From Polemics to Preeminence

- 1998** 16 jul. Architects Journal. Powell, Kenneth. "Mainstream history has a critical wit"
- 2000** 29 oct.. The Philadelphia Inquirer. Sozanski, Edward J. "Mystery millions will benefit 10 arts groups".
- 2001** 10 jun. The Philadelphia Inquirer. Saffron, Inga. "For two radicals, perhaps too much respect"
- 2001** 9 jul. The New Republic. Filler, Martin. "The Spirit of '76"
- 2001** 13 ago. The Weekly Standard. Leigh, Catesby. "The Last Modernist;Robert Venturi's architectural ambivalence"
- 2004** 22 abr. The Philadelphia Inquirer. Anderson House, Marian. "Landmarks in hearts and minds. Singer, architecure honored"
- 2004** 28 oct. Architects Journal. Menking, William. "Manhattan Masterpiece"
- 2005** 11 feb. Business Wire. "Acclaimed Philadelphia Architect Robert Venturi to Design Dilworth House Condominiums; a Master Work by a Master Architect on the Square"
- 2005** 21 abr. Architects Journal. Harbison, Robert "Art of self-promotion"
- 2009** 21 ago. The Philadelphia Inquirer. Saffron, Inga. "Changing Skyline: Renovation keeps an icon its singular, 'ordinary' self"
- 2010** 3 ene. The New York Tikmes. Bernstein, Fred A. "A View of Modernism Through a Vegas Lens"
- 2016** 18 mar. Neumarkter Nachrichten. Herbarty, Martin. "Was Neumarkt von Las Vegas lernen kann"
- 2016** 24 jun. The Philadelphia Inquirer. Saffron, Inga. "Changing Skyline: Optical illusion makes architect Bjarke Ingels' new Navy Yard building mesmerizing"

A7 LISTA DE ILUSTRACIONES anexo

Fig.1 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House. Factura de honorarios profesionales por la Fase Preliminar de diseño de la Guild House, 1962. [Fotografía Documento]. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.2 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano de situación, diseño preliminar 1962. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetría estudio preliminar). ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.3 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.4 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta del diseño preliminar (1962). [Fotografía maqueta]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.5 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo. [Fotografía plano]. Enero 1961 (1er plano fechado). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.6 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta baja, acceso. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumétrica estudio preliminar 1961-62). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.7 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 117. Planta segunda y tercera. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.8 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta sexta. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetría estudio preliminar 1961-62). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.9 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva vivienda tipo 1 dormitorio. [Fotografía plano]. 15 enero 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.10 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior de vivienda con balcón. [Fotografía plano]. Sin fecha © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.11 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 101, perspectiva. [Fotografía plano]. 19, 21 septiembre 1961 © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.12 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante A. [Fotografía plano]. Sin fecha (volumetria estudio preliminar 1961-62) © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.13 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada principal, variante B. [Fotografía plano]. 23 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.14 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior, esquina sala comunitaria sexta planta. [Fotografía plano]. 17 octubre 1961. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.15 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzados, variante C. [Fotografía plano]. Julio 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.16 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista interior, sala comunitaria. [Fotografía plano]. 12 enero 1962 (coincide con la variante C de los alzados). © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.17 Venturi, Cope & Lippincott. Carta de los arquitectos a la propiedad en la que proponen nuevos honorarios y un nuevo presupuesto para el nuevo proyecto de seis alturas. [Fotografía documento]. 14 diciembre 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsyl-

vania.

