

Colección Arquitectura y Crítica

Dirigida por Ignasi de Solà - Morales Rubió, Arqto.
Profesor de la Universidad de Barcelona

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcantara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marques de Valladares, 47, 1.º. Tel. 21 21 36
Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20 (Recaldeberri). Tel. 432 93 07
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 98
México D.F. Amores, 2027. Tel. 524 03 81 y 524 01 35
Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Victoria, 151. Tel. 22 45 67

Distribuidor exclusivo en Brasil
São Paulo Editora Técnica J. Catalán, S. A.

A - 3133
Robert Venturi

Complejidad y contradicción en la arquitectura

Con una introducción de Vincent Scully

Segunda edición ampliada

2.ª tirada



ARANCELES UNIVERSITARIOS

ESTE LIBRO FUE ADQUIRIDO CON FONDOS PROVE-
NIENTES DE LOS ARANCELES UNIVERSITARIOS.-

1
ameghino
LIBRERÍA
San Luis 1260 Rosario
T.E. 64935

GG

o/c. 0605-EXP-39966
Precio ₧ 102.000
Prov. Compra - Luft
Fecha nov. 1981
No. orden 6306

Título original

Complexity and Contradiction in Architecture

Versión castellana de Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso, arquitectos, y Esteve Riambau i Sauri, éste de la ampliación de la segunda edición.

Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

© The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966, 1977
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1974, 1978

Printed in Spain

ISBN: 84-252-0499-2
Depósito Legal: B. 17.387 - 1980

Industria Gráfica Ferrer Coll, S. A.
Pasaje Solsona, s/n. - Barcelona-14



A la memoria de mi madre y de mi padre

Agradecimientos

La mayor parte de este libro está escrita en 1962, bajo el patrocinio de la Fundación Graham. Mi agradecimiento a la Academia Americana de Roma, por sus amabilidades de hace diez años, que permitieron mi agradable estancia en Italia como «Arquitecto Residente».

Me han prestado su ayuda las siguientes personas: Vincent Scully, por su fundamental visión y sentido crítico, cuando más lo necesitaba; Marion Scully, por su habilidad, paciencia e inteligencia al hacer el texto más claro; Philip Finkelpearl, por su aportación de las fechas a mis datos; Denise Scott Brown, por haber compartido conmigo sus conocimientos sobre arquitectura y urbanismo; Robert Stern, por haber contribuido al enriquecimiento de los argumentos con sus datos concretos; Mrs. Henry Offmann y Miss Ellen Marsh, del equipo del Museo de Arte Moderno, por su colaboración al coleccionar las ilustraciones.

R. V.

INDICE

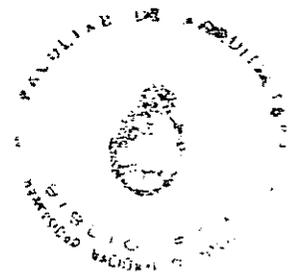
Advertencia	7
Introducción	9
Prólogo	19
1. Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equivocada	25
2. La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo	27
3. La ambigüedad	33
4. Niveles contradictorios: el fenómeno «lo uno y lo otro» en arquitectura	37
5. Continuación de los niveles contradictorios: El elemento de doble función	51
6. La adaptación y las limitaciones del orden: El elemento convencional	63
7. La contradicción adaptada	73
8. La contradicción yuxtapuesta	87
9. El interior y el exterior	109
10. El compromiso con el difícil conjunto	141
11. Obras	169
Notas	223
Procedencia de las ilustraciones	225

Advertencia

Este notable estudio es el primero de una serie de escritos sobre los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna. A diferencia de otras publicaciones sobre diseño y arquitectura del Museo, esta colección será independiente del programa de exposiciones del Museo. Tratará sobre conceptos demasiado complejos para poder ser presentados en forma de exposición, y los autores pertenecerán a diversos grupos profesionales.

Publica el libro de Mr. Venturi el Museo en colaboración con la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Es un libro particularmente apropiado para iniciar la colección, pues el autor pudo hacer el libro gracias a la ayuda de una beca de la Graham Foundation.

Como sus edificios, el libro de Venturi se opone a lo que muchos considerarían como las opiniones del Establishment o, por lo menos, la doctrina establecida. Habla con una sencillez poco común, refiriéndose a las condiciones actuales, es decir, a los «hechos» ambiguos, y a veces poco atractivos, en los cuales los arquitectos se encuentran comprometidos constantemente. En su naturaleza confusa, Venturi trata de fundamentar el diseño arquitectónico. Es un punto de vista diferente, vigorosamente defendido por Vincent Scully de la Universidad de Yale, en cuya introducción contrasta las frustraciones de la composición arquitectónica abstractamente preconcebida con el deleite de Venturi por la realidad, especialmente en aquellos aspectos recalcitrantes que la mayoría de los arquitectos intentarían suprimir o esconder. Las recomendaciones de Venturi pueden comprobarse inmediatamente: no necesitan de la legislación o de la tecnología. Los problemas de la arquitectura que trata de desplazar están tan lejos de ser resueltos que, estemos o no de acuerdo con sus re-



sultados, nos vemos obligados a escucharle atentamente.

ARTHUR DRENLER
Director del
Departamento de Arquitectura
y Diseño.

Introducción

Este no es un libro fácil. Requiere responsabilidad profesional y una gran atención visual, y no va dirigido a aquellos arquitectos que, para no disgustarse prefieren cerrar los ojos. Nos ira mostrando su argumento como un telón levantado lentamente. Progresivamente, punto por punto, va surgiendo el conjunto de la tesis. Y esta tesis es nueva, difícil de captar y de expresar, sosa y desarticulada como sólo pueden ser las ideas nuevas.

Es un libro típicamente americano, rigurosamente pluralista y fenomenológico en su método; nos puede recordar a Dreiser trazando penosamente su camino. Con todo, probablemente es el texto más importante sobre arquitectura desde *Vers une Architecture*, escrito por Le Corbusier en 1923. A primera vista, la posición de Venturi parece exactamente la opuesta a la de Le Corbusier, aunque es su primer complemento a lo largo del tiempo.* Esto no significa que Venturi tenga la misma capacidad de persuasión y acierto que Le Corbusier o que no la tendrá necesariamente jamás. Pocos alcanzarán este nivel de nuevo. Seguramente el conocimiento de los edificios de Le Corbusier ha tenido no poca influencia en la formación de las ideas de Venturi. Con todo, sus puntos de vista se contrarrestan con los de Le Corbusier, tal como fueron expresados en sus primeros escritos y han afectado a dos generaciones de arquitectos desde entonces.

* No me olvido del libro de Bruno Zevi, *Hacia una arquitectura orgánica*, publicado en 1950, que fue conscientemente escrito como una respuesta a Le Corbusier. Sin embargo, no puede considerarse complementario del anterior o como un precedente, pues apenas es algo más que una reacción en contra y en favor de los principios «orgánicos» que habían sido formulados por otros arquitectos, además de Zevi y que habían tenido su momento culminante mucho antes. Habían encontrado su más clara personificación en la obra de Frank Lloyd Wright anterior a 1914 y en sus escritos de ese periodo.

El primer libro pidió un noble purismo para la arquitectura tanto en los simples edificios como en la ciudad como un todo; el nuevo libro se enfrenta con las contradicciones y complejidades de la experiencia urbana en todos los niveles. Marca, de esta manera, un cambio completo de los puntos de interés y molestara a los que profesan fidelidad a Le Corbusier, de la misma manera que Le Corbusier enfureció entonces a muchos de los que pertenecían a las Beaux-Arts. Los libros, pues, se complementan mutuamente y en su parte fundamental son muy parecidos. Ambos están escritos por arquitectos que han aprendido realmente algo de la arquitectura del pasado. Pocos arquitectos contemporáneos han sido capaces de hacer esto sino, por el contrario, se han refugiado en diversos sistemas en los que la historia se ha utilizado como mera propaganda. Le Corbusier y Venturi han vivido una experiencia personal y directa. Cada uno fue capaz de liberarse del pensamiento y de las modas de sus contemporáneos, poniendo así en práctica el precepto de Camús de olvidar por unos momentos «nuestra época y sus furiosos adolescentes».

Cada uno de ellos aprendió de cosas muy diferentes. El gran profesor de Le Corbusier fue el templo griego, con su masa aislada, blanca y libre en el paisaje, y con su luminosa austeridad resplandeciente bajo el sol. En sus primeras obras polémicas quiso levantar sus edificios y sus ciudades de esa manera, y en su arquitectura madura incorporó cada vez más el carácter escultórico y heroico del templo griego. Venturi se inspiró inicialmente en un modelo opuesto arquetípica e históricamente al templo griego: las fachadas de las ciudades de Italia, con sus ajustes interminables a los requerimientos contradictorios del interior y del exterior y con su adaptación a todos los aspectos de la vida cotidiana: no son esencialmente esculturas en amplios paisajes, sino contenedores espaciales complejos que definen a la vez calles y plazas. Tal «adaptación» también es un principio general urbano para Venturi. En esto otra vez se asemeja a Le Corbusier. Ambos artistas plásticos son profundamente visuales en la medida en que la observación minuciosa de unos edificios provoca una actitud nueva y simbó-

lica hacia el urbanismo en general, la no visión esquemática o esbozada bidimensionalmente, a la que tienden muchos arquitectos, sino un conjunto de sólidas imágenes, la misma arquitectura en todas sus dimensiones.

Con todo, de nuevo, las imágenes de Le Corbusier y Venturi son diametralmente opuestas en este aspecto. Le Corbusier, conducido por el rigor cartesiano que constituía uno de los aspectos de su polifacética personalidad, generalizo en *Vers une Architecture* mucho más fácilmente de lo que Venturi generaliza aquí, y nos presentó un esquema claro, general del conjunto. Venturi es más fragmentario, progresa paso a paso con relaciones más comprometidas. Sus conclusiones sólo son generales implícitamente. Con todo me parece que sus propuestas, con su reconocimiento de la complejidad y con su respeto por lo que existe, crean el más necesario antídoto a ese purismo cataclísmico de la renovación urbana contemporánea, que hoy día ha llevado a tantas ciudades al borde de la catástrofe y en el que las ideas de Le Corbusier han encontrado una vulgarización terrorífica. Son los sueños de un héroe aplicados en masa —como si un Aquiles tuviera que ser el rey. Supongo que esa es la explicación de que Venturi sea tan regularmente antiheroico, moderando irresistiblemente en cada momento sus recomendaciones con una ironía implícita. Le Corbusier también uso la ironía, pero la suya fue muy aguda. Venturi encoge los hombros tristemente y continúa. Es la respuesta de esta generación a las grandiosas pretensiones que se han demostrado en la práctica destructivas o pasadas.

Igual que todos los arquitectos originales, Venturi nos hace ver de nuevo el pasado. A mi por ejemplo, que hace tiempo presté atención a las continuidades espaciales proto-wrightianas y del estilo Shingle, me ha hecho revalorar una característica opuesta y no menos evidente: las complicadas adaptaciones del interior y del exterior con las que aquellos arquitectos seguramente se apasionaban. Y ha llamado la atención una vez más sobre el principio de la adaptación en las primeras plantas de Le Corbusier. Todos los arquitectos creadores dan vida a lo muerto como a algo lógico y natural. No es sorprendente,

pues, que Le Corbusier y Venturi coincidan en hablar de Miguel Angel, en cuya obra la acción heroica y la complejidad van especialmente unidas. Venturi se fija menos que Le Corbusier en la afirmación unitaria de Miguel Angel en San Pedro, pero, como Le Corbusier, ve que se puede construir, como lo prueban las ventanas de la Friends' Housing para ancianos, de acuerdo con otras cosas: las tristes y grandiosas disonancias de los ábsides, esta grandeza melancólica y musical de las civilizaciones que mueren y del destino de la humanidad en un planeta que se apaga.

En este sentido Venturi es, a pesar de sus recusadores ironicos, uno de los pocos arquitectos americanos cuya obra parece tener una dimensión trágica siguiendo la tradición de Furness, Louis Sullivan, Wright y Kahn. Al ser así nos sugiere el poder que tienen las sucesivas generaciones que viven en un mismo lugar, de intensificar los significados; ello ha acontecido, en su mayor parte, en Filadelfia: desde Frank Furness al joven Sullivan, y a Louis Kahn, pasando por Wilson Eyre y George Howe. Kahn es el mentor más cercano de Venturi y también lo ha sido de la mayoría de los mejores arquitectos y educadores americanos jóvenes de la pasada década, tales como Giurgola, Moore, Vreeland y Millard. El diálogo que en consecuencia se ha establecido, en el que Aldo Van Eyck de Holanda ha jugado también un papel sobresaliente, seguramente ha contribuido mucho al desarrollo de Venturi. La teoría de Kahn sobre «las instituciones» fue fundamental para todos estos arquitectos, pero Venturi evita las preocupaciones estructurales de Kahn en favor de un método funcional más flexible que se acerca más al de Alvar Aalto. Al revés de su literatura, el diseño de Venturi se desenvuelve sin esfuerzo. Tiene la facilidad de un arquitecto del Barroco y, en el mismo sentido, de un escenógrafo. (Su proyecto para el Memorial de Roosevelt, ciertamente el mejor de los presentados, muestra la serenidad y grandeza que puede tener su talento escenográfico.) No se refleja en él la batalla encarnizada de Kahn ni la profunda agonía de la función y la estructura opuestas entre sí, buscando la expresión. Está a sus anchas en los detalles y, en consecuencia, ofrece la oposición ne-

cesaria a los homogenizadores tecnológicos que inundan nuestro horizonte. En este aspecto no se opone a Le Corbusier, ni tampoco a Mies, a pesar de la regularidad universal de las formas de este último. Muchas especies de gran calidad pueden convivir en un mismo mundo. Tal diversidad es, en verdad, lo mejor que la época moderna puede ofrecer a la humanidad, pues es mucho más intrínseca a su naturaleza que la concordancia superficial o la apariencia igualmente arbitraria que sugieren ciertas realizaciones poco desarrolladas, que acogen con tanto ardor los diseñadores superficiales.

El punto esencial es que la filosofía y diseño de Venturi son humanísticos, característica que asemeja su libro a la obra básica de Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, publicada en 1914. Por lo tanto, valora sobre todo las acciones de los hombres y el efecto de las formas físicas sobre su espíritu. En esto, Venturi es un arquitecto italiano en la gran tradición cuya conexión con esa tradición le vino por el estudio de la historia del arte en Princeton y por su beca de la Academia Americana de Roma. Pero como su Friend's Housing nos muestra, es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento es paralelo al de los pintores Pop —y probablemente el primer arquitecto que capta la utilidad y el significado de sus formas. Sin duda alguna ha aprendido mucho de ellos durante los últimos años, aunque la tesis principal de este libro se trazó al final de los años 50 y antecede a su conocimiento de los pintores Pop. Incluso su «Main Street casi está muy bien» coincide con sus puntos de vista, así como su preferencia por los cambios de escala en los edificios pequeños, y por la vida insospechada que se halla en los productos de consumo corrientes cuando se los aísla para observarlos. El «Pop» en el «Purismo» de Le Corbusier, como en el del joven Léger, no debería olvidarse aquí, pues toma un renovado significado histórico por lo que su lección sobre la destrucción de escala y sobre la observación aguda se aprende una vez más. Se tiene de nuevo la sensación de que Le Corbusier como pintor y teórico habría comprendido perfectamente la asociación que hace Venturi del método visual con las intenciones intelectuales.

Es significativo, desde este punto de vista, que las ideas de Venturi hayan suscitado el resentimiento más amargo, entre los academicistas de la generación del Bauhaus, con su total carencia de ironía; con su desprecio con aires de solterona por la cultura popular, pero agarrándose temblorosamente a cualquier otra cultura; su incapacidad para manejar la escala monumental, con su respeto insincero por la tecnología y con su preocupación por una estética purista bastante afectada. La mayoría de los diseños del Bauhaus de los años 20, tanto de edificios como de muebles, se diferencian claramente de las formas generosas y variadas de este periodo creadas por Le Corbusier. Dos corrientes de la arquitectura moderna parecen distinguirse; en una de ellas ahora se sitúan Le Corbusier y Venturi, ambos con unas características más humanas, más de arquitectos que de «diseñadores».

El proyecto del ayuntamiento de North Canton (Ohio) de Venturi, muestra como su arquitectura tiene también una conexión con las últimas obras de Sullivan y con las corrientes más profundas e inexploradas de la experiencia vernácula americana en su conjunto. Seguramente es el mayor logro de Venturi, desde un punto de vista americano, pues nos abre los ojos de nuevo a la naturaleza de las cosas tal como son en Estados Unidos —tanto en las pequeñas ciudades como en New York— y a partir de la construcción corriente, confusa y masificada hace una arquitectura sólida; hace de ella un arte. Hace revivir las tradiciones populares y la metodología particularista, del periodo pre Beaux-Arts y pre estilo internacional. Así, acaba de renovar la conexión con todo nuestro pasado que la obra madura de Kahn ya había empezado.

No es de extrañar que sean pocos los promotores de la actual generación que puedan soportarlo. También ellos tienen el carácter americano, como el de los chicos de pueblo que pegan sus narices al escaparate de una confitería con su dinero en el bolsillo para gastar. Generalmente, compran porquerías y fantasías sin valor hechas por un ejército de promotores arquitectónicos que ofrecen portentosamente una simplicidad adulterada y un orden de tumba: la apariencia moderna, *par excellence*. Venturi pare-

ce demasiado complicado y cotidiano para este tipo de gente, que tanto en sus formas arquitectónicas como en sus programas sociales prefieren paliar sólo algunos de los aspectos más solicitados de la realidad. Precisamente porque acepta y utiliza los fenómenos sociales tal y como son, Venturi es el menos «estilista» de los arquitectos pues va siempre directamente al grano y trabaja rápidamente sin perderse en pretensiones fantasiosas y en nebulosos problemas secundarios. Aunque ha aprendido de la arquitectura «manierista», sus propios edificios no son en ningún sentido «manieristas», sino sorprendentemente directos. Después de todo, una antena de T.V. de un tamaño apropiado, corona su «Friend's Housing», exactamente igual como llena —sea bueno o sea malo, es un hecho— las vidas de nuestros ancianos. Todo lo que de dignidad pueda haber en ello, Venturi lo incorpora, pero no nos miente respecto a como son los hechos. En el sentido más directo, es la función lo que le interesa, y las formas potentes que se derivan de la expresión funcional. Al revés de la mayoría de los arquitectos de esta generación, nunca es gentil.

No es de extrañar, que los edificios de Venturi no hayan tenido una pronta acogida; han sido a la vez demasiado nuevos y, por la «integración» de la complejidad, demasiado sinceramente simples y sin pretensiones para esta década afluente. Han rehusado hacer mucho de nada, consentir gestos centelleantes o servir a la moda. Han sido el producto de un profundo análisis sistemático del programa y de los aspectos visuales, y han exigido, por lo tanto, reorientar seriamente toda nuestra manera de pensar. De aquí que la imagen simbólica que dispone a nuestros ojos todavía no ha sido creada. Este libro puede ser una ayuda en este aspecto. Creo que el futuro lo considerará como uno de los pocos textos básicos de nuestro tiempo —a pesar de la carencia anti-heroica de pretensión que tiene y el cambio de perspectiva que comporta, de los Champs Elysées a la Main Street, recoge, no obstante, el diálogo fundamental empezando en los años 20 y nos conecta, una vez más, con la generación heroica de la arquitectura moderna.

VINCENT SCULLY



Nota a la segunda edición

No hay manera de separar forma de significado; una no puede existir sin el otro. Sólo pueden haber diferentes estimaciones críticas de los principales medios a través de los cuales la forma transmite significado al visualizador: a través de la identificación, decía el siglo XIX, una abarca al otro; a través del reconocimiento de signos, dicen los lingüistas, ella conduce ese significado. Cada bando se mostraría de acuerdo en que el agente activo relevante en este proceso del proceso humano es la memoria, ya que la proyección en el sujeto y la identificación de los signos son ambas respuestas aprendidas, resultado de experiencias culturales específicas. Las dos modalidades de conocer y derivar significado de la realidad exterior se complementan entre sí, y ambas actúan en diverso grado en la formación y percepción de todas las obras de arte.

En este sentido, la labor y la experiencia de la arquitectura, como en toda arte, son siempre actos histórico-críticos que implican lo que el arquitecto y el contemplador han aprendido a distinguir y a convertir en imagen a través de su propia relación con la vida y las cosas. De ello se sigue, por tanto, que la fuerza y el valor de nuestro contacto con el arte dependerán de la calidad de nuestro conocimiento histórico. Y resulta evidente que conocimiento, en vez de aprendizaje, es la palabra que aquí ha de ser empleada.

Los dos libros principales de Venturi han sido contruidos precisamente a lo largo de estas líneas. Ambos son a la vez críticos e históricos. Este —el primero—, a pesar de su importante introducción de varias modalidades valiosas de crítica literaria en los escritos arquitectónicos, explora primordialmente la reacción física ante la forma y, por consiguiente, en el método preconiza básicamente la proyección en

el sujeto. El segundo, *Learning from Las Vegas* (escrito en colaboración con Denise Scott Brown y Steven Izenour), trata principalmente de la función del signo en el arte humano y, por lo tanto, es fundamentalmente lingüístico en su enfoque. Entre los dos, estos volúmenes, siempre impecablemente visuales en su argumentación, modelan una impresionante estética activa para los arquitectos contemporáneos.

A esa distancia, me siento honrado por partido doble por haberseme invitado a escribir la introducción original, que ahora no me parece tan bien escrita como el propio libro (editado por Marian Scully), pero si embarazosamente correcta en sus conclusiones. Me complace en especial haber tenido el acierto de incluir en ella que *Complexity and Contradiction* era «el escrito más importante acerca de hacer arquitectura, desde *Vers une Architecture*, de Le Corbusier, en 1923». El tiempo ha demostrado que esta afirmación chocante no era sino la verdad monda y lironda, y los críticos que en aquel momento la juzgaron divertidísima o indignante, parecen invertirse ahora una considerable dosis de energía citando a Venturi sin reconocerlo, o acuciándole por no haber ido más lejos, o bien demostrando que, en realidad, todo esto lo habían dicho ya ellos mucho antes. Esto no tiene gran importancia. Lo que cuenta es que este libro brillante y liberador fuese publicado cuando lo fue. Facilitó a arquitectos y críticos por igual unas armas más realistas y efectivas, de tal modo que la amplitud y relevancia que el diálogo arquitectónico ha alcanzado desde entonces, fueron iniciadas en gran parte por él. Primordial interés ofrecen los nuevos y elocuentes edificios que han sido inspirados por este método, de los cuales los debidos a Venturi y Rauch no han permanecido, y ello no es sorprendente, como los más intelectualmente enfocados, arquetípicos y distinguidos. Una vez más, como en la ocasión en que patrocinó la exposición de la que se derivó *The International Style* de Hitchcock y Johnson en 1923, el Museo de Arte Moderno inició algo importante cuando respaldó este libro.

VINCENT SCULLY

Abril de 1977



Prólogo

Este libro es a la vez un ensayo de crítica arquitectónica y una justificación —viene a ser indirectamente, una explicación de mi obra—. Debido a que soy un arquitecto que practico mi profesión, mis ideas sobre la arquitectura son inevitablemente un producto de la crítica que acompaña a mis obras, y que es, como ha dicho T. S. Eliot «de capital importancia... en la propia obra de creación. Probablemente, es la parte más amplia de la labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba, es decir, un trabajo horrible tanto crítico como creativo. Incluso sostengo que la crítica empleada por un hábil y diestro escritor en su propia obra es el tipo de crítica más vital y de mayor nivel...».¹ Escribo, entonces, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura, pues este libro representa un conjunto de observaciones personales, una manera de ver la arquitectura, que es válida para mi.

En el mismo ensayo Eliot trata del análisis y la comparación como instrumentos de la crítica literaria. Estos métodos de crítica son válidos para la arquitectura también: la arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia, y se hace más vivida por medio de comparaciones. El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea la opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte. No obstante, por paradójico que pueda parecer, y a pesar de las sospechas que puedan tener muchos arquitectos modernos, tal desintegración es un proceso que está presente en toda creación, y es esencial para su comprensión. La conciencia propia forma parte necesariamente de la creación y de la crítica. Los arquitectos hoy están demasiado educados para ser pri-

mitivos o totalmente espontáneos, y la arquitectura es demasiado compleja para que se aborde con una ignorancia mantenida cuidadosamente.

Como arquitecto trato de guiarme no por la costumbre sino por una toma de conciencia del pasado racionalmente considerado como precedente. Las comparaciones históricas que he escogido forman parte de una tradición continua pertinente a lo que trato. Cuando Eliot escribe sobre la tradición, sus comentarios son igualmente pertinentes para la arquitectura, a pesar de los cambios obvios más profundos que se han producido en los métodos arquitectónicos debidos a las innovaciones de la técnica. En la literatura inglesa Eliot dice, «nosotros raras veces hablamos de tradición... Raras veces aparece esta palabra si no es en un sentido de censura. Y si alguna vez la hallamos en un sentido vagamente favorable, da a entender que se trata de una agradable reconstrucción arqueológica... Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir 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 es 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; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentimiento de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. 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.» Yo estoy de acuerdo con Eliot y rechazo la obsesión de los arquitectos modernos que, según palabras de Aldo van Eyck, «han estado machacando continuamente lo que es diferente en nuestra época hasta tal punto

que han llegado a olvidar lo que no es diferente, lo que es esencialmente igual».

Los ejemplos elegidos reflejan mi inclinación hacia ciertas épocas: Manierismo, Barroco y Rococó especialmente. Como dice Henry Russell Hitchcock, «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 periodos de la historia que en principio merecen la máxima atención pueden ciertamente variar con los cambios de sensibilidad». Como artista escribo francamente acerca de lo que a mi me gusta en arquitectura: la complejidad y la contradicción. Al descubrir lo que nos gusta, lo que nos atrae fácilmente, podemos aprender mucho sobre lo que realmente somos. Louis Kahn se ha referido a «lo que una cosa quiere ser» pero en esta afirmación está implícito lo contrario: lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre estas dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos.

Las comparaciones incluyen algunos edificios que no tienen ni belleza ni grandiosidad y que se han aislado abstractamente de su contexto histórico porque me apoyo menos en la idea de estilo que en las características implícitas de estos edificios. Escribiendo como arquitecto más que como erudito, mi visión histórica es la descrita por Hitchcock: «Hace un tiempo, naturalmente, casi toda la investigación sobre la arquitectura del pasado estaba destinada a su reconstrucción exacta; era un instrumento del "revivalismo". Eso ya no se da, y hay razones para suponer que no se volverá a dar. Los arquitectos y críticos historicistas de principios del siglo XX, cuando no buscaban solamente en el pasado argumentos frescos para sus batallas polémicas de cada día, nos enseñaron a ver, abstractamente, falsa toda la arquitectura, aunque, probablemente, tal visión limitada es la que hizo producir a las sensibilidades complejas, la mayor parte de la gran arquitectura del pasado. Cuando hoy re-examinamos o descubrimos este u otro aspecto en los edificios antiguos, no es con la idea de copiar sus formas, sino mas bien con la esperanza de enriquecer ampliamente nuevas

sensibilidades que son totalmente el producto de nuestros días. Para el historiador puro esto puede parecer lamentable, pues significa la introducción de elementos subjetivos en lo que él cree que deben ser estudios objetivos. Con todo, el historiador puro, mas a menudo de lo que cree, se encontrará moviéndose en direcciones que han sido ya determinadas por veletas mas sensibles».

Yo no tengo especial intención en relacionar la arquitectura con otras cosas. No he intentado «ni mejorar las relaciones entre la ciencia y la tecnología, por un lado, y las humanidades y las ciencias sociales por el otro... y hacer de la arquitectura un arte más social y humano». Intento hablar sobre la arquitectura y no de lo que rodea la arquitectura. Sir John Summerson se ha referido a la obsesión de los arquitectos por «la importancia no de la arquitectura en cuanto tal, sino de la *relación* de la arquitectura con otras cosas». Ha señalado que en este siglo los arquitectos han sustituido con la «dañina analogía» la imitación ecléctica del siglo diecinueve, y han estado reivindicando la arquitectura en lugar de producir arquitectura. El resultado ha sido el urbanismo esquemático. El poder siempre decreciente de los arquitectos y su impotencia creciente en modelar todo el medio ambiente pueden, quizás, invertirse irónicamente al estrechar sus preocupaciones y al concentrarse en su propio trabajo. Quizá luego las relaciones y el poder vendrán por si solos. Acepto lo que a mí me parecen las limitaciones intrínsecas de la arquitectura e intento concentrarme en los difíciles aspectos particulares que hay en ella, y no en las abstracciones más fáciles que se hacen de ella «...porque el arte pertenece (como decían nuestros antepasados) a la inteligencia practica y no a la especulativa, nada puede sustituir el hacer las cosas».

Este libro trata del presente y del pasado en relación con el presente. No trata de ser visionario, excepto en la medida en que el futuro está implícito en la realidad del presente. Es sólo indirectamente polémico. Todo se dice en el contexto de la arquitectura común y consecuentemente se atacan ciertos blancos —en general, las limitaciones de la arquitectura, el urbanismo moderno 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 caotica realidad»¹⁰ y suprimen las complejidades y contradicciones que son inherentes en el arte y en la experiencia. Sin embargo, este libro es un análisis de lo que me parece ahora cierto para la arquitectura, en lugar de un ataque contra lo que me parece falso.

Nota a la segunda edición

Escribí este libro a principios de la década de 1960 como arquitecto en ejercicio que daba respuesta a ciertos aspectos de la teoría y los dogmas arquitectónicos de aquel tiempo. Los puntos son hoy diferentes, y yo creo que el libro debería ser leído ahora por sus teorías generales sobre la forma arquitectónica, pero también como documento particular de su época, más histórico que topico. Por esta razón, la segunda parte del libro, que cubre la labor de nuestra firma hasta 1966, no ha sido ampliada en esta segunda edición.

Desearia ahora que el titulo hubiese sido *Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica*, tal como sugirió Donald Drew Egbert. Sin embargo al principiarse los años sesenta, la forma era reina en el pensamiento arquitectónico, y en su mayor parte la teoría arquitectónica enfocaba sin rodeos aspectos de forma. Rara vez pensaban entonces los arquitectos en el simbolismo en arquitectura, y las cuestiones sociales no alcanzaron un predominio hasta la segunda mitad de esta década. Pero en el fondo este libro sobre la forma en arquitectura complementa varios años más tarde, en *Learning from Las Vegas*.

Para rectificar una omisión en los agradecimientos de la primera edición, quiero expresar mi gratitud a Richard Krautheimer, quien compartió la vi-

sión de la arquitectura del barroco romano con nosotros, los miembros de la American Academy en Roma. Agradezco también a mi amigo Vincent Scully su persistente y amable apoyo a este libro y a nuestra labor. Me satisface que el Museo de Arte Moderno amplíe el formato de esta edición, con el fin de que las ilustraciones resulten más legibles.

Tal vez sea destino de todos los teóricos el de contemplar los fallos desde sus obras, con una mezcla de sentimientos. A veces me he sentido más a mis anchas con mis críticos que con aquellos que se han mostrado de acuerdo conmigo. Estos últimos a menudo han exagerado o han aplicado indebidamente las ideas y métodos de este libro hasta el punto de llegar a la parodia. Algunos han dicho que las ideas están bien pero no van lo suficientemente lejos. Pero aquí, la mayor parte del pensamiento ha pretendido ser sugestivo más bien que dogmático, y el método de analogía histórica sólo puede ser llevado hasta ese punto en la crítica arquitectónica. ¿Debe el o la artista recorrer todo el camino con sus filosofías?

ROBERT VENTURI

Abril de 1977

1. Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca

Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, 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. En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido; desde la demostración de Gödel de la incompatibilidad final de las matemáticas al análisis de la poesía «difícil» de T. S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers.

Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades. Dov 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 equivocados a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.¹

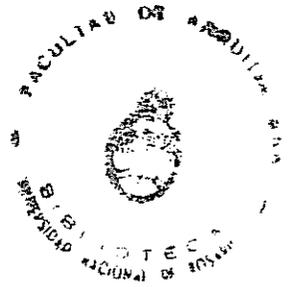
Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «o esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.²

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.

2. La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo

Los arquitectos modernos ortodoxos han admitido la complejidad insuficientemente o inconsistentemente. En su intento de romper con la tradición y empujar 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 la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones. Como precursor del movimiento moderno, Frank Lloyd Wright, que hizo famoso su lema «La verdad contra el Mundo», escribió: «Tuve unas visiones de simplicidad tan amplias y grandes y se me aparecieron unos edificios de tal armonía que... me convencí que cambiarían y profundizarían el pensamiento y la cultura del mundo moderno. Así lo creí». ¹¹ Y Le Corbusier, uno de los fundadores del Purismo, hablaba de las «grandes formas primarias» de las que decía que eran «diferentes... y no tenían ambigüedad». ¹² Los arquitectos modernos con pocas excepciones evitan la ambigüedad.

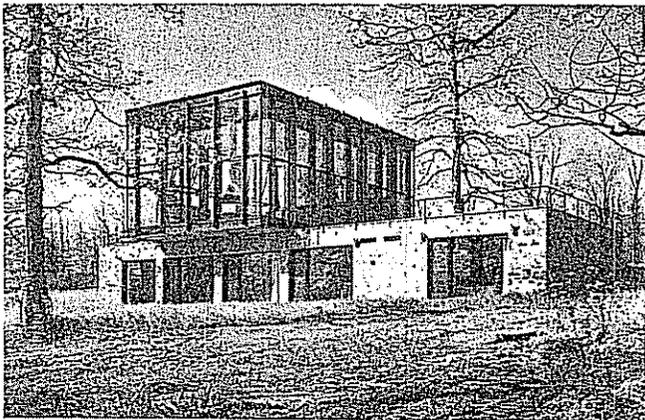
Pero ahora nuestra posición es diferente: «Al mismo tiempo que los problemas aumentan en cantidad, complejidad y dificultad también evolucionan más rápidamente que antes» ¹³ y requieren una actitud semejante a la que describió August Heckscher: «El paso de una visión de la vida esencialmente simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez. Pero ciertas épocas animan este desarrollo; en ellas la perspectiva paradójica o teatral, coloriza el escenario intelectual... El racionalismo nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier periodo de agitación. Entonces el equilibrio debe crearse 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».¹⁴

Sin embargo, los razonamientos en favor de la simplificación todavía son normales, aunque son más sutiles que los primeros argumentos. Son extensiones de la magnífica paradoja de Mies van der Rohe, «menos es más». Paul Rudolph ha expuesto claramente las implicaciones del punto de vista de Mies: «Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del siglo xx que los arquitectos sean muy selectivos al determinar qué problemas quieren resolver. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos sólo porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si resolviere más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes».¹⁵

La doctrina «menos es más» deplora la complejidad y justifica la exclusión por razones expresivas. Por supuesto, permite que el arquitecto sea «muy selectivo determinando qué problemas quiere resolver».¹⁵ Pero si el arquitecto debe «confiar en su manera de concebir el universo», tal confianza significa seguramente que el arquitecto determina como se resuelven los problemas, pero no qué puede determinar qué problemas va a resolver. Sólo puede excluir consideraciones importantes con el riesgo de separar la arquitectura de la experiencia de la vida y las necesidades de la sociedad. Si algunos problemas no se pueden resolver, lo puede expresar con una arquitectura inclusiva, en lugar de

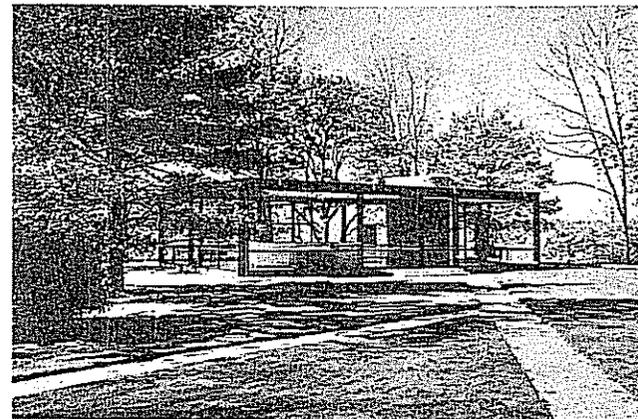


1

una exclusiva, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que éstas producen. Los maravillosos pabellones de Mies han tenido valiosas implicaciones para la arquitectura, pero su selectividad de contenido y de lenguaje son tanto su limitación como su fuerza.

Me pregunto si son pertinentes las analogías entre pabellones y casas, especialmente las analogías entre los pabellones japoneses y la reciente arquitectura doméstica. Ignoran la complejidad y la contradicción real inherentes al programa doméstico, tanto las posibilidades espaciales y tecnológicas como la necesidad de variedad en la percepción visual. La simplificación forzada se transforma en supersimplificación. Por ejemplo, en la Wiley House (1), en contraste con su casa de cristal (2), Philip Johnson intentó superar la simplicidad del elegante pabellón. Explícitamente separó y articuló «las funciones privadas» del vivir, en un pedestal a nivel del terreno, separándolas de las funciones sociales, abiertas y situadas en el pabellón modular de arriba. Pero aun aquí el edificio es un esquema demasiado simplificado para vivir una teoría abstracta del «o esto o lo otro». Donde la simplicidad no funciona, el simplismo funciona. La simplificación flagrante indica arquitectura blanda. Menos, es el aburrimiento.

El reconocimiento de la complejidad en la arquitectura no niega lo que Louis Kahn ha llamado «el deseo de simplicidad». Pero la simplicidad estética, que es una satisfacción para la mente, deriva, cuando es válida y profunda, de la complejidad interior. La simplicidad para la vista del templo dórico

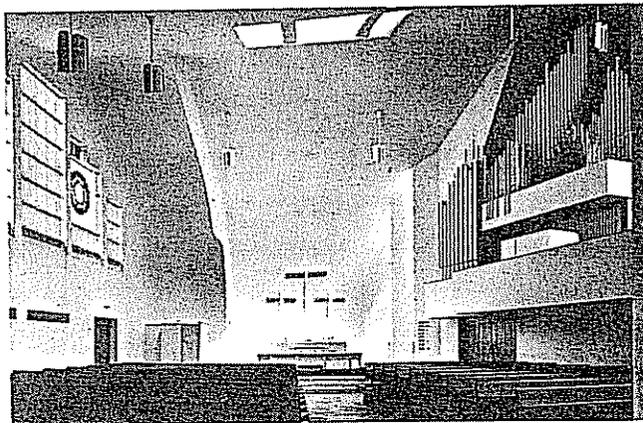


2

se consiguió mediante las sutilezas y la precisión de su distorsionada geometría y las contradicciones y tensiones inherentes en su orden. El templo dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad. Cuando la complejidad desapareció, como ocurrió con los últimos templos, la blandura sustituyó a la simplicidad.

La complejidad no niega la simplificación válida que es parte del proceso de análisis, e incluso un método de conseguir la misma arquitectura compleja. «Nosotros supersimplificamos un hecho determinado cuando lo caracterizamos desde el punto de vista de un interés determinado»¹⁶ Pero esta clase de simplificación es un método en el proceso analítico de conseguir un arte complejo. No debe confundirse con un objetivo.

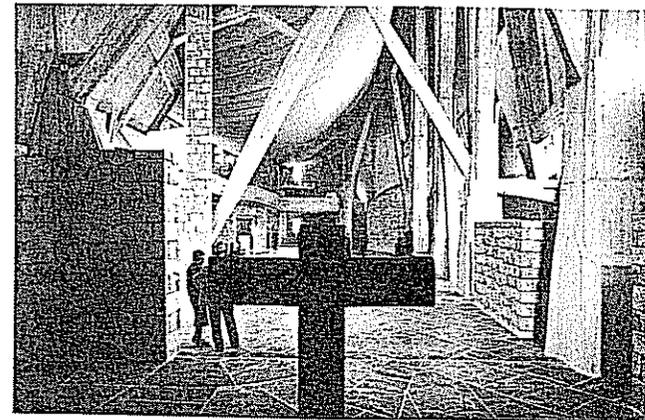
Sin embargo, una arquitectura de la complejidad y la contradicción, no quiere decir un expresionismo pintoresco o subjetivo. Una falsa complejidad ha replicado recientemente a la falsa simplicidad de una primitiva arquitectura moderna. Fomenta una arquitectura pintoresca simétrica —que Minoru Yamasaki denomina «serena»—, pero representa un formalismo nuevo tan desconectado de la experiencia como el antiguo culto a la simplicidad. Sus complicadas formas no reflejan auténticamente los programas complejos, y su complicada ornamentación, aunque depende de las técnicas industriales en su ejecución, es friamente reminiscente de formas originalmente creadas por técnicas artesanales. Los adornos góticos y la rocaillé rococó no solamente eran expresivamente válidos en relación con el conjunto, sino



3

que surgieron de una ostentación de la habilidad manual y expresaron una vitalidad derivada del contacto directo y de la individualidad del método. Esta clase de complejidad a través de la exuberancia, quizás hoy imposible, es la síntesis de la arquitectura «serena», a pesar del superficial parecido entre ellas. Pero si la exuberancia no es la característica de nuestro arte, es la tensión, en lugar de la «serenidad», la que aparece como tal.

Los mejores arquitectos del siglo xx generalmente han rechazado la simplificación —esto es, la simplicidad a través de la reducción— para promover la complejidad en el conjunto. Son ejemplos las obras de Alvar Aalto y Le Corbusier (quien a menudo ignora sus escritos polémicos). Pero las características de complejidad y contradicción en sus obras se ignoran o se entienden mal. Por ejemplo, los críticos de Aalto lo han alabado principalmente por su sensibilidad a los materiales naturales y por sus bellos detalles y han considerado el conjunto de la composición premeditadamente pintoresca. Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra de Aalto. Al traducir sus volúmenes la auténtica complejidad de una planta dividida en tres partes y la forma del techo acústico (3), esta iglesia supone un expresionismo justificado diferente del pintoresquismo deliberado de la estructura y de los espacios dejados al azar de la reciente iglesia de Giovanni Michelucci en la Autostrada del Sole (4). La complejidad de Aalto forma parte del programa y estructura del conjunto en lugar de ser un ardid justificado sólo por el deseo de expresión. Aunque ya no discutiremos más so-



4

bre la primacía de la forma o la función (¿cuál sigue a cuál?), no podemos ignorar su interdependencia.

El deseo de una arquitectura compleja, con sus consiguientes contradicciones, no es solamente una reacción contra la banalidad o belleza de la arquitectura actual. Es una actitud común en los periodos manieristas: el siglo XVI en Italia o el periodo helenístico en el arte clásico, y es también una tendencia continua que se contempla en arquitectos tan diferentes como Miguel Ángel, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, algunos arquitectos del Shingle Style, Furness, Sullivan, Lutyens y recientemente en Le Corbusier, Aalto, Kahn y otros.

Hoy esta actitud es otra vez pertinente, tanto al medio como al programa arquitectónico.

Primero, el medio de la arquitectura debe ser reexaminado si debe expresarse tanto el campo de acción mayor de nuestra arquitectura como la complejidad de sus objetivos. Las formas simplificadas o superficialmente complejas no funcionarán. En su lugar, debe ser una vez más reconocida y utilizada la variedad inherente a la ambigüedad de la percepción visual.

Segundo, deben reconocerse las complejidades crecientes de nuestros problemas funcionales. Me refiero, desde luego, a esos programas característicos de nuestra época que son complejos por su campo de acción, tales como los laboratorios de investigación, los hospitales y, especialmente, los enormes proyectos a escala urbana. Pero aun la casa simple, como campo, es compleja en propósitos si se expresan las ambigüedades de la experiencia contemporánea. Este contraste entre medios y objetivos de un programa es significativo. Por ejemplo, aunque los medios implicados en el programa de un cohete para ir a la luna son casi infinitamente complejos, su objetivo es simple y contiene pocas contradicciones; aunque los medios implicados en el programa y estructura de los edificios son más simples y menos sofisticados tecnológicamente que casi cualquier otro proyecto de ingeniería, el propósito es más complejo y a menudo inherentemente ambiguo.

3. La ambigüedad

Mientras la segunda clasificación de complejidad y contradicción en arquitectura se refiere a la forma y contenido en cuanto son expresiones del programa y estructura, la primera 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 yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que parece. Joseph Albers la llama «la discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico», una contradicción que es «el origen del arte». Y, realmente, la complejidad de significado, con la ambigüedad y tensión resultante, ha sido reconocida generalmente por la crítica del arte como una de las características de la pintura. El expresionismo abstracto tiene en cuenta la ambigüedad de la percepción, y la base del Optical Art es cambiar las yuxtaposiciones y las dualidades ambiguas relativas a la forma y expresión. También los pintores Pop han usado la ambigüedad, tanto para crear un contenido paradójico como para utilizar las posibilidades de la percepción.

También en literatura los críticos han estado dispuestos a aceptar la complejidad y la contradicción. Como en la crítica arquitectónica, hacen alusión a una época manierista, pero se diferencian de los críticos de arquitectura en que reconocen una tendencia «manierista» continua en determinados poetas y algunos, desde hace mucho tiempo, han recalcado las características de la contradicción, de la paradoja y de la ambigüedad como básicas en la poesía, al igual que Albers lo hizo en la pintura.

Eliot consideró el arte elizabethiano como «un arte impuro»,¹⁷ en el que se emplea la complejidad y la ambigüedad: «En una obra de Shakespeare, dijo, se obtienen varios niveles de significado»,¹⁸ y en ella, según palabras de Samuel Johnson, «las ideas

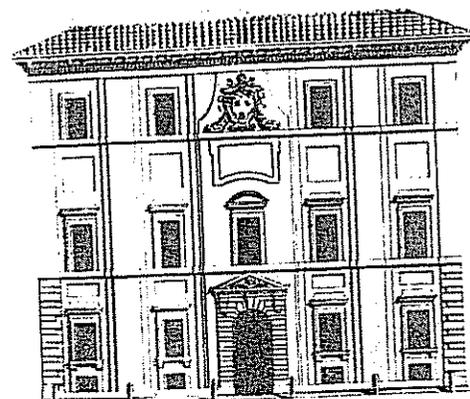
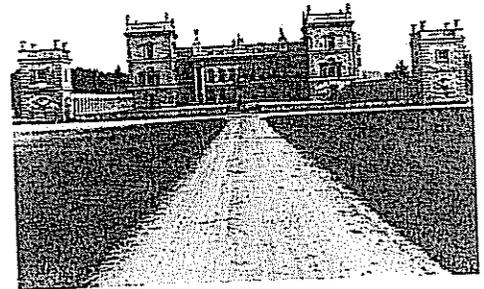
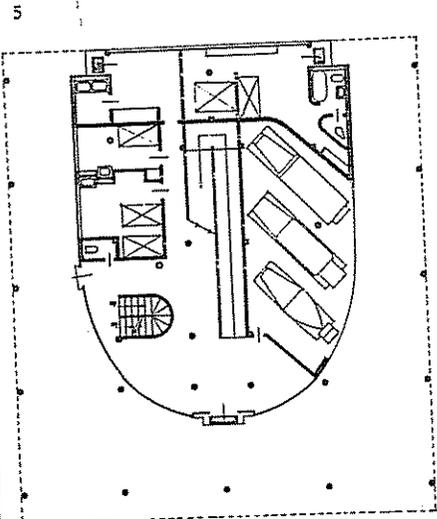
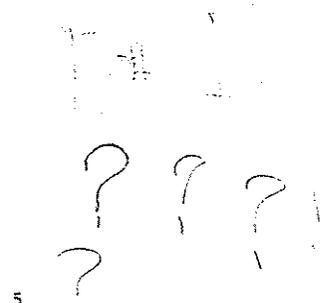
más heterogéneas se unen por la violencia».¹⁹ Y en otra parte escribió: «El caso de John Webster... nos ofrece el ejemplo interesante de un gran genio dramático y literario que se dirige hacia el caos».²⁰ Por ejemplo, otros críticos como Kenneth Burke, que hablan de la «interpretación plural» y de la «incongruencia planeada», han analizado elementos de paradoja y ambigüedad en la estructura y significado de otras poesías, además de las de los poetas metafísicos del siglo XVII y de los poetas modernos que han sido influenciados por ellos.

Cleanth Brooks considera como necesario el uso de la complejidad y contradicción por ser la verdadera esencia del arte: «Incluso hay razones mejores que la de la vanagloria retórica que han inducido a poeta tras poeta a elegir la ambigüedad y la paradoja en lugar de la simplicidad discursiva. No es suficiente para el poeta analizar su experiencia como lo hace un científico, dividiéndola en partes, diferenciando una parte de otra y clasificando las diferentes partes. Su labor al final es unificar la experiencia. Debe devolvernos la unidad de la experiencia tal como el hombre la conoce en su propia experiencia... ya que el poeta... aun pagando tributo a su diversidad, debe dramatizar forzosamente la unidad de la experiencia, puede contemplarse como necesario el uso de la paradoja y de la ambigüedad. No trata simplemente de sazonar un manjar pasado, con una retórica superficial o excitante o desconcertante... Esta más bien dándonos un conocimiento que conserva la unidad de la experiencia y que, en sus niveles más altos y más serios, triunfa sobre los elementos aparentemente contradictorios y conflictivos de la experiencia, al unificarlos en una nueva disposición».²¹

Y en *Seven Types of Ambiguity* (Siete Tipos de Ambigüedad), William Empson «se atrevió a tratar lo que se había considerado como una deficiencia de la poesía, la imprecisión de significado, como la principal virtud de la poesía...».²² Empson documenta su teoría con lecturas de Shakespeare, «el ambiguo supremo, no tanto por la confusión de sus ideas y lo enrevesado de sus textos, como algunos eruditos creen, sino por el poder y complejidad de su pensamiento y arte».²³

La ambigüedad y la tensión están en cualquier

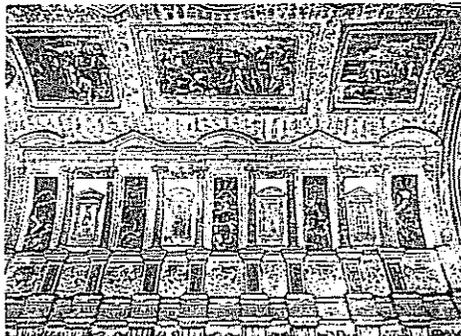
parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y substancia —abstracta y concreta—, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad y tensión características de la arquitectura. Generalmente, la conjunción «o» con una interrogación puede describir relaciones ambiguas. La Villa Savoye (5): ¿es una planta cuadrada o no? El tamaño de los pabellones delanteros de Vanbrugh en Grimsthorpe (6) en relación a los pabellones traseros es ambiguo desde lejos: ¿están cerca o lejos? ¿Son grandes o pequeños? Las pilastras de Bernini en el Palazzo de la Propaganda Fide (7): ¿son pilastras positivas o divisiones negativas? La franja ornamental del Casino Pío V en el Vaticano



es confusa (8): ¿es más bien una pared o una bóveda? La curvatura central en la fachada de Lutyens en Nashdom (9) facilita la iluminación natural; ¿está resuelta la dualidad resultante o no? Los apartamentos de Luigi Moretti en la via Parioli de Roma (10); ¿son un edificio con una hendidura o dos edificios juntos?

La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejado en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado. Como Empson admite, hay ambigüedad buena y mala: «...la ambigüedad puede usarse para condenar a un poeta de tener opiniones oscuras en lugar de alabar la complejidad de su mente». ²⁴ Sin embargo, según Stanley Edgar Hyman, Empson cree que la ambigüedad «se concentra precisamente en los puntos de mayor efectividad poética y crea una característica que denomina «tensión» y que podríamos definir como el mismo impacto poético». ²⁵ Estas ideas se aplican de igual modo a la arquitectura.