Fig.18 Carta aprobación del proyecto. [Fotografía documento]. 14 diciembre 1962. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.19 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plano de situación. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.20 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 225, plantas 2-5. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.21 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva (corresponde con los alzados 20 junio 1963). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.22 Venturi, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 229, alzados. [Fotografía plano]. 20 junio 1963. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.23 Contrato entre los arquitectos y la propiedad. [Fotografía documento]. 1 julio 1964. © P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.24 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación (valla correspondiente con el plano 225, 20 junio 1963). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.25 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Fotografía plano]. 7 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.26 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.27 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 3,

planta primera, acceso. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.28 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta tipo, tipologías y estructura. (Proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.29 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante B. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.30 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.31 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante C. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.32 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.33 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante D (proyecto 1964-1965). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.34 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.35 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado lateral. [Fotografía plano]. 26 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.36 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado lateral. [Fotografía plano]. 17 julio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.37 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A1 - Portada. [Plano]. 1 diciembre 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.38 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A2 - Plano de situación, plano de cubiertas y detalles del entorno. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.39 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 16 - Plano de situación. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.40 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A3 - Planta sótano, detalles y materialidad. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.41 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.42 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.43 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.44 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A5 - Planta segunda, tercera y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.45 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A6 - Plantas cuarta, quinta y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.46 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A6 - Plantas cuarta, quinta y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.47 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A7 - Planta sexta y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.48 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A7 - Planta sexta y materialidad - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.49 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.50 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores - revisado. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.51 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 6 - Revisión de la disposición de ventanas. [Fotografía plano]. 24 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.52 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 5 - Revisión de la disposición de ventanas. [Fotografía plano]. 24 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.53 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A9 - Secciones de muros y planos de ventanas. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.54 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A9 - Secciones de muros y planos de ventanas - corregido. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.55 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A10 - Detalles exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.56 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A11

- Detalles exteriores. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.57 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A4 - Planta primera y materialidad. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.58 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Cocinas, armarios y detalles de puertas de los armarios . [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.59 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A14 - Detalles de escaleras. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.60 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. PPlano A15 - Ascensor y detalles. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.61 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A15 - Ascensor y detalles - revisado. [Plano]. 25 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.62 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A16 - Detalles de puertas. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.63 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A17 -Detalles interiores y detalles en planta . [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.64 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 12 - Situación y topografía. [Fotografía plano]. 20 abril 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.65 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado de la valla. [Fotografía foto]. 13 feb. 1963. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.66 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Valla es-

tándard. [Fotografía plano]. 30 dic. 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.67 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalles valla (revisado). [Plano]. 28 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.68 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalles valla (revisado). [Plano]. 16 may. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.69 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle bordillo. [Boceto]. 25 jun. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.70 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle letrero fecha edificio “1965” . [Boceto]. 28 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.71 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Letrero “Guild House”. [Plano]. 20 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.72 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos ventana curva sexta planta . [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.73 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Aprobación para la construcción de la antena. [Documento]. 21 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.74 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 15, antena de televisión. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.75 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Entrada de apartamento tipo. Acotación tipografía. [Fotografía plano]. 23 mar. 66. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.76 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Entrada de apartamento tipo. [Fotografía plano]. 23 mar. 66. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania

Fig.77 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 19, tipografía en las puertas tipo . [Perspectiva]. 06 jun. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.78 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado corredor. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.79 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 11, detalles de la cerámica en el interior. [Fotografía plano]. 24 feb. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.80 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 14, detalles de la cerámica en el interior [Fotografía plano]. 4 abr. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.81 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.82 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja, coloreado. [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.83 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.84 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso en planta baja. [Fotografía plano]. 30 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsyl-

vania.