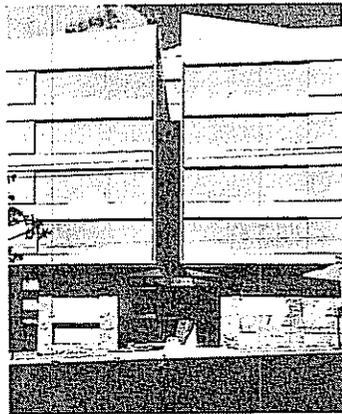
8



9

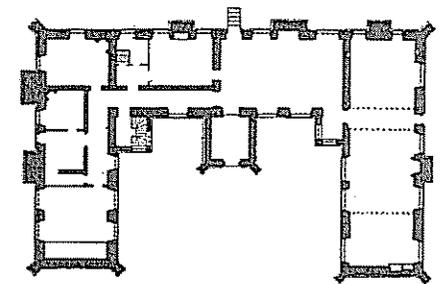


10

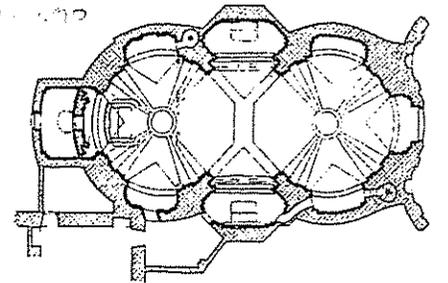


4. Niveles contradictorios: El fenómeno «lo uno y lo otro» en la arquitectura

Los niveles contradictorios de significado y uso en la arquitectura implican el contraste paradójico que da a entender la conjunción «aunque». Pueden ser más o menos ambiguos. La casa Shodan de Le Corbusier (11) es cerrada, aunque es abierta; un cubo cerrado por sus esquinas, aunque abierto por sus superficies; su Villa Savoye (12) es sencilla por fuera aunque es compleja por dentro. La planta Tudor de Barrington Court (13) es simétrica, aunque es asimétrica; la iglesia de la Inmaculada Concepción de Guarini en Turin (14) es una dualidad en planta, aunque es una unidad; la entrada de la galería de Sir Edwin



13



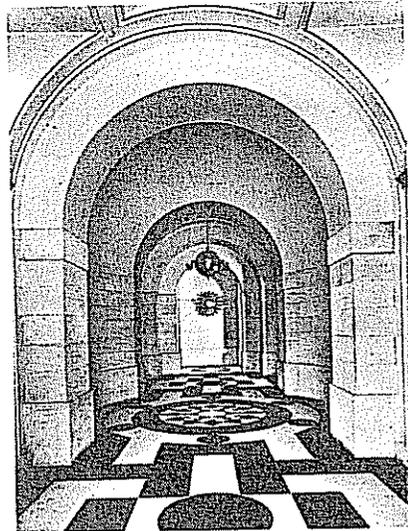
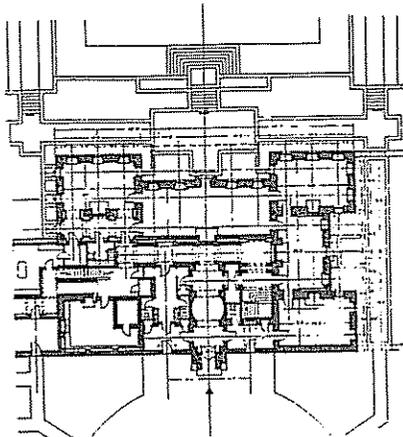
14

Lutyens en Middleton Park (15, 16) es un espacio direccional, aunque acaba en una pared lisa; la fachada de Vignola para el pabellón de Bomarzo (17) tiene una puerta, aunque hay un pórtico hueco; los edificios de Kahn contienen hormigón visto, aunque tienen granito pulido; una calle urbana es direccional como carretera, aunque es estática como lugar. Esta serie de conjunciones «aunque» describen una arquitectura de contradicción a niveles distintos de programa y de estructura. Ninguna de estas ordenadas contradicciones supone una investigación estética, pero tampoco como paradojas son caprichosas.

Cleanth Brooks alude al arte de Donne como «de tenerlo de las dos maneras», pero dice «la mayoría de nosotros en estos últimos tiempos no es capaz de hacer lo mismo. Estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad men-

15

16



17

tal —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».²⁶ La tradición de «lo uno y lo otro» ha caracterizado la arquitectura moderna ortodoxa: un parasol probablemente no es nada más; raras veces un soporte determina un espacio; no se viola una pared con ventanas que la penetran, pero se interrumpe totalmente por cristal; las funciones del programa se articulan exageradamente en alas o en pabellones separados.

Incluso el «espacio fluido» ha dado ha entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir «lo uno y lo otro» en lugar de excluir «o lo uno o lo otro».

Si la fuente del fenómeno lo uno y lo otro es la contradicción, su base es la jerarquía, que admite varios niveles de significado entre elementos de valores diferentes. Puede incluir elementos que son a la vez buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurales y espaciales. Una arquitectura que incluye diversos niveles de significado crea ambigüedad y tensión.

La mayoría de los ejemplos serán difíciles de «leer», pero la arquitectura oscura es válida cuando refleja las complejidades y contradicciones del contenido y significado. La percepción simultánea de un gran número de niveles provoca conflictos y dudas al observador, y hace la percepción más viva.

Los ejemplos que son buenos y malos al mismo tiempo, quizás expliquen en parte la observación enigmática de Kahn: «La arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos». La aparente irracionalidad de una parte se justificará por la racionalidad resultante del conjunto o las características de una parte podrán comprometerse en favor del conjunto. El decidir en tales compromisos válidos es uno de los principales cometidos del arquitecto.

En St. George-in-the-East de Hawksmoor (18) las exageradas claves sobre las ventanas de la nave la-

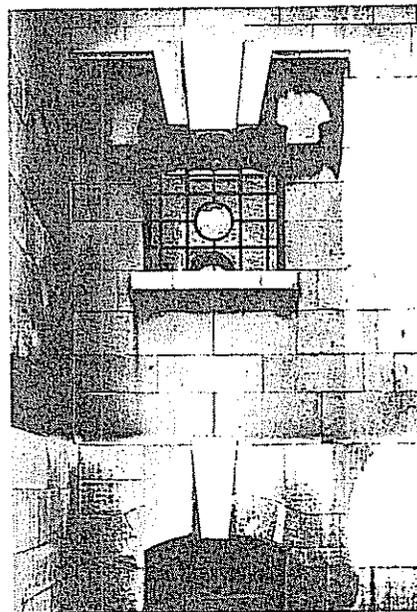
teral están mal en detalle: cuando se ven muy de cerca son demasiado grandes en relación con la abertura que cubren. Sin embargo, cuando se ven más de lejos, en el contexto de toda la composición, son correctas en tamaño y escala. Las enormes aberturas rectangulares de la buhardilla de la fachada trasera de San Pedro de Miguel Ángel (19) son más anchas que altas, con lo que deben cubrirse según la dimensión más larga. Esto está mal en relación con las limitaciones de cubrición de la albañilería que dictan que en la arquitectura clásica las grandes aberturas, como éstas, deben proporcionarse verticalmente. Pero precisamente porque uno generalmente espera proporciones verticales, la cubrición longitudinal expresa válida y vividamente su *relativa* pequeñez.

La escalera principal de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, en Filadelfia, de Frank Furness (20) es demasiado grande en relación con los espacios que están a su alrededor. Arranca en un espacio más estrecho que ancho y tiene enfrente una

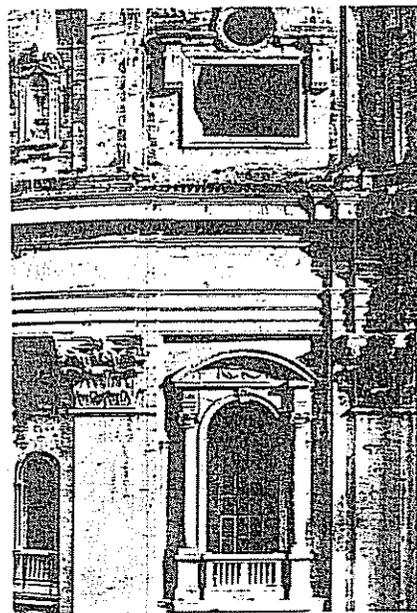
abertura más estrecha que ancha. Además, la abertura está dividida en dos por un pilar. Pero esta escalera es ceremoniosa y simbólica, además de funcional, y comunica el hall, que está inmediatamente detrás de la abertura, con todo el edificio y con la gran escala de Broad Street en el exterior. Los laterales de la escalera de Miguel Ángel en el vestíbulo de la Biblioteca Laurentiana (21) están abruptamente cortados y no conducen, de hecho, a ninguna parte: están igualmente equivocados en relación con el tamaño del espacio que los contiene, aunque están bien en relación con todo el contexto de los espacios que están a su alrededor.

Los intercolumnios finales que hay en el pabellón central de la fachada de entrada del Blenheim Palace, de Vanbrugh (22) son incorrectos porque están divididos en dos partes iguales por una pilastra: esta fragmentación produce una dualidad que disminuye su unidad. Sin embargo, su imperfección por contraste refuerza el intercolumnio central y hace aumentar la unidad total de esta compleja composición.

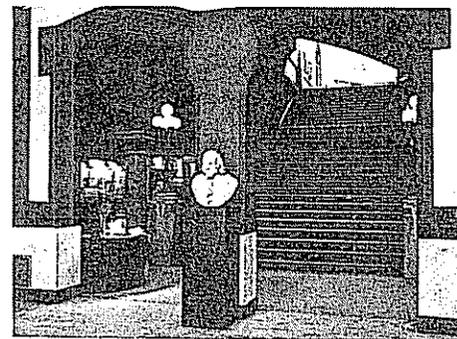
18



19

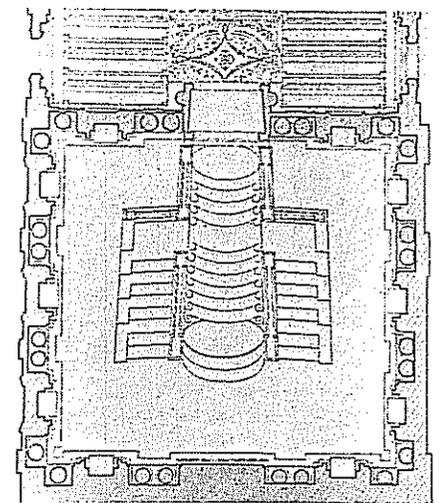


20



22

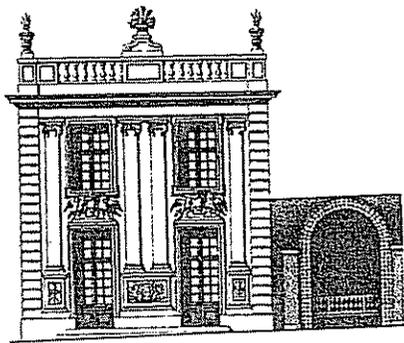
21



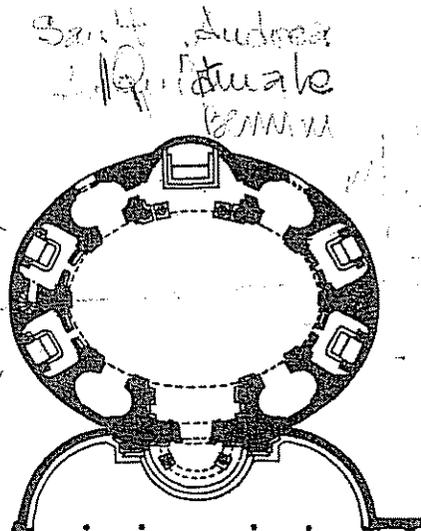
41

Los pabellones que están a ambos lados del castillo de Marly (23) tienen una paradoja similar. La dualidad compositiva de sus fachadas de dos vanos carece de unidad pero refuerza la unidad de todo el conjunto. La propia imperfección da a entender el dominio del mismo castillo y la perfección del conjunto.

La Basílica, que tiene un espacio mono-direccional, y la Iglesia de tipo-central, que tiene un espacio omni-direccional, representan las tradiciones alternativas en las plantas de las iglesias occidentales. Pero otra tradición ha integrado iglesias que son lo uno y lo otro en respuesta a las necesidades espaciales, estructurales, programáticas y simbólicas. La planta manierista elíptica del siglo XVI es a la vez central y direccional. Su culminación es Sant'Andrea al Quirinale de Bernini (24) cuyo eje direccional principal cruza contradictoriamente el eje menor. Nikolaus Pevsner nos ha mostrado cómo las pilastras en lugar de las capillas abiertas, dividen los extremos del eje transversal de las paredes laterales y, de este modo, refuerzan el eje menor hacia el altar. La capilla de Borromini de la Propaganda Fide (25) es un hall direccional en planta, pero sus vanos alternantes contrarrestan este efecto: un gran vano domina el extremo menor; un vano pequeño divide en dos par-



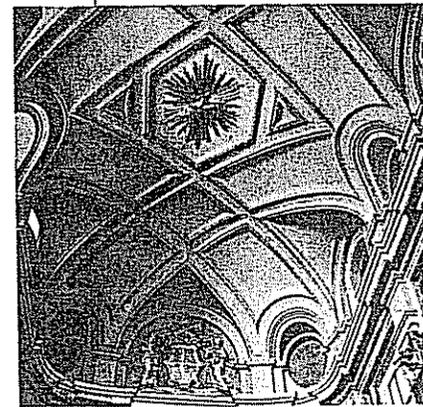
23 Castillo de Marly



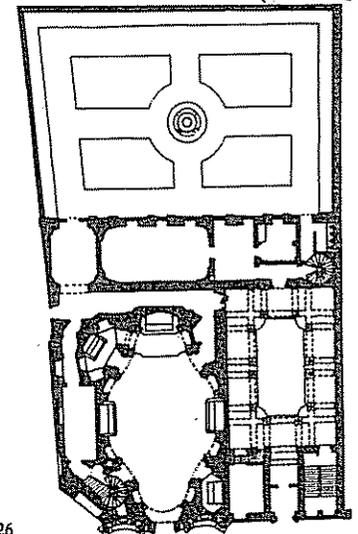
24

tes iguales el centro del largo muro. También, las esquinas redondas comienzan a dar a entender una continuidad de espacio cerrado y una planta de tipo-central. (Estas características también se dan en el patio de S. Carlo alle Quattro Fontane.) Y el trazado de nervaduras diagonales del techo indica una estructura multidireccional muy parecida tanto a una cúpula como a una bóveda. Santa Sofía en Estambul es equívoca de una manera similar. Su cúpula central de planta cuadrada con pechinas da a entender una iglesia de tipo central, pero sus ábsides con medias cúpulas empiezan a establecer un eje longitudinal en la tradición de la basílica direccional. La planta de herradura de la ópera del barroco y neobarroco enfoca al escenario y al centro del auditorio. Generalmente el foco central de la planta elíptica se reflejaba en el techo ornamental con la enorme araña central; el enfoque hacia el escenario se reflejaba en la distorsión direccional de la elipse, en las particiones entre los palcos y, además, en la interrupción del mismo escenario y, desde luego, en los asientos del foso de la orquesta. Esto refleja los dos focos del programa de los teatros de gala: la función teatral y el público.

San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini (26) es prolífico en manifestaciones ambiguas de lo uno



25 Capilla de Borromini



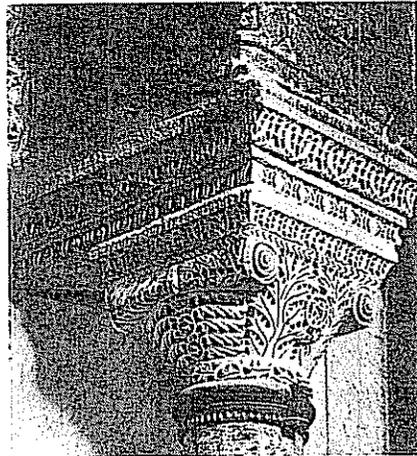
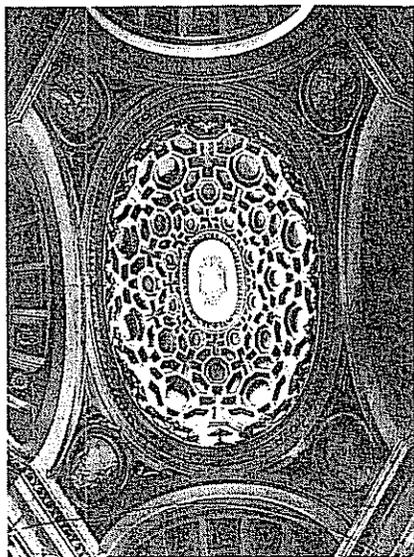
26

Capilla de Borromini

San Carlo de Borromini

y lo otro. El tratamiento casi igual de las cuatro alas, dado a entender en la planta, sugiere una cruz griega, pero las alas están distorsionadas según el eje este-oeste sugiriendo una cruz latina, mientras que la continuidad fluida de los muros indica una planta circular distorsionada. Rudolf Wittkower ha analizado similares contradicciones en sección. El dibujo del techo, con la articulación de sus complejas molduras, sugiere una cúpula de pechinas sobre el cruce de una cruz griega (27). La forma del techo, con una continuidad total, distorsiona estos elementos en parodias de ellos mismos, y nos sugiere más bien una cúpula generada por un muro ondulado. Estos elementos distorsionados son a la vez continuos y articulados. A otra escala, la forma y el dibujo desempeñan papeles contradictorios. Por ejemplo, el perfil del capitel bizantino (28) lo hace parecer continuo, pero la textura y los dibujos reminiscentes de volutas y hojas de acanto articulan las partes

San Carlo
Borromeo

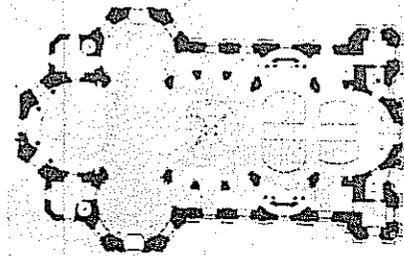
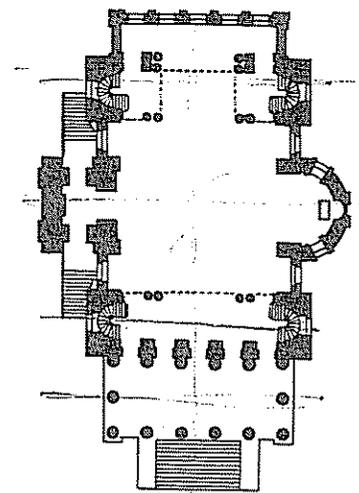
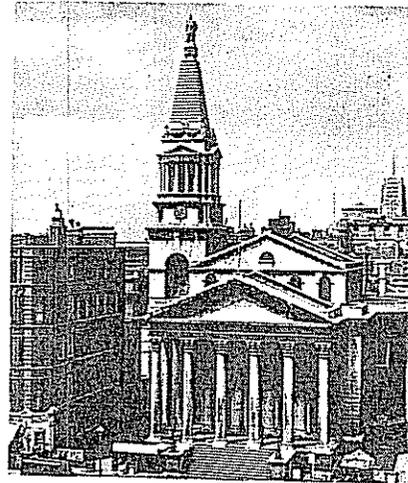


capitel Bizantino²⁸

El portico con frontón de St. George en Bloomsbury (29) de Nicholas Hawksmoor, y la forma de su planta (30) dan a entender un eje dominante nort-sur. La entrada y la torre occidental, la configuración interior de las galerías y el ábside oriental (que contiene el altar) sugieren todos ellos un contra eje igualmente dominante. Por medio de elementos contradictorios y posiciones distorsionadas esta iglesia expresa a la vez el contraste entre la parte trasera, la delantera y la lateral de la planta en forma de cruz latina y entre los dos ejes de las plantas en forma de cruz griega. Estas contradicciones, que se produjeron como consecuencia de una situación y unas condiciones de orientación especiales, consiguen una riqueza y una tensión que faltan en muchas composiciones más puras.

La basílica cupulada de Vierzhenheiligen (31) tiene un altar central bajo la cúpula principal de la

San Jorge



Vierzhenheiligen

nave. Nikolaus Pevsner ha contrastado vividamente esta serie de cúpulas, que están distorsionadas y sobrepuestas en la planta en cruz latina, con la situación convencional de una sola cúpula en el crucero. Esta es una iglesia de cruz latina, que también es una iglesia de tipo central por la posición poco corriente del altar y de la cúpula central. Otras iglesias de finales del barroco yuxtaponen el cuadrado y el círculo. Los elementos de Bernardo Vittone —unas ambiguas pechinas o trompas— en la nave de Santa Maria di Piazza en Turin (32) sostienen lo que es a la vez cúpula y linterna cuadrada. Hawksmoor yuxtaponen molduras con motivos rectangulares y elípticos en los techos de algunas de sus iglesias. Crean expresiones contradictorias de iglesias que son a la vez de tipo central y direccional. En algunas habitaciones del Palazzo Propaganda Fide (33) un arco en las esquinas permite que el espacio sea rectangular debajo y continuo arriba. Esto es parecido a la con-

figuración del techo de St. Stephen Walbrook de Wren (34).

En los techos de sus salas de audiencia (35) Sir John Soane se jacta de los espacios y estructuras que a la vez son rectangulares y curvilíneos, y que a la vez son cubiertos por una cúpula y por una bóveda. Sus métodos incluyen combinaciones complejas de formas estructurales reminiscentes que parecen pechinas, óculos y nervios. En su Museo de Soane usa un elemento reminiscente en otra dimensión: una partición en forma de arcos suspendidos, sin significado estructural pero con significado espacial, define las habitaciones abiertas y cerradas al mismo tiempo.

La fachada de la catedral de Murcia (37) emplea lo que se ha llamado inflexión para promover la grandeza y la pequeñez al mismo tiempo. Los frontones rotos sobre las columnas están orientados uno hacia el otro para sugerirnos un portal enorme, que es es-

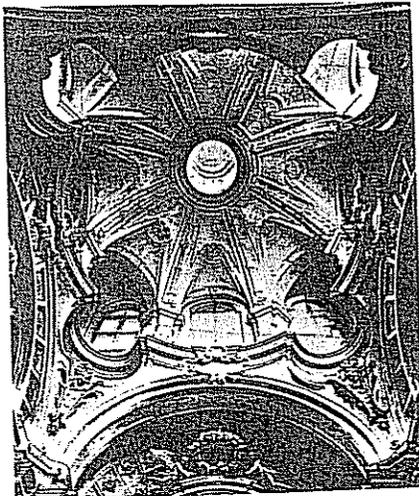
Palazzo Propaganda Fide

Fide

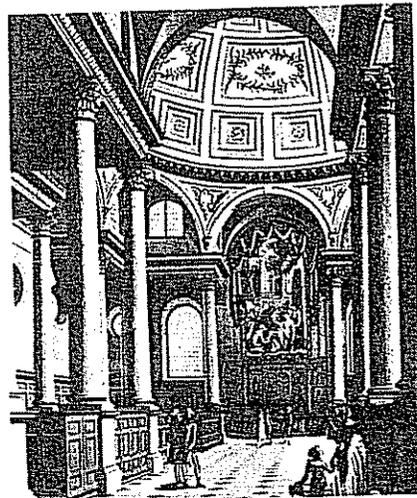
Santa Maria di Piazza



32



46



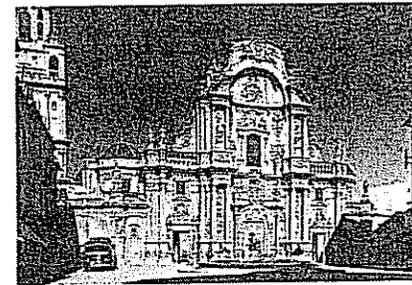
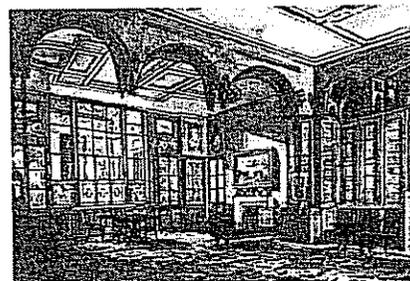
34



35

Sir John Soane

36



Catedral de Murcia

47

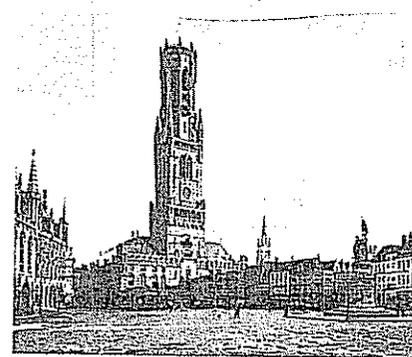
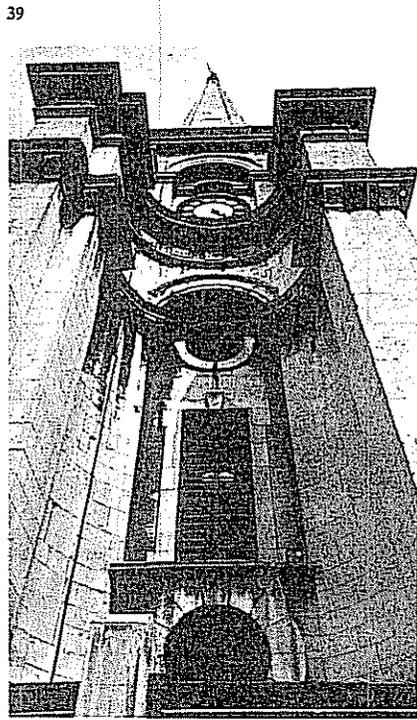
pecialmente apropiado para la plaza situada enfrente y, simbólicamente por extensión, para la región. Sin embargo, los órdenes superpuestos en los pilones se adaptan a la escala de las exigencias directas del mismo edificio y de su situación. La grandeza y la pequeñez se expresan al mismo tiempo en una escalera característica del Shingle Style ondeado por la distorsión de su anchura y dirección. Desde luego, las huellas y contrahuellas permanecen constantes, pero la anchura de la base se adapta al espacioso hall de abajo, mientras que el trazado más estrecho en lo alto se relaciona con el hall más pequeño de arriba.

La construcción en hormigón puede ser continua aunque es fragmentaria, puede tener un perfil seguido aunque tenga juntas en la superficie. Los contornos de sus perfiles entre columnas y vigas pueden indicar la continuidad del sistema estructural, pero el dibujo de sus juntas de mortero puede indicar el método fragmentario de su construcción.

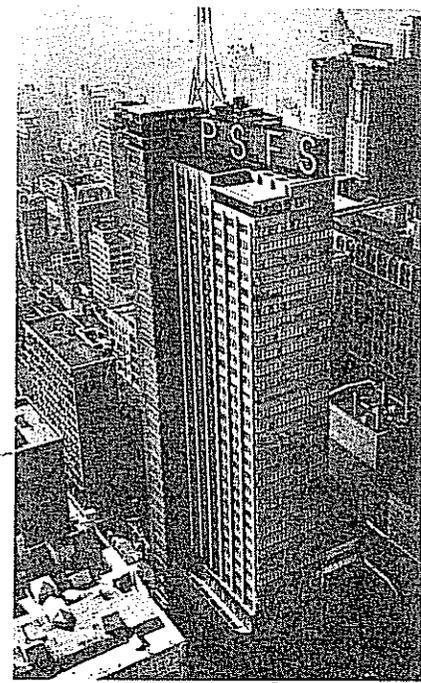
La torre de la Christ Church en Spitalfields (38), es una manifestación de lo uno y lo otro a escala de

la ciudad. La torre de Hawksmoor es un muro y una torre. En la parte baja la perspectiva se acaba con la prolongación de sus muros en una especie de contrafuertes (39) perpendiculares a la calle cercana. Se ven desde una sola dirección. La parte alta se transforma en una aguja, que se ve de todas partes, dominando espacial y simbólicamente el cielo de la parroquia. En el Ayuntamiento de Brujas (40) la escala del edificio se relaciona con la plaza inmediata, mientras que la desproporcionada escala de la torre se relaciona con toda la ciudad. Por razones similares el gran rótulo está situado al final del edificio de Philadelphia Saving Fund Society, y sin embargo no se puede ver desde abajo (41). El Arco del Triunfo también tiene funciones que se contrastan entre si. Vista diagonalmente desde los accesos radiales que no sean los Champs Elysées, es una terminación escultórica. Visto perpendicularmente desde el eje de los Champs Elysées es espacial y simbólicamente una terminación y una puerta. Más tarde analizaré algunas contradicciones entre la parte delantera y trasera. Pero aquí mencionaré la Kariskir-

Christ Church



40 Ayuntamiento Brujas

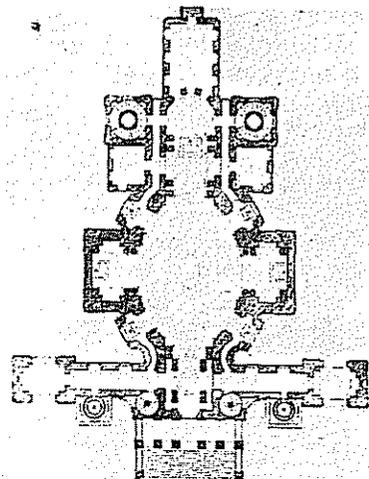


41 Philadelphia Saving Fund Society

che de Viena (42), cuyo exterior contiene a la vez elementos de basílica en su fachada y de iglesia de tipo central en su cuerpo. El programa interior requería una escala mayor y una fachada recta en la parte delantera. La falta de unidad que existe desde el punto de vista del edificio mismo se contradice cuando el edificio se ve en relación con la escala y el espacio de la vecindad.

El doble significado intrínseco al fenómeno de lo uno y lo otro puede implicar tanto metamorfosis como contradicciones. He descrito cómo la aguja omnidireccional de la torre de la Christ Church, en Spitalfields, se transforma en un pabellón direccional en su base, pero es más posible un cambio de tipo perceptivo que de tipo formal en el significado. Generalmente en las relaciones equívocas complejas la relación no es siempre constante.

Esto es verdad especialmente cuando el observador se mueve a través o alrededor de un edificio, y por extensión a través de una ciudad: en un momento dado un significado puede ser percibido como dominante; en otro momento un significado distinto parece más importante. En St. George, Bloomsbury (30), por ejemplo los ejes contradictorios del interior llegan a ser alternativamente dominantes o recesivos según el observador se mueva en ellos, de manera que el mismo espacio cambia su significado. Aquí hay otra dimensión del «espacio, tiempo y arquitectura» que implica focos múltiples.



5. Continuación de los niveles contradictorios: El elemento de doble-función

El elemento de «doble-función»²⁷ y «lo uno y lo otro» se asocian, pero hay una diferencia: el elemento de doble función pertenece más a los aspectos de uso y estructura, mientras que lo uno y lo otro se refiere más a la relación de la parte con el todo. Lo uno y lo otro recalca más los dobles significados que las dobles funciones. Pero antes de hablar sobre el elemento de doble-función, quiero mencionar el edificio multifuncional. Con este término quiero indicar al edificio que es complejo en programa y en forma, aunque es fuerte como totalidad —la compleja unidad de La Tourette o del Palacio de Justicia de Chandigarh de Le Corbusier en contraste con el gran número de articulaciones de su proyecto del Palacio de los Soviets o de la Armée du Salut de París. Este último separa las funciones en alas independientes o en pabellones conectados. Esto ha sido típico de la arquitectura moderna ortodoxa. Las separaciones cortadas de los pabellones en el diseño de Mies para el Illinois Institute of Technology puede entenderse como un caso extremo de esta tendencia.

El Seagram Building de Mies y Johnson excluye las funciones que no sean de oficinas (excepto en el piso de abajo en la parte trasera) y mediante el uso de un tipo de muro similar camufla el hecho de que en la parte superior hay un tipo de espacio diferente para el equipo mecánico. El proyecto de Yamasaki para el World Trade Center de Nueva York aún simplifica más exageradamente la forma de un complejo enorme. Los típicos rascacielos de oficinas de los años 20 diferencian en lugar de camuflar, el espacio para el equipo mecánico de la parte superior mediante formas ornamentales arquitectónicas. La Lever House a la vez que incluye espacios de diferente función en su base, los separa de manera exagerada mediante una junta de sombra espacial. En contraste,

un edificio moderno excepcional, el P.S.F.S. (41), da una expresión positiva de la variedad y complejidad de su programa. Comprende una tienda en el primer piso y un gran banco en el segundo con oficinas encima y espacios especiales en la parte superior. Estas variaciones de funciones y escalas (incluyendo el enorme rótulo de la parte superior) forman un conjunto compacto. La fachada curvada, que contrasta con la rectangularidad del resto del edificio, no es un cliché de los años 30, debido a que tiene una justificación urbana. En la planta baja que es el nivel de los peatones, hace girar el espacio en la esquina.

El edificio multifuncional en su forma extrema es el Ponte Vecchio, Chenonceaux o los proyectos futuristas de Sant'Elia. Cada uno contiene dentro de un todo escalas de movimiento contrastantes además de funciones complejas. El proyecto argelino de Le Corbusier, que es una casa de apartamentos y una autopista, y los últimos proyectos de Wright para Pittsburgh Point y Bagdad corresponden a la arquitectura de viaducto de Kahn y a la «forma colectiva» de Fumihiko Maki. En todos ellos existen jerarquías complejas y contradictorias de escala y movimiento y de estructura y de espacio dentro de un todo. Estos edificios son edificios y puentes al mismo tiempo. A una escala mayor: una presa también es un puente, el loop en Chicago es tanto un límite como un sistema de circulación y la calle de Kahn «quiere ser un edificio».

Hay justificaciones tanto para la habitación multifuncional como para el edificio multifuncional. Una habitación puede tener muchas funciones al mismo tiempo o en diferentes momentos. Kahn prefiere la galería porque es direccional y nodireccional, un corredor y una habitación al mismo tiempo. Y tiene en cuenta las complejidades variables de las funciones específicas al diferenciar los espacios generalmente con una jerarquización de su tamaño y de sus características, llamándolos espacios de servicios y principales, espacios direccionales y nodireccionales y con otras designaciones más genéricas que específicas. Como en su proyecto para el Trenton Community Center, estos espacios acaban parangonando de un modo más complejo las configuraciones de las

habitaciones en suite anteriores al siglo XVIII. La idea de corredores y habitaciones cada una con una única función determinada se creó en el siglo XVIII. ¿No es una de las características de la arquitectura moderna, la separación y especialización de las funciones dentro del edificio mediante muebles empotrados, una manifestación extrema de este concepto? Kahn, en consecuencia, pone en duda una especialización tan rígida y un funcionalismo tan limitado. En este contexto «la forma evoca la función».

La habitación multifuncional es posiblemente la respuesta más auténtica al arquitecto moderno preocupado por la flexibilidad. La habitación con un propósito genérico en lugar de específico, y con muebles movibles en lugar de tabiques movibles, fomenta una flexibilidad perceptiva en lugar de una flexibilidad física y permite la rigidez y la permanencia, que todavía son necesarias en nuestros edificios. La ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil.

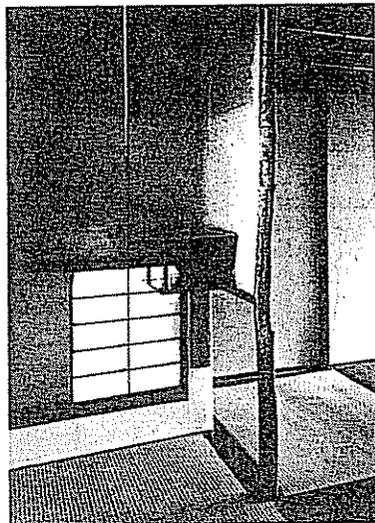
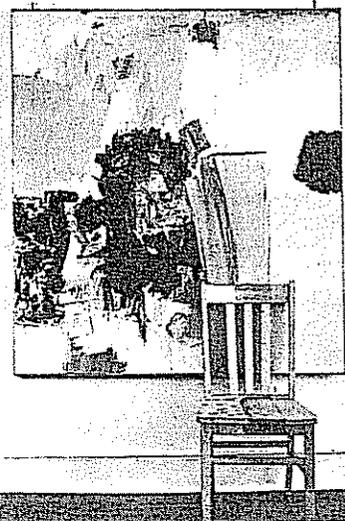
El elemento de doble-función ha sido usado con poca frecuencia en la arquitectura moderna. En su lugar, la arquitectura moderna ha apoyado la separación y especialización en todos los niveles — tanto en los materiales y estructura como en el programa y espacio—. «La naturaleza de los materiales» ha excluido al material multifuncional o, inversamente, la misma forma o superficie para materiales diferentes. La divergencia de Wright con su maestro empezó, según su autobiografía, por la aplicación indiscriminada que hacía Louis Sullivan de su característico ornamento de terracota, hierro, madera o ladrillo. Para Wright, «las formas apropiadas para un material no podían ser apropiadas para otro».⁴⁸ Pero la fachada del dormitorio de la Universidad de Pensilvania de Eero Saarinen incluye entre sus materiales y estructura una rampa cubierta con enredaderas, un muro de ladrillo y una reja de hierro, pero el contorno curvado de su forma es continuo. Saarinen superó la obsesión en boga contra el uso de diferentes materiales en el mismo plano o del mismo material para dos cosas diferentes. Es el cuadro de Robert Rauschenberg, *Pilgrim* (43), la pintura de la superficie pasa del lienzo a la silla que está enfrente, haciendo ambigua la distinción entre el cuadro y el mueble, y a otro nivel, la obra de arte en la habita-

ción. Se admite en estas obras la contradicción entre los niveles de función y significado con lo que el medio está en tensión.

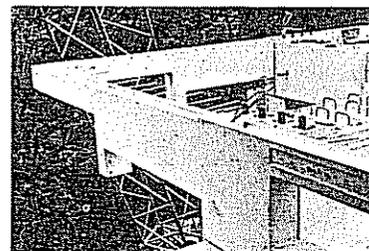
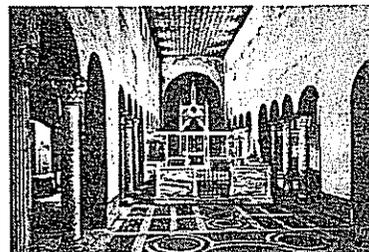
Pero para los puristas estructurales, así como para los orgánicos, la forma estructural de doble-función sería repugnante a causa de la inexacta correspondencia ambigua entre la forma y la función y entre la forma y la estructura. En contraste, en la Villa Katsura (44), la caña de bambú en tensión y el poste de madera en compresión son similares en forma. Creo que para el arquitecto moderno los dos elementos podrían parecer aciagamente similares en sección y tamaño a pesar de la inclinación en boga que existe hacia el diseño tradicional japonés. La pilastra renacentista (así como otros elementos estructurales usados de una manera no estructural) puede implicar el fenómeno de lo uno y lo otro a varios niveles. Puede ser al mismo tiempo físicamente estructural o no, simbólicamente estructural por asociación y compositivamente ornamental al fomentar el ritmo y la complejidad de la escala del orden monumental.

Además de especializar las formas de acuerdo con los materiales y estructura, la arquitectura moderna separa y articula los elementos. La arquitectura moderna nunca es implícita. Al fomentar la estructura porticada y el muro cortina, ha separado la estructura del abrigo. Incluso los muros del Johnson Wax Building hacen de cerramiento pero no sirven de

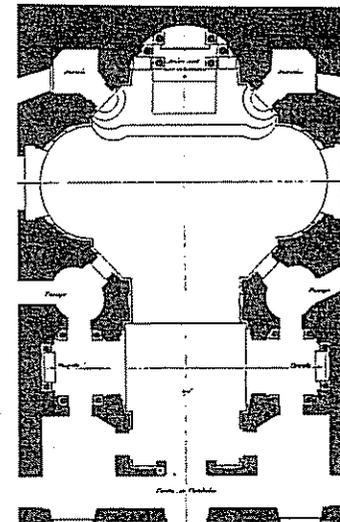
43



44



45



46

47

soporte. Y en los detalles, la arquitectura moderna ha tendido a exaltar la separación. Incluso la junta enrasada se articula, predominando la junta de sombra. El elemento versátil que hace varias cosas al mismo tiempo es igualmente raro en la arquitectura moderna. Significativamente se prefiere la columna al pilar. En la nave de S. Maria in Cosmedin (45) la forma de la columna resulta de su función dominante y precisa de punto de soporte. Puede guiar el espacio sólo accidentalmente en relación con las otras columnas o elementos. Pero los pilares alternos en la misma nave, tienen intrínsecamente una doble-función. Tanto encierran y dirigen el espacio como soportan la estructura. Los pilares barrocos de la capilla de Frèsnes (46), residuales en forma y redundantes en estructura, son ejemplos extremos de los elementos de doble-función que son estructurales y espaciales al mismo tiempo.

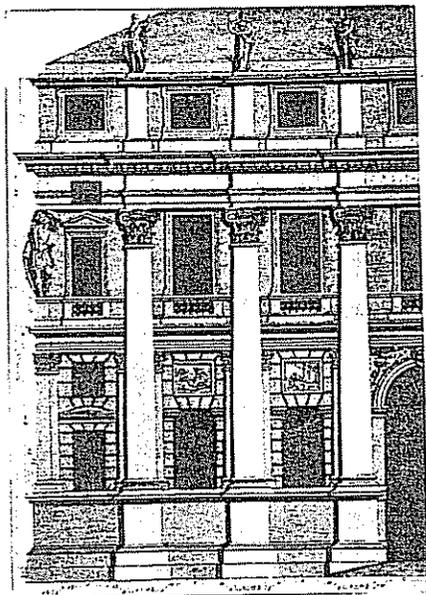
Los elementos de doble-función de Le Corbusier y Kahn pueden resultar extraños en nuestra arquitectura. Los brise-soleils de la Unité d'Habitation de Marsella son estructura y porches así como pantallas. (¿Son segmentos de un muro, pilares o columnas?) Las agrupaciones de columnas de Kahn y sus abrigos de pilares abiertos para el equipo, pueden manipular la luz natural como lo hacían las pilastras y columnas rítmicamente complejas de la arquitectura barroca. Como las vigas perforadas del Richard Medical Center (47), estos elementos no son ni es-

estructuralmente puros ni tienen una elegante sección mínima. Al contrario, son fragmentos estructurales inseparables de un todo espacial. Es válido percibir cargas en formas que no son puramente estructurales, pues un elemento estructural puede ser espacial no sólo accidentalmente. (Sin embargo, las columnas y las escaleras de las torres de este edificio están separadas y articuladas de una manera ortodoxa.)

La construcción de forjados reticulares consiste en losas de hormigón de grueso constante y armadura variable con columnas dispuestas irregularmente sin vigas ni capiteles. Para mantener un grueso constante, el número de barras de la armadura cambia en la sección constante y sin vigas para adaptarse a las cargas estructurales más concentradas. Esto permite, especialmente en casas de apartamentos, una altura de techo constante en los espacios situados debajo, lo que facilita las particiones. Los

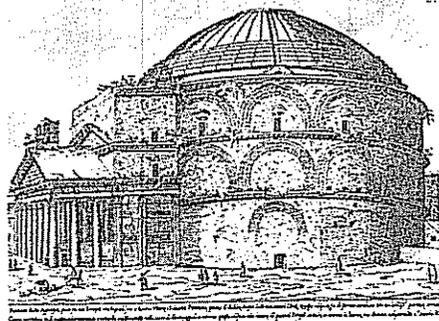
forjados reticulares son estructuralmente impuros: su sección no es mínima. Las exigencias del espacio arquitectónico y las fuerzas estructurales se avienen con las exigencias del espacio arquitectónico. Aquí la forma sigue a la función de un modo contradictorio; el material sigue a la función estructural; la sección sigue a la función espacial.

En algunas construcciones de albañilería manieristas y barrocas el pilar, la pilastra y el arco de descarga casi componen una fachada y la estructura resultante, como la del Palazzo Valmarana (48), es un muro de carga y una estructura porticada al mismo tiempo. Los arcos de descarga del Pantheon (49), aunque en este caso originalmente no formaban parte de la expresión visual, generan igualmente un muro de doble-función estructural. Desde este punto de vista la basílica romana, la Sagrada Familia de Gaudí (50) e Il Redentore de Palladio (51) son total-

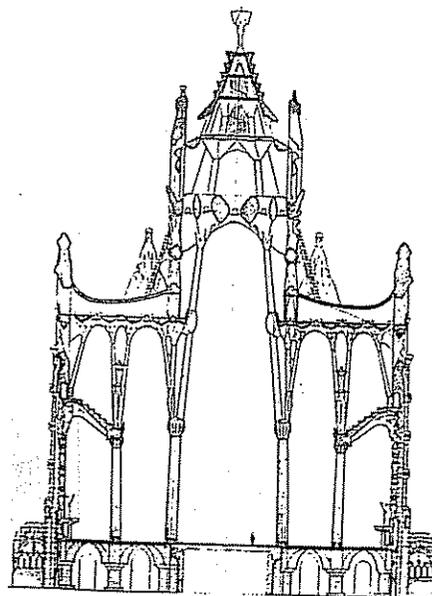


48

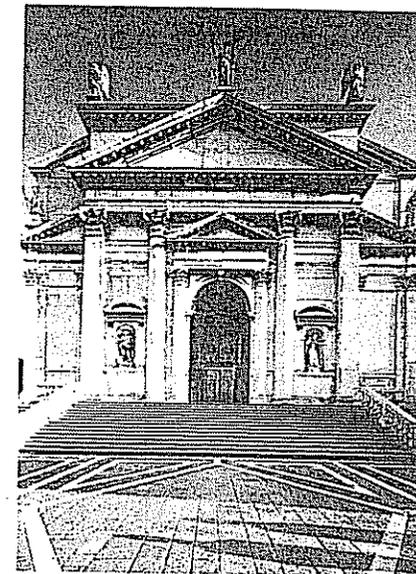
49



50



51

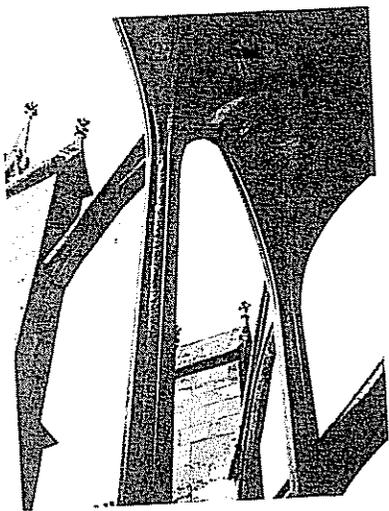


mente diferentes de la catedral gótica (52). En contraste con los arbotantes, la contrabóveda romana cubre a la vez que hace de contrafuerte y la hábil invención de Gaudí del pilar-contrafuente inclinado soporta el peso de la bóveda y al mismo tiempo contrarresta el empuje de una forma continua. Los contrafuertes de Palladio también son frontones rotos en la fachada. Un arborante en S. Chiara de Asis forma un pórtico para la piazza y al mismo tiempo es un soporte para edificio.

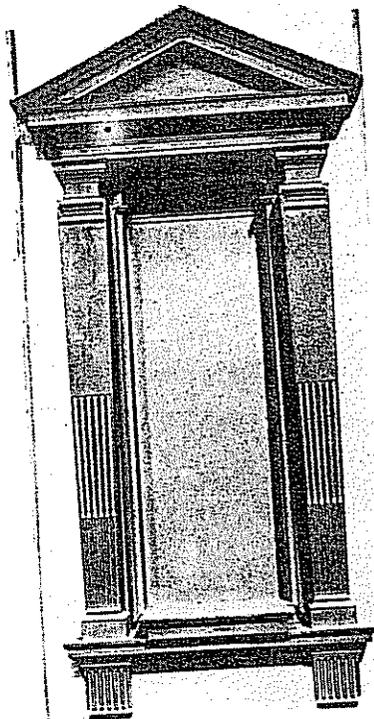
El elemento de doble-función puede ser un detalle. Los edificios manieristas y barrocos tienen mu-

chas cornisas que son umbrales, ventanas que son nichos, ornamentos de cornisas que contienen ventanas, esquinas que también son pilastras y arquitrabas que se transforman en arcos (53). Las pilastras de los nichos de Miguel Angel en la entrada de la Biblioteca Laurentiana (54) también parecen soportes. Las molduras de la fachada trasera de la Propaganda Fide, de Borromini (55) son marcos de ventana y frontones al mismo tiempo. Las chimeneas de Lutjens en Grey Walls (56) también marcan escultóricamente la entrada, el zócalo del Gledstone Hall (57) es una prolongación de la contrahuella de la escalera

52



54

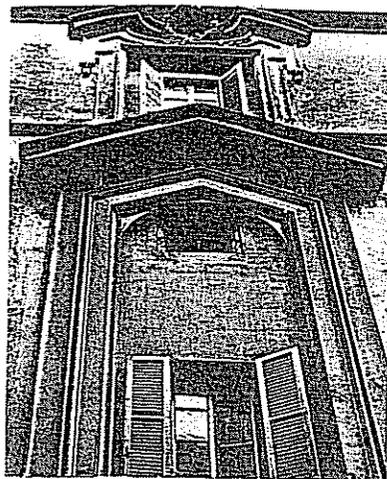


53

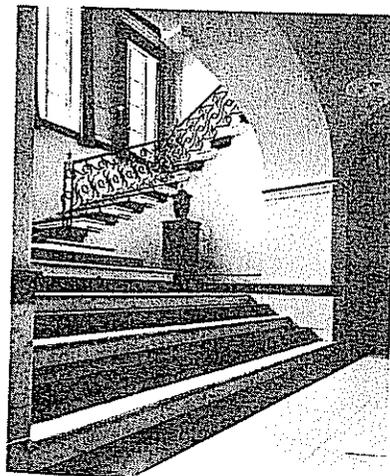
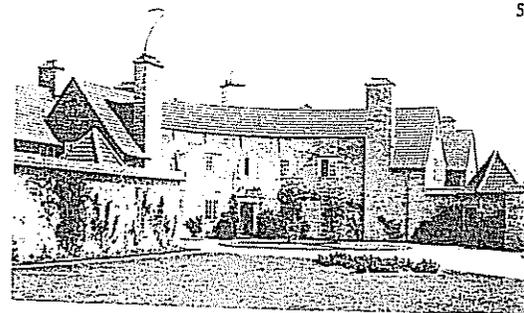


58

55



56



57

59

situada en la misma habitación y el descansillo de Nashdom también es una habitación.

La estructura balloon, que ha sido descrita por Siegfried Giedion, funciona en todos los niveles. Estructural y visualmente pasa de ser un almacén independiente a ser una piel que es al mismo tiempo estructural y de abrigo: si se considera que está hecho por elementos de 5×10 cm es un almacén; si se considera que 5×10 cm es una dimensión pequeña y que los elementos están juntos y atados y mallados diagonalmente, es una piel. Estas características complicadas son evidentes en la forma y en la manera en que están hechas las aberturas y en la forma en que está terminada. La estructura balloon es otro elemento en arquitectura que es varias cosas a la vez. Representa una manera de hacer entre dos extremos puros, que ha evolucionado de los dos hasta el punto que tiene características de ambos.

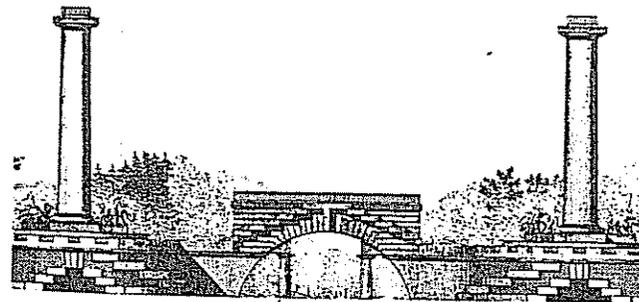
Los elementos convencionales en arquitectura suponen una etapa de su desarrollo evolutivo y tienen, en su uso y su expresión que han cambiado, algo de su significado pasado y algo de su nuevo significado. Lo que puede denominarse elemento reminisciente es semejante al elemento de doble función. Es diferente de un elemento superfluo porque tiene un doble significado. Es el resultado de una combinación más o menos ambigua del viejo significado, evocado por asociaciones, con el nuevo significado creado por la función modificada o nueva, estructural o de programa, y el nuevo contexto. El elemento reminisciente impide la claridad de significados; en su lugar fomenta la riqueza de significados. Es fundamental para el cambio y crecimiento de la ciudad como se manifiesta en la remodelación de los edificios antiguos a los que se les da unos usos nuevos, tanto de programa como simbólicos (como los palacios que pueden ser museos o embajadas) y en las calles antiguas con nuevos usos y escalas de movimiento. Los senderos de las fortificaciones medievales de las ciudades europeas llegaron a ser bulevares en el siglo XIX; una parte de Broadway es una plaza y un símbolo más que una arteria que conduce a la parte superior del estado de Nueva York. Sin embargo, el fantasma de Dock Street en la Society Hill de Filadelfia, es una reminiscencia sin sentido más que un

elemento resultante de una transición válida entre lo viejo y lo nuevo. Más tarde me referiré al elemento reminisciente como aparece en la arquitectura de Miguel Angel y en lo que podría llamarse arquitectura Pop.

El elemento retórico, como el elemento de doble función, es poco frecuente en la arquitectura reciente. Si el último ofende por su ambigüedad intrínseca, el retórico ofende al culto del mínimo de la arquitectura moderna ortodoxa. Pero el elemento retórico se justifica como un elemento válido, si bien es un medio de expresión pasado de moda. Un elemento puede parecer retórico desde un punto de vista, pero si es válido, a otro nivel enriquece el significado subrayándolo. En el proyecto de Ledoux para una puerta de entrada en Bourneville (58), las columnas dentro del arco son estructuralmente retóricas, si bien no son redundantes. Sin embargo, expresivamente, subrayan la abstracción de la abertura, que es más bien un semicírculo que un arco, y definen, además, la abertura como una puerta de entrada. Como he dicho, la escalera de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania de Furness es demasiado grande en su contexto inmediato, pero es apropiada con relación a la escala exterior y a su significación de entrada. El pórtico clásico es una entrada retórica. Las escaleras, las columnas y el frontón se juxtaponen a la verdadera entrada que está detrás y tiene otra escala. La

El elemento de doble función

58

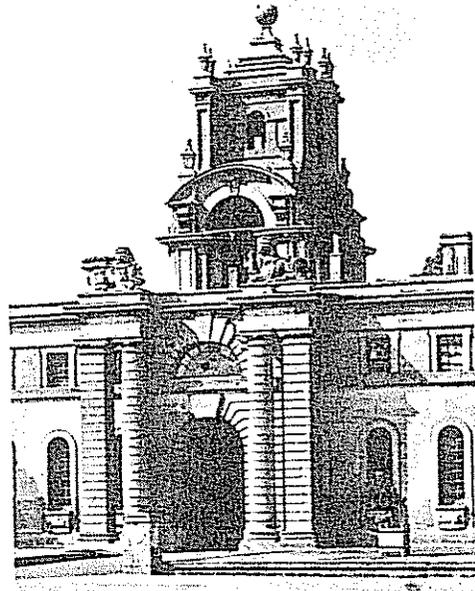


Bourneville

61

entrada del Arts & Architecture Building de Paul Rudolph en Yale está a la escala de la ciudad; la mayoría de la gente usa la pequeña puerta lateral situada en la torre que contiene la escalera.

Gran parte de la función de adorno es retórica, como el uso de las pilastras barrocas para conseguir ritmo y de las pilastras sueltas de Vanbrugh en la entrada del patio de la cocina de Blenheim (59) que son un floreamiento arquitectónico. El elemento retórico, que también es estructural, es extraño en la arquitectura moderna, aunque Mies usó retoricamente la viga con una seguridad que hubiese envidiado Bernini.



6. La adaptación y las limitaciones del orden: El elemento convencional

En breve, estas contradicciones deben ser aceptadas.*

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. Tolera 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 como. No ignora o excluye las irregularidades del programa y estructura dentro del orden.

He recalcado el aspecto de la complejidad y contradicción que son resultado del medio más que del programa del edificio. Ahora recalcaré la complejidad y contradicción que se desarrollan del programa y reflejan las complejidades y contradicciones intrínsecas de la vida. Es evidente que en la práctica profesional actual ambas deben estar interrelacionadas. Las contradicciones pueden nacer de una irregularidad excepcional, que modifica por otra parte el orden regular, o pueden nacer de irregularidades inherentes al orden. En el primer caso, la relación entre irregularidad y orden adapta al orden las excepciones circunstanciales, o yuxtapone elementos particulares a los elementos generales del orden. Aquí uno levanta un orden y luego lo destruye, pero lo destruye más bien por voluntad propia que por debilidad. He descrito esta relación como «contradicción adaptada». La irregularidad dentro del conjunto la considero como una manifestación del «todo difícil» que trato en el último capítulo.

* David Jones, *Epoch and Artist*. Chilton Press, New York, 1959.

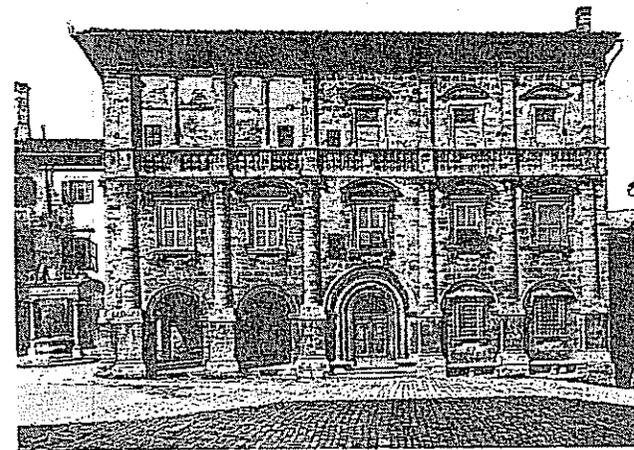
Mies se refiere a la necesidad de «crear un orden de la extrema confusión de nuestra época». Pero Kahn ha dicho que «por orden no quiero decir regularidad» ¿No deberíamos resistirnos a los que deploran la confusión? ¿No deberíamos buscar significados a las complejidades y contradicciones de nuestra época y reconocer las limitaciones de los sistemas? Estas, creo, son las dos justificaciones para destruir el orden: el reconocimiento de la variedad y la confusión en el interior y exterior, en el programa y el medio ambiente, y en todos los niveles de la experiencia; y la limitación característica de todos los ordenes hechos por el hombre. Cuando las circunstancias retan al orden, el orden debería doblarse o romperse: las anomalías y las incertidumbres dan validez a la arquitectura.

El significado puede reforzarse si se rompe el orden; las excepciones indican la presencia de la regla. Un edificio sin alguna parte «imperfecta» puede no tener ninguna parte perfecta, porque el contraste apoya el significado. Una discordancia ingeniosa da vitalidad a la arquitectura. Se pueden permitir continuencias por todas partes, pero no pueden prevalecer por todas partes. Si el orden sin propiedad causa el formalismo, la propiedad sin orden, por supuesto es sinónima del caos. El orden debe existir antes de que pueda romperse. Ningún artista puede despreciar el papel del orden como una manera de ver un conjunto adecuado a sus características propias y a su contexto. «No hay ninguna obra de arte, sin un sistema» es la máxima de Le Corbusier.

Verdaderamente, una propensión a romper el orden puede justificar su exageración. Un formalismo válido, o una especie de arquitectura de papel en este contexto, compensa las distorsiones, las conveniencias y las excepciones de las partes circunstanciales de la composición o las violentas superimposiciones de las contradicciones yuxtapuestas. Por ejemplo, en la arquitectura reciente, Le Corbusier en la Villa Savoye adapta las irregularidades circunstanciales y excepcionales a un método, por otro lado, rígido y dominante. Pero Aalto, en contraste con Le Corbusier, casi parece crear el orden de las irregularidades, como puede verse en el Centro Cultural de Wolfsburg. Un ejemplo histórico quizá nos ayudará

a ilustrar esta relación entre el orden y la excepción. Los arcos y pilastras aplicadas del Palazzo Tarugi (60) lo defienden de la imposición imprevista de ventanas «caprichosas» y huecos asimétricos. El orden exagerado y, por lo tanto, la unidad exagerada, acompañado de ciertas características de escala, es lo que produce la monumentalidad en los palacios italianos y en alguna de las obras de Le Corbusier. Sin embargo, las oposiciones circunstanciales en sus composiciones son el secreto de su monumentalidad —que no es ni seca ni pomposa—. Aunque el orden de Aalto no se capta tan fácilmente a primera vista, implica conexiones similares entre el orden y lo circunstancial.

En ingeniería es el puente (61) lo que expresa vivamente el juego entre el exagerado orden puro y las irregularidades circunstanciales. El orden directo y geométrico de la estructura superior, derivada de



60

Palazzo Tarugi
60



61

la función única y simple de transportar vehículos, contrasta fuertemente con la adaptación excepcional del orden estructural inferior, que a través de la distorsión —el recurso oportuno de alargar o acortar los pilares— adapta el puente al terreno irregular del barranco.

El juego entre el orden y el compromiso también apoya el concepto de renovación en la edificación y de evolución en el urbanismo. Verdaderamente, el cambio en el programa de edificios existentes es un fenómeno válido y una fuente de primer orden de la contradicción que estoy apoyando. Muchas composiciones que reconocen las excepciones circunstanciales, como el Palazzo Tarugi, han sido el resultado de renovaciones que conservan la unidad del conjunto. Gran parte de la riqueza del paisaje urbano italiano es resultado de la tradición de modificar o modernizar, cada varias generaciones, los interiores de la planta baja comercial como es el caso, por ejemplo, de los bares contemporáneos, francamente estilísticos, situados en los palacios antiguos. Pero el orden original del edificio debe ser fuerte. El gran desorden no ha conseguido destruir el espacio de la Grand Central Station, pero la introducción de un elemento extraño pone en duda todo el efecto de algunos edificios modernos. Nuestros edificios deben sobrevivir a la máquina de vender cigarrillos.

Me he estado refiriendo a un cierto nivel del orden en arquitectura —el orden individual que está relacionado con el edificio concreto del que es parte. Pero existen convenciones en arquitectura y las convenciones pueden ser otra manifestación de un orden exagerado y fuerte con un alcance más general. El arquitecto debería usar las convenciones y hacerlas más vivas. Quiero decir que debería usar la convención de una manera no convencional. Me refiero al hablar de convención, tanto a los elementos como a los métodos de edificación. Los elementos convencionales son aquellos que son corrientes por su fabricación, forma y uso. No me refiero a los productos sofisticados del diseño industrial, que son generalmente muy bonitos, sino a la gran cantidad de productos estandarizados, diseñados anónimamente, y relacionados con la arquitectura y la construcción y, también, a los elementos de propaganda comercial que son ba-

nales o vulgares y que raras veces se asocian con la arquitectura.

La principal justificación para los elementos de mala reputación en el orden arquitectónico es su existencia real. Son lo que tenemos. Los arquitectos pueden lamentarse, intentar ignorarlos o tratar de abolirlos, pero no desaparecerán. O no desaparecerán por mucho tiempo, porque los arquitectos no tienen poder para reemplazarlos (ni saben con qué reemplazarlos) y porque estos elementos comunes se adaptan a las necesidades existentes de variedad y comunicación. Los viejos clichés que implican a la vez banalidad y desorden serán aún el contexto de nuestra nueva arquitectura y nuestra nueva arquitectura significativamente será el contexto de ellos. Admito que tomé una perspectiva limitada, pero la perspectiva limitada que los arquitectos han tendido a despreciar, es tan importante como la perspectiva visionaria, que han cuidado de glorificar pero que no la han puesto en obra. La planificación a corto plazo, que con oportunidad combina lo viejo y lo nuevo, debe acompañar a la planificación a largo plazo. La arquitectura es tanto evolutiva como revolucionaria. Como arte debe reconocer lo que es y lo que debe ser; lo inmediato y lo especulativo.

Los historiadores nos han mostrado como los arquitectos a mediados del siglo XIX tendieron a ignorar o rechazar los desarrollos de la tecnología, que estaban relacionados con la estructura y los métodos como si estuviesen desconectados de la arquitectura y no fuesen dignos de ella; a su vez los substituyeron por el revivalismo gótico, el revivalismo académico o el Handicraft Movement. ¿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 ya 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. El problema con los arquitectos del siglo XIX no fue que ellos dejaron la inno-

vación para los ingenieros sino que ignoraron la revolución técnica desarrollada por otros. Los arquitectos de hoy, en su apremio visionario de inventar técnicas nuevas, han descuidado su obligación de ser expertos en las convenciones existentes. Naturalmente, el arquitecto es responsable tanto del cómo construir, como del qué construir, pero su papel innovador está principalmente en el qué; su experiencia se limita más a las organización del conjunto que a las técnicas de sus componentes. El arquitecto selecciona tanto como crea.

Estas son razones pragmáticas para usar la convención en arquitectura, pero también son justificaciones expresivas. El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan. La Psicología de la Gestalt mantiene que el contexto contribuye al significado de la parte y que un cambio en el contexto causa un cambio de significado. El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto. Si usa la convención de una manera no convencional y organiza cosas familiares de una forma poco familiar está cambiando el contexto con lo que puede usar incluso el clisé para conseguir un efecto nuevo. Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas.

Los arquitectos modernos han utilizado el elemento convencional sólo de una manera limitada. Si no lo han rechazado totalmente por obsoleto o banal, lo han aceptado como símbolo del orden industrial progresivo. Pero raras veces han usado el elemento corriente en un contexto singular de una manera poco común. Por ejemplo, Wright casi siempre empleó elementos singulares y formas singulares, que representaban su aproximación personal e innovadora a la arquitectura. Los elementos secundarios, como los herrajes Schlage, o las instalaciones sanitarias Kohler, de las cuales ni Wright pudo evitar su uso, se interpretan como compromisos desafortunados

dentro del orden particular de sus edificios que, por otro lado, es regular.

Gropius en sus primeras obras, sin embargo, usó formas y elementos basados en un consistente vocabulario industrial. De este modo reconoció la estandarización y fomentó la estética de la máquina. Por ejemplo, la inspiración para las ventanas y escaleras le vino de la arquitectura de una fábrica corriente por lo que sus edificios parecen fábricas. Recientemente Mies usa los elementos estructurales de la arquitectura industrial vernácula americana y también los de Albert Kahn con una ironía inconsciente: los elegantes elementos estructurales derivan de los catálogos de los fabricantes de hierro estándar; se expresan como una estructura resistente al fuego; y forman espacios complejos y cerrados en lugar de espacios industriales sencillos para los que fueron originalmente diseñados.

Le Corbusier fue quien yuxtapuso objetos *trouvés* y elementos comunes, tales como la silla Thonet, los radiadores de hierro colado y otros objetos industriales con las formas sofisticadas de su arquitectura, con un sentido de ironía. La estatua de la Virgen del siglo XIX en la ventana de la pared Este de la Capilla de Ronchamp es una reminiscencia de la última iglesia que estuvo en aquel lugar. Además de su valor simbólico, representa un objeto escultórico banal realizado por su nueva colocación. Bernard Maybeck es el único arquitecto que recientemente ha usado combinaciones contradictorias de elementos industriales vernáculos y elementos eclécticos estilistas (por ejemplo, vidriera industrial y ornamentos góticos) en un mismo edificio. El usar la convención de una manera no convencional es, por otra parte, casi desconocido en nuestra arquitectura reciente.

Según Eliot, los poetas usan «esa alteración del lenguaje ligera y perpetua, las palabras yuxtapuestas en combinaciones nuevas y rápidas». ²⁹ Wordsworth escribe en el prefacio de las *Lyrical Ballads* sobre el escoger «acontecimientos y situaciones de la vida corriente de modo que las cosas ordinarias se nos presenten con un aspecto poco habitual». ³⁰ Y Kenneth Burke se ha referido a «las perspectivas abier-

tas por la incongruencia». ³¹ Esta técnica, que parece básica para la poesía, hoy ha sido usada en otros medios. Los pintores Pop dan un significado poco corriente a los elementos corrientes cambiando su contexto o aumentando su escala. «Teniendo en cuenta la relatividad del significado y la relatividad de la percepción», ³² los antiguos clisés, en situaciones nuevas, consiguen significados ricos que son a la vez ambiguamente antiguos y nuevos, banales y vivos.

El valor de tales significados contradictorios ha sido reconocido tanto en la arquitectura evolutiva como en la revolucionaria, desde los collages de fragmentos de la arquitectura post-romana, la llamada arquitectura *spolium*, en la que, por ejemplo, los capiteles de las columnas se usan como bases, al mismo estilo renacentista, donde el vocabulario romano clásico se usó en combinaciones nuevas. Y James Ackerman ha descrito a Miguel Angel diciendo que «raras veces adopta un motivo en su arquitectura sin darle una 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». ³³

La convención irónica es revelante a la vez para el edificio aislado y el paisaje urbano. Admite la condición real de nuestra arquitectura y su status en nuestra cultura. La industria promueve una cara investigación industrial y electrónica, pero no promueve los experimentos arquitectónicos y el Gobierno Federal da subsidios al transporte aéreo, a las comunicaciones y a la gran empresa de la guerra, o como la llaman ellos la Seguridad Nacional, en lugar de darlos a las fuerzas que mejoran directamente la vida. El arquitecto profesional debe admitir esto. En términos simples, los presupuestos, técnicas y programas para sus edificios deben relacionarse más con 1866 que con 1966. Los arquitectos deberían aceptar su modesto papel en lugar de encubrirlo y exponerse a lo que podría ser llamado expresionismo electrónico, que podría ser equivalente al expresionismo industrial de la primera arquitectura moderna. El arquitecto que aceptase su papel de combinar antiguos clisés significativos —banalidades válidas— con nuevos contextos como su condición en el seno de una

sociedad que dirige sus mejores esfuerzos, su dinero y sus elegantes tecnologías a cualquier otra parte, puede expresar irónicamente de esta manera indirecta una verdadera preocupación por la escala de valores invertida de la sociedad.

He aludido a las razones por las que los elementos de mala reputación de nuestra arquitectura y paisaje están en ellos para quedarse, especialmente desde la importante perspectiva a corto plazo y el porqué tal suerte debería aceptarse. El Pop Art ha demostrado que estos elementos vulgares a menudo son la principal fuente de variedad y vitalidad fortuita de nuestras ciudades y que no es su banalidad o vulgaridad como elementos lo que causa la banalidad o vulgaridad del panorama, sino sus conexiones contextuales de espacio y escala.

Otra deducción significativa del Pop Art se refiere a los métodos urbanísticos. Los arquitectos y urbanistas que denuncian con displicencia el paisaje convencional por su vulgaridad o banalidad promueven métodos para abolir o encubrir los elementos de mala reputación del paisaje existente, o para excluirlos del vocabulario de los nuevos paisajes urbanos. Pero fracasan totalmente en su realce o en la provisión de un sustituto al panorama existente porque intentan lo imposible. Al intentar demasiado muestran su impotencia y arriesgan su influencia continua como supuestos expertos. ¿No pueden el arquitecto y el urbanista, mediante ligeros ajustes a los elementos convencionales del paisaje urbano, existente o propuesto, promover efectos significativos? Al modificar o añadir elementos convencionales a otros elementos convencionales fijos pueden, mediante un cambio del contexto, conseguir un máximo de efecto a través de un mínimo de medios. Pueden hacernos ver las mismas cosas de una manera diferente.

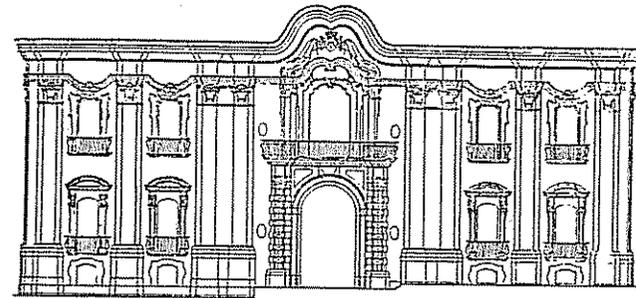
Finalmente, la estandarización, como la convención, puede ser otra manifestación del orden fuerte. Pero al revés de la convención, ha sido aceptada en la arquitectura moderna como un producto que enriquece nuestra tecnología, aunque se la teme por su dominación potencial y su brutalidad. ¿Pero no es la estandarización que no está adaptada circunstancialmente al contexto y no tiene un uso creativo del mismo la que se teme más que la estandarización

misma? Los conceptos de orden y circunstancia, de convención y contexto —de usar la estandarización de una manera no estandar— se relacionan con nuestro problema permanente de la estandarización en contra de la variedad. Giedion ha escrito sobre la singular «combinación de la estandarización con la irracionalidad, de manera que la estandarización no es ya la que manda, sino la que sirve»³⁴ de Aalto. Prefiero pensar en el arte de Aalto como contradictorio en lugar de irracional —un sabio reconocimiento de lo circunstancial y de lo contextual y de los límites inevitables del orden de la estandarización.

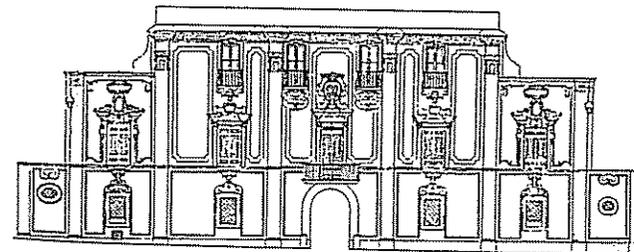
7. La contradicción adaptada

Las fachadas de dos villas napolitanas del siglo XVIII expresan dos clases, o dos manifestaciones de contradicción. En la Villa Pignatelli (62) las molduras que se curvan son impostas y cabeceras de ventana al mismo tiempo. En la Villa Palomba (63) las ventanas, que pasan por alto el sistema de vanos al punzar la superficie exterior, están colocadas según las necesidades interiores. Las molduras en la primera villa se adaptan fácilmente a sus funciones contradictorias. Las ventanas de la segunda villa se contradicen violentamente con las configuraciones de la superficie y el ritmo de las pilastras: el orden interior y el exterior están en una relación contradictoria sin concesiones mutuas.

En la primera fachada la contradicción se adapta al integrarse y hacerse concesiones sus elementos; en la segunda fachada la contradicción se yuxtapone



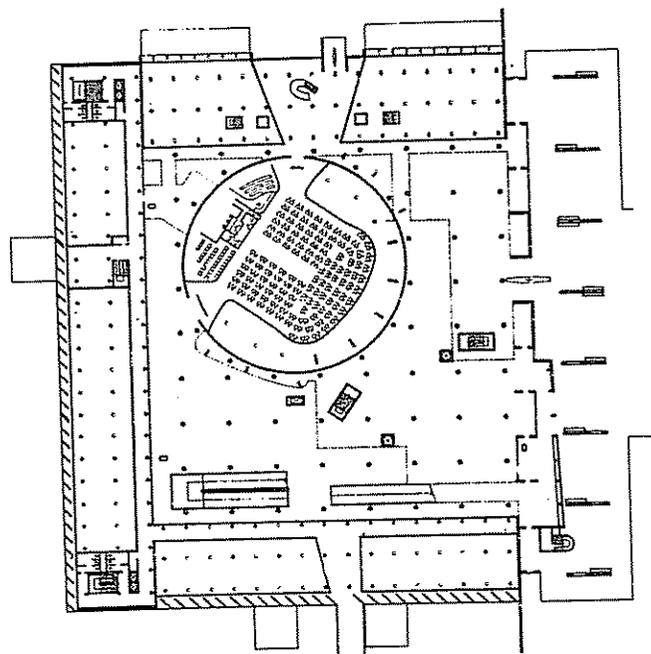
62



63

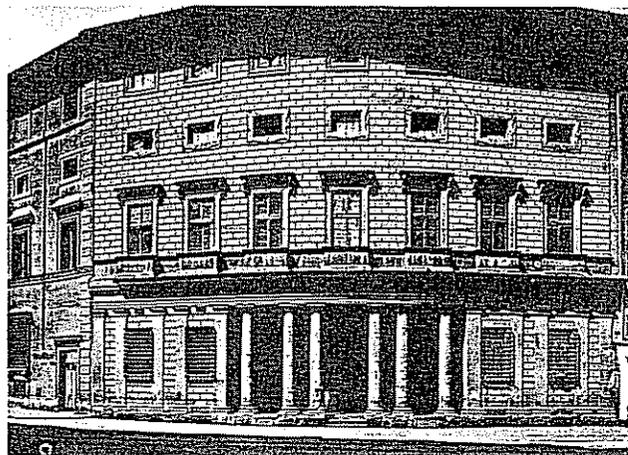
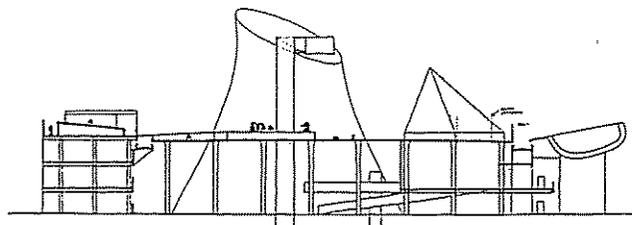
usando el contraste de elementos sobrepuestos o adyacentes. La contradicción adaptada es tolerante y flexible. Admite la improvisación. Implica la desintegración de un prototipo con aproximaciones y modificaciones. Al contrario, la contradicción yuxtapuesta es inflexible. Contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles. La contradicción adaptada crea un todo que quizás es impuro. La contradicción yuxtapuesta crea un todo que quizá no está resuelto.

Estos tipos de contradicción ocurren en la obra de Le Corbusier. Los contrastes en las plantas de la Villa Savoye (5) y en el edificio de la Asamblea de Chandigarh (64) corresponden a los del alzado de la Villa Pignatelli y la Villa Palomba. En la Villa Savoye las posiciones de algunas de las columnas en el sistema rectangular de intercolumnios se ajustan ligeramente para adaptarse a las necesidades espaciales particulares: una columna se desplaza y otra se suprime. En el edificio de la Asamblea aunque la red de columnas también se ajusta a la excepcional forma plástica de la sala de la Asamblea, en la yuxtaposición de ambas la sala y la red de columnas no se adaptan: la yuxtaposición es violenta y sin con-

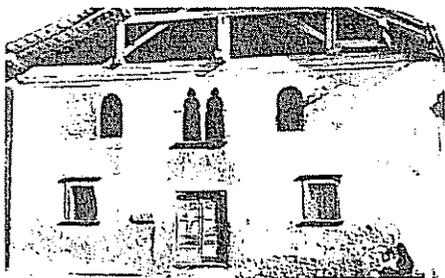


cesiones mutuas, no sólo en planta sino también en sección, donde se puede apreciar que la sala ha sido violentamente colocada en la retícula (65).

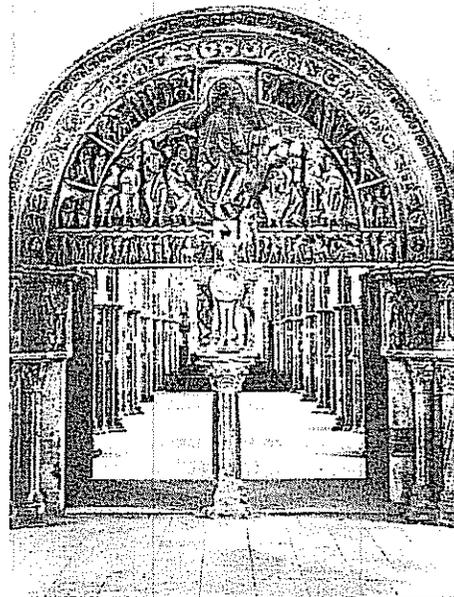
Kahn ha dicho: «El papel del diseño es ajustarse a las circunstancias». Los rectángulos interiores de las plantas de los palacios de Palladio a menudo están distorsionados en configuraciones no rectangulares para ajustarse a los trazados de las calles de Vicenza. Las tensiones resultantes dan una vitalidad a los edificios que no aparece en las versiones ideales ilustradas en los *Quattro Libri*. En el Palazzo Massimo (66) una distorsión curvada en lugar de angular integró la fachada a la calle, que también tenía forma curva antes de que fuese cambiada en el siglo XIX; en la típica cubierta amansardada, la necesidad de acomodar el espacio para vivir bajo la cubierta inclinada, determinada esencialmente por funciones estructurales y de desagüe, produce una elocuente distorsión de la cubierta original a dos aguas. Estos ejemplos se distinguen de las distorsiones expresionistas del Rococó o del expresionismo alemán donde lo distorsionado no se contrasta con lo no distorsionado.



Además de la distorsión circunstancial hay otras técnicas de adaptación. Los recursos oportunos son un elemento típico en toda la arquitectura anónima ligada a un orden convencional rígido. Se usa para ajustar el orden a circunstancias que le son contradictorias; tales circunstancias a menudo son topográficas. El puntal de la casa de Domegge (67) es un recurso que facilita la tensa transición entre la fachada simétrica y la cubierta a dos aguas simétrica y al mismo tiempo integra la prolongación de la parte derecha. Un vivo juego entre el orden y lo circunstancial es, de hecho, una característica de toda la arquitectura italiana, con sus atrevidas contradicciones de monumentalidad y comodidad. El pilar ornamental en el centro del portal interior de Vezeley (68), que es un apoyo para la luneta, interrumpe el eje hacia el altar. Es un recurso oportuno que se hace trascendente. Las vigas de longitud singular de Kahn sobre la gran luz del gimnasio en el proyecto para el Trenton Community Center son recursos excepcionales para mantener la regularidad de las cúpulas del techo. Se ponen de manifiesto en la planta



67

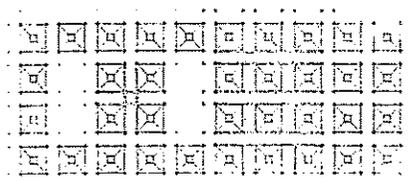


68

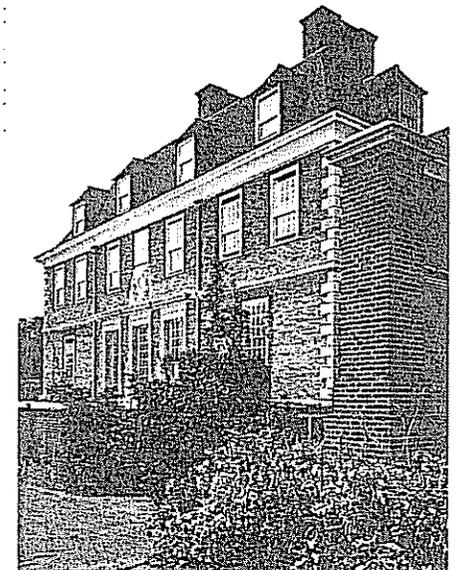
mediante columnas rellenas que las soportan (69). La obra de Lutyens está plagada de recursos: la rotura de un lado de la casa denominada The Salutation en Sandwich (70), es un recurso oportuno espacial. Al introducir la iluminación natural en el descansillo de la escalera principal, rompe el orden y crea la sorpresa en el clásico prisma de la casa. (En alguno de los cuadros de Jasper Johns el artificio se hace explícito de una manera similar mediante flechas y anotaciones.)

Hoy Le Corbusier es un maestro de la excepción significativa, otra técnica de la adaptación. Rompe el orden de los intercolumnios de la planta baja de la Villa Savoye (5) moviendo una columna y removiendo otra, como he mostrado, para adaptar las circunstancias excepcionales implicadas en el espacio y la circulación. En este elocuente compromiso, Le Corbusier hace más viva la regularidad dominante de la composición.

La colocación excepcional de las ventanas, así como la modificación significativa de las columnas, generalmente ocasiona una simetría alterada. Por



69



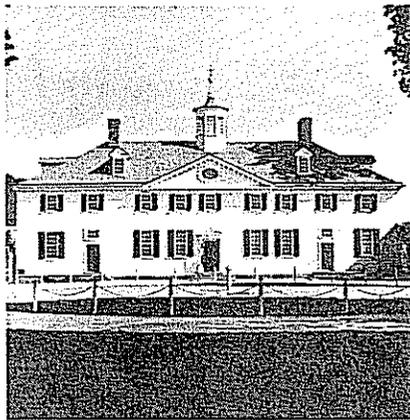
70

ejemplo, las ventanas de Mount Vernon (71) no siguen una disposición simétrica exacta. En su lugar, la disposición de las ventanas es el resultado de anteriores renovaciones y rompe el orden dominante del frontón central y de las alas simétricas. En la Low House de McKim, Mead and White (72) la llamativa posición de las ventanas de la fachada norte se contradice con el regular orden simétrico de la forma exterior para admitir las complejidades circunstanciales de su programa doméstico. Las relaciones sutilmente distorsionadas de las ventanas de la casa de Henry Adams en Washington de H. H. Richardson (73), reflejaban las circunstancias particulares de las funciones privadas interiores, pero mantenían la regularidad y simetría pedidas por la función pública de un edificio monumental en Lafayette Square. Aquí el sutil compromiso entre el orden y las circunstancias, el exterior y el interior y las funciones privadas y las públicas, produjeron ritmos ambiguos y tensiones vibrantes en la fachada.

Las variadas aberturas del Palazzo Tarugi (60), excepcionales en forma y posición, rompen el orden dominante de las pilastras según la moda típica ita-

liana. Lewis Mumford, en un seminario celebrado en la Universidad de Pensilvania en 1963, comparó la composición excepcional de las ventanas de la fachada sur del Palacio de los Dogos con la fachada de ventanas de la Embajada Americana en Londres de Eero Saarinen. Los ritmos regulares y dominantes del edificio de la Embajada tienden a negar las complejidades circunstanciales de su moderno programa y a expresar la pureza seca de una burocracia pública. El ala de la Capilla de Versalles es una excepción significativa fuera de la escala de las columnas o ventanas. A través de su posición, forma y altura da vitalidad y validez al orden dominante y simétrico del conjunto, vitalidad que visiblemente falta en Caserta, por ejemplo, donde el orden exterior del enorme y complejo palacio es totalmente regular.

En la arquitectura moderna hemos operado demasiado tiempo bajo las restricciones de las formas rectangulares inflexibles supuestamente nacidas de los requerimientos técnicos de la estructura y del muro cortina producido en serie. Contrastando el edificio Seagram de Mies y Johnson (74), con el proyecto de Kahn de una torre de oficinas en Filadel-

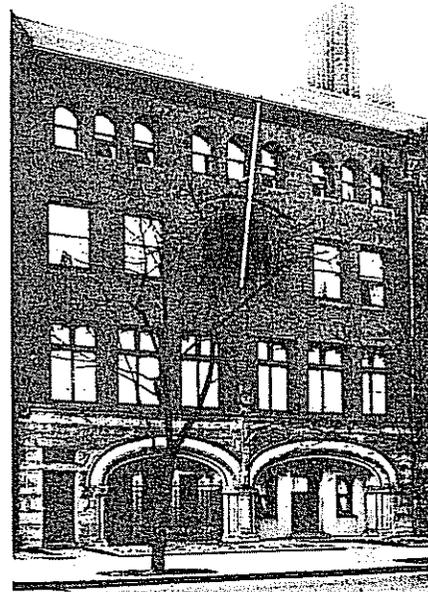


71

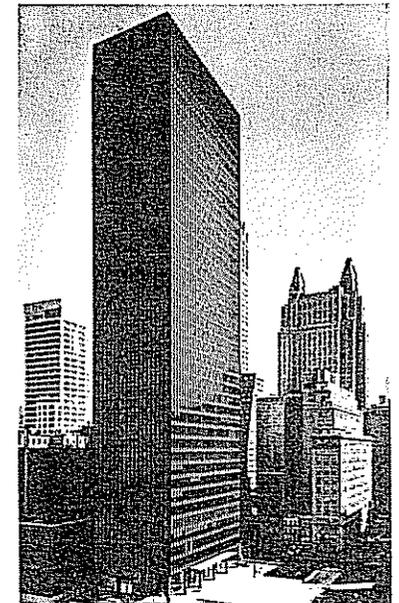


72

73



74



fia (75) puede verse que Mies y Johnson rechazan todas las contradicciones de la estructura diagonal en favor de una expresión de la estructura rectangular. Kahn una vez dijo que el edificio Seagram era como una señora guapa con un corsé escondido. Kahn, en contraste expresa la estructura, pero a expensas de elementos verticales tales como el ascensor y, también hay que decirlo, de los espacios para la gente.

En muchas obras de Le Corbusier y Aalto, sin embargo, se consigue el equilibrio o quizá la tensión entre la rectangularidad de las técnicas estandar y la línea diagonal que expresa las condiciones excepcionales. En sus apartamentos de Bremen (76) Aalto ha tomado el orden rectangular de la unidad básica de vivienda de Le Corbusier, con la que levanta sus altos edificios de apartamentos (77) y lo ha distorsionado en diagonales para orientar la vivienda hacia el sur en busca de la luz y de la vista. Las escaleras que dan al norte y las áreas de circulación permanecen estrictamente rectangulares en planta. Aun en las unidades de los extremos la rectangularidad y la regularidad del espacio se mantiene. Y en el Centro Cultural de Wolfsburg de Aalto (78), la configuración rectangular de la composición global apenas se man-

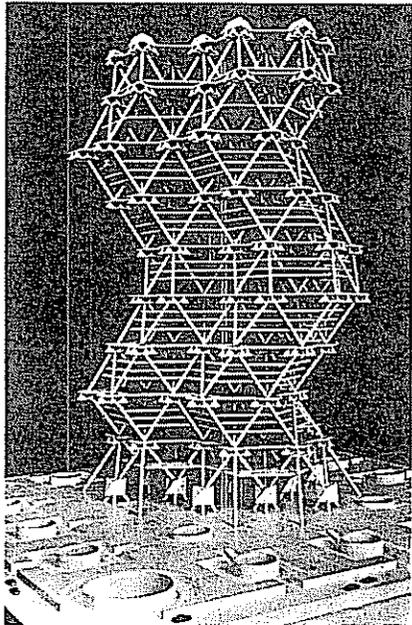
tiene, cuando organiza las formas necesariamente diagonales de los auditorios.

Esto es diferente del proyecto de la Goldenberg House de Kahn (79) donde la diagonal excepcional es en parte un elemento de la disposición estructural y en parte de la espacial, para producir una serie de espacios en las esquinas del edificio, que evitan que una fachada se solape sobre la otra.

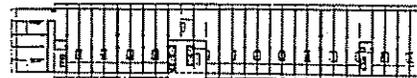
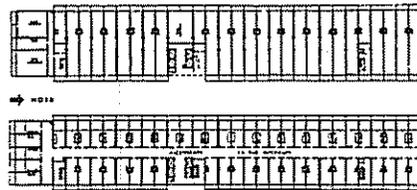
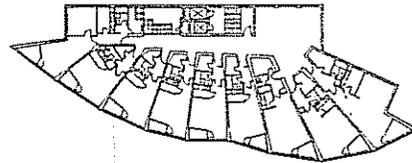
Mies no permite que nada se introduzca en la regularidad de su orden del punto, línea y plano de sus pabellones siempre bien acabados. Si Wright camufla sus excepciones circunstanciales, Mies las excluye: menos es más. Desde 1940 Mies no ha empleado una diagonal circunstancial y en su serie de proyectos de casas con patio de los años 30 (80), la diagonal es una función de la planta libre en lugar de una condición de lo circunstancial. Debido a que la diagonal es dominante en lugar de excepcional y porque está libremente contenida en su estructura rectangular, hay poca tensión entre las diagonales y los rectángulos. Los tirantes diagonales de las estructuras de los edificios de gran luz de Mies no son, naturalmente, excepciones circunstanciales.

En la Villa Savoye, otra vez, la diagonal excep-

75

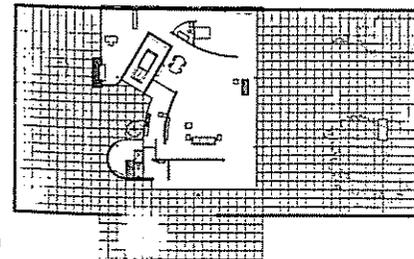
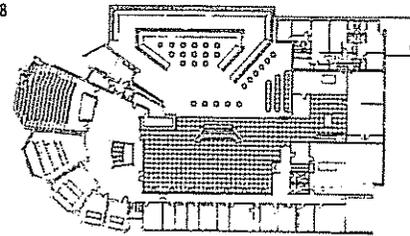


76

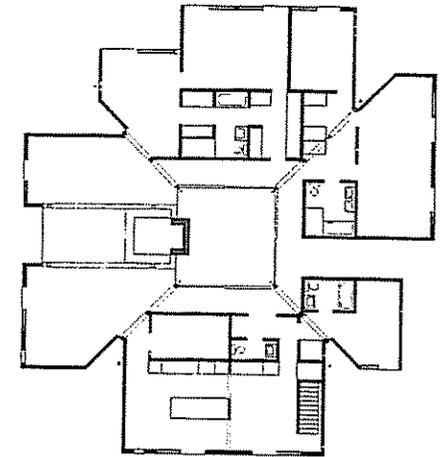


77

78



80



79

80

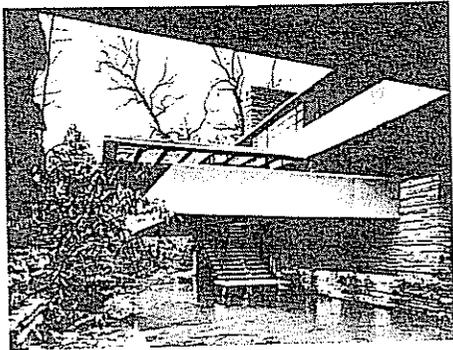
81

cional de la rampa es claramente oportuna en sección y en alzado (12) y permite a Le Corbusier crear una fuerte oposición entre el orden regular de los intercolumnios y la envoltura. Esta actitud contrasta grandemente con la de Wright, cuya insistencia en la continuidad horizontal a costa de todo lo demás es bien conocida. Incluso en la poco corriente escalera vista de la Fallingwater (81), Wright suprime todas las diagonales: no hay ni zanca ni pasamanos, sino solamente los planos horizontales de los peldaños y las líneas verticales de las barras de las cuales pende la escalera. De manera similar, en el interior (82) Wright esconde las escaleras entre las paredes (como hace normalmente en todas sus casas), mientras que Le Corbusier ostenta las diagonales de la rampa y de la diagonal continua de la escalera en espiral (5, 83). Ya hemos visto cómo Le Corbusier adapta la arquitectura a las necesidades excepcionales del coche en la Villa Savoye (84). Pero el orden de Wright no permite irregularidades: el puente es perpendicular y análogo al orden de la casa y el camino cur-

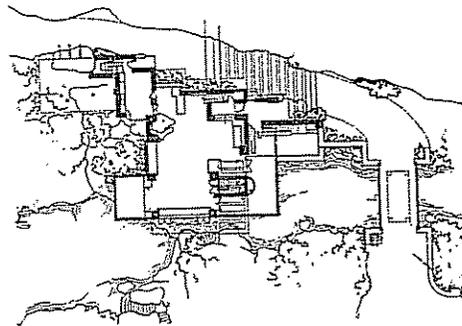
vado del coche no se reconoce. El camino de los coches es como un sendero en el bosque escatimadamente punteado en la planta (82, 85). Es casi fortuito que el coche pueda girar.

La diagonal, cuando la sugieren las circunstancias interiores o exteriores, es raras veces discordante. Se oculta dentro del orden o domina la composición como motivo central. En el proyecto de la Vigo Schmidt House la diagonal forma parte de un modulaje triangular total. En la David Wright House, todo el edificio llega a ser una rampa diagonal. En el Museo Guggenheim, donde la diagonal espiral es el orden regulador dominante de un programa más complejo, la forma rectangular y perpendicular expresan circunstancias excepcionales. Dentro, el orden vertical de la estructura y particularmente el de la columna que contiene los lavabos se expresa para dar una referencia fija a la rampa espiral convergente.

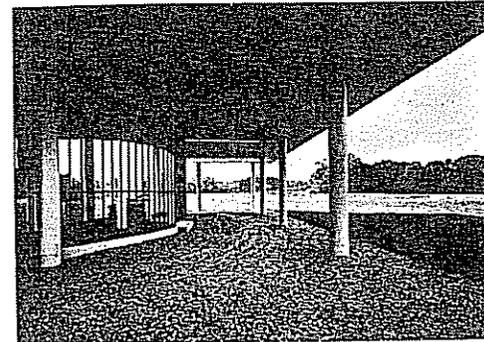
Aalto adapta el orden a la excepción circunstancial simbolizada por la diagonal. Así también lo hace Kahn en los ejemplos dados, aunque en los prime-



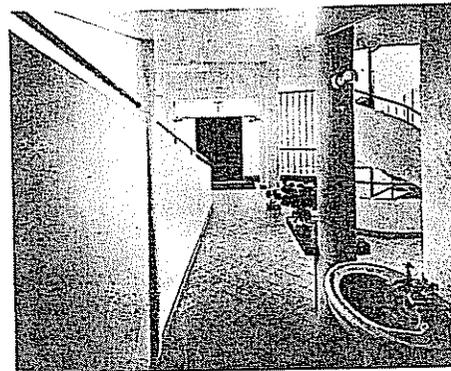
81



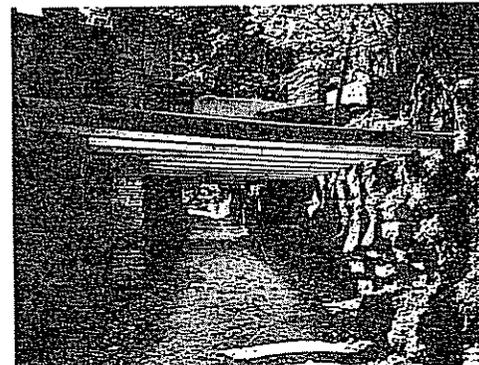
82



84



83

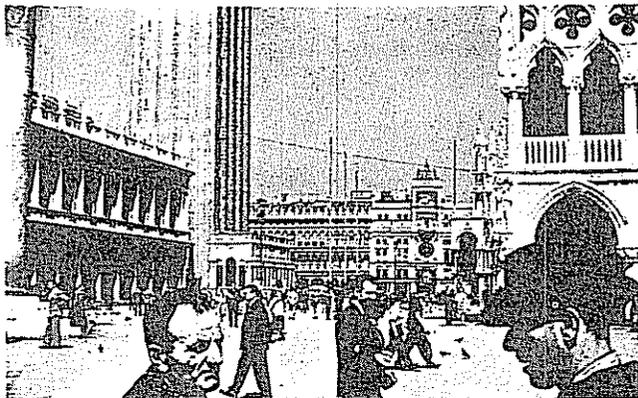


85

ros croquis del Capitolio de Dacca predomina una extrema rigidez, a pesar del enorme tamaño y de la complejidad del proyecto. Le Corbusier yuxtapone la diagonal excepcional. Mies la excluye. Wright la esconde o entrega todo su orden a ella: la excepción se hace la regla.

Estas ideas se pueden aplicar al diseño y a la percepción de las ciudades, que tienen unos programas más extensos y complejos, naturalmente, que los de los simples edificios. Por ejemplo, el orden regular espacial de la Piazza de S. Marco (86), no es sino unas contradicciones violentas en escala, ritmo y texturas, para no mencionar la variación de alturas y estilos de los edificios que la limitan. ¿No hay una validez similar en la vitalidad de Times Square (87) en el que las estridentes irregularidades de los edificios y anuncios están contenidas en el orden regular del mismo espacio? Es cuando los elementos de mala reputación se esparcen más allá de los límites espaciales de la tierra de nadie de las carreteras urbanas, cuando se produce el caos y la mancha. (Si en *God's Own Junkyard*, Peter Blake hubiera escogido ejemplos del paisaje de la calle para su libro que fueran menos extremadamente «malos», su posición, por lo menos respecto a la banalidad de la arquitectura a los lados de la carretera urbana, hubiese sido irónicamente más fuerte). Nuestro destino parece que es el enfrentarnos con las interminables irregularidades de la carretera urbana (88), que es el caos, o con la regularidad infinita de Levittown (o la escena común en todas partes de Levittown ilustrada en la figura 89), que es el aburrimiento. En la carretera urbana tenemos una complejidad falsa; en

86



Levittown una simplicidad falsa. Una cosa está clara, las verdaderas ciudades nunca crecerán a partir de tal falsa regularidad. Las ciudades, como la arquitectura, son complejas y contradictorias.

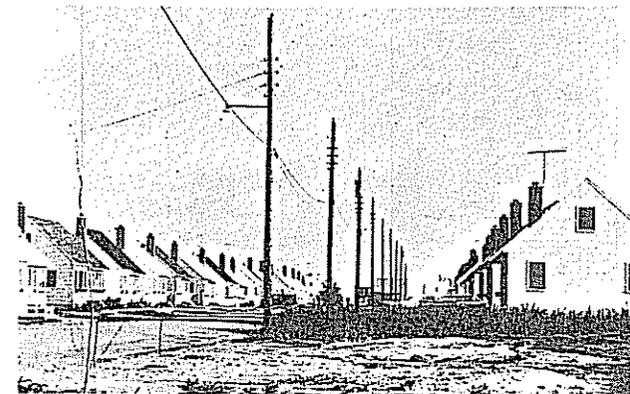
87



88



89



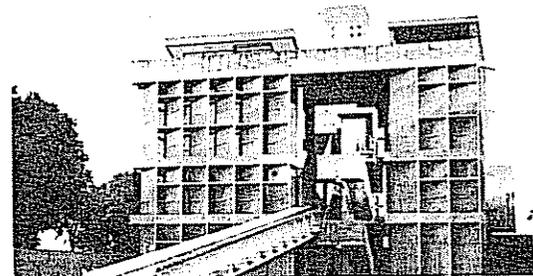
8. La contradicción yuxtapuesta

El grupo se movió, pero desviándose un poco del camino recto, para ver los graves restos del templo de Marte Vengador, en el que ahora se ha establecido un convento de monjas —un palomar en la mansión del dios de la guerra—. A poca distancia, pasaron por delante del pórtico de un templo de Minerva, riquísimo y maravilloso en arquitectura, pero miserablemente corroído por el tiempo, destrozado por la violencia y enterrado hasta la mitad por la acumulación de tierra, que cubre la Roma muerta como una inundación. Dentro de este edificio de una santidad antigua, ahora se había establecido una panadería, con una entrada a un lado; por todas partes, los restos de la grandeza y divinidad antigua se han puesto a disposición de las necesidades más pequeñas de nuestros días. *

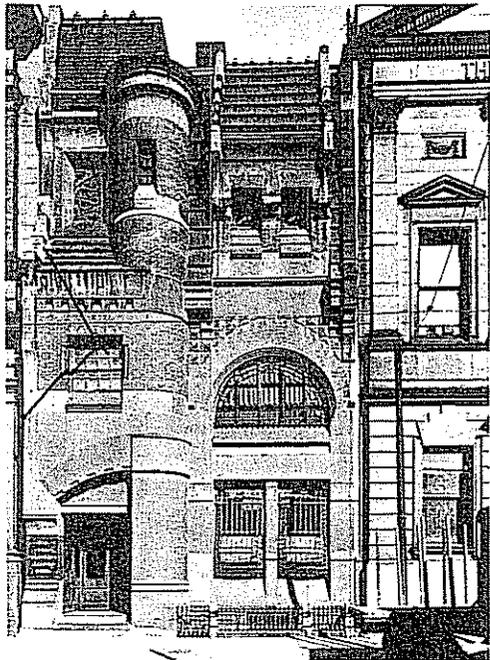
Si «la contradicción adaptada» corresponde al tratamiento de guante blanco, «la contradicción yuxtapuesta» implica un tratamiento de shocks. La Villa Pignatelli (62) adapta variaciones, pero la Villa Palomba (63), *vuxtapone contrastes*: sus relaciones contradictorias se ponen de manifiesto en los ritmos discordantes, en las direcciones, contigüidades y especialmente en lo que llamaré supercontigüidades, (las superposiciones de varios elementos).

Le Corbusier nos ofrece un ejemplo moderno y raro de contradicciones yuxtapuestas en el Millowner's Building de Ahmedabad (90). Desde el acceso

* Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun*, Dell Publishing Co., Inc., Nueva York. 1961.



principal del sur, el diseño repetitivo del brisesoleil crea ritmos que se interrumpen violentamente por el hueco de la entrada, la rampa y las escaleras. Estos últimos elementos consistentes en diferentes diagonales, crean contigüidades violentas desde el costado y supercontigüidades violentas desde delante, en relación con las divisiones rectangulares y estáticas de los pisos enmarcados en una forma semejante a una caja. Las yuxtaposiciones de diagonales y de perpendiculares también crean direcciones contradictorias: el encuentro de la rampa y de las escaleras sólo se suaviza ligeramente por el gran hueco único y por el ritmo modificado de los elementos en esa parte de la fachada. Pero estas contradicciones en la experiencia visual son aún más ricas cuando nos acercamos y entramos en el edificio. Las contigüidades y supercontigüidades de escalas, direcciones y funciones contrastadas pueden parecer como un ejemplo en miniatura de la arquitectura del viaducto de Kahn. En el palacio de Le Corbusier de las Dos Asambleas en Chandigarh (65) el hall de la asamblea cónica, apretujado en la malla rectangular, representa



una supercontigüidad tridimensional de un tipo muy violento.

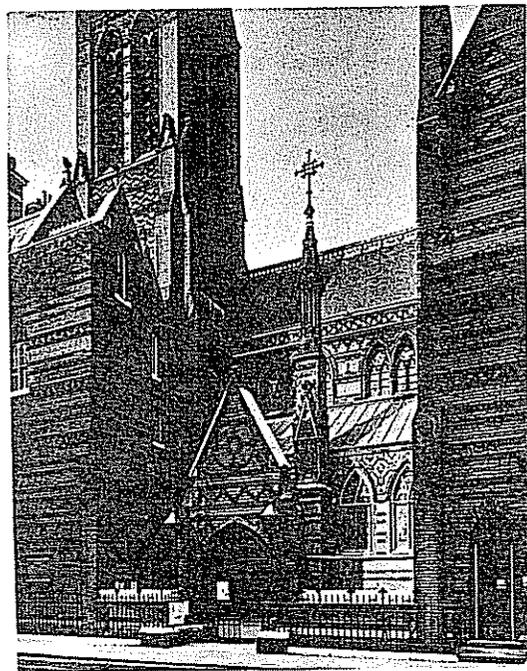
La fachada que da a la calle en la ciudad proporciona un tipo de contradicción yuxtapuesta que es esencialmente bidimensional. La Clearing House de Frank Furness (91), ahora derribada como manchas de sus mejores obras de Filadelfia, tenía un orden de tensiones violentas dentro de un marco rígido. El medio arco, bloqueado por la torre embebida en el muro que, a su vez, divide la fachada en casi una dualidad, y la contigüidad violenta de los rectángulos, cuadrados, lunetas y diagonales de tamaños contrastantes, componen un edificio aparentemente sostenido por el edificio de al lado: es casi una loca ficción de un castillo en una calle de la ciudad. Todas estas conexiones de estructura y disposición, contradicen las severas limitaciones atribuidas a una fachada, a una alineación de fachadas o a una hilera de casas entre medianeras.

La fachada rectangular del Palazzo del Popolo en Ascoli Piceno (92) ilustra la contradicción yuxtapuesta que procede de repetidas renovaciones en lu-



gar de ser el resultado de la mano de un solo arquitecto. Esta fachada está llena de contigüidades y supercontigüidades violentas, de arcadas abiertas y cerradas, de molduras continuas y discontinuas, de ventanas pequeñas y grandes, de «porte» y «portone» y de relojes, placas, balcones y tiendas. Todo esto produce ritmos rotos y refleja la contradictoria dualidad entre lo público y lo privado y entre el orden y las circunstancias. Los decididos laterales y la decoración rayada de la All Saints Church de Butterfield, en la Margaret Street de Londres (93) chocan cuando se juntan. La independencia relativa de la forma de las partes, a pesar de su aproximación, es un ejemplo significativo de contradicción yuxtapuesta, diferente de la contradicción adaptada.