Fig.85 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva fachada calle, variante B. [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.86 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 23, detalles mural revisado. [Fotografía plano]. 23 jun. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.87 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle 25, detalles mural. [Foto plano]. 18 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.88 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalles mural (versión final). [Fotografía plano]. Sin fecha. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.89 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur y acceso (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.90 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada norte. [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.91 POHL, George.. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado calle (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.92 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Perspectiva (proyecto 1964-65). [Perspectiva]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.93 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fotografía maqueta (proyecto 1964-65). [Maqueta]. Sin fecha. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.94 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta situación, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.95 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.96 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 1, acceso (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.97 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 2 y 3 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.98 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plantas 4 y 5 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.99 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planta 6 (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.100 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur (proyecto 1964-65). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.101 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado norte (versión previa) [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.102 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado lateral. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.103 LA FRANCE, Rollin R. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Construcción Guild House, 1965-66. Construcción. [Fotografía]. Sin fecha. ©Rollin R. La France. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.104 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano S1 - Plano cimentación. [Plano]. 25 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.105 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano PH-1 - Sótano y planta primera, fontanería y calefacción. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.106 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Calendario de construcción. [Fotografía documento]. septiembre 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.107 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe de trabajos realizados #01.[Fotografía documento]. 7 jul. 1965. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.108 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, este. [Fotografía]. Philadelphia, 16 sept. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.109 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, oeste. [Fotografía]. Philadelphia, 16 sept. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.110 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 16 sept. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.111 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, sur. [Fotografía]. Philadelphia, 16 sept. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.112 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, este. [Fotografía]. Philadelphia, 15 oct. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.113 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.O. [Fotografía].

Philadelphia, 15 oct. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.114 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.E.. [Fotografía]. Philadelphia, 15 oct. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.115 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, oeste. [Fotografía]. Philadelphia, 15 oct. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.116 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 14 dic. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.117 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, este. [Fotografía]. Philadelphia, 14 dic. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.118 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, S.O. [Fotografía]. Philadelphia, 14 dic. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.119 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, oeste. [Fotografía]. Philadelphia, 14 dic. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.120 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 16 nov. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.121 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, S.E. [Fotografía]. Philadelphia, 16 nov. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.122 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, 16 nov. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.123 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, oeste. [Fotografía].

Philadelphia, 16 nov. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.124 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, S.E. [Fotografía]. Philadelphia, 17 feb. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.125 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 17 feb. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.126 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, N.O. [Fotografía]. Philadelphia, 17 feb. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.127 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 17 feb. 1965. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.128 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, este. [Fotografía]. Philadelphia, 18 ene. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.129 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, S.O. [Fotografía]. Philadelphia, 18 ene. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.130 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, oeste. [Fotografía]. Philadelphia, 18 ene. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.131 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 18 ene. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.132 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.O. [Fotografía]. Philadelphia, 14 abr. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.133 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, norte. [Fotografía].

Philadelphia, 14 abr. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.134 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 14 abr. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.135 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, S.E. [Fotografía]. Philadelphia, 14 abr. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.136 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 16 mar. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.137 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 16 mar. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.138 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, S.E. [Fotografía]. Philadelphia, 16 mar. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.139 ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.140 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe reunión 24 de marzo de 1966 en la que se tratan distintos temas referentes a los trabajos interiores que comenzaban inminentemente. Página 1. [Fotografía documento]. 24 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.141 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Informe reunión 24 de marzo de 1966 en la que se tratan distintos temas referentes a los trabajos interiores que comenzaban inminentemente. Página 2. [Fotografía documento]. 24 mar. 1966. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.142 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 6 jun. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

ves, University of Pennsylvania.

Fig.143 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 6 jun. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.144 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, S.O. [Fotografía]. Philadelphia, 6 jun 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.145 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott, Guild House, N.O. [Fotografía]. Philadelphia, 6 jun. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.146 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, norte. [Fotografía]. Philadelphia, 16 may. 1966 ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.147 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.O. [Fotografía]. Philadelphia, 16 may. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.148 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, N.E. [Fotografía]. Philadelphia, 16 may. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.149 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, S.O. [Fotografía]. Philadelphia, 16 may. 1966. ©Venturi, Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.150 Friends Housing Cooperative. [Fotografía]. Philadelphia. ©American Friends Service Committee, AFSC

Fig.151 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Entorno Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.152 POHL, George. Entorno de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.153 COHEN, Stuart. Viviendas sociales localizadas detrás de la Guild House [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.154 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Maqueta [Fotografía maqueta]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.155 Skomark Associates. Venturi & Rauch, Guild House, 1961-66. Alzado principal. [Fotografía]. Philadelphia. © Skomark Associates/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.156 Schienkel, Karl Friedrich. Königliche Schauspielhaus, 1821. [Plano]. Berlín. ©Architekturmuseum, Technische Universität Berlin.

Fig.157 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur, frente. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.158 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada sur. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.159 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.160 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista aérea. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.161 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista calle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.162 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista calle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.163 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista lateral desde la acera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.164 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista lateral desde el aparcamiento. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.165 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachadas lateral y trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.166 STUART, Cohen. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachadas lateral y trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Stuart Cohen/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.167 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.168 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur (proyecto construido). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.169 Frente fachadas Amsterdam, Keizersgracht. [Fotografía]. Sin fecha. ©funda.nl

Fig.170 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.171 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle fachada sur, ventanas. [Philadelphia]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.172 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild Hou-

se, 1960-66. Fachada sur, panel central. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.173 Antonio de Sangallo el Joven y Miguel Ángel, Palazzo Farnese, s. XVI. [Fotografía]. Roma, s.f.

Fig.174 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Acceso. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.175 LIEU SONG, Benh. Fachada de Notre-Dame de París mostrando el Portal de la Virgen, el Portal del Último Juicio y el Portal de Santa Ana. [Fotografía] [modificado]. París, 2007. ©Benh Lieu Song.

Fig.176 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle entrada de frente. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.177 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle entrada y columna ornamental [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.178 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A10 - Detalles exteriores. Detalle columna ornamental. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.179 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Columna y rótulo. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1972. Learning from Las Vegas. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 71.

Fig.180 LA FRANCE, Rollin R. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle columna entrada. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: The Elderly. New-Old Guild House Apartments. Progressive Architecture, 1967. no. 5, pp. 134-139.

Fig.181 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Columna entrada desde el interior. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.182 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild

House, 1960-66. Panel central, detalle. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.183 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A10 - Detalles exteriores. Detalle barandilla. [Plano]. 1 dic. 1964. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.184 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle balcón y barandilla. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.185 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Centro fachada, balcones. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.186 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Ventana con forma de arco, detalle. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.187 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Ventana con forma de arco, interior. [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Fig.188 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria, terraza y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.189 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Planos ventana curva sexta planta . [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.190 SKOMARK Associates. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria, terraza y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Skomark Associates/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.191 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House,

1960-66. Sala comunitaria y ventana con forma de arco. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Penn.

Fig.192 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Sala comunitaria y terraza, esquina. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.193 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Vista desde la terraza [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Fig.194 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle terraza sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.195 SPECK, Larry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Frente central de la fachada. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©Larry Speck.

Fig.196 Giacomo della Porta, Giacomo Barozzi da Vignola. Chiesa del Gesù, 1580. [modificado] [Fotografía]. Roma, 2007. ©Alessio Damato.

Fig.197 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott Arch. Guild House, 1960-66. Detalle antena ornamental. [Fotografía]. Philadelphia. ©William Watkins/Venturi, Scott Brown Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.198 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista cubierta y antenas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.201 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 7, alzados, variante B. Alzado sur. [Fotografía plano]. 22 junio 1964. ©P. Inés Arnau/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.200 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante C. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.199 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Alzado sur, variante D (proyecto 1964-1965). [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.202 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Autorización de la propiedad para construir la antena. [documento]. Philadelphia, 21 jul. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.203 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano 15, antena de televisión. [Plano]. Sin fecha. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.204 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle esquina y fachada lateral. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.205 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.206 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f.

Fig.207 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano A8 - Alzados exteriores - revisado. Alzado norte. [Plano]. 28 sept. 1965. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.209 COHEN, Stuart. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Cohen, S., 1974. Physical Context/Cultural Context: Including it all. Oppositions, no. 2, pp.84.

Fig.208 ARNAU, P. Inés. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Jardín y fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, 2017. ©P. Inés Arnau.