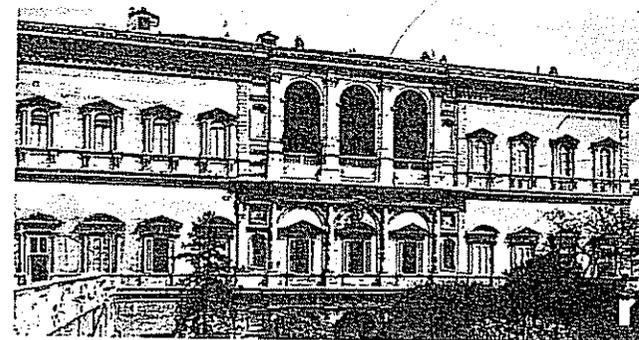
Es la textura del manierismo rústico que choca de la misma manera cuando remata los precisos detalles de los órdenes clásicos de una fachada renacentista. Pero la lógica de Miguel Angel en el centro del piso superior de la fachada trasera del Palazzo Farnese en relación con las paredes adyacentes, refleja un tipo más ambiguo de contradicción (94). Los excepcionales elementos centrales del piso inferior



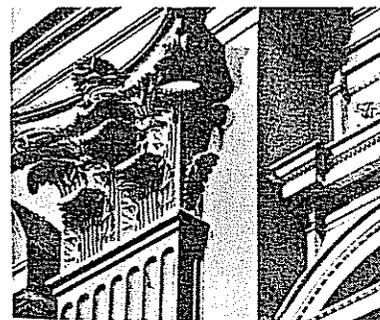
93

de Giacomo della Porta —pilastras, arcos y arquitrabes— varían sólo ligeramente en ritmo, y no en escala, pues la transición entre las ventanas laterales y los intercolumnios del centro es constante, tanto en detalle como en escala. Las aberturas de la loggia superior de Miguel Angel contrastan violentamente en escala y ritmo con los elementos típicos de los lados, así como con la mayor altura que implican del piso superior. También las pilastras, a causa de su alzado y altura, interrumpen violentamente el friso de debajo de la cornisa; y la cornisa misma retrocede en lugar de avanzar para conjugarse con los salientes y la osadía de los elementos situados debajo suyo. La escala de esta cornisa es más pequeña a causa del mayor ritmo de los modillones, incluso los mismos modillones (cabezas de leones) son iguales a los de la otra cornisa y las molduras son continuas por todas partes. Se dan en los intercolumnios intermedios dentro del nicho combinaciones de contradicciones tan ambiguas que a la vez son yuxtapuestas y adaptadas.

En la Capilla de los Médicis de Miguel Angel, en San Lorenzo (95), la escala de los ornamentos, de



94



95

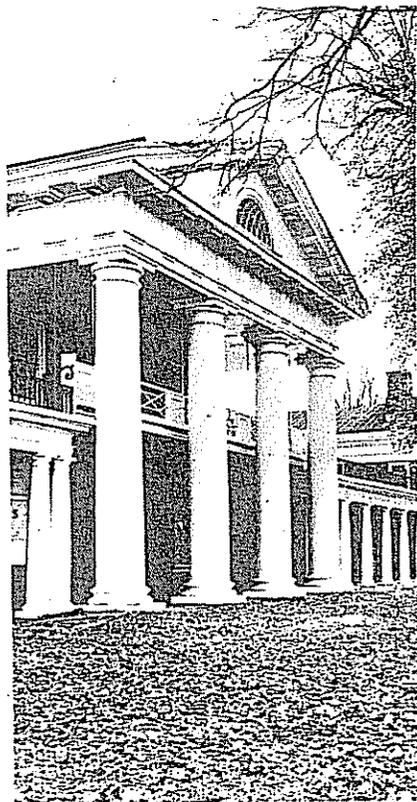
los elementos de mármol dentro de los intercolumnios casi parecida a la de los muebles, rematan la gran escala del orden gigante de las pilastras. Los órdenes clásicos causan otra clase de contigüidad contrastante cuando el orden mayor se yuxtapone sobre el orden menor y la proporción es constante prescindiendo de su tamaño. Las combinaciones de diversos tamaños de columnas en la Universidad de Virginia de Jefferson (96) contradicen la regla de que cada magnitud requiere su propia estructura. Pero la yuxtaposición de elementos que contrastan en tamaño pero son proporcionales en forma, como las pirámides de Gizeh, caracterizan una técnica primaria de monumentalidad. En las fachadas de la catedral de Granada (97) y de Foligno (98) la contigüidad de varios tamaños de círculos, semicírculos y triángulos en las aberturas y frontones, y en Eastbury (99) las grandes aberturas arqueadas de Vanburgh, de proporciones iguales que las ventanas arqueadas so-

bre las que están superpuestas, crean una extraña tensión que no es diferente a la que se utiliza en las pinturas de banderas superpuestas de Jasper Johns (100). El pabellón de los invitados que estaba detrás de la Low House de McKim, Mead y White era una imitación en miniatura de esa casa en cuanto a su forma global.

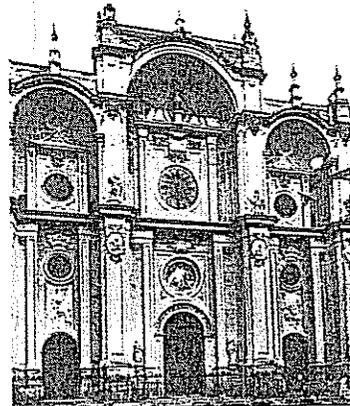
Además de estas contigüidades violentas hay contrastes de dirección dentro del conjunto. La iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén (101), muy renovada, y el Centro Cultural de Aalto en Wolfsburg (78), prerrenovado por así decirlo, contienen paredes y series de columnas con direcciones contradictorias de intensidad casi igual. Las alas y salientes de la casa de estilo Shingle denominada Kraggsyde en Manchester-by-the-Sea (102) están contenidas en un perímetro dominante, y sin embargo incluyen una gran cantidad de direcciones, especialmente en alzado.

Las direcciones yuxtapuestas crean complejida-

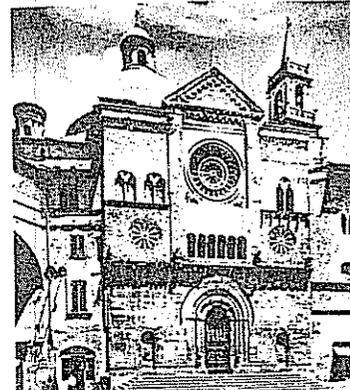
96



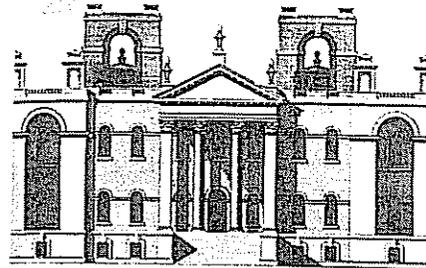
92



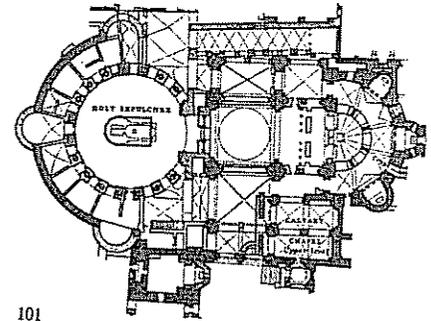
97



98

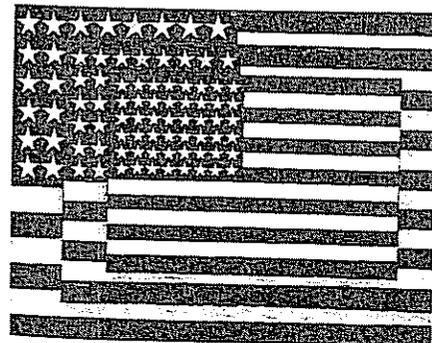


99

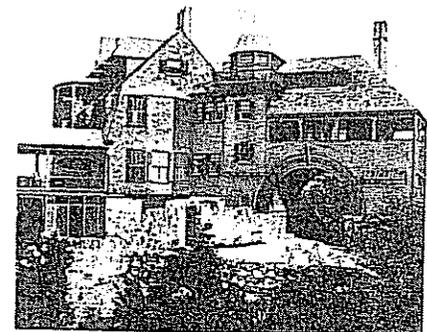


101

100



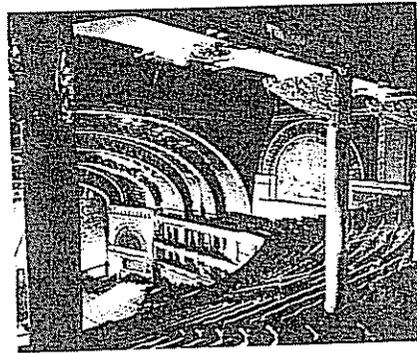
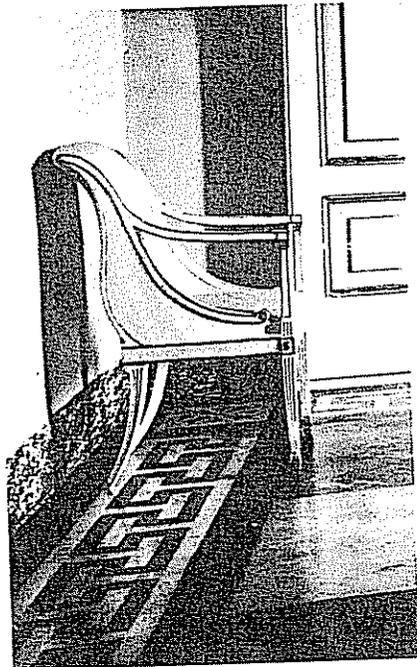
102



93

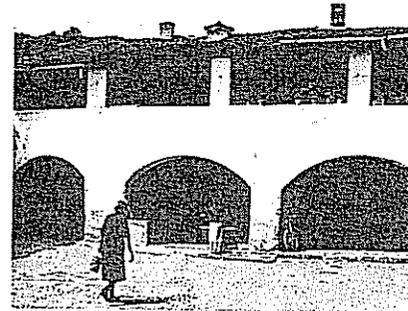
des y contradicciones rítmicas. La figura (103) muestra una silla en Caserta que tiene ritmos contrastantes curvilíneos y rectangulares. A otra escala, el interior del Auditorium de Adler y Sullivan (104) tiene yuxtaposiciones de curvas y diversas repeticiones. En cierta arquitectura italiana anónima (105) las arcadas adyacentes tienen ritmos contrapuestos.

La supercontigüidad es inclusiva en lugar de exclusiva. Puede relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables; puede incluir antagonismos dentro de un todo; puede integrar la ilógica válida; puede permitir una gran cantidad de niveles de significado, ya que engloba contextos cambiantes —ver cosas familiares de una manera poco familiar y desde puntos de vista inesperados—. La supercontigüidad se puede considerar como una variación de la idea de simultaneidad expresada por el cubismo y por cierta arquitectura moderna ortodoxa, que usó la transparencia. Pero es diferente de la interpenetración perpendicular de espacio y de la forma característica de la obra de Wright. La supercontigüidad

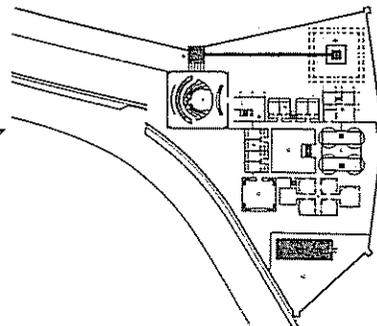


104

105

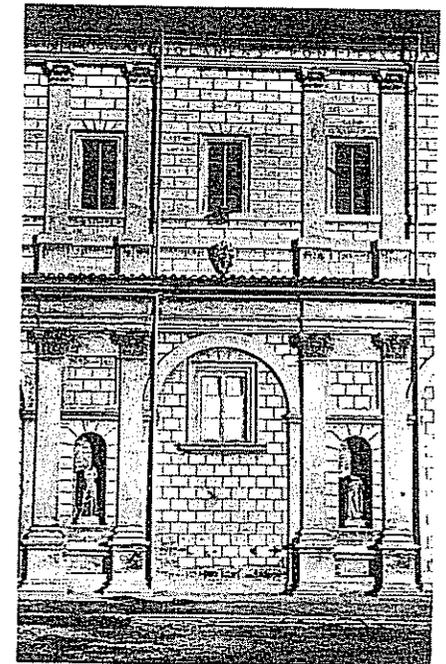


107



puede producir una verdadera riqueza, opuesta a la riqueza superficial de la pantalla, que es típica de la arquitectura «serena». Sus manifestaciones, como veremos, son tan diversas como los muros aparejados de Bramante en el Patio Belvedere del Palacio Vaticano (106) y «las ruinas... envolviendo los edificios» del Salk Institute for Biological Studies de Kahn (107).

La supercontigüidad puede existir entre elementos distantes como el propileo delante del templo griego, que enmarca la composición y enlaza el primer plano con el fondo. Tales superposiciones cambian cuando uno se mueve en el espacio. La supercontigüidad puede ocurrir también cuando los elementos superpuestos se tocan en lugar de estar relacionados sólo visualmente. Este es el método de la arquitectura gótica y renacentista. Las paredes de la nave en las catedrales góticas tienen arcadas de varios ordenes y escalas. Los fustes y nervios, las líneas de descarga y los arcos que constituyen estas arcadas, están superpuestos unos sobre los otros. En

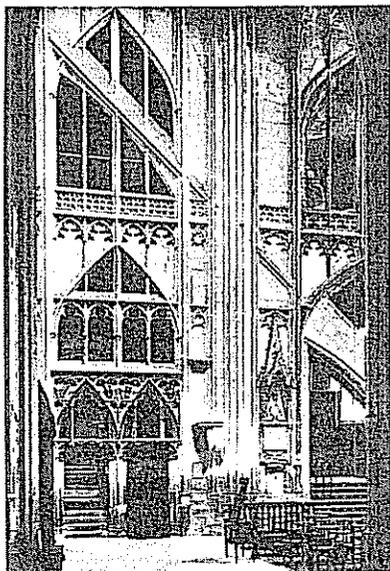


106

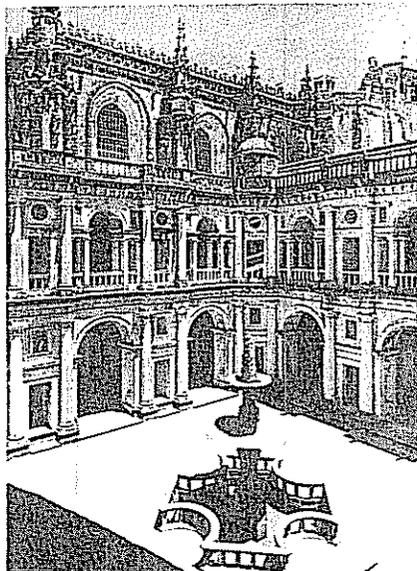
la catedral de Gloucester (108) la supercontigüidad es contradictoria en escala y dirección: el enorme contrafuerte diagonal cruza el plano del delicado orden de arcadas en la pared del crucero. Todas las fachadas manieristas y barrocas contienen supercontigüidades e interpenetraciones en el mismo plano. Los órdenes mayores en relación con los órdenes menores expresan contradicciones de escala en el mismo edificio y la serie de pilastras superpuestas provocan una profundidad espacial en una pared plana.

La superposición escultórica del portal y del pórtico en el pabellón de Vignola en Bomarzo (17) y las pilastras amputadas de la fachada principal de la iglesia de Belén en Cuzco, quizá sean errores sintácticos intrigantes, pero las supercontigüidades complejas de las fachadas del Claustro de Tomar (109) componen un muro que contiene espacios dentro de él mismo. Las múltiples capas de columnas —grandes y pequeñas, superpuestas directa e indirectamente— y la profusión de aberturas, arquitrabes y balaustradas horizontales y diagonales superpuestas crean contrastes y contradicciones en escala, dirección, tamaño y forma. Hacen que un muro contenga espacios dentro de él mismo. Volveré a tratar esta

108



109



96

clase de redundancia válida, en el próximo capítulo refiriéndome a las diferencias entre el interior y el exterior.

Los diversos elementos estructurales que rodean la gran puerta de la Porta Pia (110, 111) están superpuestos como ornamentos y como estructura. Tienen muchas supercontigüidades redundantes y retóricas de una clase de ornamento que está «sobre» la estructura. Las aristas vulnerables de la abertura están protegidas por un adorno rústico. Sobre este adorno se han superpuesto las pilastras que definen además los lados de la puerta y soportan, junto con las ménsulas en espiral, el pesado conjunto del frontón. Esta importante abertura en el muro de carga se hace singular por medio de yuxtaposiciones adicionales. El frontón diagonal protege el bloque rectangular de la inscripción y el segmento circular invertido de la guirnalda escultórica que, a su vez, juega con la curva del arco semicircular en relieve. El arco está encima de una serie de elementos estructurales redundantes incluyendo el dintel horizontal, que a su vez descarga el arco rebajado, que es una continuación del adorno rústico. Las ménsulas o los salientes que disminuyen la luz, son sugeridas por las diagonales

110



111



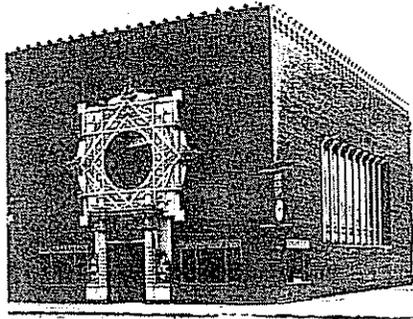
VENTURI - 4

97

de las esquinas superiores de la abertura. La exagerada clave está superpuesta sobre el arco rebajado, el dintel y el timpano del arco.

En sus relaciones complejas estos elementos son a la vez, en grados diferentes, estructurales y ornamentales, a menudo redundantes y algunas veces reminiscentes. En la combinación casi igual de horizontales, verticales, diagonales y curvas, se corresponden con los marcos superpuestos alrededor de la ventana en ojo de buey del edificio en forma cúbica del Merchant's National Bank en Grinnell, Iowa, de Sullivan (112).

En el proyecto de Lutyens para la Catedral de Liverpool (113) las diminutas ventanas dispersas que se ven como puntos negros imponen su dibujo independiente sobre las formas simétricas y monumentales del edificio. La disposición flexible de las ventanas pequeñas, acomoda las áreas de servicio requeridas para el mantenimiento del edificio y crea la escala humana que contrasta con la rígida monumentalidad. En Filadelfia la estructura cuadrículada de las calles para la circulación a escala local, se superpone a las avenidas diagonales que corresponden a la circulación a escala regional, porque originalmente conectaban el centro con las ciudades vecinas. Estas yuxtaposiciones crean manzanas triangulares, residuales y singulares que contienen edificios con una



112

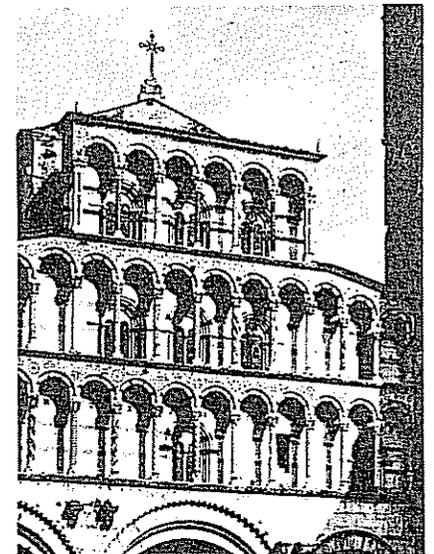
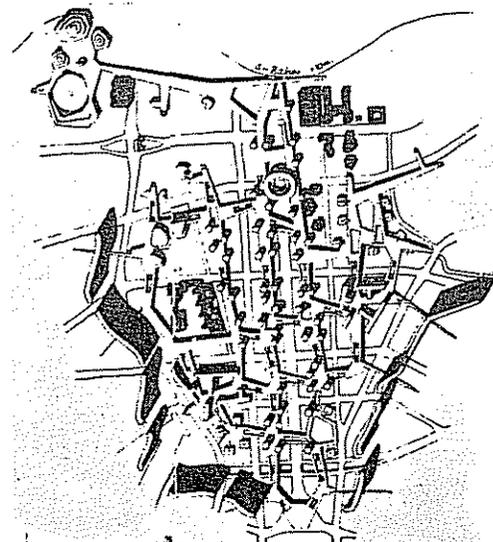


113

forma poco corriente y dan a la ciudad variedad y calidad visual. Los «squares» de Manhattan formados por singulares intersecciones diagonales de Broadway —por ejemplo: Madison, Union, Herald y Times Square— llegan a ser lugares singulares, cada uno con su caracter individual, que añaden vitalidad y tensión a toda la cuadrícula de esta ciudad. La diagonal contradictoria casi inevitable de los railes de ferrocarril de la típica ciudad americana de forma reticulada de las llanuras, también implica vivamente la escala contrastante de toda la región. El ferrocarril metropolitano aereo típico del siglo XIX en América, que fue yuxtapuesto sobre la calle, se anticipó a la ciudad de muchos niveles, como la del plan de 1958 para Berlín de Sigmond (114) que proponía una ciudad a varios niveles con las vías de gran circulación elevadas sobre el tráfico local. En esta clase de superposición el grado de separación varía entre las superposiciones cambiantes, casi superposiciones que están muy separadas en el espacio y la interpenetración de las superposiciones en el mismo plano. Las supercontigüidades en este grado intermedio están estrechamente relacionadas, pero no se tocan como si se tratase de un forro separado. Estas son también raras en la arquitectura moderna.

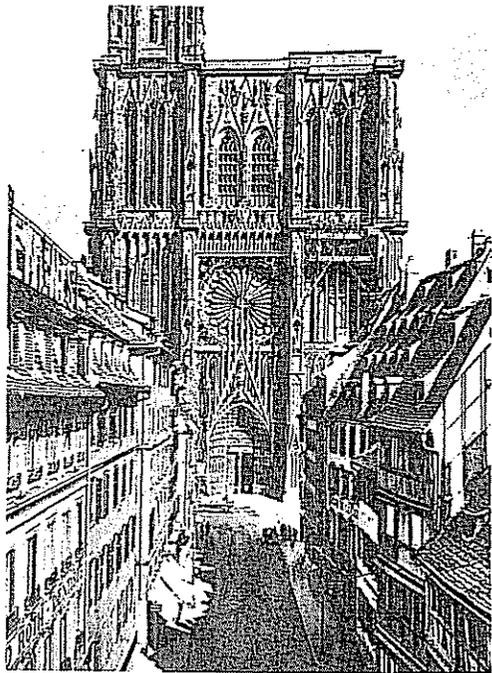
Las arcadas románicas de la catedral de Lucca (115), los adornos góticos de la catedral de Estras-

114

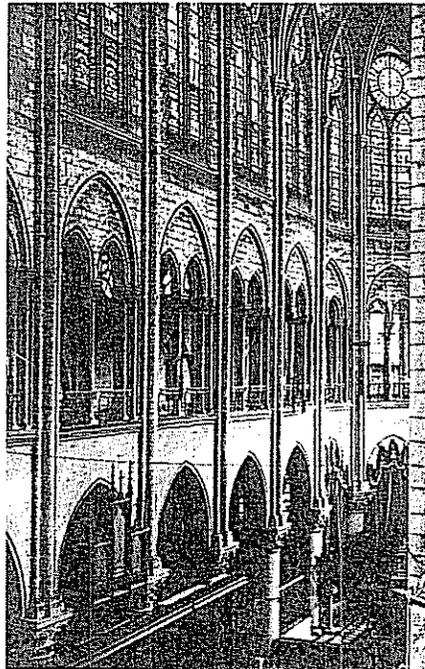


115

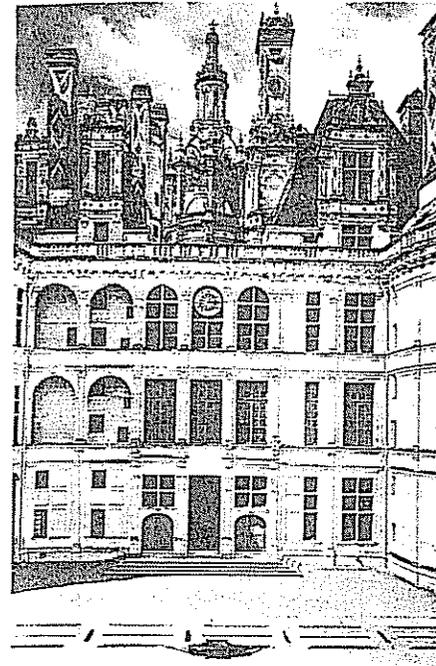
burgo (116) o el interior del coro de Norte Dame de Paris (117), las galerías renacentistas de Chambord (118) o las columnitas exteriores del primer piso de la Casa Batlló de Gaudí (119) o las columnas de la galería interior de la Casa Güell (120) están desenganchadas y superpuestas a la disposición contrastante de las ventanas. La gran escala pública y el orden rígido del exterior contrastan vivamente con la disposición a escala privada y pequeña requerida en el interior. Este juego de líneas de aberturas algunas veces es discordante en ritmo y escala: la gran abertura arqueada de Vanbrugh en Eastbury (99) y la de Armando Brazini en el edificio Foresty de la



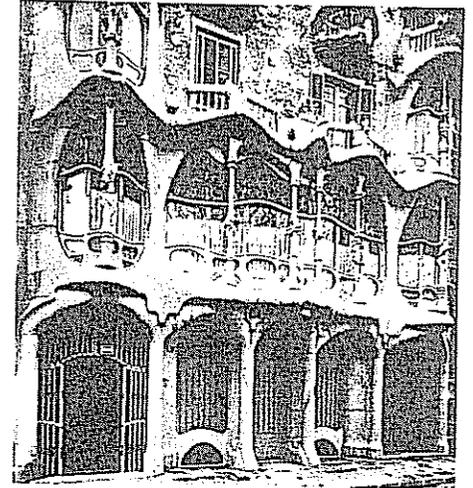
116



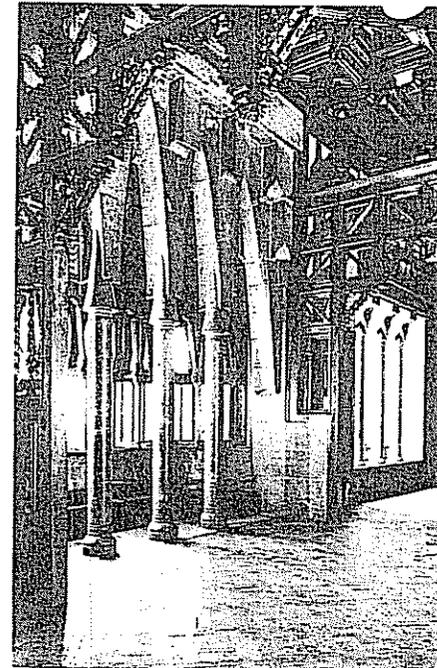
117



118

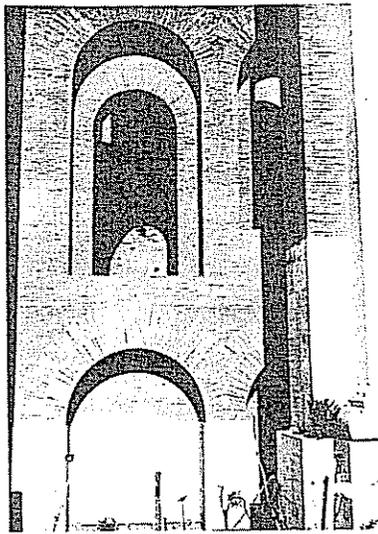


119

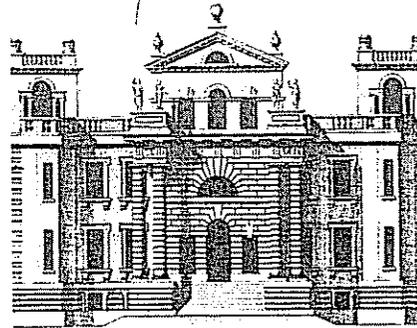


120

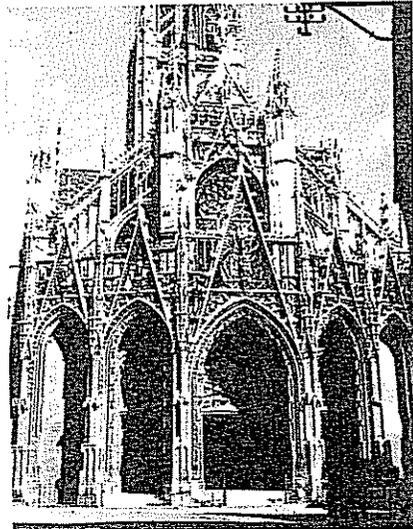
E.U.R. de Roma (121) ilustran la misma clase de supercontigüidad en las paredes interiores y exteriores, pero la de Brazini es rítmicamente discordante. En la fachada de entrada al patio de las cocinas en Blenheim, de Vanbrugh (59), las columnas despegadas que enmarcan la gran abertura, están superpuestas discordantemente sobre las ventanas que forman parte del trazado regular y rítmico de detrás. Lo mismo ocurre en Seaton Delaval (122), donde las columnas despegadas tapan algunas de las ventanas. La fachada de St. Maclou de Rouen (123), está formada por capas de elementos diagonales —frontones adornados, tejados y contrafuertes— que difieren en función, aunque son análogos en forma. Estas yuxtaposiciones están relativamente separadas en comparación con la fachada de Il Redentore (51), cuyas dia-



121



122



123

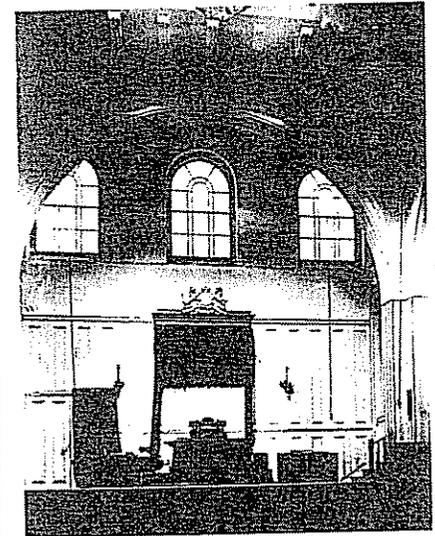
gonales ambiguamente superpuestas son a la vez frontones rotos y contrafuertes.

Otros edificios contienen grados parecidos de supercontigüidad espacial en el interior tomando la forma de forros extremadamente articulados o separados. En el coro de la Wieskirche (124) la columnata, que sigue paralela a la pared, forma yuxtaposiciones rítmicas y cambiantes sobre las pilastras y ventanas de las paredes. El arco interior de Soane en la Insolvent Debtor's Court de Londres (125), forma una supercontigüidad contradictoria sobre las ventanas de la pared.

En la arquitectura moderna, las yuxtaposiciones de escala contradictoria que contienen elementos inmediatamente contiguos son todavía más raras que las supercontigüidades. Tal manipulación de escala



124

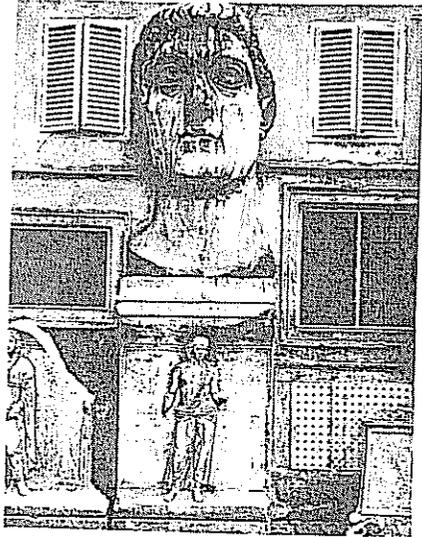


125

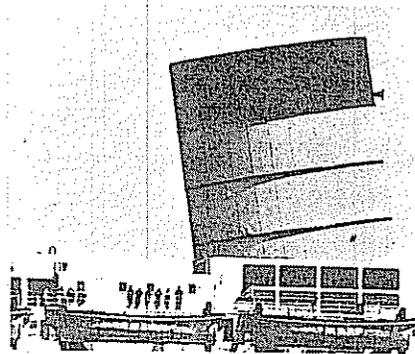
*Sup
alt.
20.000*

se ve en el collage accidental que forman la colosal cabeza de Constantino y las persianas del patio en el Museo Capitolino (126). Significativamente es corriente que en configuraciones no arquitectónicas (127) se produzcan hoy en día tales contrastes de escala. En otro contexto me he referido a las contigüidades de los órdenes mayores y menores de la arquitectura manierista y barroca. En la fachada trasera de San Pedro (128, 129) Miguel Angel crea un contraste de escala aún más contradictorio; una ventana ciega

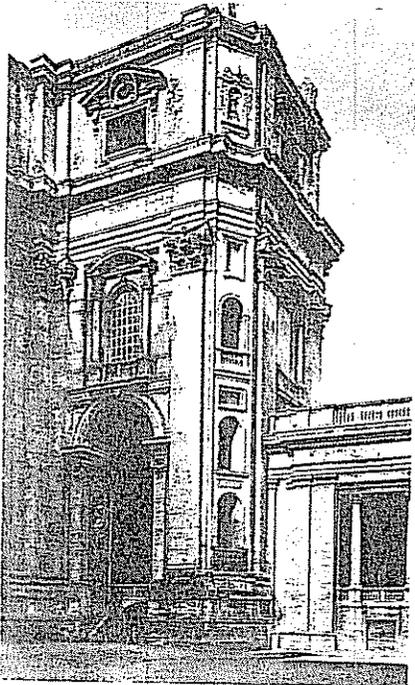
está yuxtapuesta a un capitel más grande que la misma ventana. En la fachada de la catedral de Cremona (130) hay una contigüidad violenta entre arcadas pequeñas y un roseton enorme más arriba. Esto refleja en el edificio la escala del propio edificio y la escala de la ciudad dominada de modo que el edificio se adapta a la visión próxima y, sin embargo, se impone desde lejos. En la catedral de Cefalu (131) la figura de Cristo en mosaico es grande en relación con el resto del ornamento. La enor-



126

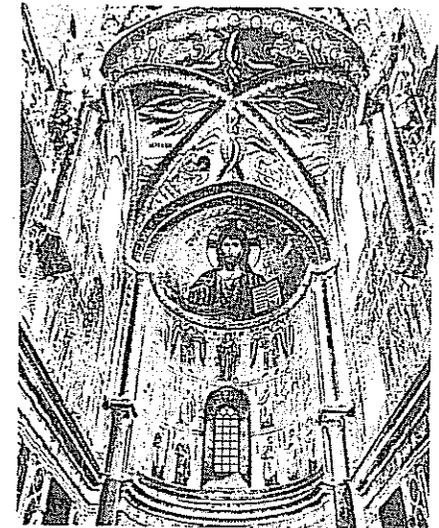


127

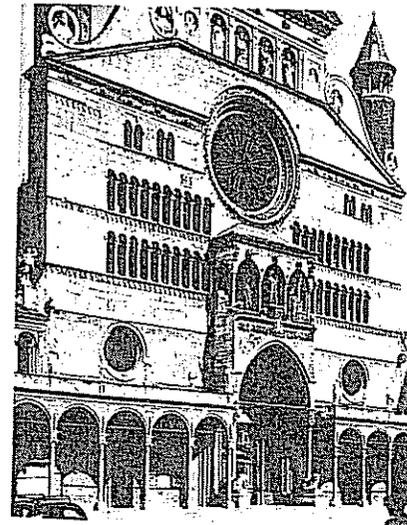


128

129



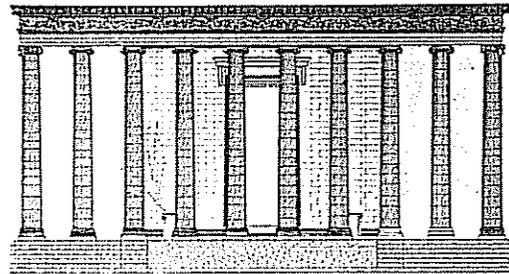
131



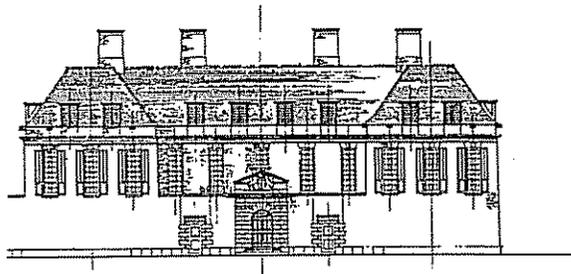
130

me puerta central del templo de Apolo en Didyma (132), que tiene la misma escala gigante de las columnas del portico, contrasta con las pequeñas puertas laterales de la misma fachada. De la misma manera que Lutyens en Middleton Park (133), en la Villa Stein de Le Corbusier (134) contrasta la escala de la entrada y las puertas de servicio. Este contraste es intenso, no porque sean contiguas, sino porque las puertas tienen posiciones equivalentes en una fachada esencialmente simétrica. En la Casa Güell (135) Gaudí superpone la puerta grande para coches y la puerta pequeña para peatones. Se produce una viva tensión en todas estas contradiccio-

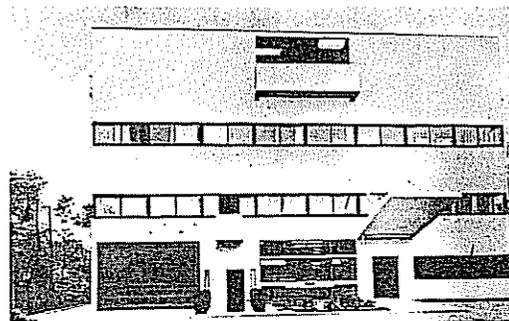
nes yuxtapuestas. Los cambios de escala se producen algunas veces en nuestras ciudades, pero generalmente ocurren más por accidente que por diseño, como en el caso de la antigua Trinity Church de Wall Street o en algunas yuxtaposiciones de autopistas y edificios (136), que son la versión actual de las hiperproximidades de las pequeñas casas y las grandes catedrales o las murallas de las ciudades medievales. Algunos urbanistas, sin embargo, se sienten inclinados a poner en duda la validez de la zonificación ortodoxa y permiten aproximaciones más violentas en sus planes, al menos en teoría, que no los arquitectos en sus edificios.



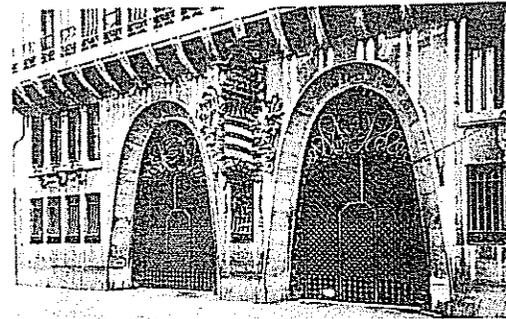
132



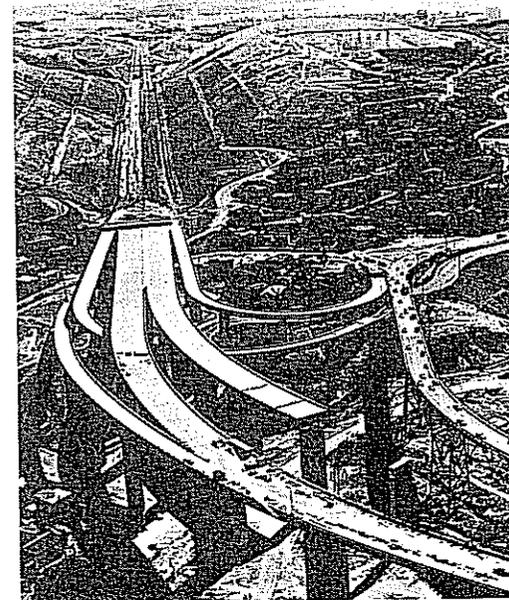
133



134



135



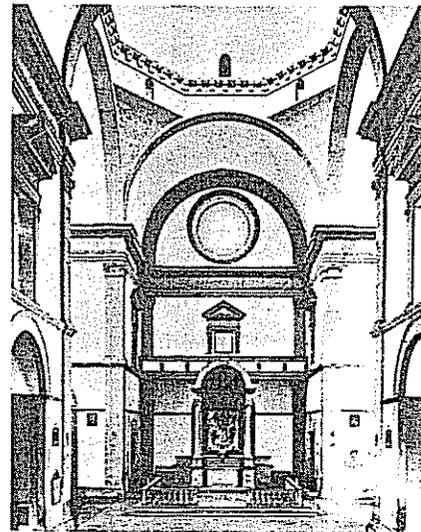
136

9. El interior y el exterior

La configuración externa generalmente es bastante simple, pero hay empacotada, en el interior de un organismo vivo, una complejidad asombrosa de estructuras que han sido el deleite de los anatomistas.

La forma específica de una planta o un animal está determinada no sólo por los genes del organismo y las actividades del citoplasma que estos dirigen, sino por la interacción entre la constitución genética y el medio ambiente. Un determinado gene no controla un rasgo específico, sino una reacción específica a un medio ambiente específico.*

El contraste entre el interior y el exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción en la arquitectura. Sin embargo, una de las más poderosas ortodoxias del siglo xx ha sido la necesidad de continuidad entre ellos: el interior debería ser expresado al exterior. Pero esto no es realmente nuevo, sólo nuestros medios han sido nuevos. El interior de la iglesia renacentista (137), tiene una continuidad con su exterior; el vocabulario in-



* Edmund W. Sinnott, *The Problem of Organic Form*, Yale University Press, New Haven, 1963.

terior de las pilastras, cornisas y molduras es casi idéntico en escala y algunas veces en material al vocabulario exterior. El resultado es una modificación sutil pero con poco contraste y ninguna sorpresa.

Quizá la contribución más atrevida de la arquitectura moderna ortodoxa fue el llamado «espacio fluido», que se usó para conseguir la continuidad interior y exterior. La idea ha sido recalcada por los historiadores desde el descubrimiento realizado por Vincent Scully de su evolución primitiva en los interiores de estilo Shingle, hasta su florecimiento en la Prairie House y su culminación en el De Stijl y en el Pabellón de Barcelona. «El espacio fluido» produjo una arquitectura de planos horizontales y verticales relacionados. La independencia visual de estos planos ininterrumpidos se consiguió con la inclusión de zonas acristaladas: las ventanas como agujeros en el muro desaparecieron y se convirtieron, en cambio, en interrupciones de muro que la vista reducía a elementos positivos del edificio. Tal arquitectura sin esquinas implicó una continuidad total del espacio. El énfasis en la unidad del espacio interior y exterior pudo conseguirse gracias al nuevo equipo mecánico que por primera vez hizo al interior térmicamente independiente del exterior.

Pero la antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado, que quiero analizar aquí, ha sido reconocida por algunos maestros modernos, aunque no ha sido muy recalcada por los historiadores. Aunque Wright de hecho «destruyó la caja» en la Prairie House, las esquinas redondeadas y las paredes sólidas del edificio de la Johnson Wax Administration son análogas a las esquinas diagonales y redondeadas de los interiores de Borromini y a las de sus seguidores del siglo XVIII, y con el mismo propósito: exagerar la sensación de cerramiento horizontal y promover la separación y la unidad del espacio interior mediante la continuidad de las cuatro paredes. Pero Wright de manera diferente que Borromini, no punzó las paredes continuas con ventanas. Eso hubiese debilitado el atrevido contraste del cerramiento horizontal y la abertura vertical. Y también hubiese sido para él demasiado tradicional y estructuralmente ambiguo.

El propósito esencial de los interiores de los edificios es encerrar en lugar de dirigir el espacio y separar el interior del exterior, Kahn ha dicho: «Un edificio es un objeto que abriga». La función de la casa de proteger y proveer el aislamiento psicológico y físico, es una función antigua. El edificio de la Johnson Wax sigue una tradición posterior: la diferenciación expresiva de los espacios interiores y exteriores. Además, al encerrar el interior con muros, Wright diferenció la luz interior, una idea que tiene una evolución rica desde la arquitectura bizantina, gótica y barroca a la de Le Corbusier y Kahn. Actualmente el interior es diferente del exterior.

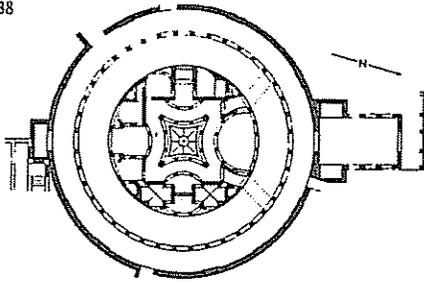
Pero hay otros medios válidos de diferenciar y relacionar el espacio interior y exterior que son extraños a nuestra arquitectura reciente. Eliel Saarinen dijo que un edificio no es más que la «organización del espacio en el espacio. Como lo es la comunidad. Como lo es la ciudad». «Creo que podría empezar esta secuencia con la idea de que una habitación es un espacio en el espacio. Y me gustaría aplicar la definición de relaciones de Saarinen no sólo para las relaciones espaciales entre el edificio y su situación, sino también para los espacios interiores situados dentro de espacios interiores. De lo que habla es del baldaquino sobre el altar y dentro del santuario. Otro edificio clásico de la arquitectura moderna, y de nuevo considerado como no típico, ilustra mi punto de vista. La Villa Savoye (12) con sus aberturas en la pared, que son agujeros más que interrupciones, limita además del cerramiento, el espacio fluido a la dirección vertical. Pero hay una implicación espacial que la contrasta con el edificio de la Johnson Wax. Su severo exterior, casi cuadrado, rodea una confusa configuración interior que se vislumbra a través de aberturas y de los salientes de arriba. En este contexto la imagen tensa de la Villa Savoye por dentro y por fuera muestra una resolución contrapuntual con una envoltura rígida parcialmente interrumpida y un interior complejo parcialmente revelado. Su orden interior se adapta a las funciones múltiples de una casa, a escala doméstica y al misterio parcial inherente a la sensación de privacidad. Su orden exterior expresa la

unidad del concepto de casa en una escala apropiada para el terreno que dominaba y para la ciudad que probablemente un día formará parte de ella.

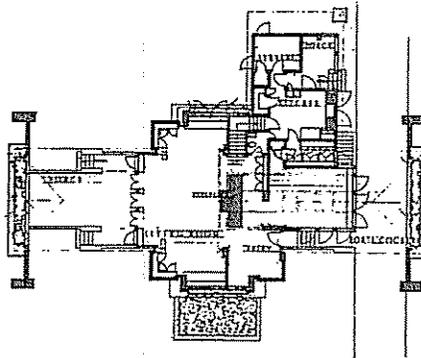
Un edificio puede incluir tanto cosas dentro de cosas, como espacios dentro de espacios. Y sus configuraciones interiores pueden contrastar con su continente de otras maneras diferentes a las de la Villa Savoye. Los perímetros circulares del muro de carga y de la columnata del teatro Maritimo de Adriano en Tivoli (138) son otra versión de la misma idea espacial. Wright, aunque sólo por sugestión, encierra la complejidad interior de la Casa Evans (139) en una envoltura rectangular marcada por los pilares escultóricos de las esquinas. Al otro extremo, por ejemplo, las complejidades de la planta del típico palacio Tudor, Barrington Court (13),

están escondidas, quizás excesivamente, y sólo se expresan accidentalmente de alguna manera en sus fachadas rígidas y simétricas. En otra planta simétrica Tudor la cocina equilibra la capilla. Las complejidades reveladas en la sección del castillo de Marly (140, 141) son una concesión para iluminar con comodidad el interior. Porque no están expresadas en el exterior, la luz interior es sorprendente. Los muros de Fuga envuelven a S. Maria Maggiore (142) y los muros de Soane encierran las complejidades distorsionadas de los patios y alas del Banco de Inglaterra (143) de la misma manera y por razones similares: unifican el exterior, con relación a la escala de la ciudad, a las complejidades espaciales contradictorias de las capillas o de los departamentos del banco. Las complejidades

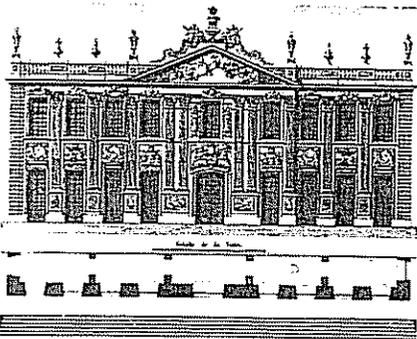
138



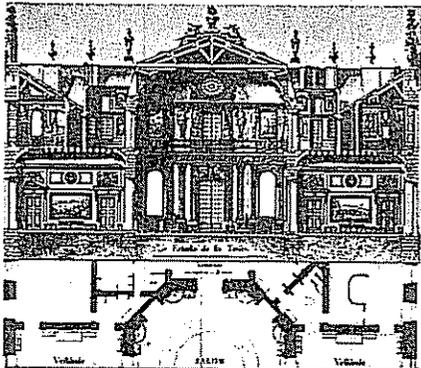
139



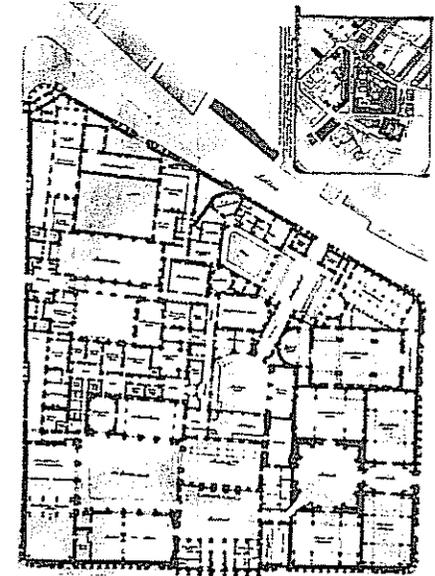
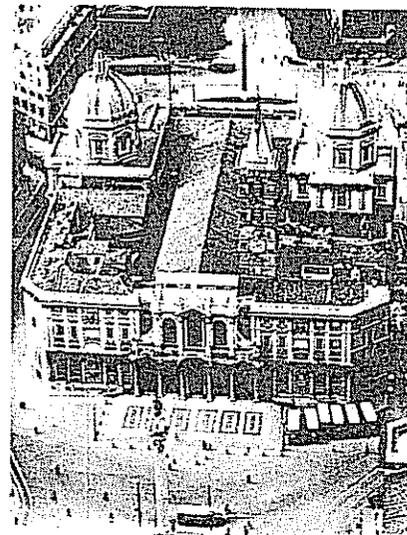
140



141



142



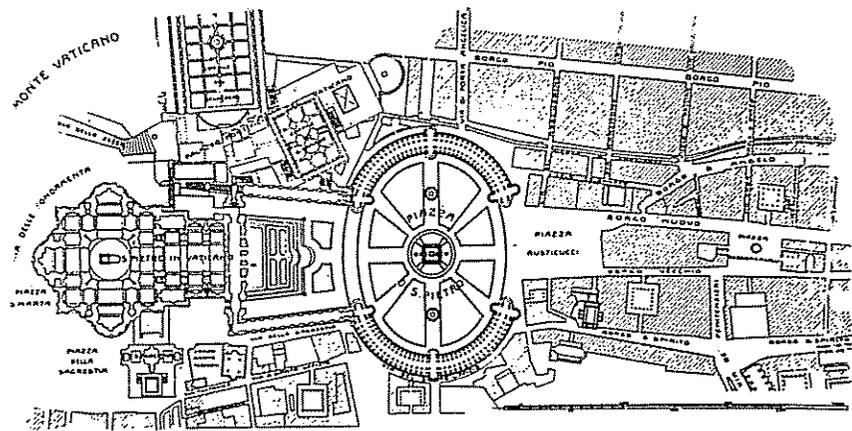
143

112

113

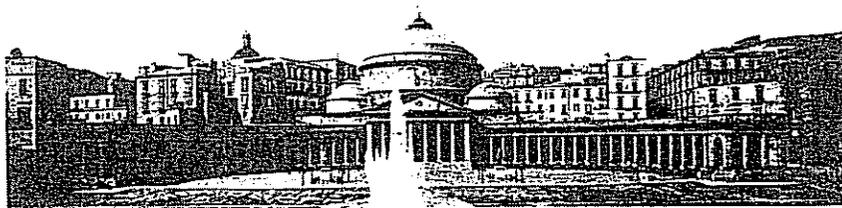
muy densas pueden excluirse además de contenerse. Las columnatas de San Pedro (144) y de la Piazza del Plebiscito de Nápoles (145), excluyen respectivamente las complejidades del complejo del Palacio del Vaticano y del complejo urbano, para dar unidad a sus piazzas.

Algunas veces la contradicción no está entre el interior y el exterior, sino entre la parte superior e inferior del edificio. La cúpula redonda y el tambor sobre pechinas de las iglesias barrocas salen fuera de los parapetos de sus bases rectangulares. Ya he mencionado en el rascacielos P.S.F.S. la base cur-

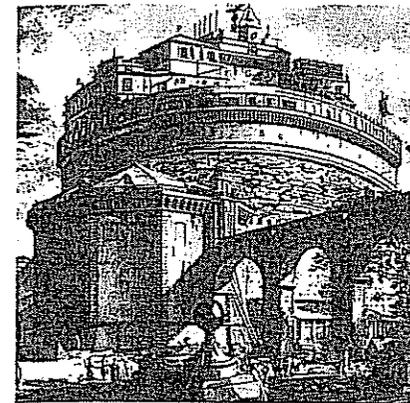


144

145

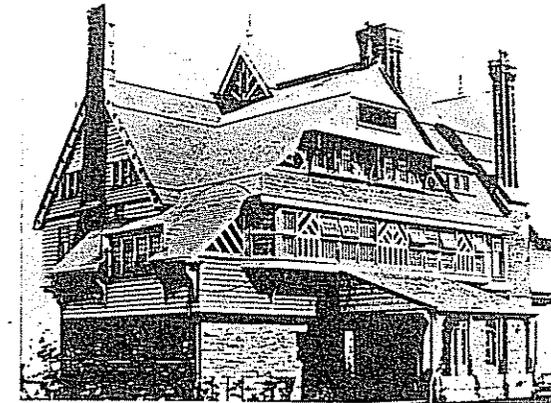


114



146

148



147

149



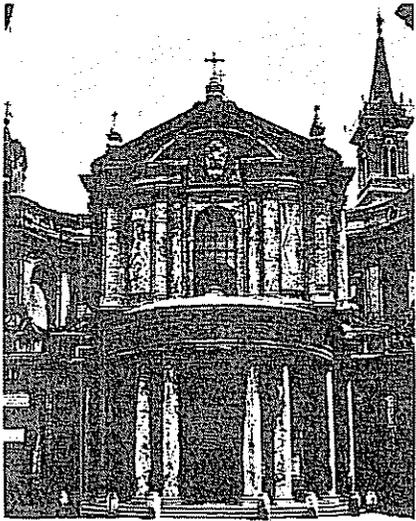
115

vada, el cuerpo rectangular y la parte superior angulada como manifestaciones de las diversas funciones contenidas dentro del edificio (41). En el castillo Sant'Angelo (146) los elementos rectangulares se desarrollan a partir de una base circular. Los tejados románticos de la Casa Watts-Sherman de Richardson (147) y los multi-cupulados trulli de Puglia (148) contrastan con los perimetros exteriores de sus muros mas bajos. En el exterior, un espacio dentro de otro espacio puede transformarse en una cosa detrás de otra cosa. El enorme piso superior del Wollaton Hall (149) se interpreta como una cosa

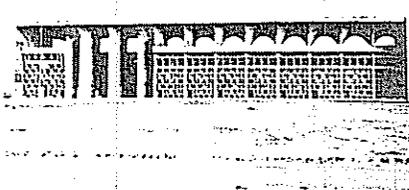
a gran escala detrás de una cosa a menor escala. En S. Maria della Pace (150) la superposición de elementos que cierran, que son sucesivamente convexos, perpendiculares y luego cóncavos, los convierten en cosas que contrastan detrás de cosas para hacer funcionar las transiciones entre el exterior y el interior.

La planta de la Villa Savoye es un ejemplo de contención de muchas complejidades dentro de un marco rígido. Algunas plantas de otras casas suyas de los años 20 nos sugieren que se empezó a trabajar por la estructura para pasar luego al interior. Cosas similares ocurren en el alzado de su edificio de la High Court de Chandigarh (151). Del mismo modo la parte trasera de la Low House de McKim, Mead y White (72), pero en otra escala, contiene complejidades dentro de una fachada rígida. El severo tejado y la envoltura de la pared de la casa

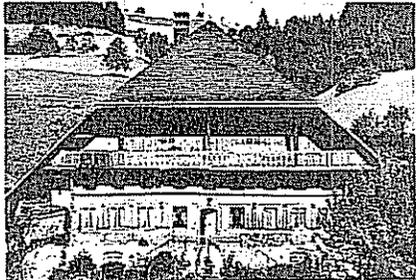
150



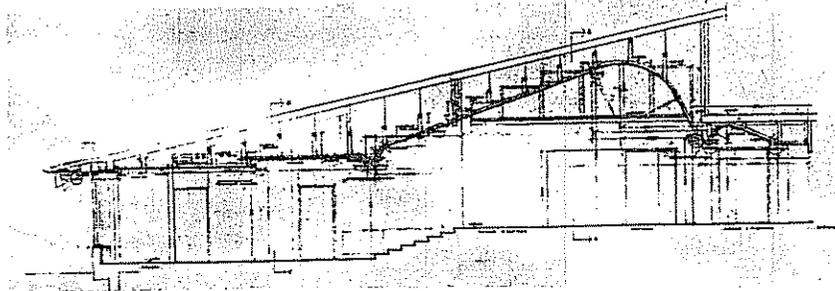
151



152



153



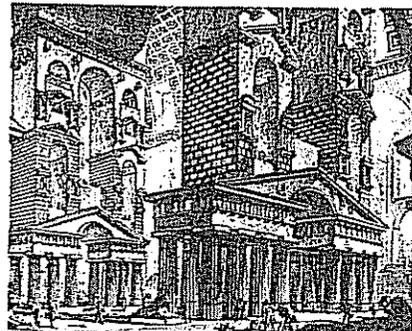
116

contienen espacios y niveles de planta complejos que se expresan mediante la variación de las posiciones de las ventanas. De manera parecida, la única cubierta que cubre la casa de tipo Emmental en Suiza (152) y el tejado con pendiente constante de la Maison Carré de Aalto (153), contradicen los espacios interiores que están debajo. Y tensiones similares se producen en la fachada trasera de Mt. Vernon (71) por el contraste de las ventanas. En la fachada lateral de Easton Neston de Hawksmoor (154), las ventanas están colocadas por requerimientos particulares interiores que desafían el orden horizontal. La complejidad dentro de un marco rígido ha sido una idea muy extendida. Se encuentra en ejemplos tan diferentes como una fantasía de Piranesi (155) y la composición de un nicho de Miguel Angel (156). Otros ejemplos más puramente expresivos son las fachadas de la iglesia parroquial de

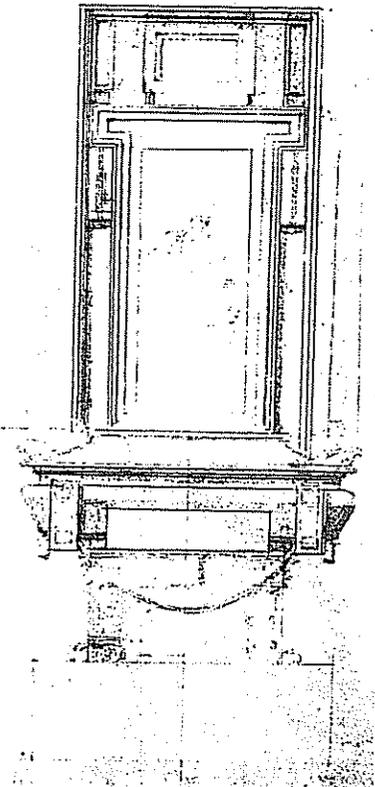


154

155



156



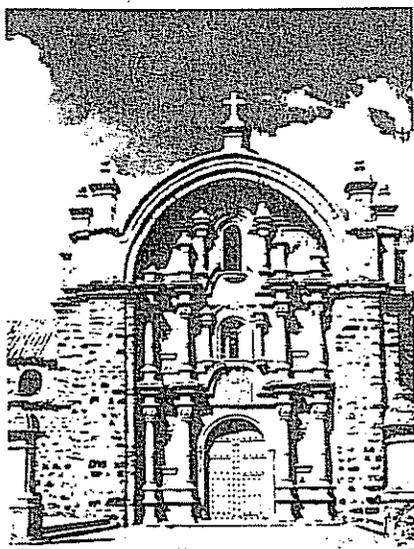
117

Lampa, Perú (157) y la entrada de la capilla de Fontainebleau (158) que sufren enormes presiones en sus bordes como una pintura manierista.

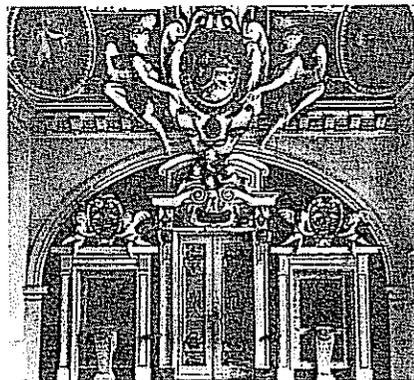
La contención y la complejidad han sido también características de la ciudad. Ejemplos de este fenómeno son las murallas fortificadas para protección militar y el cinturón verde para la protección de la ciudad. La complejidad contenida podría ser uno de los métodos viables para manejar el caos urbano y la infinidad de la carretera urbana; a través del uso creativo de la zonificación y de las características arquitectónicas positivas, es posible concentrarnos en las complejidades de las carreteras urbanas y de los patios traseros. Y de la misma manera que la escultura formada por automóviles prensados de John Chamberlain y las fotografías tomadas con teleobjetivo del *God's Own Junkyard* de Blake, consiguen una clase de unidad irónicamente forzada.

La contradicción entre el interior y el exterior puede manifestarse en un forro despegado que pro-

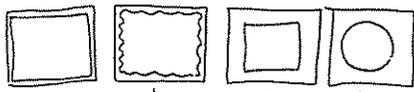
duce un espacio adicional entre el forro y la pared exterior. Los esquemas de plantas (159) ilustran que tales estratos entre el espacio interior y exterior pueden ser más o menos contrastantes en forma, posición, dibujo y tamaño. El esquema (159 a) ilustra la clase más simple en la que son análogos y están pegados. Un material diferente en el interior, en este caso un revestimiento de madera, origina el contraste. Los mosaicos bizantinos dentro de la Capilla de Gala Placidia representan un forro pegado, pero que contrasta por su riqueza de textura, dibujo y color con el enladrillado pardo del exterior. Las pilastras, arquivoltas y arcos de las paredes renacentistas, tales como las de la fachada del patio Belvedere del Vaticano, de Bramante, pueden poseer estratos mientras que la columnata de la galería abierta de la fachada sur del Louvre origina una estratificación espacial. Las pequeñas columnas del interior de la catedral de Rouen (160) o las pilastras desunidas en la antecámara de la Casa Syon (161) representan clases de estratos más desunidos,



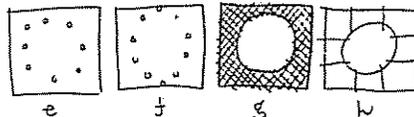
157



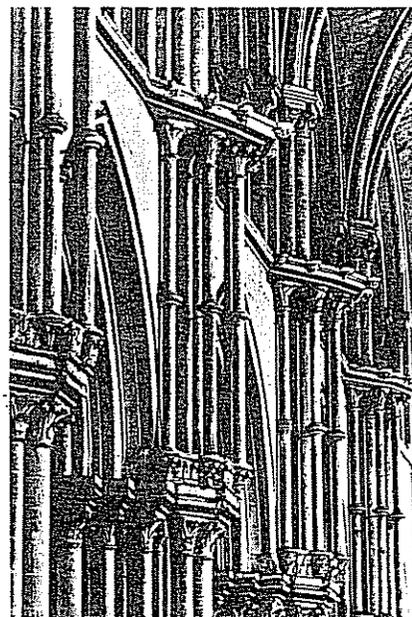
158



159



160



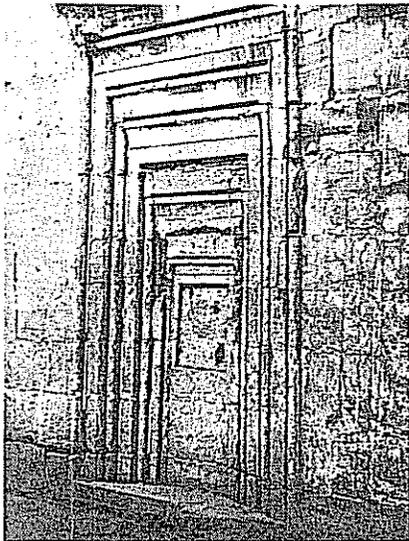
161

pero su sutil contraste con el exterior depende más de la escala que de la forma y textura. El forro se despega a medias en el dormitorio lleno de cortinas de Percier y Fontaine en Malmaison, que procede de una tienda militar romana. La serie escalonada de puertas simbólicas en Karnak (162) son diversos forros en relieve que corresponden en dos dimensiones a la idea genérica del juego de huevos o muñecas de madera que se meten uno dentro del otro. Estas puertas dentro de puertas, como las puertas multi-enmarcadas de los pórticos góticos, difieren de las aberturas barrocas con muchos frontones, que yuxtaponen formas triangulares y de segmento circular.

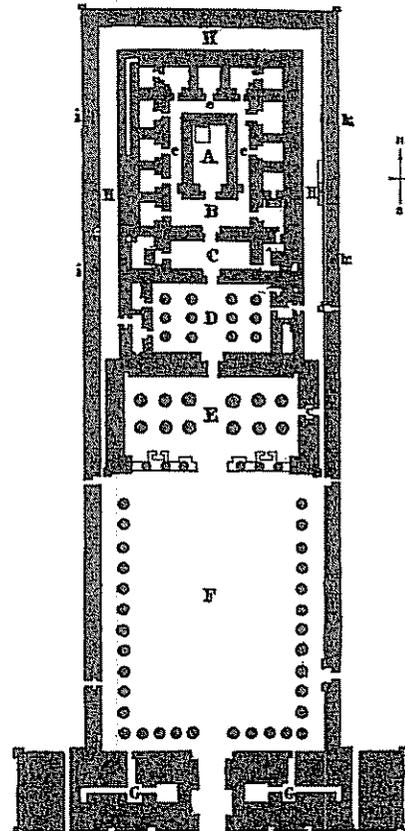
La serie escalonada de cosas dentro de cosas o de cerramientos dentro de cerramientos que caracterizan el templo egipcio realizan en el espacio el motivo de las puertas multi-enmarcadas de Karnak.

La serie de paredes de Edfu (163, 164), son forros sueltos. Los forros exteriores acentúan los espacios interiores cerrados haciéndolos parecer protegidos y misteriosos. Se parecen a las líneas sucesivas de fortificaciones de los castillos medievales o al nido espacial en el cual Bernini puso su pequeño Panteón, Santa Maria dell'Assunzione en Ariccia (165). Las mismas tensiones se dan entre las mamparas del coro y los muros exteriores de la catedral de Albi (166) y de otras catedrales de Cataluña y del Languedoc. Las cúpulas múltiples del barroco, representan, en sección, estratos que son análogos pero están despegados. A través de sus «oculi» centrales pueden verse espacios detrás de espacios. Por ejemplo, en el proyecto de los hermanos Asam (167) la cúpula interior con su «oculus» oculta las ventanas altas y produce unos efectos sorprendentes de luz y un espacio mas complejo. En el exterior la

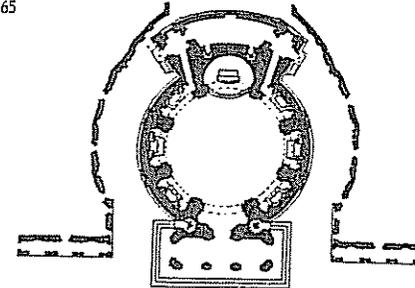
162



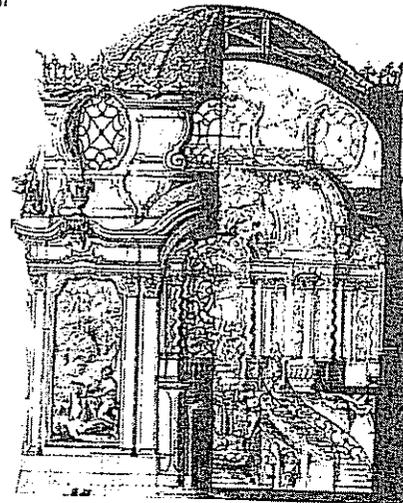
163



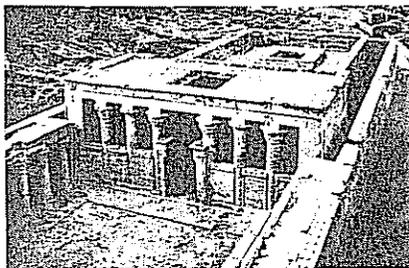
165



167

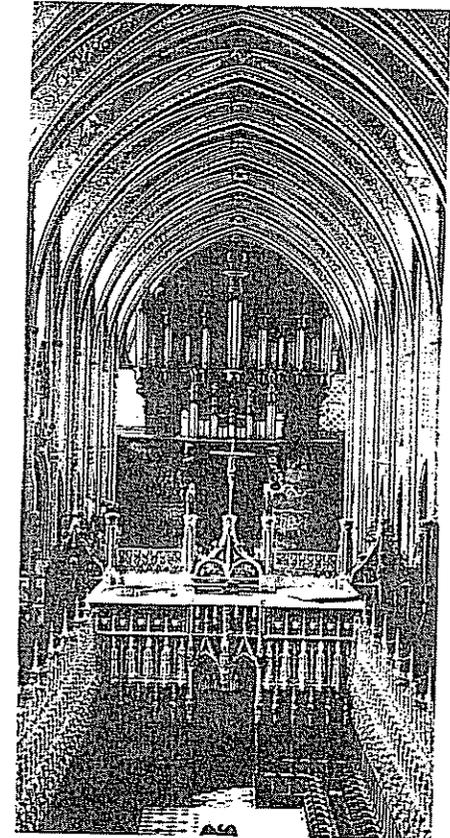


164



120

166

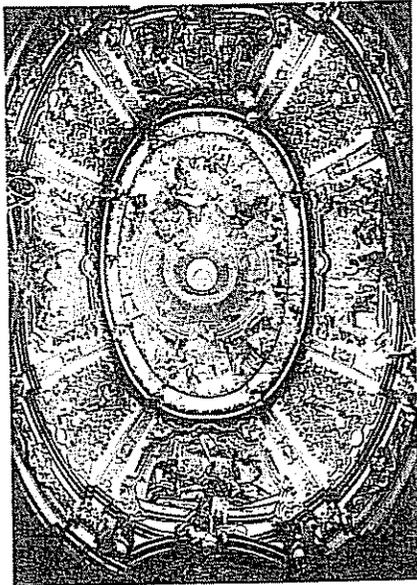


121

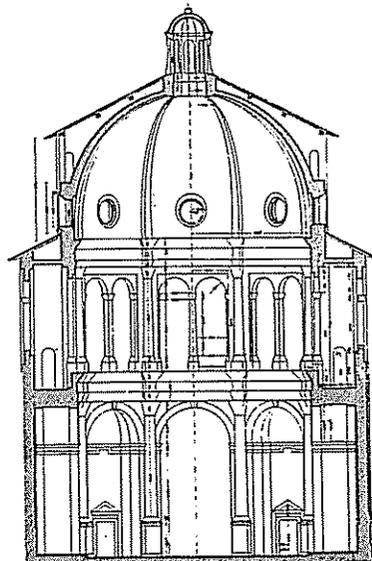
cúpula superior aumenta el efecto de escala y altura. En su iglesia abacial de Weitenburg (168) las nubes del fresco de la cúpula superior, que se ven a través del «oculus» de la cúpula inferior, aumentan la sensación de espacio. En Santa Maria de Canepanova en Pavia (169) el efecto de la cúpula estratificada se ve desde el exterior más que desde el interior.

Las cúpulas múltiples de la Capilla de Santa Cecilia de San Carlo ai Catinari en Roma (170) están separadas y tienen formas contrastantes. Detrás del «oculus» ovalado de la cúpula inferior se ve un espacio rectangular inundado de luz, que tiene un

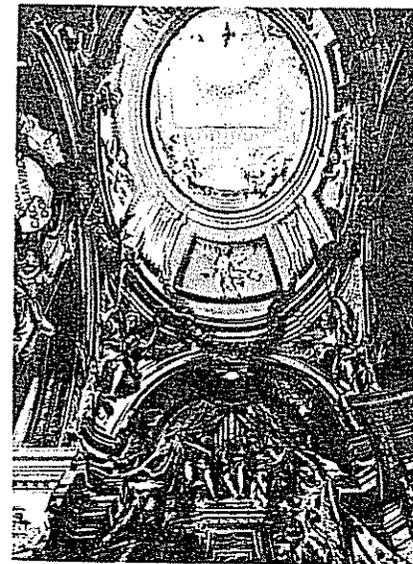
cuarteto escultórico de ángeles músicos. Detrás de esta zona, a su vez, flota una linterna ovalada más brillante. Soane emplea las cúpulas interiores en espacios cuadrados, incluso en zonas pequeñas como el comedor del Lincoln Fields Inn (171). Sus fantásticas yuxtaposiciones de cúpulas y linternas, de pechinas, trompas y de una variedad de formas ornamentales y estructurales están en otras partes para enriquecer la sensación de cerramiento y de luz. Estos elementos estratificados estructurales-ornamentales algunas veces son reminiscentes (casi en una disposición bidimensional), pero dan un efecto complejo de estratos espaciales separados. La iglesia neobarroca del Cuore Immacolato di M.^a Santissima



168



169



170



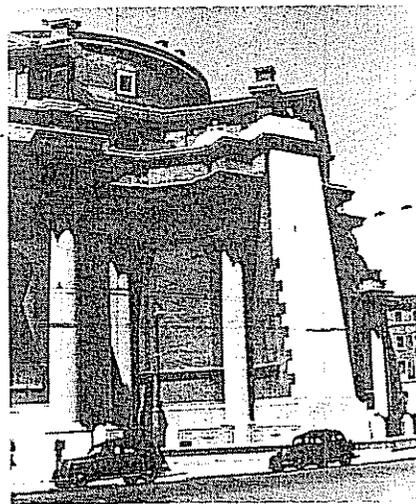
171

de Brazini en Roma (172, 173), tiene una planta cuasi-circular conteniendo una planta de cruz griega. La planta de cruz griega se refleja al exterior en cuatro porches con frontón que marcan los finales de la cruz. Estos porches, a su vez, son convexos para adaptarse a la planta circular. En la arquitectura moderna, Johnson ha sido casi único en recalcar el cerramiento múltiple en planta y sección. El dosel dentro de su pabellón de invitados en New Canaan (174) y el dosel soaniano en la sinagoga de Port Chester (175) son estratos interiores. Kahn usa estratos independientes en el exterior: «Envuelve con ruinas los edificios». En el proyecto para la Meeting House del Salk Institute for Biological Studies (107) yuxtapone en planta círculos dentro de cuadrados y cuadrados dentro de círculos. Según Kahn, el deslumbramiento del interior se contrarrestará con la

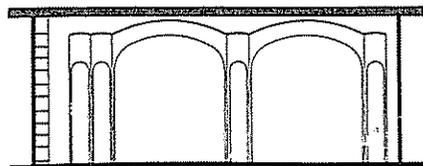
172



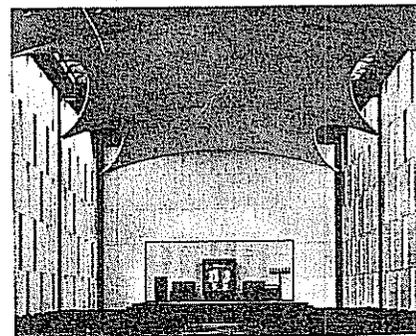
173



174



124



175

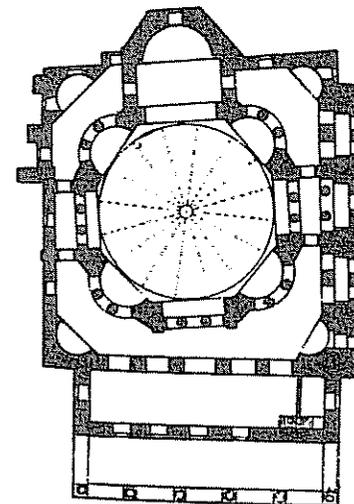
yuxtaposición de aberturas, que se contrastan en tamaño y forma, en paredes de doble estrato. Kahn ha hablado de la modificación de luz más que de la expresión de cerramiento respecto a estratos contrastantes. El motivo de Lutyens del círculo dentro del cuadrado aparece en su escalera con el ojo redondo dentro de habitaciones cuadradas.

En el vestíbulo de la S. Croce de Jerusalén (176) y en los interiores de SS. Sergius y Bacchus (177) y de St. Stephen Walbrook (34) es la serie de columnas la que define la estratificación interior de cerramientos independientes y contrastantes. Estos soportes, con cúpulas sobre ellos, forman las relaciones interesaciales del interior. St. Stephen Walbrook es un espacio cuadrado conteniendo un espacio octogonal en el nivel inferior (178). Sus arcos parecidos a pechinas están en un nivel intermedio

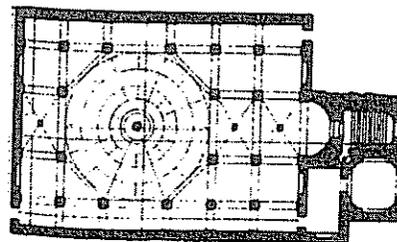
176



177



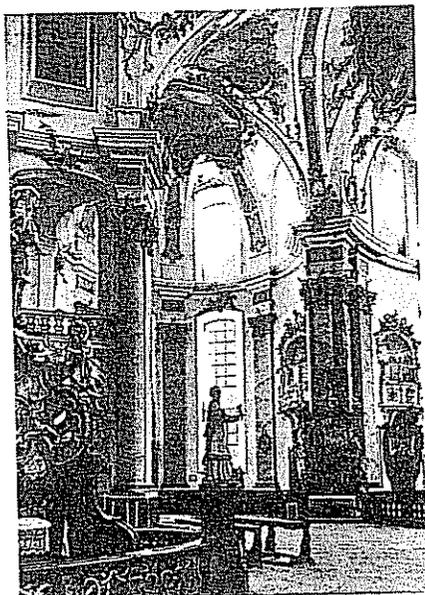
178



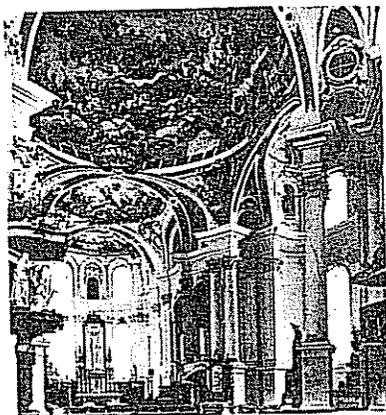
125

entre las columnas y la cúpula y forman una transición para la cúpula superior. De manera semejante, en Vierzhenheiligen (31) los pilares con las cúpulas definen espacios curvos dentro de los muros rectangulares y exagonales del perímetro. Pero los estratos interiores son menos independientes que los de St. Stephen. Tanto en planta como en sección, la curva algunas veces toca el muro exterior y llega a coincidir con él (179). Tanto la planta como la sección de Neresheim en el sur de Alemania (180) muestra como las complejas curvas del círculo interior se inclinan sinuosamente cuando se acercan al óvalo exterior. Estas relaciones interesaciales son a la vez más complejas y más ambiguas que las de St. Stephen Walbrook.

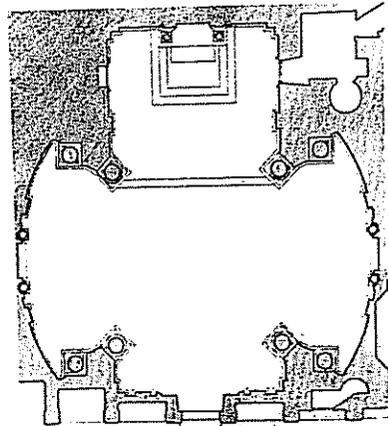
Los estratos existentes en la capilla Sforza de Miguel Angel, en S. Maria Maggiore (181, 182) en las



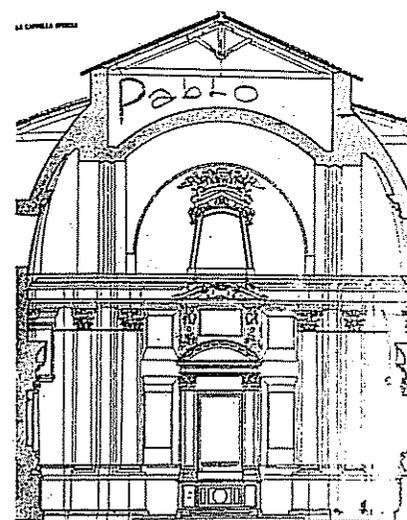
179



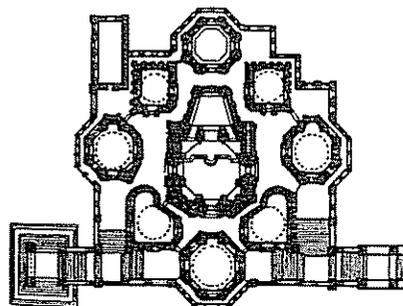
180



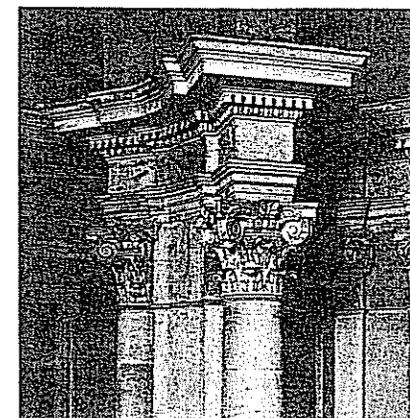
181



182



184



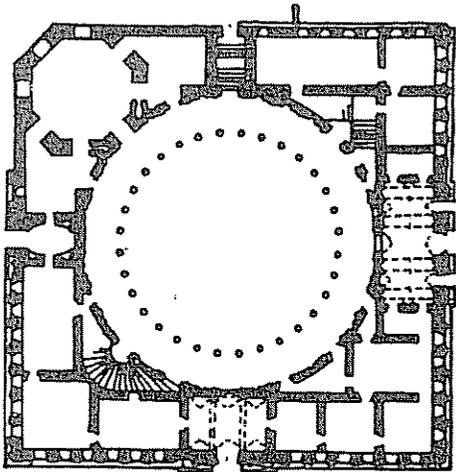
183

penetraciones violentas de espacios rectangulares y espacios curvos en planta y de bóvedas de cañón, cúpulas y nichos abovedados en sección; las yuxtaposiciones ambiguas de esas dos clases de formas, así como la intensa compresión existente y la enorme escala de espacios curvos y planos (que por implicación se extienden más allá del cerramiento actual) dan a este interior su peculiar poder y tensión (183).

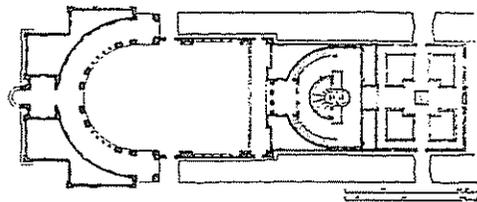
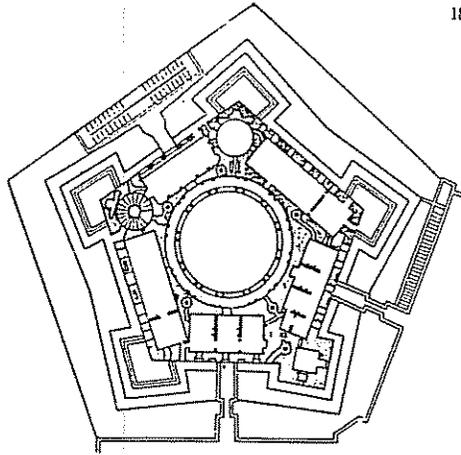
Los forros independientes dejan espacios en medio. Pero el reconocimiento arquitectónico del intermedio varia. Edfu es casi todo estratos. Los espacios residuales son cerrados y dominan el espacio pequeño del centro. St. Basel (184) es como una serie de iglesias dentro de una iglesia. El complicado laberinto de espacios residuales es resultado de la proximidad de las capillas entre si y el centro y

de la cercanía de la pared envolvente con el exterior. En el palacio de Carlos V en Granada (185), en la Villa Farnese de Caprarola (186) y en la Villa Giulia (187), los patios dominan porque son grandes y sus formas contrastan con la forma de los perímetros. Forman el espacio principal; las habitaciones de los palacios son el espacio sobrante. Como en el croquis preliminar de la Unitarian Church, en Rochester, de Kahn (188), los espacios residuales están cerrados. En contraste, los forros de las columnas y pilastras de SS. Sergius y Bacchus, St. Stephen Walbrook, Vierzehnheiligen y Neresheim definen los

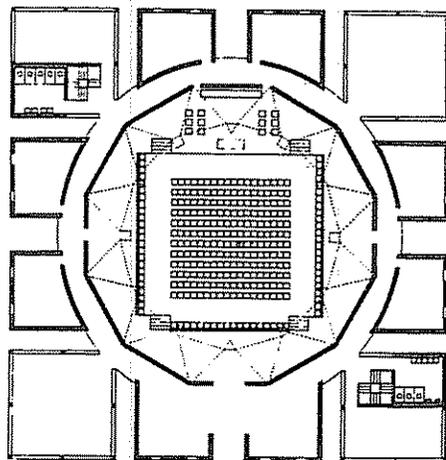
185



186



187

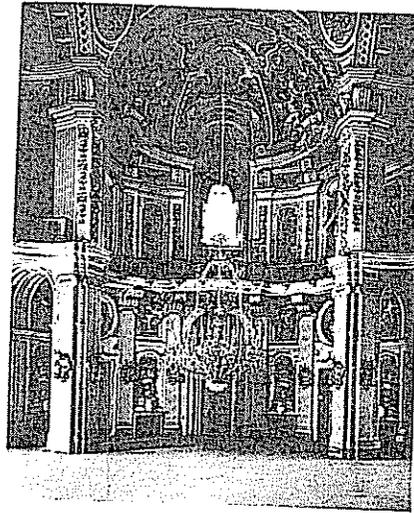


188

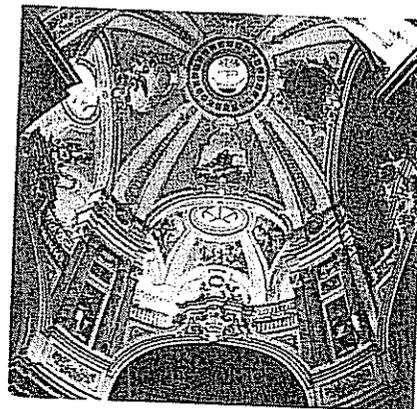
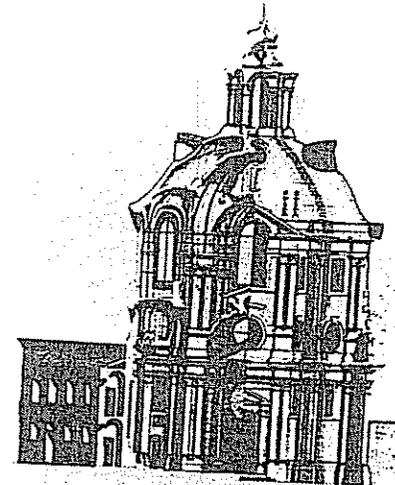
128

espacios residuales que se abren sobre los espacios dominantes, aunque están separados de ellos en grados diversos. En el Palacio Stupinigi (189) a causa de que el espacio dominante es tan abierto, la distinción entre los espacios dominantes y residuales en el hall principal es ambigua. De hecho, el forro interior es tan abierto que allí sólo queda una reminiscencia de un espacio interior central, indicado por cuatro pilares y por los complejos dibujos abovedados del techo. El complejo «oculus» y las otras aberturas de la cúpula interior de S. Chiara de Brà (190, 191) definen el espacio residual, que está abier-

189



190



191

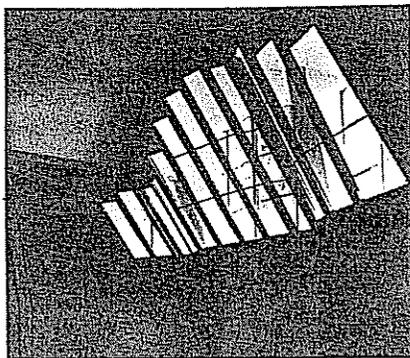
VENTURI - 5

129

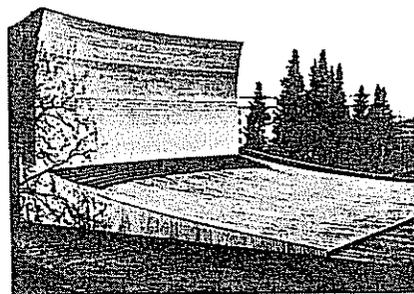
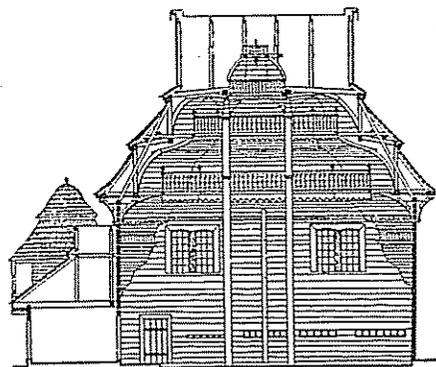
to para elaborar el espacio y manipular la luz. La separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la iglesia de Imatra de Aalto (192) modifica de una manera similar la luz y el espacio. Un tratamiento de este tipo es único en la arquitectura reciente.

Las bóvedas de madera del siglo XVII de las sinagogas polacas (193), que imitan la albañilería, crean forros cerrados en la sección superior. En contraste con los ejemplos anteriores su espacio residual es cerrado. El volumen cerrado, determinado principalmente por las fuerzas espaciales exteriores más que por la estructura intrínseca de la forma, es casi desconocido en la arquitectura moderna, excepto en el original Podium para conciertos de Aalto (194) compuesto de una estructura de piel-armazón de madera, que dirige tanto el sonido como el espacio. El espacio residual en medio de espacios dominantes, con grados diversos de abertura, puede darse a

192



193



194

escala de ciudad y es una característica de los foros y otros complejos del urbanismo romano. Los espacios residuales no son desconocidos en nuestras ciudades. Estoy pensando en los espacios abiertos bajo nuestras autopistas y en los espacios de transición alrededor de ellos. En vez de reconocer y usar esta clase de espacios los hemos convertido en aparcamientos o pequeñas zonas de hierba-tierras de nadie entre la escala regional y la local.

El espacio residual que está abierto podría llamarse «volumen abierto». El «espacio sirviente» de Kahn, que algunas veces guarda el equipo mecánico y el volumen de muros de la arquitectura romana y barroca son distintos medios de adaptar un interior diferente del exterior. Aldo van Eyck ha dicho: «La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. Esto no implica una transformación continua o un aplazamiento interminable del lugar y la ocasión. Por el contrario, implica un rompimiento con el concepto contemporáneo (digamos enfermedad) de la continuidad espacial y la tendencia a borrar todas las articulaciones entre espacios, es decir, entre el exterior y el interior, entre un espacio y otro (entre una realidad y otra). En su lugar la transición debe articularse por medio de lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado. Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades conflictivas pueden ser fenómenos gemelos».³⁶

El espacio residual algunas veces es torpe. Como el volumen estructural es rara vez económico. Es siempre un espacio sobrante, supeditado a otro más importante. Las características, los contrastes y las tensiones inherentes a estos espacios, quedan quizá bien expresadas en la declaración de Kahn que «un edificio debería tener tanto espacios malos como espacios buenos».

El cerramiento redundante, como las complejidades dentro de un marco, son raros en nuestra arquitectura. Con algunas excepciones significativas, en la obra de Le Corbusier y Kahn, la arquitectura moderna ha tendido a ignorar tales ideas espaciales complejas. El «utility core» de Mies o de Johnson

no es pertinente porque es un acento pasivo en un espacio abierto dominante en lugar de ser un elemento paralelo activo a otro perímetro. El contradictorio espacio interior no admite el requerimiento de la arquitectura moderna, de unidad y continuidad de todos los espacios. Ni los estratos en profundidad, especialmente con yuxtaposiciones contrapuntuales, satisfacen el requerimiento de que las relaciones entre las formas y los materiales sean económicos y unívocos. Y la complejidad dentro de un límite rígido (que no es una estructura transparente) contradice el dogma moderno que dice que un edificio crece de dentro hacia fuera.

¿Cuáles son las justificaciones del cerramiento múltiple y de que el interior sea diferente del exterior? Cuando Wright dio a conocer su máxima «una forma orgánica hace crecer su estructura fuera de sus condiciones como una planta crece de la tierra, pues ambos se desarrollan similarmente desde dentro»³⁷ había muchos precedentes anteriores. Otros americanos habían ahogado lo que fue en aquel momento una cosa saludable, un grito de guerra necesario.

Greenough: En vez de introducir por la fuerza las funciones de no importa qué tipo de edificio en una forma general, adoptando una configuración exterior por razones de apariencia o de asociación, sin referencia a la distribución interior, empequemos por el corazón como núcleo y sigamos luego hacia el exterior.³⁸

Thoreau: Lo que de bello veo ahora en la arquitectura, sé que se ha desarrollado gradualmente de dentro hacia afuera, a partir de las necesidades y del carácter de sus moradores.³⁹

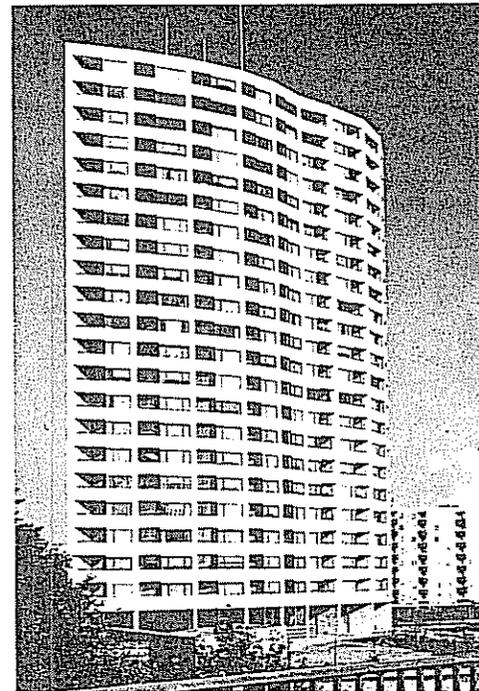
Sullivan: (El arquitecto) debe dejar que un edificio se desarrolle natural, lógica y poéticamente a partir de su condición...⁴⁰ Las apariencias exteriores deben mostrar las intenciones interiores.⁴¹

Incluso Le Corbusier ha escrito: «La planta va de dentro hacia fuera, el exterior es el resultado de un interior».⁴²

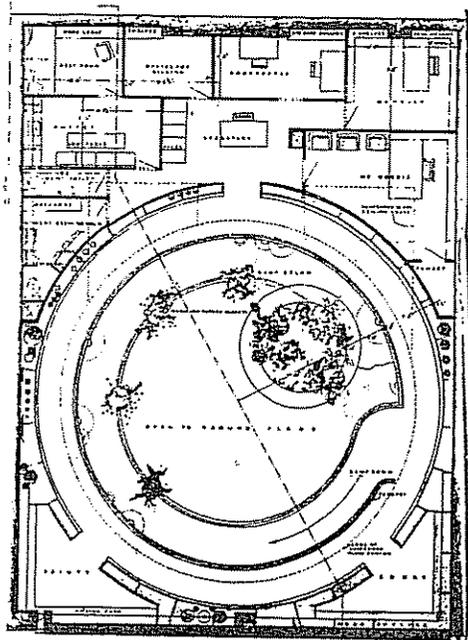
Pero la analogía biológica de Wright se auto-limita, porque el desarrollo de una planta queda influenciado produciéndose distorsiones particulares, tanto por las fuerzas particulares de su medio ambiente como por su orden genético de desarrollo. D'Arcy

Wentworth Thompson vio la forma como un registro del desarrollo en el medio ambiente. El orden natural rectangular de la estructura y el espacio de la casa de apartamentos de Aalto en Bremen (76, 195) cede ante las necesidades interiores de luz y espacio hacia el sur, como el crecimiento de una flor hacia el sol. Pero hablando en términos generales, para Wright, el espacio exterior e interior de sus edificios invariablemente aislados era continuo y como que era urbanofobo, el medio ambiente suburbano de sus edificios, aunque era específicamente regional, no era tan limitativo espacialmente como un contexto urbano. (Sin embargo, la planta de la Robie House se adapta al estrechamiento de los límites traseros del solar.) Wright, sin embargo, crec, rehusó aceptar su situación que no estaba de acuerdo con la expresión directa del interior. El Museo Guggenheim es una anomalía en la Quinta Avenida. Pero el edificio de la Johnson Wax quizás hace un gesto negativo a su medio ambiente urbano diferente dominándolo y excluyéndolo.

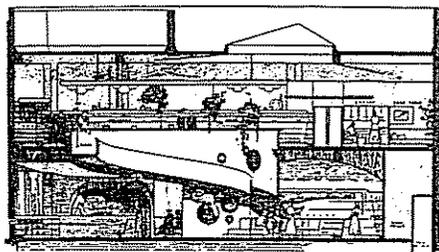
También existe fuera de la arquitectura el contraste y el conflicto entre las fuerzas exteriores e



interiores. Kepes ha dicho: «Cada fenómeno —un objeto físico, una forma orgánica, un sentimiento, un pensamiento, la vida de nuestro grupo— debe su forma y carácter al duelo existente entre tendencias opuestas; una configuración física es un producto del duelo entre la constitución nativa y el medio ambiente externo». «Esta influencia mutua ha sido siempre viva en las concentraciones del medio ambiente urbano. El Morris Store de Wright (196, 197) es otra de las excepciones que decidió hacer. Sus fuertes contradicciones entre el interior y el exterior —entre lo particular, lo privado y las funciones públicas y generales—, hacen de él un edificio urbano tradicional raro en la arquitectura moderna. Como dice Aldo van Eyck: «La planificación a cualquier nivel debería proporcionar una estructura —para dejar el escenario tal como estaba— al doble fenómeno de lo individual y de lo colectivo sin recurrir a la acentuación arbitraria de cualquiera de los dos a expensas del otro.»



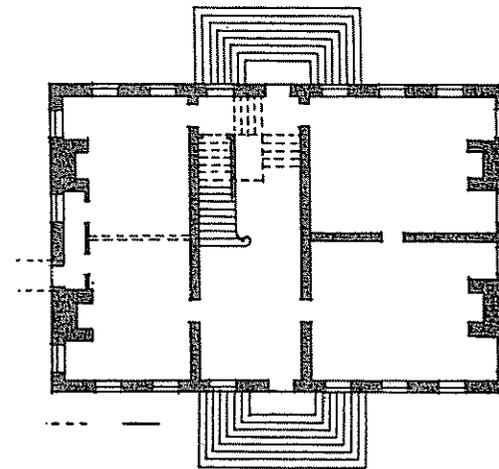
196



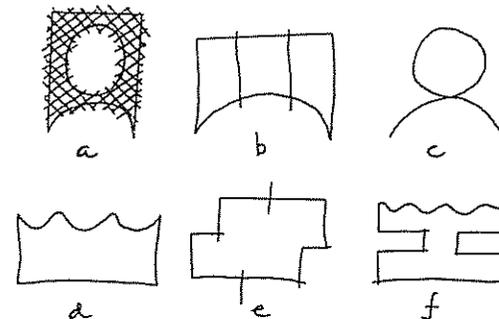
197

La contradicción, o por lo menos el contraste, entre el interior y el exterior es una característica esencial de la arquitectura urbana, pero no es sólo un fenómeno urbano. Además de la Villa Savoye y de ejemplos evidentes como los templos griegos domésticos del Revival griego que se rellenaron convenientemente con una serie de celdas, las villas renacentistas tales como Easton Neston de Hawksmoor o la Westover en Virginia (198) yuxtaponían fachadas simétricas sobre plantas asimétricas.

Las influencias mutuas contradictorias entre las necesidades espaciales interiores y exteriores pueden verse en los siguientes ejemplos en los que la parte delantera y la parte trasera tienen un fuerte contraste. El esquema (199) ilustra seis casos generales. La fachada cóncava de la iglesia barroca se adapta a las necesidades espaciales que son específicamente diferentes en el interior y en el exterior. El exterior cóncavo, en contraposición con la función esencial espacial cóncava del interior, admite



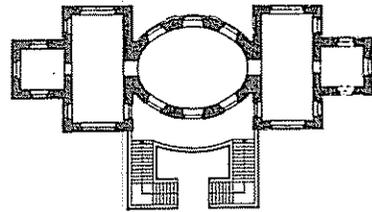
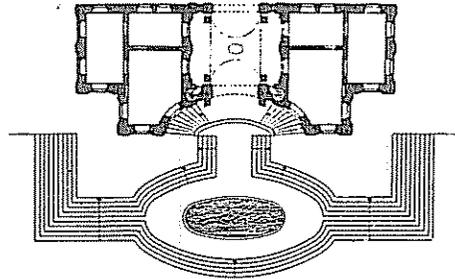
198



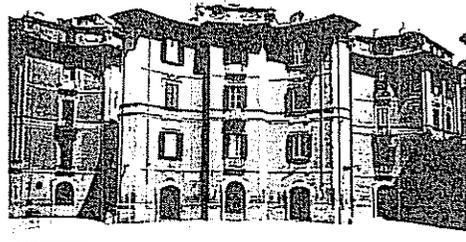
199

la necesidad exterior contrastante de una interrupción espacial en la calle. En la parte frontal del edificio el espacio exterior es más importante. Detrás de la fachada, la iglesia fue diseñada de fuera hacia dentro. El espacio sobrante debido a esta contradicción se trató como volumen. Las plantas de los dos pabellones de Fischer von Erlach (200) ilustran con curvas cóncavas, la primera el espacio interior-dominante y, la segunda, con curvas convexas, el espacio exterior-dominante. La fachada cóncava de la Grey Walls de Lutyens (56) se adapta a un patio de entrada cuya curva está determinada por el radio de giro de un coche y que determina la perspectiva del acceso. Grey Walls es una Piazza S. Ignazio rural (201). El exterior cóncavo del estudio de Aalto de Munkkimiemi (202) forma un anfiteatro al aire li-

200



201

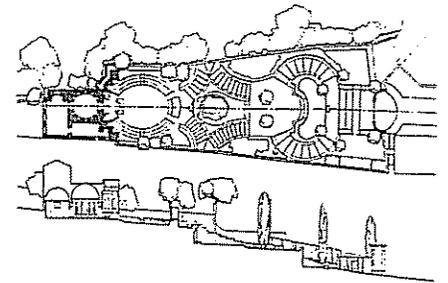
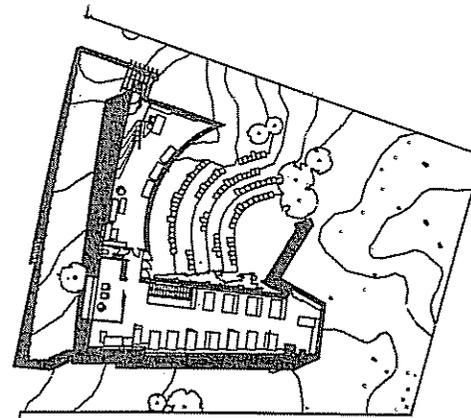


bre. Estos ejemplos crean espacios residuales interiores.

La Kariskirche de Fischer von Erlach (42), mencionada anteriormente, combina una pequeña iglesia ovalada con una gran fachada rectangular que se adapta a su situación urbana especial mediante una fachada falsa en lugar de un volumen. Se produce un contraste aún más contradictorio en la fachada cóncava del pabellón del jardín de la Academia arcadiana de Roma (203) con la villa que hay detrás. Se le ha dado a la fachada un tamaño y forma especial para poner fin al jardín aterrazado. En el santuario de Saronno (204) hay una contradicción tanto en estilo como en escala entre la fachada y el resto del edificio.