Fig.210 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Cohen, S., 1974.

Physical Context/Cultural Context: Including it all. *Oppositions*, no. 2, pp.92.

Fig.211 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Ventana tradicional. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.212 Constant Moyaux, View of Rome from the Artist's Room at the Villa Medici, 1863. [acuarela en papel].

Fig.213 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventanas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.214 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vista a través de la valla. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.215 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle ventana. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. En: Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S., 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge-Mass.: MIT Press, p. 70.

Fig.216 POHL, George. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Fachada trasera. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©George Pohl/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.217 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Perry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.218 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Plano situación. [Plano]. Abril 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.219 BERKELEY, Ellen Perry. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle valla y jardín. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Ellen Pe-

rry Berkeley/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.220 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor viviendas sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.221 Giambattista Nolli, mapa de Roma, 1758. Detalle. [mapa].

Fig.222 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, acceso viviendas. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.223 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Vestíbulo Guild House. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.224 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural frente al acceso. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.225 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.226 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.228 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en corredor. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.227 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Detalle franja cerámica decorada en corredor. [Fotografía]. Phila-

delphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.230 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, franja cerámica decorada con murales. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.229 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor, detalle señalética. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.232 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.231 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.233 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.234 PONTZ, Zach. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales en los corredores de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia. ©Zach Pontz.

Fig.235 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Corredor sexta planta, murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.236 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Mural sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural

Archives, University of Pennsylvania.

Fig.237 MARGUART, Julie. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Murales sobre cerámica en el corredor de la sexta planta. Detalle. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©Julie Marguart/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.238 WATKINS, William. Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda 2 dormitorios. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. ©William Watkins/Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.239 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Tipología dos dormitorios. [Plano]. 20 jun. 1966. ©Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.240 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda, dormitorio. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.241 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda, dormitorio. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.242 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Interior vivienda y su inquilino. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Fig.243 Venturi & Rauch, Cope & Lippincott. Guild House, 1960-66. Francis Bosworth, interior vivienda. [Fotografía]. Philadelphia, s.f. Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

A8 BIBLIOGRAFÍA anexo

KLOTZ, Heinrich., 1987. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Wiesbaden: Vieweg.

MILLER, Martin, 1980. Learning from Venturi. *Art in America* [en línea], vol. 68, no. 4 abril, pp. 95-101. [Consulta: 6 diciembre 2018]. Disponible en: [https://upv.gtbbib.net:443/menu_usuario.php?p=I0dUZFhOMVIYSn-BiMTl3WlhScFkybHZibVZ6TG5Cb2NBPT0=&campo=PETICION&-texto=13804835&operadores\[sod_peticiones.CODI_USU\]=IGU&campos\[sod_peticiones.CODI_USU\]=!53223900](https://upv.gtbbib.net:443/menu_usuario.php?p=I0dUZFhOMVIYSn-BiMTl3WlhScFkybHZibVZ6TG5Cb2NBPT0=&campo=PETICION&-texto=13804835&operadores[sod_peticiones.CODI_USU]=IGU&campos[sod_peticiones.CODI_USU]=!53223900).

MOOS, Stanislaus von., 1987. *Venturi, Scott Brown & Associates : buildings and projects, 1986-1998*. Munich: Schirmer/Mosel.

SANMARTÍN, Antonio (ed.), 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown: obras y proyectos, 1959-1985*. Works and projects. Barcelona: Gustavo Gili.

SCHWARTZ, Frederic y VACCARO, Carolina, 1995. *Venturi, Scott Brown and associates. Obras y proyectos; Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili.

The Elderly. New-Old Guild House Apartments. *Progressive Architecture*, 1967. no. 5, pp. 134-139.

VENTURI SCOTT BROWN & ASSOCIATES, 1992. *Venturi Scott Brown & Associates: on houses and housing*. Londres: A.D. Academy Editions. Architectural monographs n. 21.