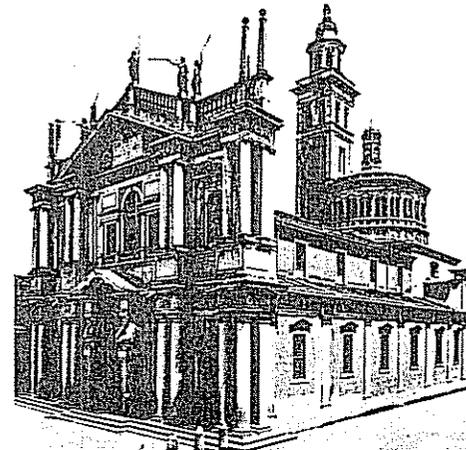
En la iglesia barroca el interior es diferente del

202



203

204

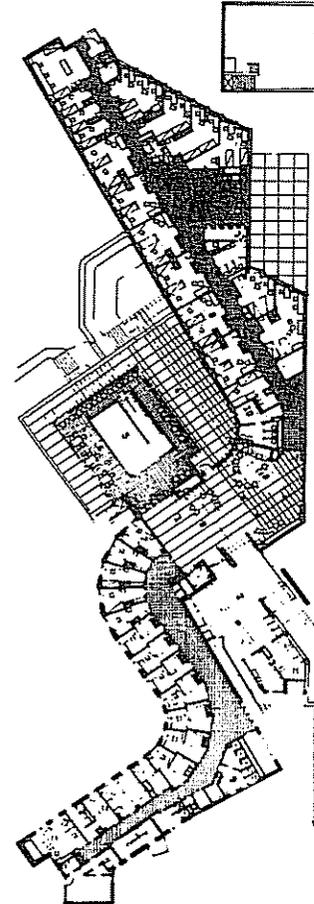


exterior, pero la parte trasera también es diferente de la delantera. La arquitectura americana y en especial la arquitectura moderna con su antipatía por la «fachada falsa», ha favorecido al edificio independiente y aislado incluso en la ciudad —el edificio que es un pabellón aislado en lugar de un edificio que refuerza la alineación de la calle ha llegado a ser la norma—. Johnson ha llamado a esto la tradición americana de la «arquitectura plaf». El dormitorio de Aalto en M.I.T. (205) es excepcional. El frente curvo a lo largo del río con sus aberturas y materiales contrasta con la rectangularidad y con otras características de la parte trasera: las fuerzas, tanto exteriores como interiores del uso, del espacio y de la estructura, varían en la parte trasera y en la delantera. Y el edificio P.S.F.S., que es una torre, tiene cuatro lados diferentes porque reconoce su situación urbana específica: paredes medianeras y fachadas a la calle, la trasera, la delantera y la de la esquina. Aquí el edificio aislado llega a ser un fragmento de un todo espacial exterior mayor, pero sin embargo el típico edificio aislado de la arquitectura moderna, excepto en alguno de los acabados del muro y las persianas, que actúan para quitar énfasis al cerramiento espacial o para acusar las diferencias de orientación, raras veces cambia la parte delantera y la parte trasera por razones exteriores espaciales. También esto fue una idea convencional en el siglo XVIII. El ingenioso hotel de doble eje de París (206), incluso en su situación original más abierta, se adaptó a los espacios exteriores de manera diferente en la parte delantera y en la parte trasera. Con parecida justificación, Easton Neston de Hawksmoor (154) ofrece una tensa desunión entre el frente y el costado. El alzado discontinuo en el costado del jardín privado, lejos del eje mayor, se adapta a la variedad de espacios y niveles en el interior y a las necesidades de escala en el exterior. El alzado lateral del Palacio Strozzi (207) anticipa su posición escondida en una callejuela lateral.

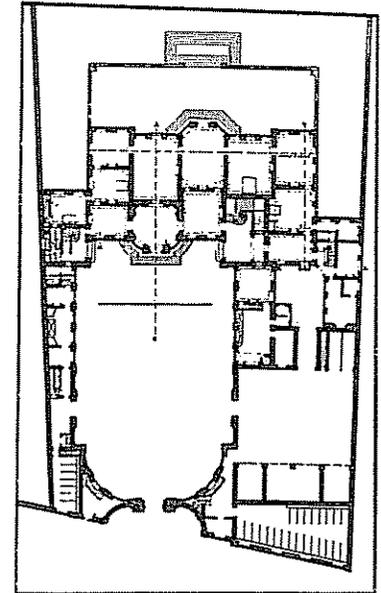
El diseñar tanto desde fuera hacia adentro como desde dentro hacia afuera, crea tensiones necesarias que nos ayudan a hacer arquitectura. Ya que el interior es diferente del exterior, el muro —el punto de transición— pasa a ser un hecho arquitectónico.

La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo. Reconociendo la diferencia entre el interior y el exterior, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico.

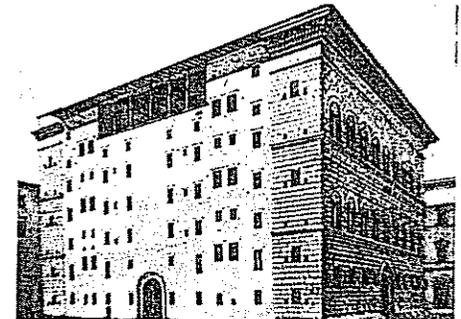
205



206



207



10. El compromiso con el difícil conjunto

...Toledo (Ohio) era muy hermoso *

△ Una arquitectura de complejidad y adaptación no abandona el conjunto. Me refiero al compromiso especial que tenemos con el conjunto porque el mismo es difícil de conseguir. Y acentuó el objetivo de la unidad más que el de la simplificación porque en un arte «cuya... verdad (está) en su totalidad». ⁴⁵ Me refiero a la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión. La psicología de la Gestalt considera 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. Un sistema complejo según la definición de Herbert A. Simon incluye «un gran número de partes que se interrelacionan de una manera no simple». ⁴⁶ El difícil conjunto en una arquitectura de complejidad y de contradicción incluye una gran cantidad y variedad de elementos cuyas relaciones son irregulares o se perciben muy débilmente.

Por ejemplo, respecto a la posición de las partes, tal arquitectura favorece los ritmos complejos y contrapuntuales sobre los ritmos sencillos y únicos. El «difícil conjunto» también puede incluir varias orientaciones. Respecto al número de partes de un conjunto, los dos extremos —una única parte y una gran cantidad de partes— se interpretan muy fácilmente como un conjunto: la parte única es por sí

* Gertrude Stein, *Gertrude Stein's America*, Gilbert A. Harrison, ed., Robert B. Luce Inc., Washington, D. C., 1965.

misma una unidad; y una gran cantidad de ellas se interpreta como una unidad por la tendencia de las partes a cambiar de escala y a ser percibidas como un dibujo o una textura general. El conjunto más fácil que sigue es la trinidad: tres es el número más común de partes componentes que constituyen las unidades monumentales de la arquitectura.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción abarca los números «difíciles» de partes —la dualidad y los grados intermedios. Si el programa o la estructura dicta la combinación de dos elementos, en cualquiera de las diversas escalas que tiene un edificio, tenemos una arquitectura que utiliza la dualidad y resuelve más o menos la dualidad en un conjunto. Nuestra arquitectura reciente, ha suprimido las dualidades. La composición suelta del conjunto, usada en la «planta binuclear» que emplearon algunos arquitectos inmediatamente después de la Segunda guerra mundial, sólo fue una excepción parcial a esta regla. Pero nuestra tendencia de distorsionar el programa y des-

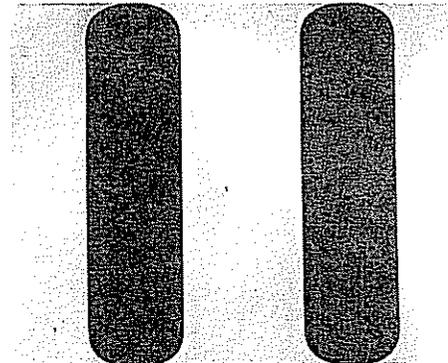
truir la composición para disfrazar la dualidad viene refutada por una tradición de dualidades aceptadas, mas o menos resueltas, a todas las escalas de la edificación y planificación, desde los portales góticos y las ventanas renacentistas a las fachadas manieristas del siglo xvi y la complejidad de los pabellones del Hospital de Greenwich de Wren. En pintura, la dualidad ha tenido una tradición continua, por ejemplo, en las composiciones de la Madonna y el Niño y de la Anunciación; en composiciones enigmáticas manieristas tales como la *Flagelación*, de Piero della Francesca (208); y en las obras recientes de Ellsworth Kelly (209), Morris Louis (210) y otros.

El Farmers' and Merchants' Union Bank de Sullivan, en Columbus, Wisconsin (211), es excepcional en nuestra arquitectura reciente. La difícil dualidad es notable. La planta refleja el espacio interior dividido en dos partes que alojan al público y a los empleados a los lados del mostrador perpendicular a la fachada. En la parte exterior, la puerta y la ventana reflejan esta dualidad: también están divididas

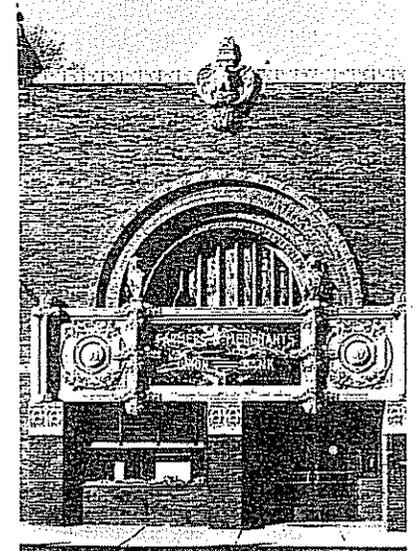
208



209



210



211

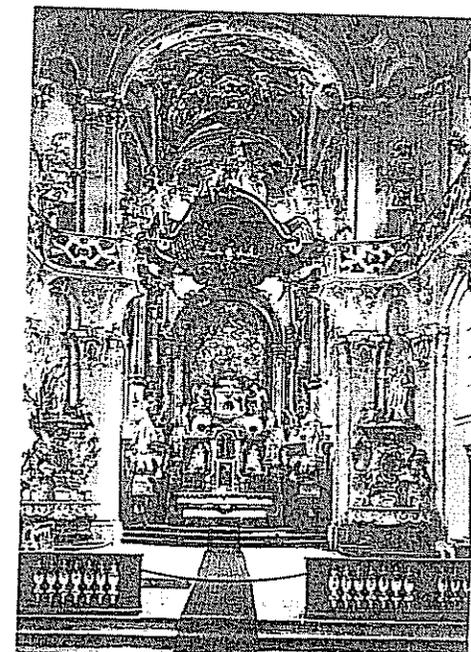
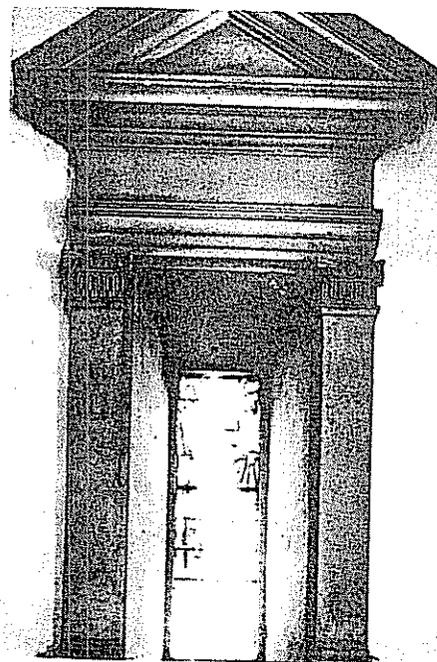
en dos por las columnas de arriba. Pero las columnas, a su vez, dividen el dintel de una unidad de tres con un panel central dominante. El arco que está encima del dintel tiende a reforzar la dualidad ya que se abre desde el centro de un panel inferior, además de que por su unidad y su tamaño dominante resuelve la dualidad formada por la ventana y la puerta. La fachada está compuesta por el juego de diversos números de partes —tanto los elementos únicos como los divididos en dos o tres son casi igualmente notables— pero la fachada como un todo forma una unidad.

La psicología de la Gestalt demuestra que tanto la naturaleza de las partes, como su número y posición, influyen en la percepción del todo y afirma además que hay distintos grados de todo. Las partes, pueden ser más o menos el todo en sí mismas, o para decirlo de otro modo, pueden ser en mayor o menor grado fragmentos de un todo más grande. Las propiedades de las partes pueden ser más o menos articuladas. Las propiedades del todo pueden estar más o menos recalcadas. En las composiciones complejas, un compromiso especial con el todo refuerza las partes, hecho que Trystan Edward denomina «inflexión».¹⁷

La inflexión se da en arquitectura cuando el conjunto se manifiesta por la naturaleza de las partes individuales, y no por su posición o número. Mediante la inflexión hacia algo fuera de ellas mismas, las partes consiguen sus propios lazos de unión: las partes inflexionadas están más integradas al conjunto que las partes no inflexionadas. La inflexión es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad. Desarrolla el arte del fragmento. El fragmento válido es económico porque connota riqueza de significados por encima de él mismo. La inflexión también puede usarse para lograr el suspense, un elemento que es posible en los grandes complejos en secuencia. El elemento inflexionado puede llamarse elemento de función-parcial en contraste con el elemento de doble-función. En términos de percepción depende de algo que está fuera de él mismo y en cuya dirección se inflexiona. Es una forma orientada que corresponde al espacio orientado.

El interior de la iglesia de la Madonna del Calcinaio en Cortona (137) está compuesto de un número limitado de elementos que no están inflexionados. Sus ventanas y nichos (212), pilastras y frontones, y los elementos articulados de su altar, forman conjuntos independientes, simples en sí mismos y simétricos en forma y posición. Se suman a un conjunto mayor. Sin embargo, el interior de la iglesia de peregrinaciones de Birnau, Baviera (213), contiene una gran variedad de inflexiones dirigidas hacia el altar. Las complejas curvas de las bóvedas y los arcos y las distorsiones de los capiteles de las pilastras se inflexionan hacia el centro. Las estatuas y la multitud de elementos fragmentados de los al-

212



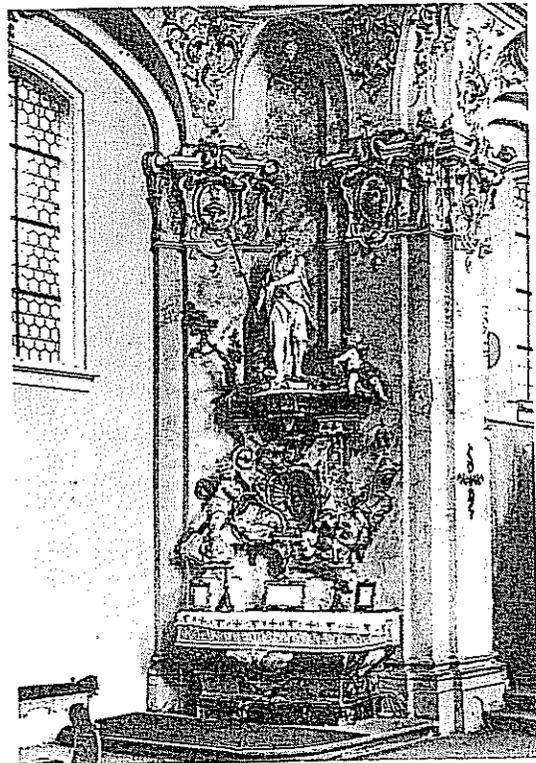
213

tares laterales (214) son partes inflexionadas, asimétricas en forma pero simétricas en posición, que forman un conjunto simétrico. Esta subordinación de las partes corresponde a lo que Wolfflin llamó la «unidad unificada» del barroco, que contrasta con la «unidad múltiple» del renacimiento.

Una comparación entre las fachadas delanteras del Palacio de Blenheim (215) y del Holkham Hall (216) ilustra el uso de la inflexión en el exterior. Holkham Hall consigue un gran conjunto por la adición de conjuntos similares que siempre son independientes: la mayoría de sus divisiones son pabellones con frontón que podrían estar como edificios separados, Holkham Hall casi podría ser tres edificios en fila. Blenheim consigue un conjunto complejo por las partes fragmentadas, separadas pero in-

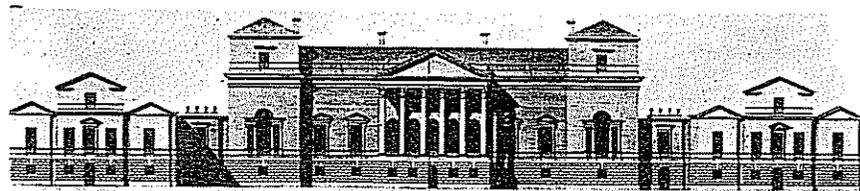
flexionadas. Los dos últimos intercolumnios del bloque central cuando se toman por separado, son dualidades incompletas en ellas mismas. Pero en relación con el conjunto son terminaciones inflexionadas del pabellón central y una confirmación del cuerpo con frontón como centro de toda la composición. Los pilares de las esquinas del porche y los frontones rotos que están sobre ellos también son inflexiones terminales que refuerzan de una manera semejante el centro. Los intercolumnios en las extremidades de esta enorme fachada forman pabellones que no están inflexionados. Quizá son expresivos de la independencia relativa de las alas de la cocina y de las caballerizas. Vanbrugh al crear un potente conjunto con una fachada tan grande y variada, si bien simétrica, sigue el tradicional método jacobino

214



215

216



del siglo anterior: en Aston Hall (217) las alas de la fachada del antepatio y las torres, los frontones en parapeto y las ventanas se inflexionan en posición y/o en forma hacia su centro.

Las configuraciones variadas de las alas y ventanas, tejados y ornamentos del orfanato del Buon Pastore cerca de Roma (218, 219, 220) son una orgia de inflexiones a una escala parecida a la de Blenheim. Este complejo neobarroco de Armando Brazini (excéntrico en 1940 y dudoso para un asilo de niñas) se compone sorprendentemente de una gran cantidad de partes diferentes que forman un difícil conjunto. A todos los niveles, es un ejemplo de inflexiones dentro de inflexiones dirigidas sucesivamente hacia centros diferentes: hacia la corta fachada delantera o hacia el pequeño domo cerca del centro del complejo, con su cúpula extraordinaria. Cuando se está lo suficientemente cerca para ver un elemento pequeño de la inflexión, algunas veces se necesita girar casi 180° para ver su contraparte a una gran distancia. Se introduce el suspense cuando uno

se mueve alrededor del enorme edificio. Uno se entera de los elementos relacionados por la inflexión con elementos ya vistos o todavía no vistos, como el desenlace de una sinfonía. Como un fragmento en planta y en alzado, la composición asimétrica de cada ala está elaborada con las tensiones e implicaciones relativas al conjunto simétrico.

A escala de la ciudad, la inflexión puede proceder de la posición de elementos que no están inflexionados en sí mismos. En la Piazza del Popolo (221) las cúpulas de las iglesias gemelas confirman cada edificio como un conjunto aislado, pero sus torres únicas, simétricas en sí mismas, están inflexionadas por sus posiciones asimétricas en cada iglesia. En el contexto de la piazza cada edificio es un fragmento de un conjunto mayor y una parte de la puerta de entrada al Corso. A escala menor, en la Villa Zeno de Palladio (222) las posiciones asimétricas de sus aberturas arqueadas y simétricas hacen que los pabellones finales se inflexionen hacia el centro formando de este modo, las simetrías de la composición global.

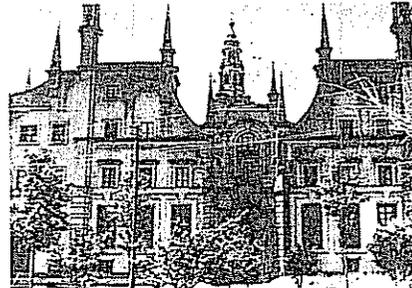
217



218

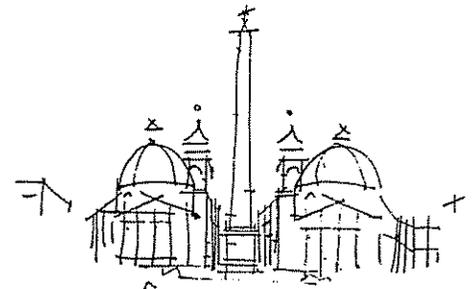
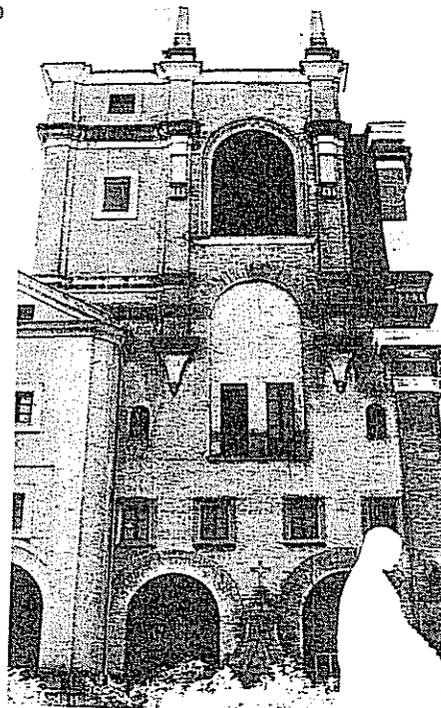


148



219

220



221



222

149

Esta clase de inflexión de ornamentos asimétricos dentro de un conjunto simétrico es un motivo dominante en la arquitectura Rococó. Por ejemplo, en los altares laterales de Birnau (214) y en los característicos pares de candelabros (223), o morillos, puertas u otros elementos, la inflexión de la rocalla forma parte de una asimetría dentro de una simetría que exagera la unidad pero crea una tensión en el conjunto.

La orientación es un medio de inflexión en la Villa Aldobrandini (224). Su fachada se articula por la adición de divisiones o intercolumnios, pero las diagonales excepcionales de los frontones rotos de los intercolumnios finales tienden a dirigir las extremidades hacia el centro y unifican la fachada dominante. En la planta de Monticello (225) los muros diagonales inflexionan las extremidades hacia el foco central. En Siena la distorsión de su fachada inflexiona el Palazzo Publico (226) hacia su plaza dominante. Aquí la distorsión es un método de reforzar

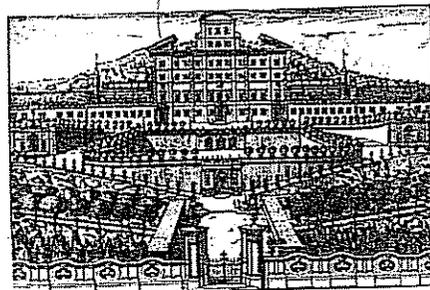
el conjunto en lugar de romperlo, como en el caso de la contradicción adaptada. Los detalles barrocos, tales como las pilastras pareadas en los intercolumnios finales de una serie de intercolumnios, son recursos de inflexión porque crean variaciones de ritmo para terminar la secuencia. Tales métodos de inflexión se usan mucho para reforzar el conjunto, y puesto que la monumentalidad implica tanto una expresión potente del conjunto, como unas ciertas dimensiones, la inflexión es además un recurso para conseguir monumentalidad.

La inflexión se adapta tanto al difícil conjunto de una dualidad como al conjunto complejo más fácil. Es una manera de resolver una dualidad. Las torres inflexionadas de las iglesias gemelas de la Piazza del Popolo resuelven la dualidad al implicar que el centro de toda la composición está localizado en el espacio del Corso que los bisecciona. En el Royal Hospital de Wren en Greenwich (227) la inflexión de las cúpulas por su posición asimétrica resuelve

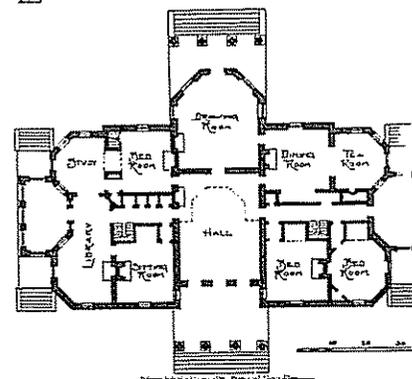
223



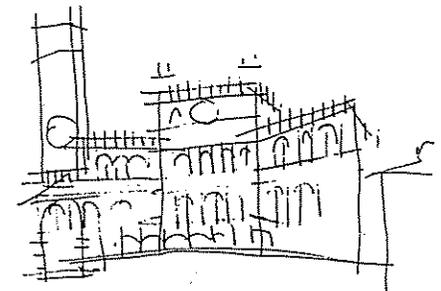
224



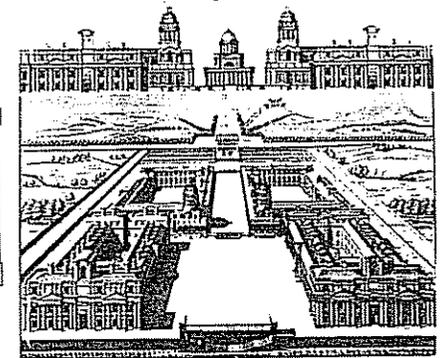
225



226



227



de una manera semejante la dualidad de las enormes masas que lindan con la Queen's House. Su inflexión además acentúa la centralidad e importancia de este diminuto edificio. Por otra parte, las dualidades no resueltas de los pabellones finales situados frente al río, refuerzan la cualidad unificadora del eje central por su contrastante falta de unidad propia.

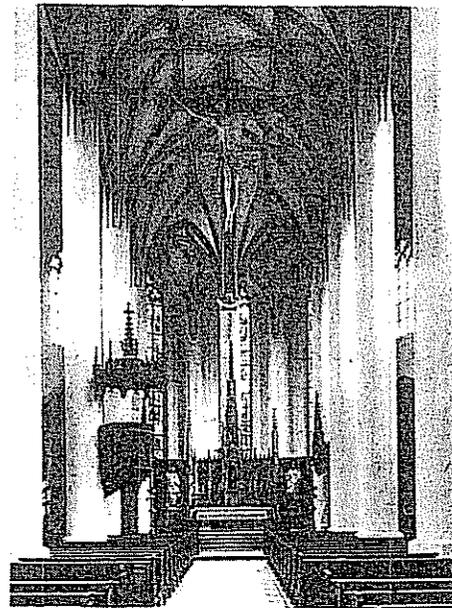
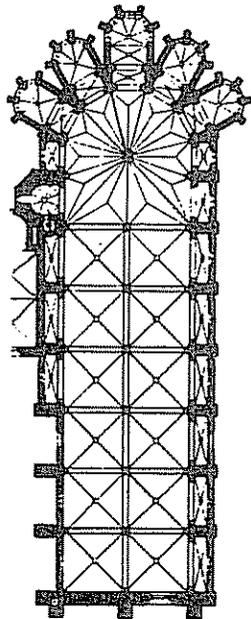
El chevet francés contrasta con la tosca terminación del coro gótico inglés, porque se inflexiona para terminar y acentuar el conjunto. En la iglesia de los Jacobinos de Toulouse (228) la inflexión del chevet tiende a resolver la dualidad de la nave, que está dividida en dos por una fila de columnas. El ábside de la biblioteca de la Universidad de Pensilvania de Furness resuelve de una manera semejante la dualidad formada por la pared interior arqueada situada enfrente. Una columna divide en dos el final de la nave de la iglesia parroquial gótica tardía del Dingolfing (229), una iglesia tipo salón, pero la yuxtaposición del intercolumnio central y de la ventana de detrás, que es consecuencia de la compleja

bóveda, resuelve la dualidad original. La inflexión orientada de los muros laterales de la nave de la iglesia parroquial de Rimella (230) impide el efecto desunificador de los dos intercolumnios de la nave. Su inflexión hacia el centro aumenta el cerramiento y refuerza el conjunto. Un intercolumnio intermedio menor también une los intercolumnios principales.

La obra de Luytens tiene muchas dualidades. Por ejemplo, la dualidad de la fachada de entrada del castillo de Lambay (231) se resuelve por la forma inflexionada de la abertura de la pared del jardín yuxtapuesta. En la arquitectura contemporánea se encuentran unos raros ejemplos de inflexión en los reminiscentes frontones rotos de la casa de Moretti en la Via Parioli (10). Resuelven parcialmente la dualidad del par de alas que separan dos conjuntos de apartamentos. La dualidad sutilmente equilibrada del Unity Temple de Wright (232) está libre de inflexiones si no tenemos en cuenta el pedestal direccional de la entrada.

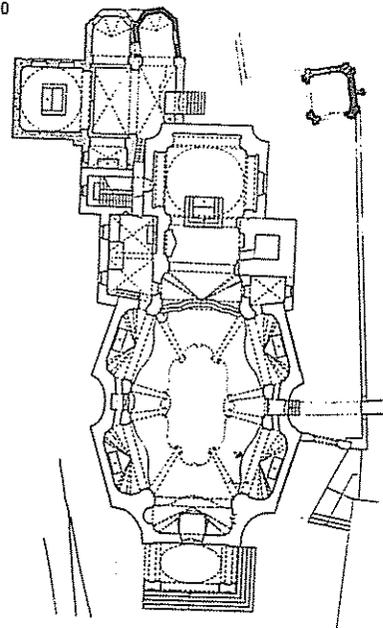
La arquitectura moderna tiende a rechazar la in-

228

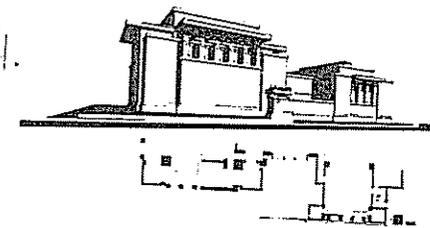


229

230



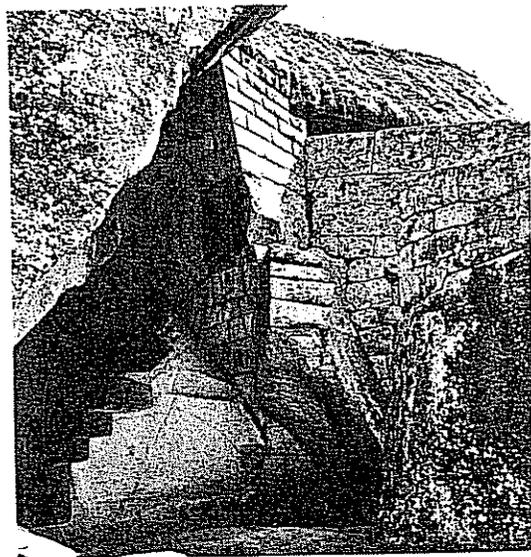
231



232

flexión en todos los niveles. En la Casa Tugendhat ningún capitel inflexionado compromete la pureza de la forma de las columnas, aunque deban ignorarse las cargas del techo plano soportado. Los muros no están inflexionados ni por basamentos, ni por cornisas ni por refuerzos estructurales, tales como almodillados en las esquinas. Los pabellones de Mies son tan independientes como los templos griegos, las alas de Wright son interdependientes pero se entrelazan en lugar de ser independientes e inflexionadas. Sin embargo, Wright ha aceptado la inflexión a escala de todo el edificio, para adaptar sus edificios rurales a los particulares emplazamientos. Por ejemplo, la Fallingwater está incompleta sin su contexto, es un fragmento de su lugar natural que forma con ella un conjunto mayor. Fuera de su lugar no hubiera tenido sentido.

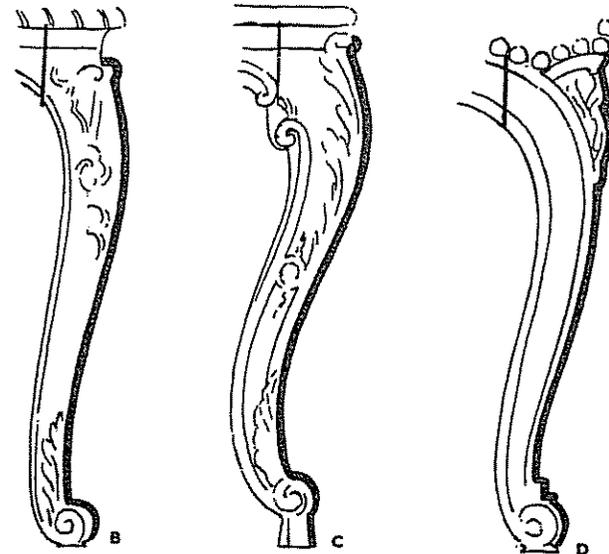
Si la inflexión puede darse a escalas diversas—desde un detalle a todo un edificio—también puede tener distintos grados de intensidad. Los grados moderados de inflexión tienen una cierta continuidad implícita que refuerza el conjunto. Literalmente la extrema inflexión es continuidad. Hoy acentuamos nuestras oportunidades de expresar la continuidad total de estructura y materiales, tales como las



233

juntas de soldadura, las estructuras de piel y el hormigón armado.

Excepto con la junta enrasada de la primera arquitectura moderna, la continuidad implícita es rara. La junta de sombra del vocabulario de Mies tiende a la separación exagerada. Y, especialmente, Wright articula una junta con un cambio de perfil cuando hay un cambio de material—una manifestación expresiva de la naturaleza de los materiales en la arquitectura orgánica. Pero un contraste entre la continuidad expresiva y la discontinuidad real de la estructura y de los materiales es una característica de la fachada del dormitorio de Saarinen de la Universidad de Pensilvania. En sección sus curvas continuas desafían los cambios de materiales, estructura y uso. En los muros singulares de Machu Picchu (233) continua el mismo perfil entre la mampostería construida y la roza in situ. La forma arqueada de la entrada de Ledoux en Bourneville (58) liga dos clases de estructura (en voladizo y en arco) y dos clases de materiales (en la parte superior, mampostería rústica y en la parte inferior, mampostería lisa). Contradicciones parecidas se dan en los muebles rococó. Las patas cabriolé (234) ocultan la unión y expresan continuidad en su forma y orna-

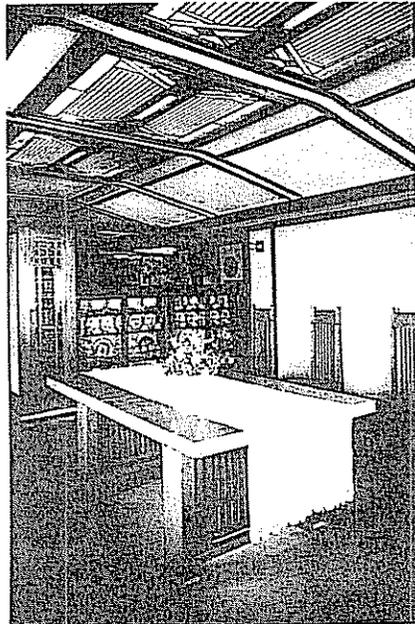


234

mento. Las ranuras continuas corrientes en la pata y en el asiento de la silla, implican una continuidad por encima de la inflexión que es en parte contradictoria al material y a las relaciones de estos elementos separados. La ubicua rocalla es otro recurso ornamental para la continuidad expresiva que es común a la arquitectura y a los muebles del rococó.

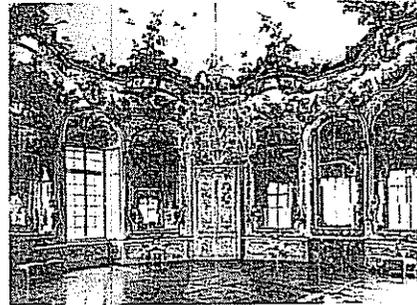
En algunos de los primeros interiores de Wright (235), el motivo de las bandas de madera, es parecido a los interiores de rocalla del rococó (236). En el Unity Temple y en la Evans House (235) estas bandas se usan en los muebles, paredes, techos, instalaciones de iluminación, columnas de las ventanas y el dibujo se repite en las alfombras. Como en el rococó, un motivo continuo se usa para conseguir un conjunto expresivo potente al que Wright llamó plasticidad. Usó un método de continuidad implícita por razones válidas expresivas, y en contradicción irónica con su dogma de la naturaleza de los materiales y su odio por el rococó.

235

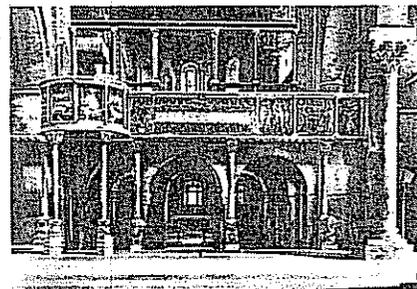


156

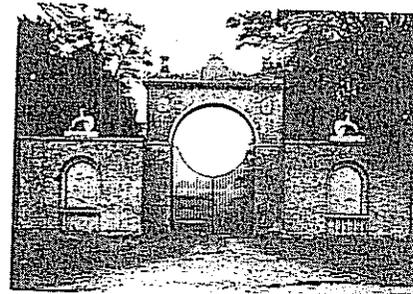
236



237



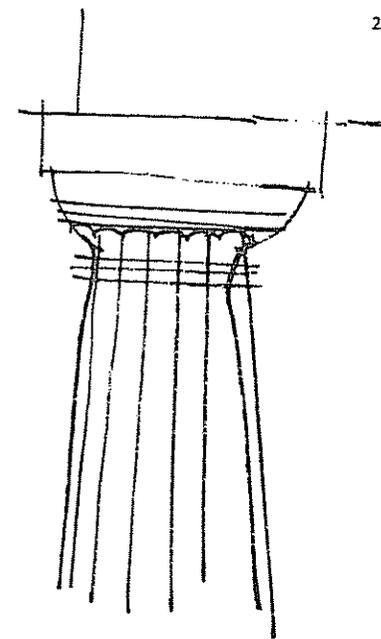
238



Por otra parte, una arquitectura de la complejidad y la contradicción puede aceptar una discontinuidad expresiva, que contradiga una cierta continuidad estructural. En el coro de la catedral de Modena (237), donde un elemento no inflexionado soporta precariamente a otro en su expresión visual, o en los remates abruptos de las alas no inflexionadas de la All Saints Church, en la Margaret Street (93), se marca una discontinuidad formal donde hay una continuidad estructural. La puerta del Langley Park de Soane (238) está hecha con tres elementos arquitectónicos totalmente no inflexionados e independientes; además del predominio del elemento central, son los elementos escultóricos los que están inflexionados y los que dan unidad a las tres partes.

El orden dórico (239) elabora un equilibrio complejo entre los dos extremos de las continuidades y discontinuidades expresivas y estructurales. El arquitrabe, el capitel y el fuste son discontinuos estructuralmente pero sólo en parte discontinuos ex-

239



157

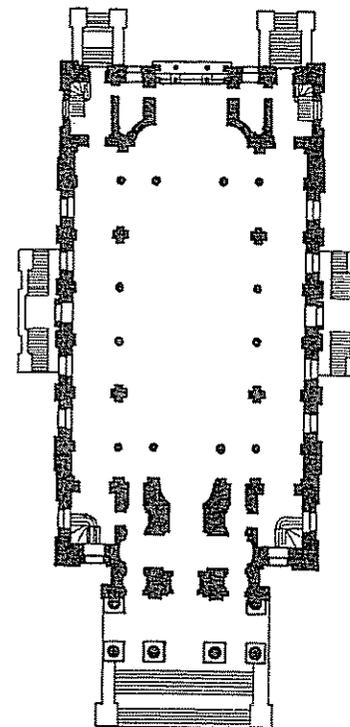
presivamente. Se expresa que el arquitrabe se asiente sobre el capitel por el abaco no inflexionado. Pero el equino en relación con el fuste expresa una continuidad estructural compatible con una continuidad expresiva. Los elementos horizontales y verticales de la Terminal T.W.A. de Saarinen y la Endless House de Frederick Kiesler no tienen contradicciones estructurales: son continuos por todas partes. Sin embargo, el hormigón pretensado ofrece combinaciones ambiguas de continuidad y discontinuidad, estructurales y expresivas. Las superficies del edificio de la Police Administration de Filadelfia incluyen tipos de entregas en sombra que separan elementos pretensados cuyas inflexiones curvas, sin embargo, producen perfiles continuos (un juego paradójico de continuidad y discontinuidad intrínseca a la expresión y estructura de la arquitectura).

Un cierto tipo de continuidad o inflexión es intrínseca en la «forma en grupo» de Maki. Esta, la tercera categoría en la descripción de la arquitectura completa que él llama «forma colectiva», incluye partes «generativas» con sus propios «lazos de unión» y conjuntos en los que el sistema y la unidad se integran. Se ha referido a otras características de la forma en grupo que indican algunas de las implicaciones de la inflexión en la arquitectura. La regularidad de los elementos básicos y sus relaciones consiguientes permiten el crecimiento a lo largo del tiempo, la compatibilidad de la escala humana y la sensibilidad con la topografía particular del conjunto.

La «forma en grupo» contrasta con otra categoría básica de Maki, la «mega-forma». El conjunto en el que dominan más bien las relaciones jerárquicas de las partes que la naturaleza inflectiva intrínseca de las partes, también puede ser característico de la arquitectura compleja. La jerarquía está implícita en una arquitectura de muchos niveles de significado. Implica configuraciones de configuraciones —las interrelaciones de varios órdenes de fuerzas variables para conseguir un conjunto complejo. En la planta de la Christ Church, Spitalfields (240), es la secuencia de los órdenes de los soportes —alto, bajo y medio; grande, pequeño y medio— lo que hace jerárquico el conjunto. O en una fachada de palacio

de Palladio (48), son las yuxtaposiciones y contigüidades de las partes (pilastras, ventanas y molduras) y los contrastes entre lo grande, lo pequeño y lo relativamente importante lo que da a la visión la imagen del conjunto.

El aglomerante dominante es otra manifestación de las relaciones jerárquicas de las partes. Se manifiesta tanto en el dibujo regular (el tipo de orden temático) como por ser un elemento dominante. Este no es un conjunto difícil de conseguir. En el contexto de una arquitectura de contradicción puede ser una panacea dudosa, como la nieve que unifica un paisaje caótico. A escala de la ciudad en el período medieval, el elemento dominante es la muralla o el castillo. En el barroco es el eje de la calle contra el que juegan las variaciones secundarias. (En París el eje rígido se confirma por la altura de las cornisas, mientras que en Roma el eje tiende al zigzag y es interrumpido por piazzas que se conectan con obeliscos). El nexo basado en los ejes del urbanismo barroco refleja a veces un programa proyectado por

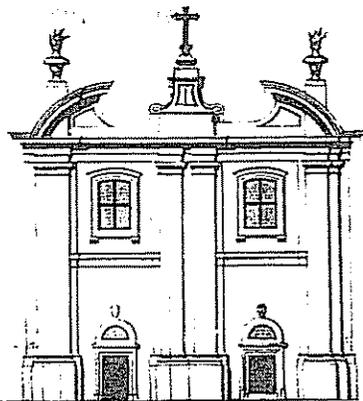


una autocracia, que podría fácilmente excluir los elementos que hoy deben de ser tenidos en cuenta. La circulación arterial puede ser un recurso dominante del diseño urbano contemporáneo. En el programa, de hecho, el nexo regular es representado a menudo por la circulación y en la construcción el nexo regular es generalmente el orden principal de la estructura. Es un importante recurso de la arquitectura del viaducto de Kahn y de las formas colectivas de Tange para Tokio. El nexo dominante es oportuno en las renovaciones. James Ackerman se ha referido a la predilección de Miguel Angel por «la yuxtaposición simétrica de acentos diagonales en planta y en alzado» en su diseño para San Pedro, que esencialmente fue una reforma de una construcción anterior. «Usando masas de muro en diagonal para fundir los brazos de la cruz, Miguel Angel fue capaz de dar a San Pedro una unidad de la que carecieron los diseños anteriores».¹⁶

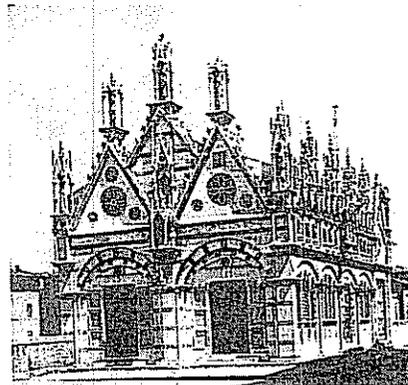
El nexo dominante, como un tercer elemento relacionando una dualidad, es una manera menos difícil de resolver esta dualidad que no mediante la

inflexión. Por ejemplo, el arco grande resuelve claramente la dualidad de la doble ventana del palacio florentino del renacimiento. La fachada de la iglesia doble de San Antonio y Santa Brigida de Fuga (241) está resuelta por frontones rotos inflexionados, pero también por un tercer elemento ornamental, que domina en el centro. De manera semejante, la fachada de S. Maria della Spina en Pisa (242) está dominada por un tercer frontón. En planta los intercolumnios cupulados de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Guarini, en Turin (14), están inflexionadas en forma, pero también están resueltas por un intercolumnio intermedio secundario. El frontón ornamental en el centro del alzado de Charleval (243) también es un tercer elemento dominante, como lo son la cubierta y la escalera en la fachada de la granja cerca de Chieti (244), parecido, en este contexto, a la función de la escalera de la entrada del Stratford Hall, Virginia (245). No hay inflexión en la composición de la Villa Lante (246), pero un eje entre los dos pabellones iguales, que se dirige hacia una escultura situada en el eje de la cruz, domina

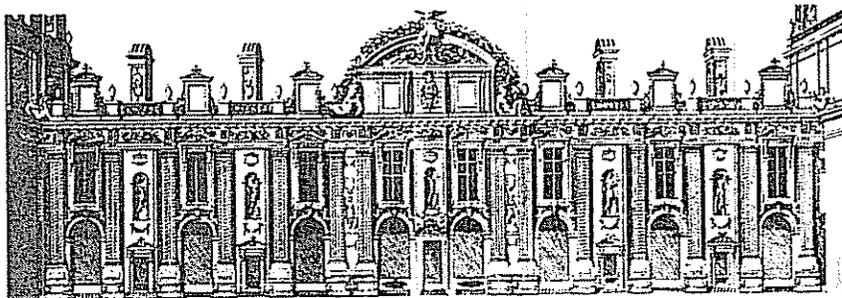
241



242

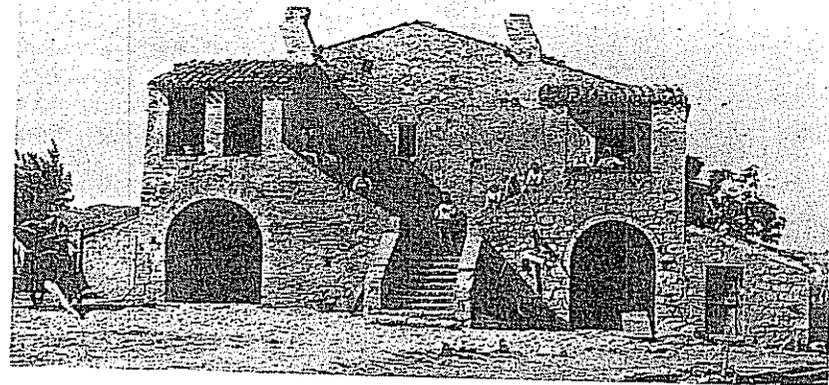


243



160

244



245



VENTURI - 6

246



161

los pabellones gemelos y crea un tercer elemento que remarca así el conjunto.

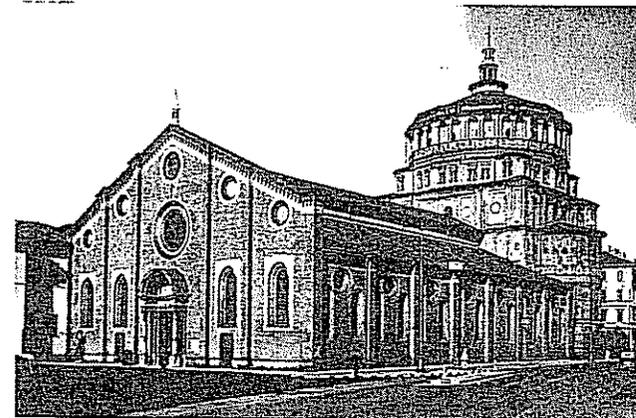
Pero una relación jerárquica más ambigua de las partes no inflexionadas crea una percepción más difícil del conjunto. Tal conjunto está compuesto de combinaciones de partes iguales. Mientras que la idea de combinaciones iguales está relacionada con el fenómeno «ambos-y», y muchos ejemplos recurren a ambas ideas, «ambos-y» se refiere más específicamente a la contradicción en arquitectura, mientras que las combinaciones iguales se refieren más a la unidad. Con combinaciones iguales el conjunto no depende de la inflexión, o de las relaciones más fáciles del nexo dominante, o de la regularidad generada. Por ejemplo, en la Porta Pia (110, 111), el número de cada tipo de elementos en la composición de la puerta y el muro, es casi igual —no domina ningún elemento—. Al ser casi iguales, las diversas formas (rectangulares, cuadradas, triangulares, segmentales y redondas) se excluye también el predominio de cualquier forma y las diversas direcciones (verticales, horizontales, diagonales y curvas), al ser muy parecidas, tienen el mismo efecto. De manera similar hay una diversidad parecida en el tamaño de los elementos. Las combinaciones iguales de las partes consiguen un conjunto por la superposición y la simetría y no por la dominancia y la jerarquía.

La ventana sobre el portal de Sullivan en el Merchant's National Bank en Grinnell, Iowa (112), es casi idéntica a la Porta Pia por la yuxtaposición de un número igual de marcos redondos, cuadrados y en forma de diamante de igual tamaño. Las diversas combinaciones de número analizadas en su fachada del Columbia Bank (grupos de elementos que tienen una, dos y tres partes) tienen casi igual valor en la composición. Sin embargo, allí la unidad se basa en la relación de los estratos horizontales más que en la superposición. El Auditorium (104) explota la complejidad de direcciones y ritmos que un programa de tal tipo permite. Los sencillos semicírculos del ornamento mural, la estructura y los segmentos circulares de las bovedillas contrarrestan, en planta y en sección, las complejas curvas de los arcos del proscenio, de las filas de asientos, del declive de los anfiteatros, de los palcos y de las columnas de so-

porte. Estos, a su vez, juegan contra las relaciones rectangulares de los techos, paredes y columnas.

Este sentido de lo equivoco en la mayoría de la obra de Sullivan (por lo menos donde el programa es más complejo que el de un rascacielos) señala otro contraste entre él y Wright. Wright raras veces expresaría la contradicción intrínseca en combinaciones iguales. En su lugar, resolvió todos los tamaños y formas en un orden generador —un único orden predominante de círculos, rectángulos o diagonales. El proyecto de la Vigo Schmidt House es un dibujo regular a base de triángulos, la Ralph Jester House a base de círculos y la Paul Hanna House a base de exágonos.

Las combinaciones iguales se usan en el complejo Centro Cultural de Aalto en Wolfsburg (78) para conseguir una unidad. Ni separa las partes ni las hace similares como Mies lo hace en el I.I.T. Como he señalado antes, consigue una unidad combinando un número similar de elementos diagonales y rectangulares. S. Maria delle Grazie en Milán (247) elabora combinaciones iguales hasta un punto extremo, mediante el contraste de formas opuestas en su composición exterior. La composición dominante de triángulo-rectángulo en la fachada combina con la composición dominante de círculo-cuadrado en la parte trasera. La iglesia de la Autostrada (4), como la iglesia del Sto. Sepulcro en Jerusalén (sólo se ilustra la planta en la figura 110), se compone de



247

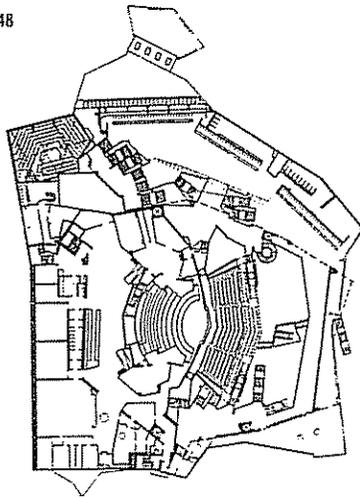
combinaciones similares de direcciones y ritmos contrastantes en columnas, pilares, muros y cubiertas. Una composición similar es la de la Filarmónica de Berlín (248). Las formas plásticas de la arquitectura mediterránea indígena (249) son sencillas en textura pero los rectángulos, diagonales y segmentos se combinan llamativamente. El tocador de Gaudí de la Casa Güell (250) representa una orgia de dualidades contrastantes en forma: la inflexión y continuidad extremas se combinan con contigüidades y discontinuidades violentas, curvas complejas y simples, rectángulos y diagonales, materiales contrastantes, simetría y asimetría, para acoplar una gran cantidad de funciones en un todo. A escala de muebles, el sentido prevalente de lo equivoco se expresa en la silla ilustrada en (103). La configuración posterior es curva y la delantera es rectangular. No es diferente en su difícil composición a la silla de madera curvada de Aalto ilustrada en (251).

Intrinseco a una arquitectura del antagonismo es el todo inclusivo. La unidad del interior de la iglesia de Imatra, o del complejo de Wolfsburg, se consigue

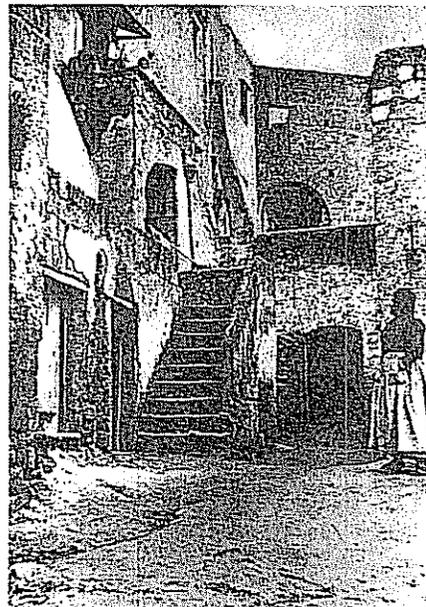
no a través de la supresión o la exclusión sino a través de la inclusión dramática de las partes contradictorias o circunstanciales. La arquitectura de Aalto responde a las difíciles y sutiles condiciones del programa, mientras la arquitectura «serena», por otra parte, se esfuerza en simplificarlas.

Sin embargo, el compromiso con el conjunto en una arquitectura de la complejidad y la contradicción no excluye al edificio que no está resuelto. Los poetas y dramaturgos aceptan los dilemas sin solución. La validez de las preguntas y la vivacidad del significado es lo que hace de sus obras un arte en vez de una filosofía. Un objetivo de la poesía puede ser la unidad de expresión más que la resolución del contenido. La escultura contemporánea es a menudo fragmentaria y hoy apreciamos las Pietàs inacabadas de Miguel Angel más que sus obras anteriores, porque su contenido se sugiere, su expresión es más inmediata y sus formas se completan más allá de ellas mismas. Un edificio también puede ser más o menos incompleto en la expresión de su programa y su forma.

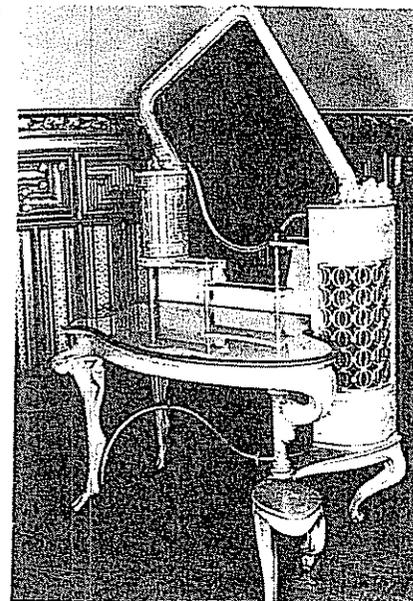
248



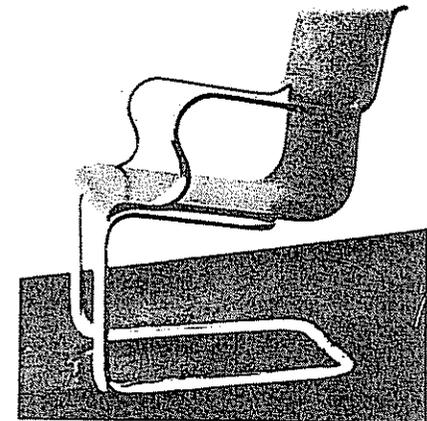
249



250



251



La catedral gótica, como por ejemplo la de Beauvais, de la que sólo se construyó el enorme coro, está frecuentemente inacabada con relación a su programa, sin embargo, está completa en el efecto de su forma por la regularidad que generan sus muchas partes. El programa complejo que es un proceso, continuamente cambiando y creciendo pero en cada etapa está relacionado a algún nivel con el todo, debería reconocerse como esencial a la escala del urbanismo. También el programa incompleto es válido para un edificio complejo aislado.

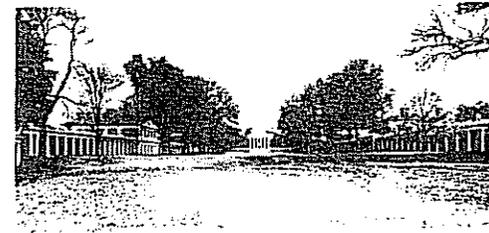
Sin embargo, cada una de las iglesias gemelas fragmentarias de la Piazza del Popolo está completa a nivel de programa, pero incompleta en la expresión de la forma. La torre única situada asimétricamente, como hemos visto, inflexiona cada edificio a un todo mayor fuera de sí mismo. El complejísimo edificio, que en su forma abierta está incompleto, en sí mismo tiene relación con la «forma en grupo» de Maki; es la antítesis del «edificio perfecto y único»⁴⁹ o del pabellón cerrado. Como un fragmento de un todo mayor en un contexto más grande, esta clase de edificio se relaciona otra vez con el campo de acción del urbanismo, pues es un medio de acentuar la unidad de un conjunto complejo. Una arquitectura que puede reconocer simultáneamente niveles contradictorios debería ser capaz de admitir la paradoja del fragmento que es un todo: el edificio que es un todo a un nivel y un fragmento de un todo mayor a otro nivel.

En *God's Own Junkyard* Peter Blake ha comparado el caos de la calle mayor comercial con el orden de la Universidad de Virginia (252, 253). Dejando aparte la falta de pertinencia de la comparación, ¿no es casi perfecta la calle mayor? ¿No es casi perfecta la zona comercial de la Ruta 66? Como he dicho, nuestra pregunta es, ¿qué ligero cambio en el contexto los hará totalmente perfectos? Quizá más rótulos, más contenidos. Las ilustraciones en *God's Own Junkyard* de Times Square y de los bordes de las carreteras se comparan con ilustraciones de pueblos de Nueva Inglaterra y paisajes de la Arcadia. Pero las fotos en este libro, que se suponen malas, a menudo son buenas. Las yuxtaposiciones de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan

un tipo intrigante de vitalidad y validez y también logran una aproximación inesperada a la unidad.

Es verdad que una interpretación irónica como esta, es resultado en parte del cambio de escala implícito en la forma fotográfica y del cambio de contexto en los marcos de las fotografías. Pero en algunas de estas composiciones hay un sentido intrínseco de unidad que es casi inmediato. La unidad evidente y fácil no deriva del nexo dominante o del orden regulador de las composiciones más simples y menos contradictorias, sino que deriva de un orden complejo e ilusorio propio del difícil conjunto. La composición tensa es la que contiene relaciones contrapuestas, combinaciones iguales, fragmentos inflexionados, y la que acepta las dualidades. Es la unidad la que «mantiene, pero sólo mantiene, un control sobre los elementos en conflicto que la componen. El caos está muy cerca; es su cercanía, no su evasión lo que da... fuerza».⁵⁰ En el edificio o en el paisaje urbano válidamente complejo, la vista no quiere ser fácil o rápidamente satisfecha en su búsqueda de la unidad en el conjunto.

Algunas de las vivas lecciones del Pop Art, que envuelven contradicciones de escala y contexto, deberían despertar a los arquitectos de los sueños pe-



252



253

ripuestos de orden puro que, desafortunadamente, se imponen en las fáciles unidades Gestalt de los proyectos de renovación urbana del «stablishment» de la arquitectura moderna, pero afortunadamente son realmente imposibles de conseguir. 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.

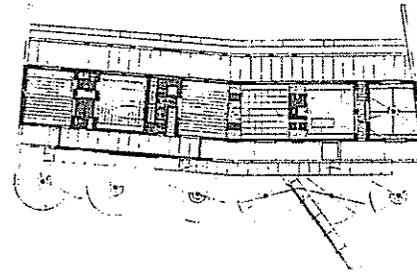
51

11. Obras

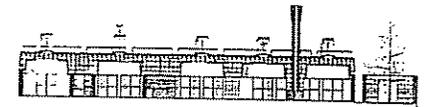
1. *Proyecto, Pearson House, Chestnut Hill, Pa., Robert Venturi, 1957 (254 - 259).*

Este proyecto de una casa se realizó en 1957. Es un raro ejemplo de la idea de cerramiento múltiple en mi obra porque los cerramientos estratificados requieren programas de una escala que no he tenido todavía la oportunidad de trabajar. Implica cosas dentro de cosas y cosas detras de cosas. Desarrolla

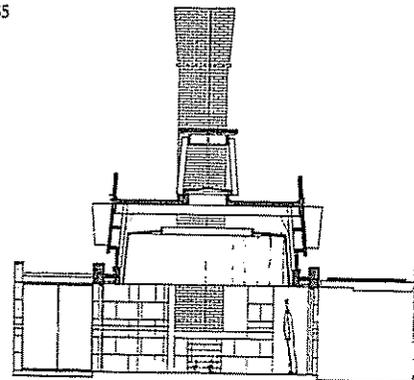
254



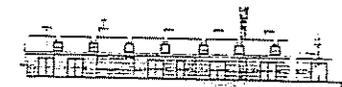
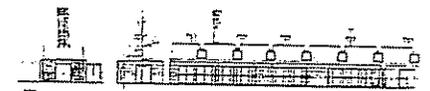
256



255



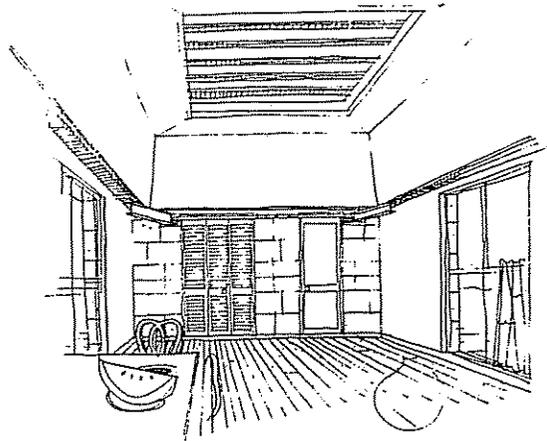
257



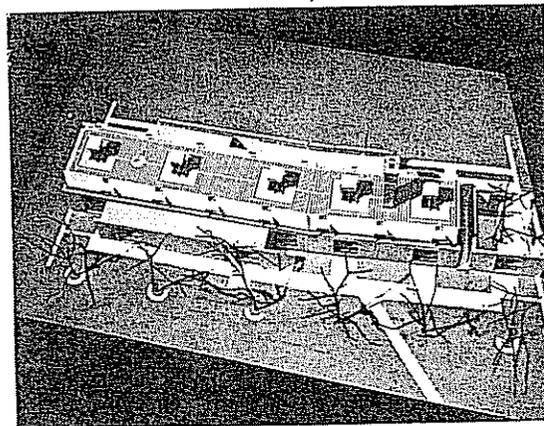
169

la idea de contrastar estratos espaciales entre el interior y el exterior en la sucesión de muros paralelos en planta y en las cúpulas interiores abiertas soportadas por elementos estructurales diagonales en sección; la idea de la yuxtaposición contrapuesta y rítmica por la relación entre las aberturas de los pilares del porche, las ventanas inferiores y superiores y las linternas que están sobre las cúpulas interiores; y la idea de una serie de espacios en fila, que tienen una misma forma y no tienen una función específica, separados por espacios de servicio específicos en forma y función.

258



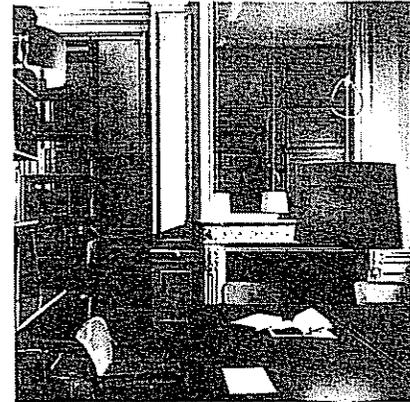
259



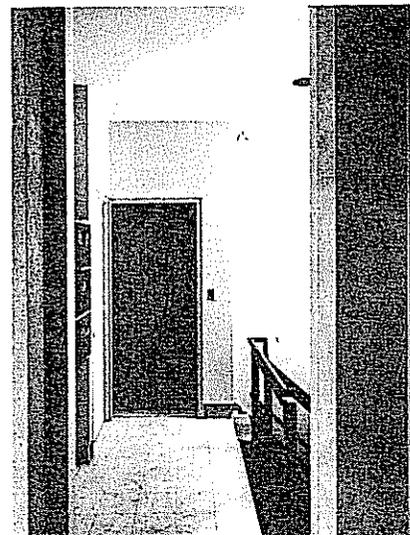
2. *Reformas de la James B. Duke House, Instituto de Bellas Artes, Universidad de Nueva York, Robert Venturi, Cope y Lippincott, Arquitectos Asociados, 1959 (260-264)*

Esta mansión situada en la parte superior de la Quinta Avenida fue donada al Instituto de Bellas Artes para ser destinada a escuela de graduados de Historia del Arte. Fue diseñada por Horace Trumbauer en 1912 y sus interiores fueron decorados por Alavoine. Es una copia del Hôtel Labottière, situado en las afueras de Burdeos, pero es más grande en

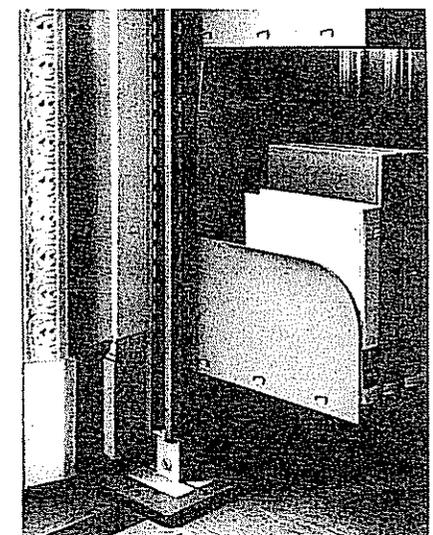
260



261



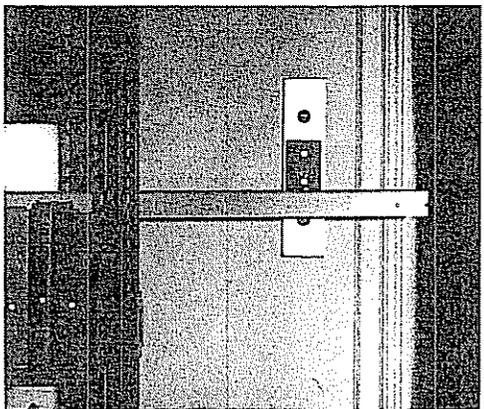
262



escala y tamaño: una escala de Luis XIV en un edificio de Luis XVI. Sus detalles eduardinos Luis XVI son excepcionalmente bellos tanto en el interior como en el exterior.

Nuestro enfoque fue retocar el interior lo menos posible y crear una armonía entre lo viejo y lo nuevo mediante yuxtaposiciones contrastantes: separar la unión entre los estratos viejos y nuevos, crear cambios con adiciones y no con modificaciones de los elementos interiores existentes, recurrir a los nuevos muebles de elementos y no a la arquitectura y usar muebles y equipos corrientes y estándar que se revalorizan por su colocación poco corriente. Estos elementos son las sillas de madera curvada y la estantería metálica de la Remington Rand cuya geometría rectangular se superpuso a la de los paneles de la pared, pero que se separaron de ellos mediante soportes de latón especialmente diseñados con una muesca para evitar las molduras y del suelo mediante patas especialmente diseñadas para los montantes.

263



264



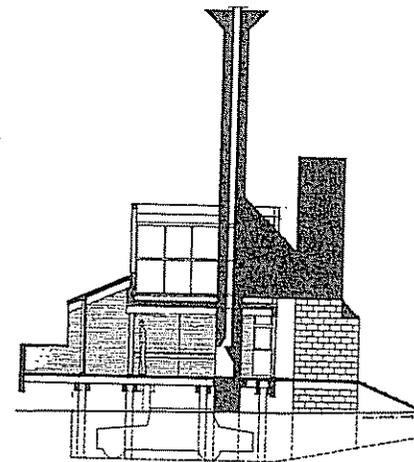
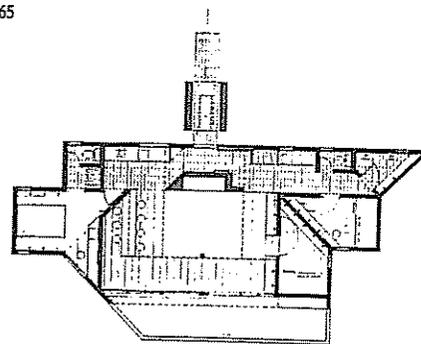
3. *Proyecto de una casa en la playa, Robert Venturi, 1959 (265-271)*

Esta casa para fines de semana, está situada de cara al mar entre las dunas de la playa. Está arreglada sencillamente, ya que se espera que las personas pasen la mayor parte del día en la playa. Hay una pequeña terraza dando al mar y una glorieta descubierta en el tejado, accesible por una escalera y una trampa situadas cerca de la chimenea.

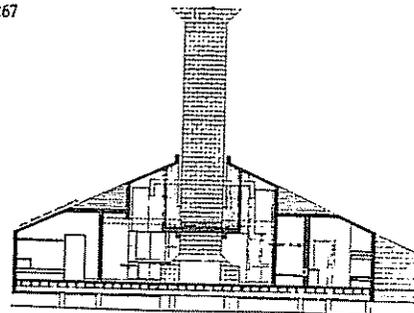
Las paredes están formadas por una estructura balloon. La cubierta es de tablonos, clavados de forma que toda la estructura es a la vez una piel y un cuasi-armazón. Se da una excepción en el lucernario invertido y en la abertura frontal, donde la luz excepcionalmente grande pide unos oportunos elementos estructurales: un pilar y algunas vigas. Esta excepción en el centro hace más aparente la estructura de piel de toda la superficie. (El suelo está levantado sobre pilares y vigas de madera.)

Expresivamente la casa sólo tiene dos alzados: el

265



267



delantero, orientado hacia el mar, y el trasero, que tiene la entrada. Por así decirlo, no tiene costados; y la fachada delantera es diferente de la trasera para expresar su inflexión direccional hacia el océano. La chimenea en el centro de la fachada trasera es el punto de convergencia de las paredes diagonales que radian, al principio simétricamente, para formar los espacios interiores. Debido a estas configuraciones complejas en alzado y en planta, la cubierta es a la vez de dos y cuatro aguas, y su forma simétrica original se distorsiona hacia los extremos del edificio por causa de las demandas interiores y a las exigencias exteriores de orientación y vista. En el extremo puntiagudo, las demandas espaciales y expresivas exteriores de una casa «sin costados» orientada hacia

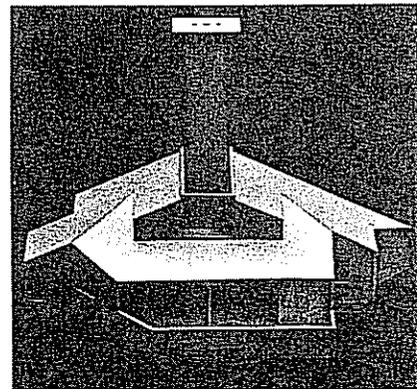
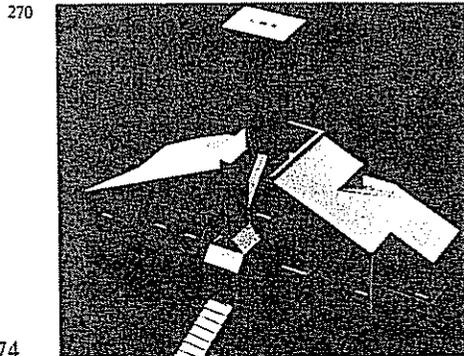
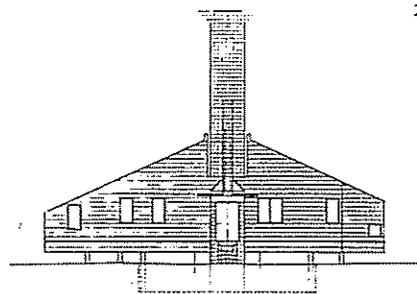
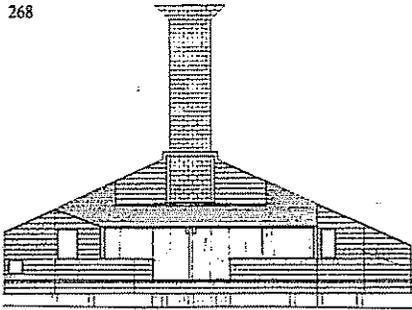
el mar, dominan las necesidades espaciales secundarias del interior.

Toda la superficie exterior es de tejas de cedro natural. Los entarimados en la unión de la cubierta y la pared se reducen todo lo posible para que la cubierta y la pared parezcan más continuas. Las escamas superpuestas de las paredes terminan en una falda sobre los pilotes. Las aberturas de las ventanas y el porche forman agujeros diferentes en la piel continua. Las superficies interiores, que uno ve detrás de las ventanas y dentro del porche, están pintadas de un tono contrastante como el forro interior de una capa. Los intradós de las aberturas donde la piel se corta, están pintados de un color que contrasta. Las tejas nunca tocan la chimenea ni su contrafuerte, que se divide cerca de su base formando un vestíbulo al aire libre.

4. *Sede social de la North Penn Visiting Nurse Association, Venturi y Short, 1960 (272-277).*

La economía exigió un pequeño edificio de construcción convencional. El emplazamiento sugería una escala atrevida y una forma simple en respuesta a los grandes edificios de su alrededor. Sin embargo, el programa exigió un interior complejo, con gran variedad de espacios y zonas de almacenamiento especiales. El aparcamiento nivelado para los cinco coches del personal en un terreno con pendiente necesitó de un patio formado por un muro de contención. Y una entrada de peatones con un mínimo de peldaños exteriores, exigía igualmente un edificio inmediato a la calle.

El edificio resultante es una caja distorsionada simple y compleja al mismo tiempo. Al ser contiguos y similares en superficie, el patio y el edificio forman una dualidad. La parte delantera del edificio se inflexiona hacia el patio para resolver la dualidad, pero sin embargo esta distorsión del edificio-caja refuerza al mismo tiempo la dualidad al complementar el muro curvado del lado opuesto del aparcamiento y al hacer más simétrico el patio, y por lo tanto independiente del edificio. El edificio en este punto es más escultórico que arquitectónico. Las exigencias espaciales exteriores dominan a las exigencias inte-



riores, y está diseñado de fuera a dentro. El interior «torpe» creado es un espacio subordinado como el cuarto oscuro de un dentista.

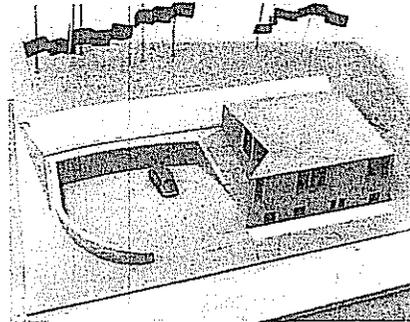
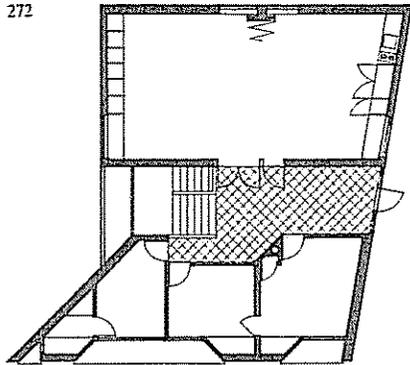
La distorsión también opera en el lado abierto de la dualidad: la ligera curva del muro de contención del patio básicamente rectangular responde a la presión de la tierra de detrás. La caja del edificio está distorsionada además por el muro del lado este que es paralelo a la línea de propiedad de este solar semi-urbano. La superficie de esta caja originalmente lisa está también distorsionada. Las ventanas de la fachada están hundidas para resguardarse íntegramente del sur. También se conjugan con los armarios interiores a lo largo de esta pared paralela al forjado de la cubierta.

Las incisiones de las ventanas, al estar a veces emparejadas y metidas hacia dentro, o ser grandes y haber pocas, aumentan la escala del pequeño edificio. En la parte exterior la escala de las ventanas inferiores se aumenta por el recurso de un marco que amplía —en este caso, una moldura de madera

aplicada que conjuga la contradicción entre la escala del interior y la del exterior. La posición compleja de ventanas y aberturas de esta fachada impide también la simplicidad de la caja. Estas incisiones no están dejadas al azar sino más bien se componen según una serie rítmica originalmente regular y distorsionada por las complejidades y circunstancias del interior.

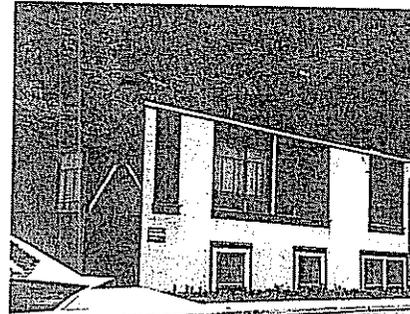
La entrada en el lado del patio en un descansillo intermedio de la escalera es igualmente compleja en composición y atrevida en escala. Está hecha casi de igual manera de elementos rectangulares, diagonales y circulares yuxtapuestos de una manera similar a algunas puertas renacentistas. La rectangularidad de toda la abertura es resultado de la estructura ortogonal del edificio. En contraste, el arco no deriva de la naturaleza de los materiales y de la estructura de su estructura de madera sino del simbolismo de la entrada. Además, y lo que es más importante, llega a ser el punto focal al ser una excepción circunstancial del orden general de la com-

272

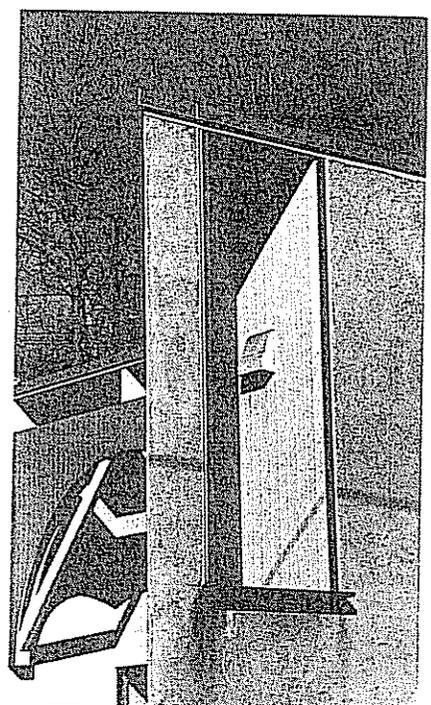
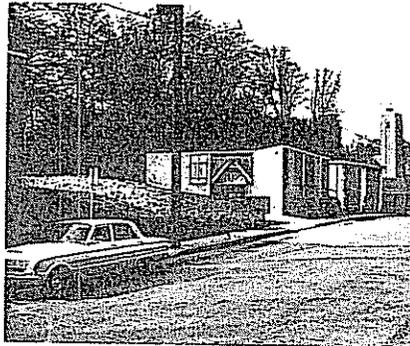


273

275

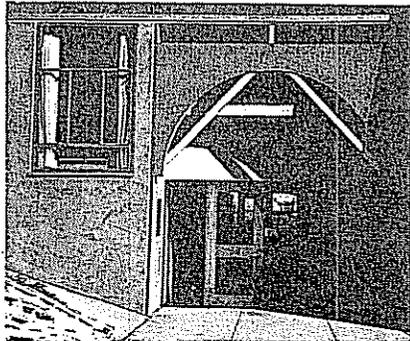


277



276

274



posición. Los postes diagonales son apropiados tanto para apuntalar la viga central que soporta la luz excepcional del forjado del tejado en esta abertura como para producir un contraste con el poste vertical en la gran abertura de la ventana de la fachada que da a la calle y que es más análogo por su posición a la composición rectangular del edificio. La gran abertura en arco, apropiada por su escala a un edificio cívico, está yuxtapuesta a las puertas a escala humana, que están protegidas. Aquí hay tanto una yuxtaposición de escalas como de formas.

En cuanto a las complejidades del programa del interior, se insinúan las complejidades del almacenaje en los nichos alternos de las ventanas y armarios de la fachada. Otra manifestación es la pared diagonal en la planta del hall, otra oportuna distorsión para integrar las complejidades del programa, que se hallan apretadas dentro de un rígido recinto.

La estructura irregular de los forjados y del tejado se adapta de una manera similar a las paredes de carga del rígido perímetro. El primer forjado es una losa reticular que se adapta a las paredes de carga irregulares del interior. Por otra parte, las viguetas de acero y madera de los forjados y del tejado corren paralelas a las paredes que combinan el almacenaje con las ventanas. Aquí, como en la abertu-

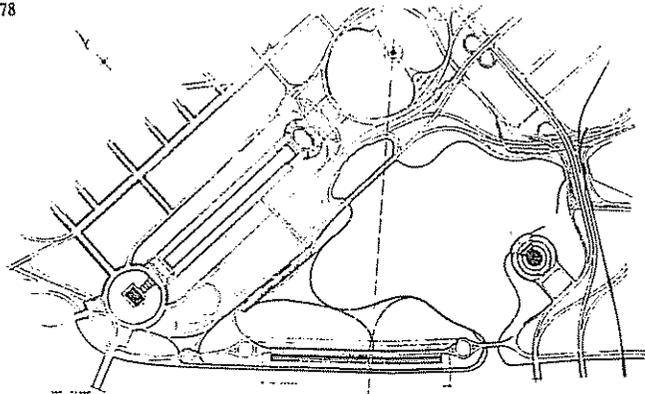
ra de la entrada, la luz se consigue con tablas de madera que permiten que las aberturas y las ventanas tengan una línea fina de cornisa y hacen que la caja parezca más abstracta. Ya he mencionado la oportuna utilización del poste vertical o diagonal, cuando estas luces son excepcionalmente grandes.

Para recalcar la delgadez de la superficie y contradejar la plasticidad de la forma de caja, la superficie de estuco se detalla con un mínimo de esquinas que den la vuelta gracias a las jambas de las ventanas recubiertas de madera. He «destruido la caja», no mediante continuidades espaciales sino mediante distorsiones circunstanciales.

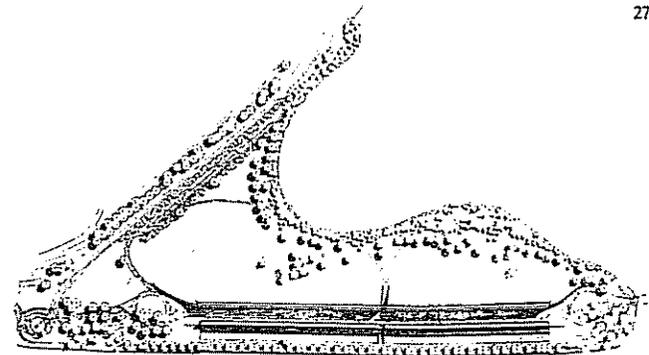
5. *Concurso para el F. D. R. Memorial, Robert Venturi, John Rauch, George Patton y Nicholas Giannopoulos. 1960 (278-283).*

Esta es una forma direccional hecha de tierra que contrasta, y por tanto realza, las formas escultóricas blancas de los tres principales monumentos de Washington ya existentes en la vecindad. No es una cuarta forma escultórica al lado de un aparcamiento. Es varias cosas a la vez: un paseo al aire libre de mármol blanco a lo largo del Potomac, que tiene en cuenta la orilla del río para los peatones;

278

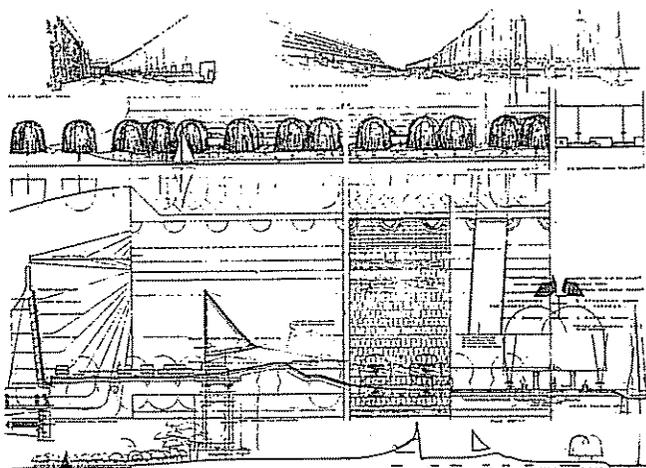


279

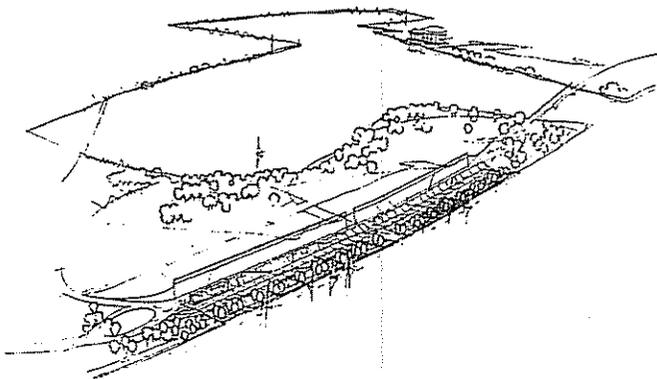


una calle completa, que contiene el aparcamiento de los visitantes y que está delimitada por paredes semejantes a las de un cañón que contrastan con las avenidas abiertas del alrededor; y, por otro lado, es un terraplén de hierba verde que forma un fondo para los cerezos del estanque. La compleja curva de

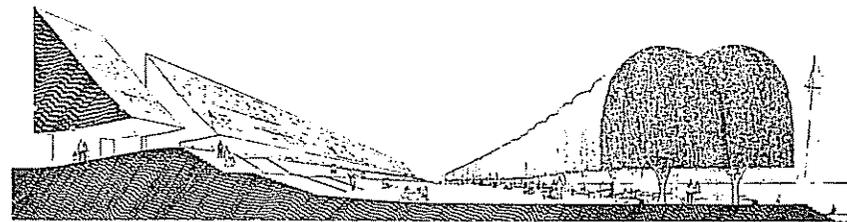
280



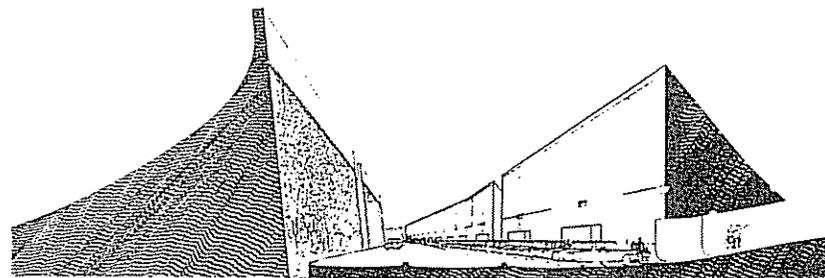
281



la sección vertical en la orilla del río contiene una gran cantidad de rampas, escaleras y pasos y una superficie en bajo relieve, que es interesante de cerca, y por su continuidad llevada al extremo, sugerida y real, esta curva contribuye a la escala convenientemente monumental visible desde lejos. En el otro lado la curva continua integra, en sección, diferentes materiales: hierba, tierra batida, enredaderas y hormigón en la cima que se suceden teniendo en cuenta los diversos grados de pendiente. Se ofrece una variedad de espacios por la sucesión de un parque abierto, de un cañón estrecho para coches, de unos pasos cerrados para peatones y de un paseo al aire libre direccional realzado, a su vez, por detalles tales como árboles y bancos, y en el centro, por una estrecha y larga perspectiva del obelisco de Washington, cruzada por un pequeño puente.



282



283

6. *Renovación de un Restaurante en la zona Oeste de Filadelfia, Venturi y Short, 1962 (284-288).*

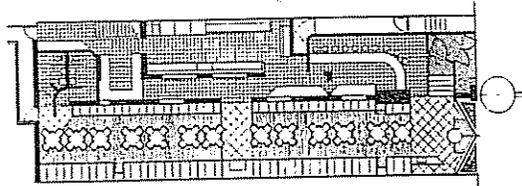
El diseño de este restaurante implicó la renovación de dos casas entre medianeras adyacentes en estado ruinoso cuyas fachadas del primer piso habían sido anteriormente convertidas en tiendas. El restaurante debía ser un modesto establecimiento de barrio para uso de los estudiantes. Los propietarios estipularon que iban a mantener la atmósfera sencilla del anterior establecimiento, una manzana más lejos, que era conocido por «Mom's», y donde los estudiantes «se sintiesen cómodos con sus T-shirts». El presupuesto tenía que conjugarse, y conjugó, con el carácter modesto del lugar.

Tanto en el interior como en la fachada, reconocimos, en vez de enmascararla, la dualidad de la distribución existente con la pared medianera de carga en el medio. Otro determinante del diseño fue una segunda pared de carga paralela, que dividía la pequeña área de servicio de la cocina. La parte oeste

contiene el comedor con cabinas y mesas; la parte este, contiene la cocina, las áreas de servicio, aseos, el mostrador y la entrada. Después del vestíbulo de entrada hay unos peldaños que dan paso al nivel de la planta baja elevada de las casas antiguas. Más allá está el vestíbulo de los apartamentos previstos en los pisos superiores.

Decidimos usar en lugar de alterar el modesto presupuesto y mantener el modesto carácter del lugar en donde las botellas de catsup están en todas las mesas y tendimos a usar medios y elementos convencionales en todas partes pero de tal manera, que las cosas corrientes tomaran un significado nuevo en su nuevo contexto. Esto fue también una reacción a las «modernas instalaciones fijas» sobrediñadas actuales. Para la iluminación principal usamos lámparas R. L. M. de loza blanca de gran tamaño, un elemento industrial pasado de moda que es sólido pero barato, y, en el contexto que le dimos, elegante. Las sillas eran de madera curvada Thonet, que también son unos objetos diseñados casi anóni-

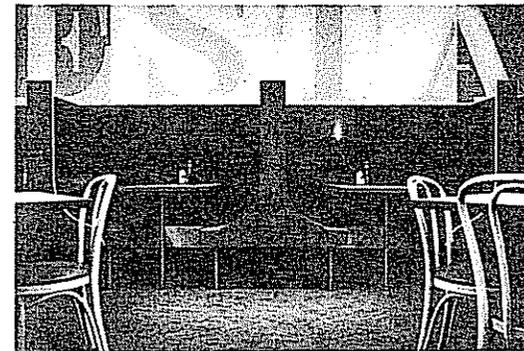
284



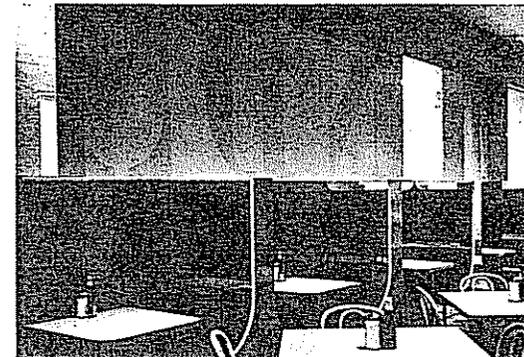
285



286

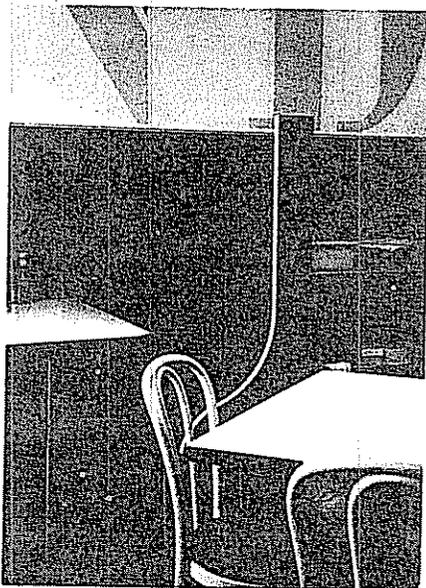


287



mamente aunque ahora quizás empiecen a estar de moda. Las cabinas no se diseñaron según el modelo exageradamente bajo y seudolujosamente tapizado que expone al que está sentado, sino según el modelo más tradicional y algo más alto que tiene un relleno confortable y confiere un apropiado sentido de privacidad. Las conducciones de aire acondicionado se dejaron vistas por economía y para crear un ornamento accidental y funcional del mismo tipo que los antiguos ventiladores mecánicos que colgaban del techo. El techo es de placas acústicas, los suelos de hormigón coloreado y de pavimento elástico.

La ornamentación de la pared está constituida por dibujos pintados sorprendentemente baratos sobre la escayola situada encima del revestimiento de madera de las cabinas. Las letras del nombre del propietario, que se extienden casi a lo largo de todo el espacio, están trazadas siguiendo el dibujo de las trapas convencionales. En la pared opuesta una reflexión directa se yuxtapone con las «ventanas» de la cocina abierta. Estos efectos ilógicos recalcan la función más ornamental de la tipografía. Las enormes letras crean una escala y una unidad apropiadas para un lugar público y contrastan con la escala individual inevitable de múltiples mesas y cabinas. Además de las letras, unas rayas crean unas bandas



pasadas de moda, que distinguen y camuflan la unión de la pared y el techo. En cuanto al color se escogió un tono claro en el techo y un tono medio en el suelo. Las paredes prosiguen la dualidad al tener un tono medio en la parte baja (el metro y medio del revestimiento de madera) y un tono claro, en la parte superior. Los colores son secundarios y alegres pero tienen un carácter viril. Los colores del rótulo exterior no están relacionados con los del interior porque la parte exterior es diferente de la interior. Son primarios y más vivos.

Al estar este restaurante compuesto por dos casas, su nueva fachada es una yuxtaposición de uno y dos elementos —otra vez un juego de dualidades—. Las antiguas casas entre medianeras, que tienen una cornisa casi continua, son idénticas en los pisos superiores. La dualidad se recalca necesariamente en la planta baja por un pilar central estructural entre las grandes aberturas. La superficie del muro no se ha tocado excepto por la aplicación del gris oscuro. Dentro de los marcos de las dos aberturas se da un tratamiento al muro contrastadamente nuevo y variado, cóncavo en la parte de la entrada, convexo en la otra. Estas diferencias recalcan todavía más la dualidad de la planta baja de la fachada.

Pero el rótulo de porcelana esmaltada a nivel del primer piso es lo que de una manera atrevida concluye el juego simultáneo de dualidad y unidad, que se deriva de la composición existente del edificio. En su extensión a lo largo de toda la fachada el rótulo favorece la unidad; sin embargo, por la división de colores —azul en la derecha y amarillo en la izquierda— señala la dualidad del original edificio. En la continuidad de las letras perforadas en plástico blanco se restablece la continuidad.

De manera semejante, la taza atrae la mirada por estar unida e interrumpida al mismo tiempo. Con ella el rótulo pasa de dos a tres dimensiones, de manera que puede ser visto por los peatones al acercarse paralelamente a la fachada, en contraste con la parte plana del letrero que se puede ver a distancia. Las hojas de la taza, como transición central entre las partes azules y amarillas, son alternativamente azules y amarillas y cambian visualmente cuando se pasa por delante de ellas. De noche las

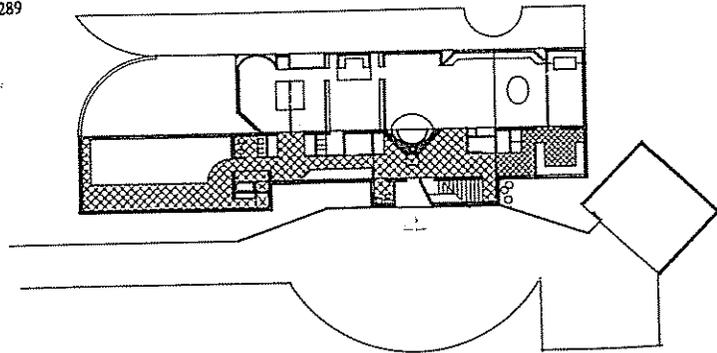
letras se convierten en luz blanca traslúcida y la taza iba a ser perfilada con neón pero el rótulo fue modificado por los propietarios. La atrevida escala de las letras es apropiada a su función de anuncio. Y la división de la palabra juega con la dualidad y atrae la mirada de los que no les gusta leer anuncios.

Al final fuimos dejados a un lado por los propietarios cuyos cambios hicieron una parodia de nuestra parodia.

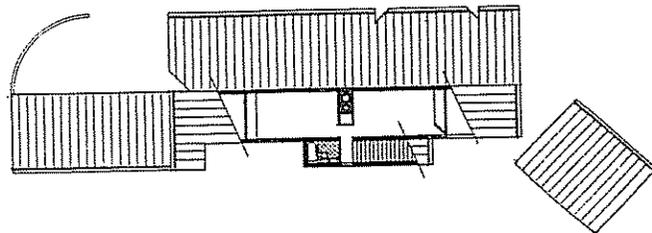
7. *Proyectos de la Casa Meiss, Princeton, N. J., Venturi y Short, 1962 (289-295).*

El emplazamiento de esta casa en Princeton era un solar llano muy grande en una esquina, su parte trasera orientada al sur y con vistas a un viejo establo y a un campo del Instituto for Advanced Studies. Tenia algunos grupos de árboles jóvenes y una hilera de manzanos viejos. El programa requería un

289



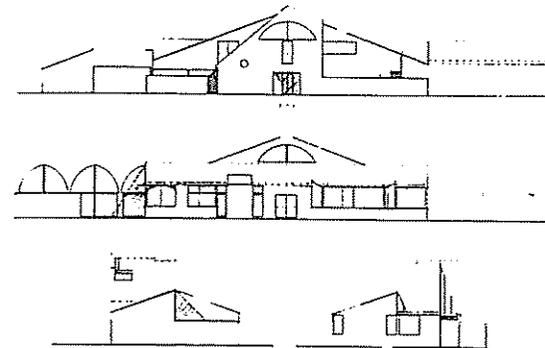
290



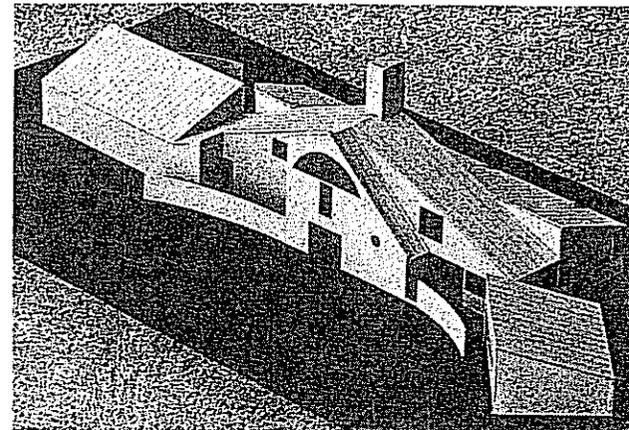
gran estudio para el profesor, fácilmente accesible desde la puerta delantera y desde su pequeño dormitorio; mucho espacio para almacenaje y una piscina interior, además de las habitaciones usuales en una casa de tamaño medio. Los clientes querían privacidad y mucho sol en el interior.

La composición del primer proyecto es una dualidad. En la fachada se superpone un cuerpo largo con una cubierta de dos pendientes con un cuerpo con una cubierta de una sola pendiente situada detrás. En líneas generales, la zona delantera contiene entradas, circulación, almacenaje, servicios y una piscina y protege al cuerpo trasero, que contiene los espacios en los que se hace la vida. Arriba en la parte delantera hay dos habitaciones de huéspedes, una de las cuales la esposa podría usar como oficina. El violento encuentro de estas formas independientes de tejado vistas desde la parte delantera permite varios lucernarios en la zona trasera del tejado de una sola pendiente.

291

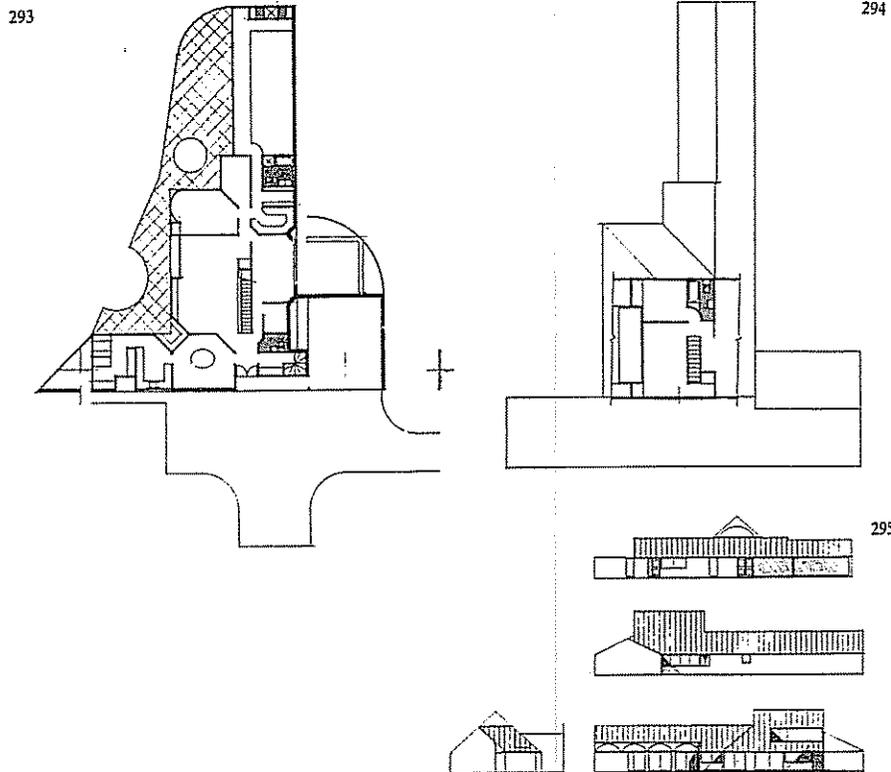


292



La dualidad se resuelve por el perímetro, especialmente severo en los costados, que contiene los dos cuerpos y contribuye a la unidad de la composición en este nivel. También, en planta, el muro trasero que da a la larga terraza es particularmente complejo por los recortes de las ventanas —que modifican la luz del sol o afectan al espacio interior— en contraste con la severa pared de la parte delantera. Las aberturas irregulares de las ventanas de la pared de la parte delantera equilibran la fachada de frontón demasiado simétrica. El muro situado delante, un tercer elemento superpuesto, y el garaje, inclinado en planta para sugerir que es el lugar de los automóviles, forman un recinto.

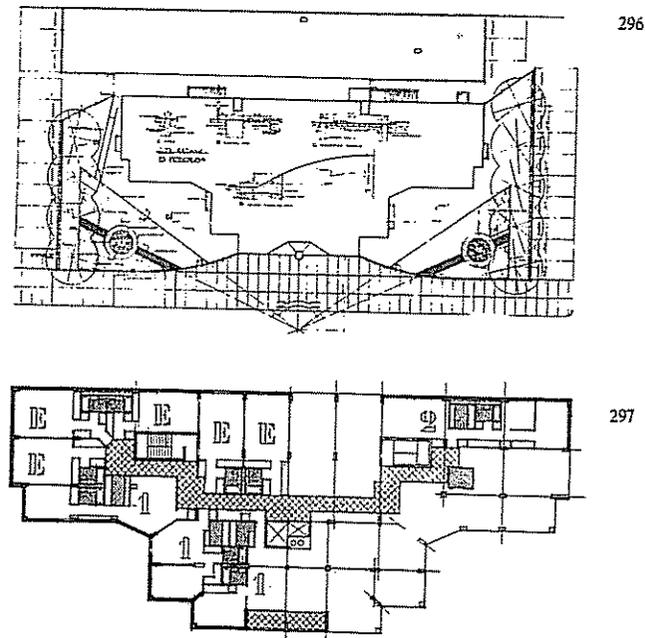
A los clientes no les gustó el primer proyecto porque pensaban que una planta lineal impedía la privacidad respecto al exterior en la parte trasera. Por lo tanto, una planta en líneas generales en forma de L, evolucionó hacia unas características que contrastaron con el carácter severo y cerrado de las pare-



des frontales de la L. Sin embargo, las complejas cubiertas de este proyecto se funden una contra otra en lugar de acabar violentamente. Las habitaciones superiores, las ventanas y el balcón se esculpen dentro de estas cubiertas para no romper su continuidad con mansardas. Pero el espacio de la entrada de la parte delantera, con una cubierta de una sola pendiente, remata el otro tejado y el lucernario resultante sugiere desde delante la complejidad de la parte trasera. El patio de servicio vallado, puntiagudo en su extremo, recalca la función protectora de la parte delantera o del perímetro exterior de la L. A los clientes tampoco les gustó este proyecto.

8. *Guild House, Viviendas para ancianos, Filadelfia, Venturi y Rauch, Cope y Lippincott, Arquitectos asociados, 1960-1963 (296-304).*

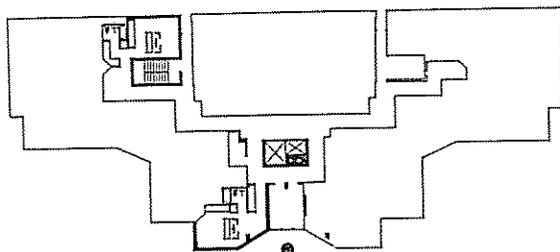
El programa requería 91 apartamentos de varios tipos con un espacio común de recreo, para al-



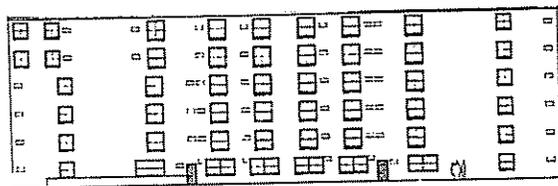
bergar a gente anciana que queria permanecer en su antiguo vecindario. Las ordenanzas locales limitaron el edificio a una altura de seis pisos.

El pequeño solar urbano da por el sur a la calle Spring Garden. El programa interior sugería un máximo de apartamentos que dieran al sur, sudeste y suroeste, por la luz y por la interesante actividad de la calle, sin embargo el carácter urbano de la calle sugería un edificio que no fuera un pabellón independiente, sino que tuviese en cuenta las demandas espaciales de su calle. El resultado fue un edificio de forma inflexionada cuya parte delantera es diferente de su parte trasera. La fachada frontal está separada de la parte trasera en sus remates donde se hallan las terrazas de los espacios comunes para acentuar el papel antiguo de la fachada de la calle. Las fachadas laterales por contraste son complejas, más sensibles a las demandas espaciales interiores que a las exteriores, y en sus configuraciones exactas, se adaptan a la necesidad de un máximo de luz del sudeste y suroeste, de vistas y del espacio de jardín de abajo.

298

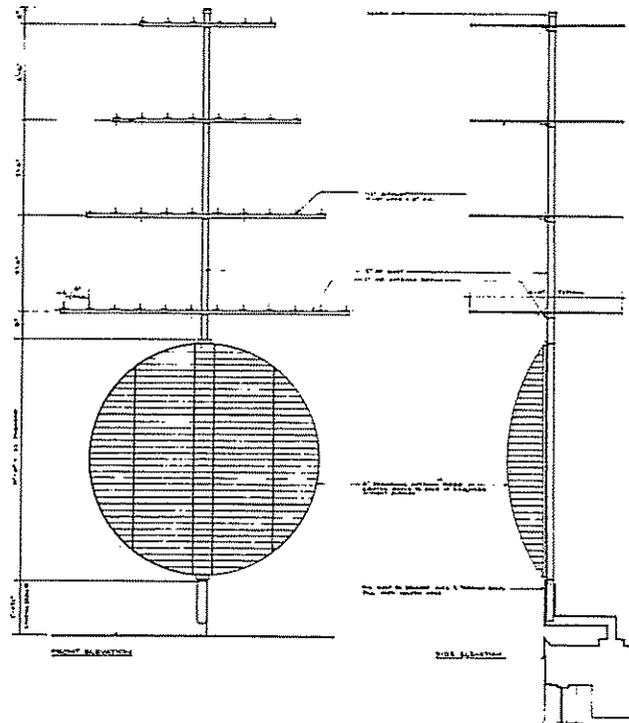


299



Los espacios interiores están definidos por complicados laberintos de paredes, que conjugan el complejísimo y variado programa de una casa de apartamentos (opuesta a un edificio de oficinas, por ejemplo) y la estructura irregular permitida por una construcción de forjados reticulares planos. Hay un máximo de volumen interior y un mínimo de espacios de corredor. El corredor es más bien un espacio residual irregular y variado que un túnel.

La economía imponía no usar elementos arquitectónicos «avanzados», sino elementos «convencionales». Nosotros no nos resistimos a ello. Las paredes de ladrillo marrón oscuro con las ventanas en guillotina recuerdan a las tradicionales casas entre medianeras de Filadelfia o a la parte trasera de las casas de apartamentos eduardinos. Sin embargo, su efecto no es habitual porque están sutilmente proporcionadas y son anormalmente grandes. El cambio de escala de estos elementos casi banales confiere una tensión y una cualidad a estas fachadas, que los hace aparecer como de formas convencionales y no convencionales al mismo tiempo.



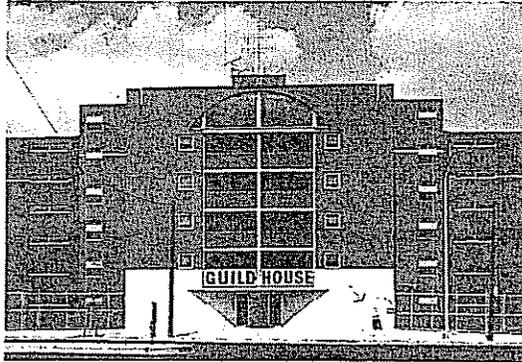
300

La gran columna redonda en el centro de la fachada de la calle es de granito pulido o negro. Contiene y acentúa la entrada excepcional de la planta baja y contrasta con la superficie de ladrillo blanca y lustrosa, que se extiende hasta la mitad del segundo piso en esta pequeña parte de la fachada de la calle. Las barandillas del balcón en este piso, como las de los otros pisos, son planchas de acero perforada, pero están pintadas en blanco y no en negro para crear una continuidad de superficie en esta área a pesar del cambio de material. La ventana central en el piso superior refleja la especial configuración del espacio común interior y se relaciona con la entrada de abajo, aumentando la escala del edificio en la calle y en la entrada. Su forma arqueada también permite una grandísima abertura para perforar la pared y sin embargo mantener un hueco en una pared en lugar de un hueco en

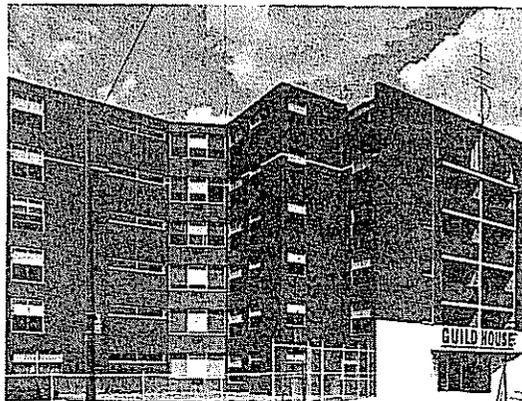
una estructura. La antena de televisión en la parte superior de este eje y más allá de la línea constante de altura del edificio refuerza el cambio de escala en esta parte de la fachada central, y expresa un tipo de monumentalidad parecido al de la entrada de Anet. La antena, con su superficie anodizada, puede interpretarse de dos formas: abstractamente, como una escultura a la manera de Lip-pold y como un símbolo de los ancianos, que pasan mucho tiempo viendo la televisión.

La línea ornamental formada por una hilera de ladrillos blancos intersecciona contradictoriamente a la hilera de ventanas superiores, pero por otra parte termina la fachada plana. Con el área de ladrillos blancos en la parte baja de la fachada, crea una escala mayor y nueva de tres pisos, que se yuxtapone sobre la otra escala menor de seis pisos determinados por las líneas de ventanas.

301



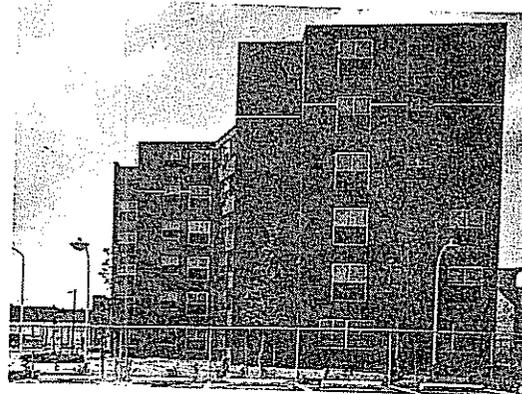
302



303



304



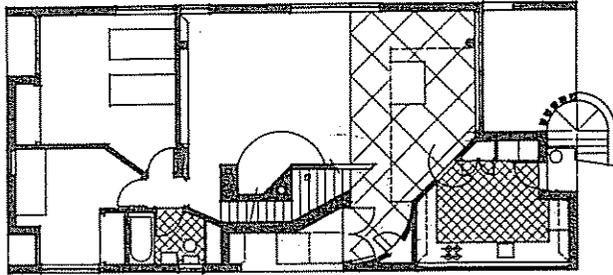
VENTURI - 7

9. *Residencia en Chestnut Hill, Pa., Venturi y Rauch, 1962 (305-316).*

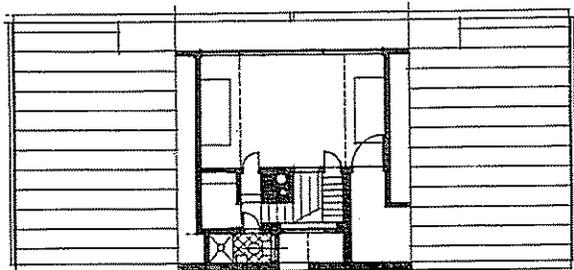
Este edificio admite complejidades y contradicciones: es complejo y simple, abierto y cerrado, grande y pequeño; algunos de sus elementos son buenos a un nivel y malos a otro; su orden integra los elementos genéricos de la casa en general y los elementos circunstanciales de una casa en particular. Consigue la difícil unidad con un número medio de partes diversas en vez de la unidad fácil con unas pocas o muchas partes forzadas.

Los espacios interiores, tal y como están representados en planta y sección, son complejos y están distorsionados en sus formas e interrelaciones. Corresponden tanto a las complejidades intrínsecas del programa doméstico como a algunas fantasías apropiadas para una casa individual. Por otra parte, la forma exterior —al estar representada por la pared rematada con un parapeto y la cubierta a dos

305



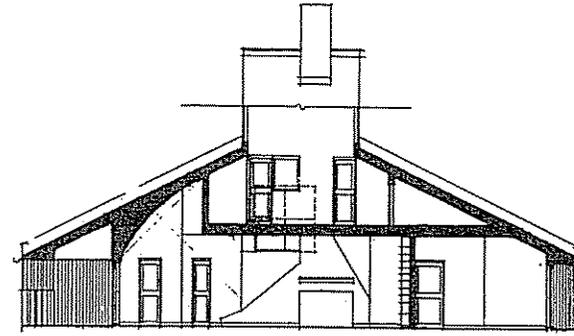
306



pendientes que encierra estas complejidades y distorsiones— es sencilla y regular: representa la escala pública de una casa. La fachada delantera, con sus combinaciones convencionales de puerta, ventanas, chimenea y remate angular del tejado, crea una imagen casi simbólica de una casa.

La contradicción entre el interior y el exterior, sin embargo, no es total: en el interior la planta como un todo refleja la regularidad simétrica del exterior; en el exterior, las perforaciones en los alzados reflejan las distorsiones circunstanciales del interior. Respecto al interior, la planta es simétrica originalmente con un centro vertical del que irradian dos muros diagonales casi simétricos que separan dos espacios terminales delanteros de un espacio mayor central trasero. Sin embargo, esta rigidez casi Palladiana y simétrica, está distorsionada para adaptarse a las necesidades particulares de los espacios: por ejemplo, la cocina a la derecha varía respecto a la habitación a la izquierda.

307



308



Un tipo de adaptación más violenta se da en el núcleo central. Dos elementos verticales —la chimenea y la escalera— compiten, por así decirlo, por la posición central. Y cada uno de estos elementos, uno esencialmente sólido, el otro esencialmente hueco, hace concesiones en su forma y posición; esto es, se inflexiona uno hacia el otro para hacer una unidad de la dualidad del centro que constituyen. Por una parte, el hogar se deforma y se desplaza un poco, como lo hace su chimenea: por otra parte la escalera contrae de repente su anchura y distorsiona su trayecto por causa de la chimenea.

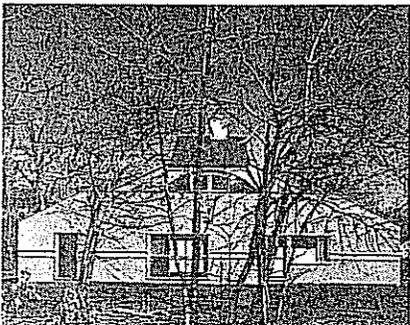
Este núcleo hace de centro de la composición a este nivel; pero en su base, es un elemento residual dominado por los espacios que lo rodean. En el lado de la sala de estar la forma es rectangular y paralela al orden rectangular importante del espacio que hay allí. En el lado de la parte delantera está formada por un muro diagonal que se adapta a las necesidades direccionales también importantes y uni-

cas del espacio de la entrada, que es la transición entre la gran abertura exterior y las puertas de entrada interiores. El espacio de la entrada también compete por la posición central. La escalera, considerada como un elemento en sí mismo por su torpe espacio residual, es mala; sin embargo, en relación con su posición en la jerarquía de usos y espacios es un fragmento apropiadamente adaptado a un todo complejo y contradictorio y como tal es buena. Todavía desde otro punto de vista su forma no es torpe: en la parte baja de la escalera hay un sitio tanto para sentarse como para subir y poner objetos que más tarde hay que subir. Y esta escalera, como las de las casas del estilo Shingle, también quiere ser más grande en su base para adaptarse a la escala mayor de la planta baja. La pequeña «escalera que no va a ninguna parte» del primer piso de igual manera se integra torpemente al espacio residual del centro: a un nivel, no va a ninguna parte y es caprichosa; a otro nivel, es como una escalera

309

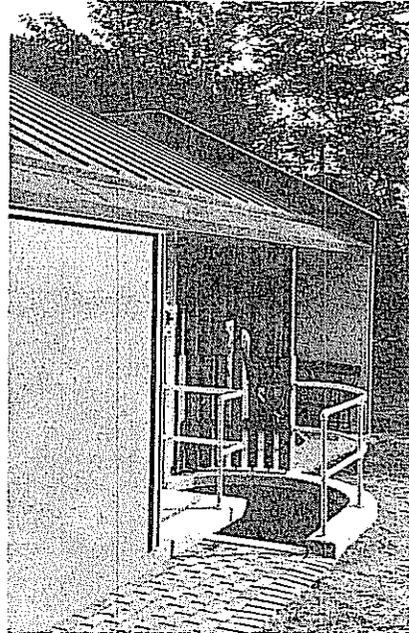


310

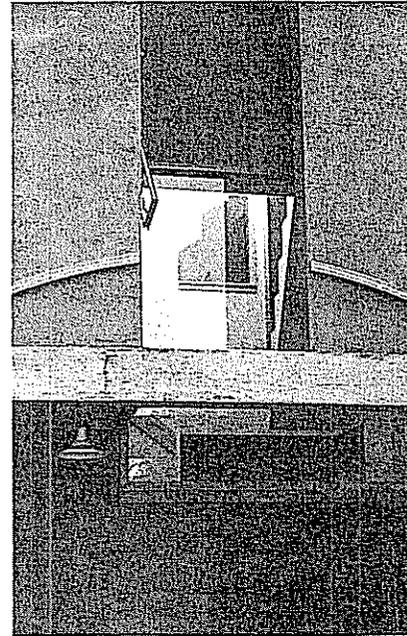


196

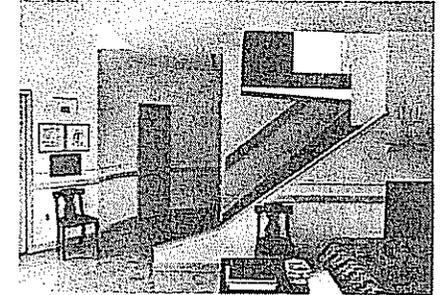
311



312



313



197

contra una pared desde la que se puede limpiar la alta ventana y se puede pintar la claraboya. El cambio de escala de la escalera en este piso contrasta aun más con el cambio de escala en sentido inverso en la planta baja.

Las complejidades y distorsiones arquitectónicas del interior se reflejan en el exterior. Las diferentes localizaciones, tamaños y formas de las ventanas y de las perforaciones de los muros exteriores, así como la localización descentrada de la chimenea, contradicen la simetría global de la forma exterior: En la fachada delantera las ventanas están equilibradas a cada lado de la puerta de entrada que equilibra y del elemento chimenea-lucernario y en la fachada trasera de la ventana de media luna y, sin embargo, son asimétricas. Las protuberancias sobre y detrás de los rígidos muros exteriores también reflejan la complejidad interior. Los muros de la parte delantera y de la parte trasera terminan en un parapeto para recalcar su papel de pantallas detrás de las cuales estas complicaciones interiores pueden asomarse. Las entradas de las ventanas y del porche de los costados, en todas las esquinas menos en una, aumentan las características de pantalla de los muros delantero y trasero, de la misma forma que lo hacen los parapetos en su parte superior.

— Cuando llamé a esta casa abierta y cerrada, lo mismo que sencilla y compleja, me estaba refiriendo a estas características contradictorias de los muros exteriores. Primero, sus parapetos, lo mismo que la pared de la terraza superior de la parte trasera, acentúan la sensación de espacio cerrado horizontal, pero permiten crear una expresión de abertura detrás de ellos en la terraza superior, y encima de ellos en la protuberancia de la chimenea-lucernario. Segundo, la forma regular de los muros en planta acentúa la sensación de espacio cerrado rígido, aunque las grandes aberturas, a menudo situadas precariamente cerca de las esquinas, contradicen la expresión de espacio cerrado. Esta manera de tratar los muros —estratificados para definir un espacio cerrado aunque agujereados para dar abertura— se da elocuentemente en el centro de la fachada delantera donde el muro exterior está superpuesto a otros dos muros que cobijan la escalera. Cada uno

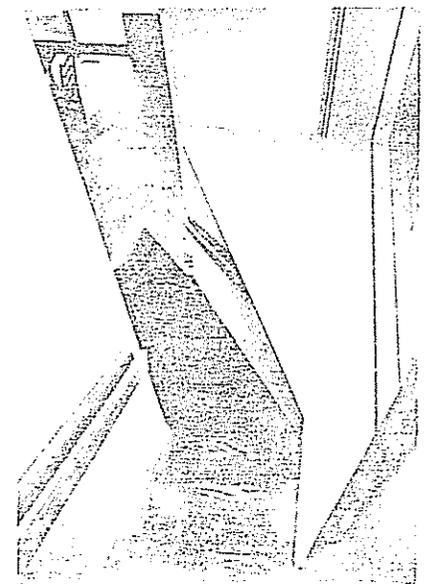
de estos tres estratos vuxtaponen aberturas de diferente tamaño y posición. Se forma un espacio en estratos más que un espacio interpenetrado.

La casa es a la vez grande y pequeña, con lo que quiero decir que es una casa pequeña con una escala grande. En el interior los elementos son grandes: el hogar es «demasiado grande» y la repisa «demasiado alta» para el tamaño de la habitación; las puertas son anchas, el respaldo de la silla alto. Otra manifestación de la gran escala del interior es el mínimo de subdivisiones del espacio, también por razón de economía la planta reduce al mínimo el espacio puramente de circulación. En el exterior las manifestaciones de gran escala se dan en los elementos principales, que son grandes y reducidos en número y centrales o simétricos en posición, así como en la simplicidad y regularidad de la forma y de la silueta del conjunto, que ya he descrito. En la parte trasera, la ventana de media luna es grande y domina por su forma y posición. En la parte delantera, la galería de la entrada es ancha, alta y central. Se acentúa su gran escala por el contraste que se produce con las otras puertas, más pequeñas en tamaño, pero similares en forma; por su poca profundidad para su tamaño; y por la posición regular de la entrada interior detrás de ella. También,

314



315

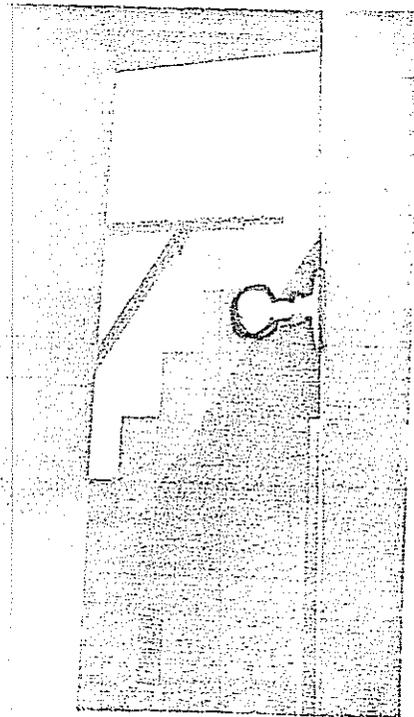


la moldura de madera aplicada sobre la puerta incrementa su escala. El zócalo aumenta la escala del edificio porque es más alto de lo que se espera. También estas molduras afectan de otra manera a la escala: hacen los muros de estuco aun más abstractos y la escala, que normalmente queda determinada por la naturaleza de los materiales, más ambigua o indefinida.

La principal razón de la gran escala es equilibrar la complejidad. La complejidad en combinación con la pequeña escala en edificios pequeños significa actividad. La gran escala en el pequeño edificio, como las otras complejidades, consigue una tensión más que un nerviosismo, una tensión apropiada para esta clase de arquitectura.

El emplazamiento de la casa es un solar interior llano, abierto y cercado en sus límites por árboles y vallas. La casa se levanta cerca del centro, como un pabellón, sin ninguna plantación cerca. El eje de la carretera perpendicular al centro de la casa se desvía por la situación accidental de la alcantarilla principal en el borde de la calle.

315



La composición abstracta de este edificio combina casi de igual manera los elementos rectangulares, diagonales y curvos. Los rectángulos se relacionan con el orden dominante de los espacios en planta y sección. Las diagonales se relacionan con el espacio direccional de la entrada, con las relaciones particulares de los espacios direccionales y no direccionales dentro del rígido espacio cerrado de la planta baja y con la función de cerrar y de proteger de la lluvia de la cubierta. Las curvas se relacionan con las necesidades espacio-direccionales de la entrada y de la escalera exterior; con las necesidades espacio-expresivas en sección del techo del comedor, que es contradictorio a la pendiente exterior del tejado; y con el simbolismo de la entrada y su gran escala, que se produce por las molduras del alzado delantero. La excepción de la planta se halla en la oportuna columna de soporte que contrasta con la estructura de muro de carga del conjunto. Estas combinaciones complejas no consiguen la fácil armonía de unas pocas partes forzadas basadas en la exclusión, esto es, basadas en el «menos es más». En vez de esto obtienen la difícil unidad de un número medio de partes diversas basadas en la inclusión y en la aceptación de la diversidad de experiencia.

10. Concurso para una fuente, Fairmount Park Association, Filadelfia, Venturi y Rauch, Denise Scott Brown, 1964 (317-322).

Esta fuente debía levantarse dentro de la manzana libre que pone fin a la Benjamin Franklin Parkway y que está situada delante del Ayuntamiento. La manzana es la típica de la planta en cuadrícula del centro de la ciudad y está rodeada de calles con gran cantidad de tráfico local. Más allá, excepto a lo largo de los ejes que atraviesan la Parkway, se asoma una mezcla de altos edificios de oficinas. El interior de la manzana, que es casi cuadrado, contiene un pabellón redondo llamado Centro de Información. El trazado del jardín y del pavimento, incluyendo los 27 metros de diámetro del estanque de la fuente, se establecía en el programa del concurso. La Benjamin Franklin Parkway es un

GRACIAS

GRACIAS

boulevard cuyo eje tiene cerca de una milla de longitud y es diagonal y corta a la planta en parrilla de la ciudad. Une el Ayuntamiento con el Museo de Arte y el Fairmount Park.

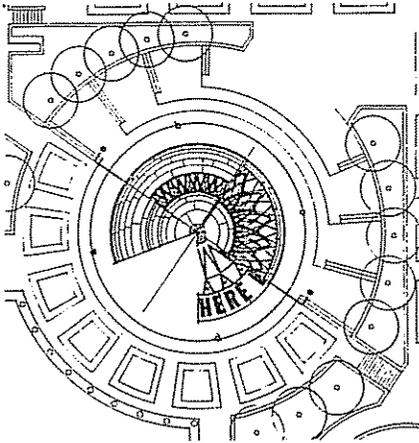
En la otra dirección también puede considerarse como una prolongación del parque dentro del centro de la ciudad, ya que sus árboles verdes marcan una continuidad con el mismo parque, y además también está bajo la jurisdicción legal de la Comisión del Fairmount Park. La avenida actúa como una importante arteria de acceso a la ciudad y enfoca la forma dominante del Ayuntamiento, el lugar desde el que se podía contemplar la fuente. El Ayuntamiento es de color claro, grande de tamaño y escala, y tiene su superficie y su silueta adornadas. Estas características de espacio, forma, escala y cir-

culación, que completan el contexto de la fuente, determinan mucho su forma.

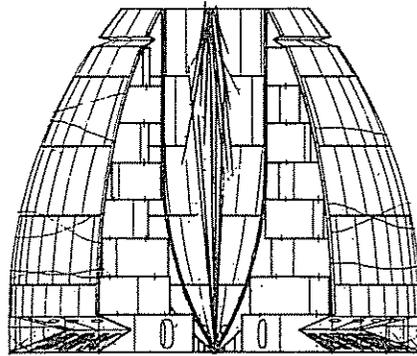
La forma es grande y atrevida, de modo que se puede ver sobre el fondo de grandes edificios y del espacio amorfo, y también desde la relativamente larga distancia de la Parkway. Su forma plástica, su silueta curva y su superficie lisa contrastan también atrevidamente con los complicados dibujos rectangulares de los edificios de su alrededor, a pesar de ser análogas a algunas de las formas en mansarda de las cubiertas del Ayuntamiento. No se quiso que fuera una fuente barroca complicada que sólo se viera de cerca o desde un coche atascado por el tráfico.

Pero el juego del agua misma, así como el contexto de los alrededores, determina las particulari-

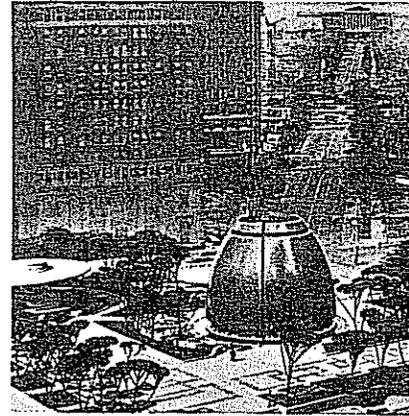
317



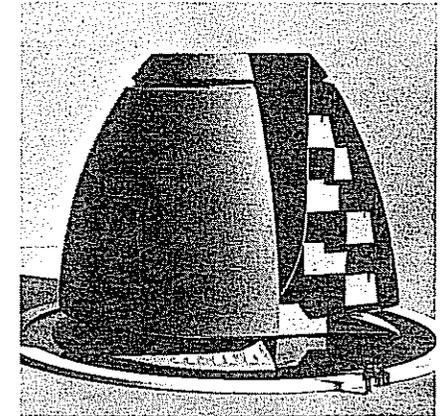
318



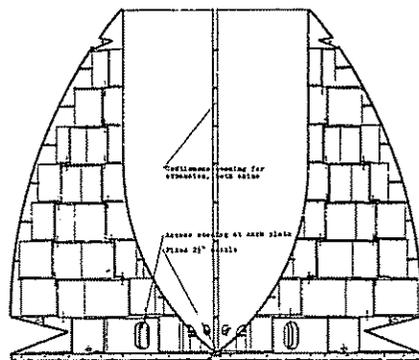
320



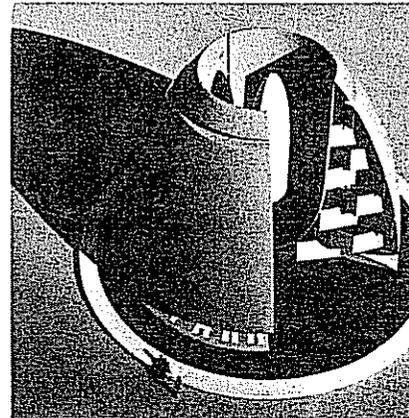
321



319



322



dades de la forma de la escultura. La escala del juego del agua combina con la de la escultura: el chorro central tiene 20 metros de altura y se relaciona tanto con la escala como con el eje de la Parkway. El chorro continuo está protegido del viento por la superficie interior cóncava de la forma escultórica. Se expone sólo hacia la Avenida y se realiza por el fondo oscuro del espacio cerrado. Desde la mayoría de puntos de la plaza sólo se aprecian las reverberaciones del gran chorro dentro de la cueva artificial, nublosa y mohosa. Las grandes defensas de aluminio son comparables a las pequeñas defensas de vidrio que protegen la llana de las corrientes de aire como en los antiguos candelabros.

Si la superficie interior de la escultura es cóncava para adaptarse al juego del agua a gran escala, la superficie exterior es convexa para adaptarse al juego del agua a la escala menor del exterior. Consiste en una lámina continua de agua saliente de una presa situada cerca de la parte superior de la superficie y que gotea continuamente por el borde inferior al estanque. El letrero **AQUI COMIENZA EL FAIRMOUNT PARK** se ve a través de una cortina de gotitas. Esta cascada, con las letras pulidas y alargadas en la superficie inclinada de la base, se relaciona con la escala del peatón que camina alrededor de la plaza circundante y está destinada a atraer su interés.

La rotulación de los monumentos es tradicional. La inscripción indica la teatral penetración del mayor parque urbano del mundo en el corazón de la ciudad. Cuando la inscripción se lee desde el alzado frontal parece que dice **PARK AQUI**, lo que no deja de ser apropiado para un monumento levantado sobre un aparcamiento subterráneo.

El chorro central está iluminado por lámparas de cuarzo, empotradas en la base. En invierno, cuando el chorro está inactivo, unas lámparas incandescentes con lentes de ámbar inundan con luz amarilla el laberinto rectangular de la estructura comprendida entre las dos caras. El espacio central queda, pues, oscuro. La base inclinada está inundada de luz producida por las lámparas incandescentes con lentes de ámbar. Esta banda continua contrasta con el oscuro cuerpo superior y, de cerca, ilumina el rótulo.

El material es aluminio para aligerar el peso sobre las luces del garaje situado debajo. Su superficie está tratada con un chorro de arena para dar un acabado gris, oscuro, mate y cálido. Las chapas están soldadas, pero las uniones no son lisas. La estructura es de piel con láminas dobladas y aplastadas en el interior con secciones en «Z» que sirven para espaciar las contradictorias siluetas del interior y exterior y para trabar totalmente, como la estructura corrugada interior que aparece cuando se secciona un cartón de embalaje. La geometría de las láminas interiores es reticular y se conecta con la superficie curvilínea de las láminas exteriores en los puntos de soldadura. Este poché aroso es visible en las aberturas del espacio cerrado, delante y detrás. Una serie de registros verticales para el mantenimiento están localizados en las láminas inferiores. Proporcionan una escala que contrasta con la escala monumental del conjunto.

Esta fuente es grande y pequeña, escultórica y arquitectónica en su estructura, análoga y contrastante con su contexto, direccional y no direccional, curvilínea y reticular en su forma y fue diseñada de dentro hacia fuera y de fuera hacia dentro.

11. *Tres edificios para una ciudad de Ohio, Venturi y Rauch, 1965 (323-347).*

Los tres edificios para una ciudad de Ohio son el ayuntamiento, un Y.M.C.A. y una biblioteca pública, o mejor dicho la ampliación de una ya existente. Estos edificios se relacionan el uno con el otro urbanísticamente y con el centro de la ciudad del que forman parte. También son una parte de la primera etapa de un plan mayor para la renovación del centro de la ciudad, cuyo diseño es responsabilidad de los urbanistas bajo cuyas ordenes hemos trabajado.

El ayuntamiento: el ayuntamiento es como un templo romano por sus proporciones generales y también porque está aislado, pero —en contraste con el templo griego— es un edificio direccional cuya fachada es más importante que su parte trasera. Lo que corresponde a la base, a las columnas gigantes y al frontón del porche del templo es, en este

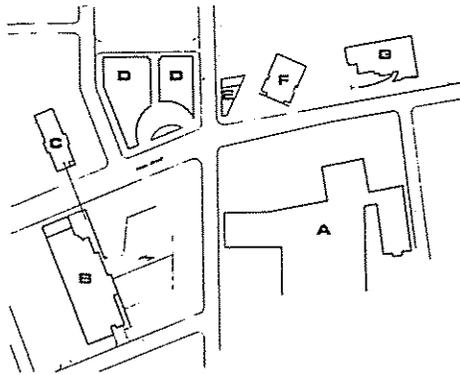
Si

ayuntamiento, el muro parcialmente desenganchado de la fachada, con su abertura gigante arqueada superimpuesta al muro de tres pisos de detrás. Me gusta el uso que hace Louis Sullivan del arco gigante para dar imagen, unidad y escala monumental a alguno de sus últimos bancos que son edificios pequeños pero importantes en las calles mayores de las ciudades del medio oeste. El cambio de tamaño y escala de la fachada del ayuntamiento también es análogo a las fachadas falsas de las ciudades del oeste y por la misma razón: para tener en cuenta las demandas espaciales urbanas de la calle. Pero este edificio tiene dos emplazamientos al mismo tiempo. Además de ser un edificio importante aunque pequeño situado en la Calle Mayor, también está situado en el extremo del eje longitudinal de la plaza central en la que desemboca la Calle Mayor. También, para el observador situado en la Calle Mayor

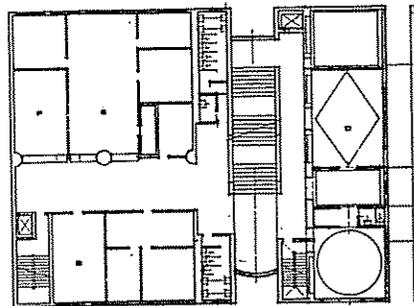
el edificio descansa directamente sobre el suelo y su planta baja parece ser su base; sin embargo, desde la plaza, que está a un nivel inferior a la Calle Mayor, la planta baja queda confusa en perspectiva por causa de la altura y anchura de la calle de enfrente y de los escalones en rampa que conducen al edificio y que forman otro tipo de base al mismo. En este contexto el arco de la fachada parece levantarse directamente de una base diferente y de mayor escala. El mismo edificio en diferentes contextos se interpreta de diferentes maneras.

La contradicción de escala y carácter entre la fachada delantera y la trasera de este edificio es resultado tanto del programa interior como de su situación urbana exterior. La dicotomía en el programa de un ayuntamiento entre los espacios monumentales para el alcalde y el consejo por una parte, y las oficinas rutinarias de los servicios administrativos

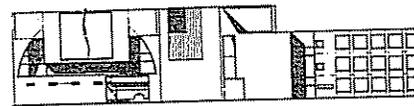
323



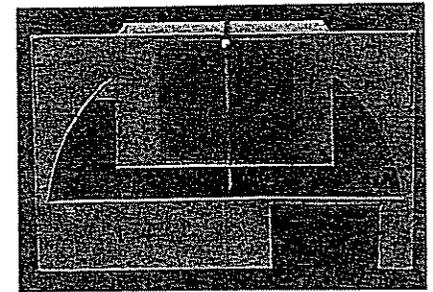
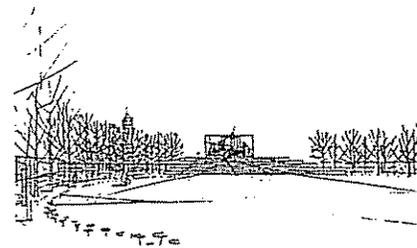
325



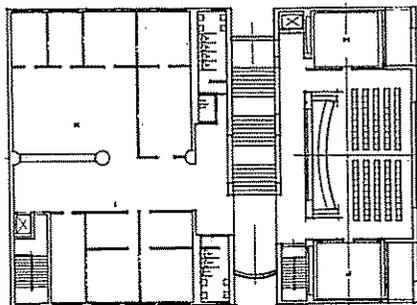
327



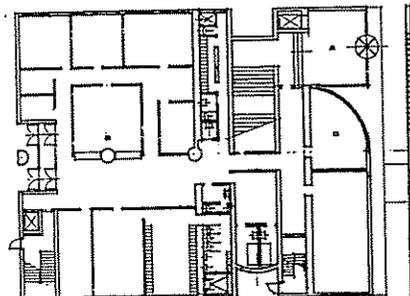
328



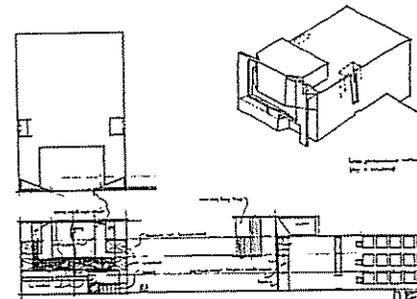
324



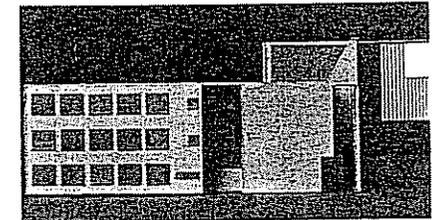
326



329



331



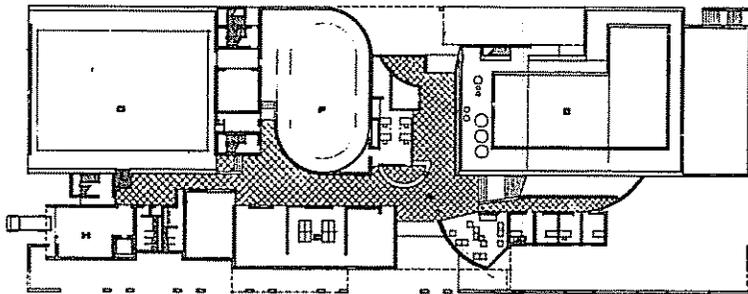
206

207

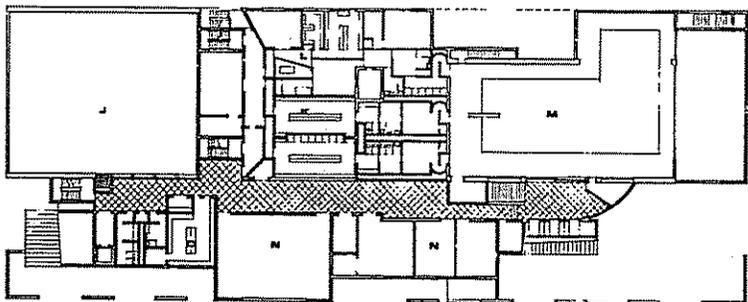
por otra parte, se traduce a menudo en una articulación explícita formada por un pabellón para los primeros que conecta con una nave de oficinas para los últimos —una composición basada en el Pabellón Suizo o quizás en el edificio de la Armée du Salut— (Otra solución quizá sería basar el ayuntamiento sobre otra composición de Le Corbusier, La Tourette, donde la composición parece incompleta, pero en cambio está esencialmente cerrada.) Pero nuestro proyecto de un ayuntamiento pequeño integra estas dos clases de espacios dentro de un espacio cerrado relativamente simple por razones de escala y de economía. (El alcalde dijo que quería «un edificio de albañilería, cuadrado y razonable».) Los espacios monumentales y más ceremoniosos de la fachada delantera son únicos y estáticos —cuando crezca la ciudad sólo se añadirán unos pocos miembros más al consejo y no habrá nunca más de un alcalde— mientras que los espacios no monumentales que corresponden a los espacios de oficina de

detrás relativamente flexibles y extensos necesitan expansionarse: se pueden hacer ampliaciones en la parte trasera. Este es un edificio abierto en la parte trasera porque la burocracia siempre está creciendo. Entre la fachada delantera y la parte trasera hay una zona común de circulación y de servicios verticales. La planta baja contiene los servicios de la policía en la parte trasera y la entrada principal delante. Se asume que el público irá cada vez menos al ayuntamiento por lo que las zonas de pago e información no están en la planta baja. Las ventanas pequeñas repetidas de la parte trasera y la mayor altura de la fachada delantera aguantada por arbotantes reflejan desde el costado, además, estas variaciones de función en el interior. La estructura es de muros de carga de hormigón, que forman zonas paralelas o perpendiculares cubiertas con vigas de hormigón. En la zona trasera hay una columna interior en el centro para facilitar la flexibilidad entre los muros de carga. El ancho corredor

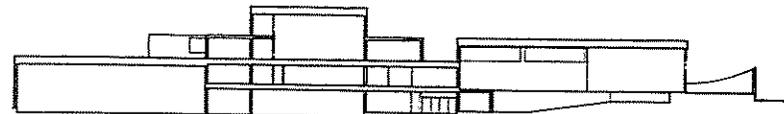
332



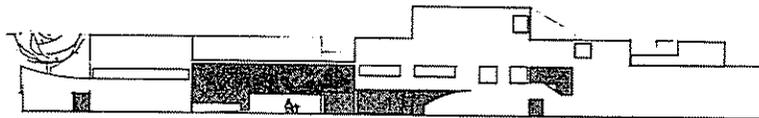
333



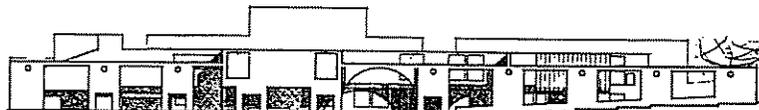
334



335



336

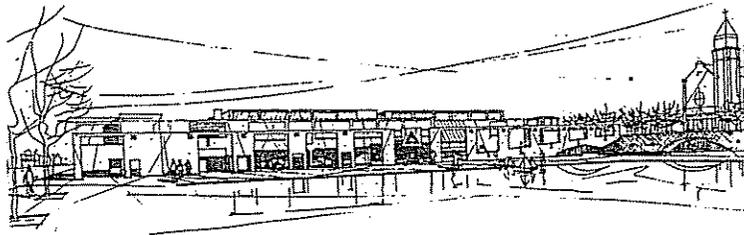


o galería que se crea es apropiado para un área de oficina con un uso público más amplio. Ya que los muros de carga son de hormigón, las aberturas pueden ser muy grandes. La superficie es de ladrillo oscuro que es parecido, pero no combina con la fábrica que existe actualmente en el centro de la ciudad. El muro pantalla delantero, sin embargo, está cubierto por losas muy finas de mármol para recalcar el contraste entre la fachada delantera y la parte trasera. En la fachada delantera la yuxtaposición de la gran abertura arqueada con las ventanas más pequeñas de la pared de atrás desapa-

rece a la altura de la sala del consejo del segundo piso. Aquí la ventana combina con la gran escala de la pantalla delantera: consiste en una pieza de cristal de $8,5 \times 9$ metros aproximadamente. La enorme bandera es perpendicular a la calle, por lo que se ve como un anuncio comercial.

El Y.M.C.A.: este edificio sigue de cerca las recomendaciones convencionales, bastante explícitas y complejas, para el programa interior de un Y.M.C.A. de este tamaño. Nuestras variaciones podrían incluir la zonificación de espacios deportivos de la parte trasera, los espacios sociales delanteros, el alzado

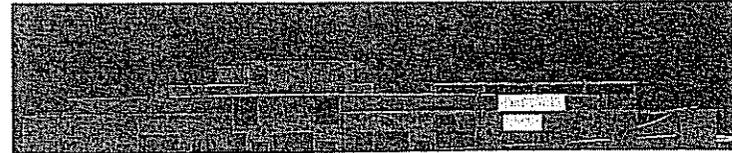
337



338



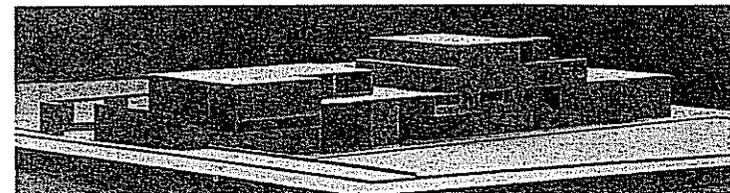
339



340



341

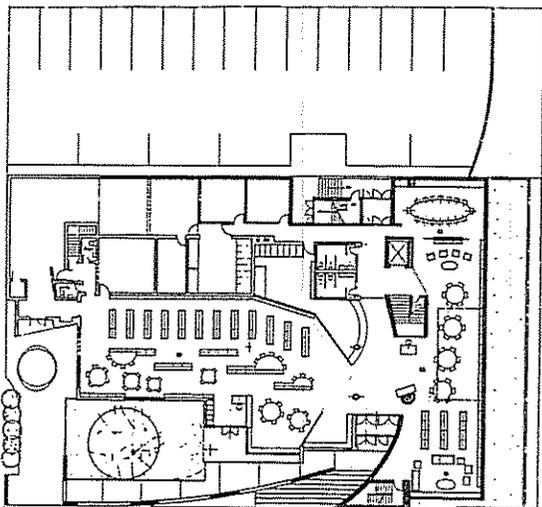


de los extensos vestuarios y algunas características que son consecuencia de la pendiente del terreno a lo largo del edificio y de la necesidad de accesos en la parte trasera desde el aparcamiento y centro comercial situado detrás y también en la parte delantera desde la plaza. La posición del edificio en el lado de la plaza opuesto a la dominante fábrica existente tenía un efecto decisivo sobre la expresión exterior del edificio.

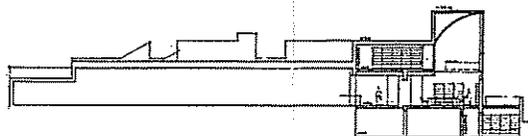
Este edificio tenía que ser grande en escala para ser el complemento y no ser superado por la fábrica de enfrente. Esto se consiguió por el tamaño, número y relación de los elementos de la fachada frontal. Había pocas aberturas en la pared y éstas eran grandes para aumentar la escala. La relación entre las aberturas, que son los elementos dominantes de la fachada, crean un ritmo relativamente regular sin ningún foco central o énfasis en los extremos. Esta característica también da al edificio una mayor unidad y escala. En su composición global no

crea un principio, un medio y un final, lo que constituiría tres elementos diferentes: no es más que un elemento continuo que es resultado del ritmo regular, casi aburrido. En este sentido puede competir con la fábrica de enfrente que es mayor en su conjunto pero menor en sus diferentes partes. Y es apropiadamente secundario respecto al ayuntamiento mas pequeño que está al otro lado de la plaza. La fachada frontal, igual que la del ayuntamiento, es «falsa» —un muro aislado— contradictorio respecto al espacio interior. El ritmo casi regular del reticulado de las aberturas se juega contra los ritmos más pequeños e irregulares del edificio de dos plantas propiamente dicho que está detrás. Una yuxtaposición contrapuntual contrasta «el aburrimiento» de la fachada falsa con el «caos» de la fachada trasera que refleja las complejidades circunstanciales del interior. El muro delantero contiene una zona intermedia entre el edificio y la plaza, para los patinadores en invierno en la parte izquierda y un nicho

342



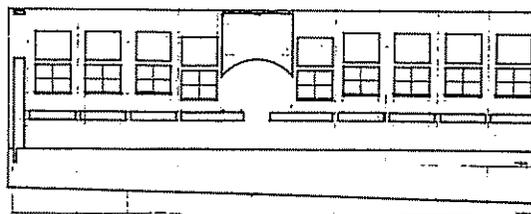
343



344



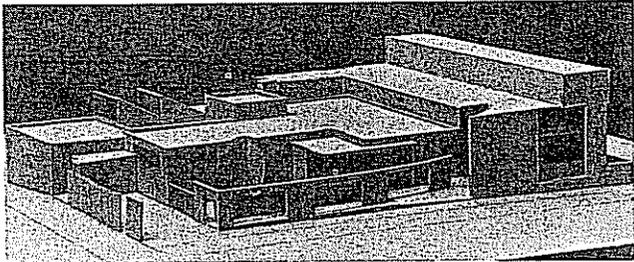
345



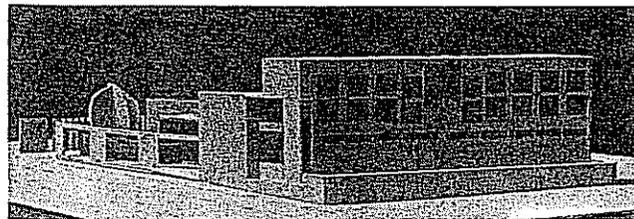
exterior con una chimenea para ellos en el lado derecho donde se convierte en un muro de contención y también en una gran rampa en eje con la iglesia existente en la calle mayor. La estructura es de muros de carga de hormigón, que permite grandes aberturas próximas; es, en verdad, casi una estructura porticada. El ladrillo oscuro se relaciona con la fábrica existente e incrementa la unidad de la plaza y del centro de la ciudad.

La ampliación de la biblioteca: el programa interior es convencional casi por completo. Nuestra solución, en vez de hacer un añadido al edificio de ladrillo amarillo existente, consistió en envolverlo con unos nuevos espacios interiores en la parte trasera y en el lado norte con una nueva pared separada situada delante que contiene un patio en su espacio residual. El viejo edificio fue recubierto aunque fue modificado lo menos posible por razones económicas. El muro envolvente por su gran escala, y por su ladrillo oscuro, aumenta la unidad de la calle mayor. A través de las grandes aberturas en parrilla de la pared delantera exterior se ve el edificio más antiguo, más ligero y de menor escala, de manera que su arquitectura se respeta. De cerca lo nuevo se yuxtapone a lo antiguo.

346



347

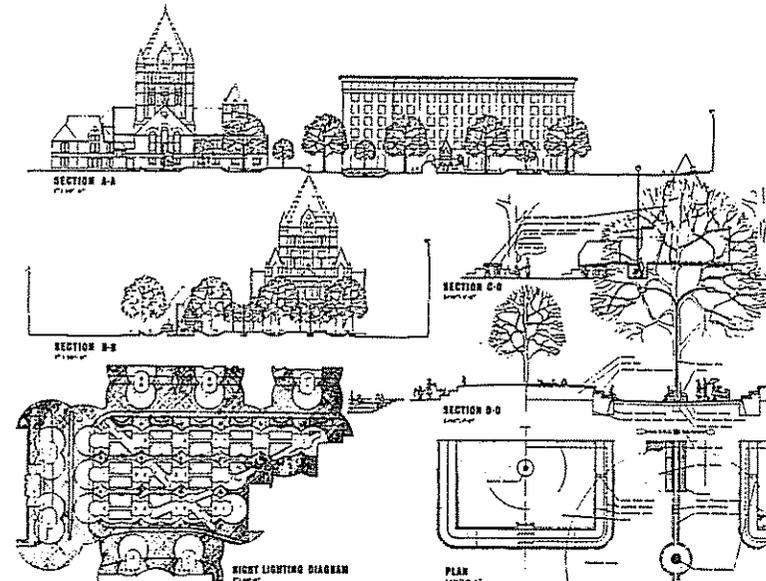


12. *Concurso para la Copley Square, Venturi y Rauch, Gerod Clark y Arthur Jones, 1966 (348-350).*

Para ser un gran espacio abierto en una ciudad americana, la Copley Square de Boston está bastante encerrada —al sur por el hotel, al oeste por la biblioteca pública, en la esquina noroeste por la Old South Church y al norte por la hilera de edificios comerciales—. Pero la esquina abierta del sudoeste donde desemboca la Avenida diagonal Huntington y la esquina del sudeste entre la Trinity Church y el Copley Plaza tienden a debilitar la sensación de espacio cerrado. Y al este el espacio está cerrado ambiguamente por la misma Trinity Church que se sitúa más bien dentro de la misma plaza que a su lado. Las alturas, ritmos y escalas diferentes de estos edificios, así como de las calles que los separan del centro del espacio, disminuyen además la unidad espacial de la plaza existente.

Las reglas del concurso delimitaban el área que debía ser diseñada en la zona definida por las aceras interiores de las tres calles y la acera diagonal del lado noroeste de la Trinity Church; por supuesto, nosotros no podíamos cambiar ni prever alguna

348

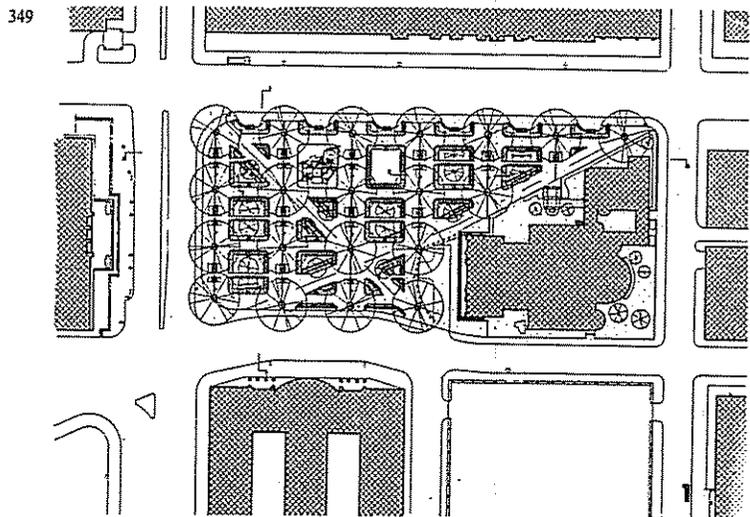


modificación en ninguno de los dispares edificios que rodeaban el espacio.

Así que nosotros hicimos una no-piazza, llenamos el espacio para definir el espacio.

Lo llenamos con una materia no densa, una cuadrícula de árboles regular aunque rica. Estos árboles están demasiado separados para constituir un bosque tradicional, aunque están demasiado densos para pasar inadvertidos. Cuando se pasea entre ellos están lo suficientemente separados para filtrar la luz con variedad y para esconder la iglesia (es necesario hacer un esfuerzo para ver la gran fachada) pero desde el exterior, a lo largo de las calles, tienen una forma rígida que define el espacio e identifica el lugar. Su forma global, sin embargo (al revés de nuestro proyecto de una fuente para Filadelfia en un contexto diferente), no es una forma escultórica emplazada dentro de un espacio porque podría competir con la Trinity Church. Es una disposición tridimensional y repetitiva que no tiene un climax, separada de los alrededores por la acera de las calles, y que contrasta con la Trinity Church que actúa como foco y acentúa suficientemente toda la composición. En el contexto de la cuadrícula de árboles «aburrída» y regular dentro de la plaza los edificios caóticos del norte se convierten en elementos «interesantes» y vitales de la composición.

Además del mosaico de árboles y farolas altas,



bio de proporción para reflejar exclusivamente los fundamentos estructurales de la forma y de la proporción. Por otra parte, Jasper Johns en sus pinturas yuxtapone banderas convencionalmente proporcionadas que son de tamaño grande, pequeño y mediano.) Se escogieron las variedades de árboles teniendo en cuenta que la forma del plátano adulto, de unos 18 metros de altura, tiene una proporción similar a la del Scholar adulto, de unos 7,5 metros de altura. El elemento que de una manera más gráfica ejemplifica esta idea es la réplica en hormigón armado de la Trinity Church, enfrente de la Trinity Church.

Hay una razón para esta pequeña réplica y también para la de las «calles» cuadrículadas; una razón distinta a las ya mencionadas referentes a la ambigüedad, tensión, escala y monumentalidad: la copia en miniatura es un medio de explicar a una persona el conjunto en el que se halla, pero que no puede ver por entero. El tranquilizar al individuo haciendo comprensible el conjunto de esta manera dentro de una parte contribuye a dar una sensación de unidad a un conjunto urbano complejo. Esta clase de copia en miniatura implica también una copia de un aspecto de la vida. Condensar la experiencia y hacerla más vivida, esto es, aparentaría, lo que es una característica del juego: los niños juegan a casas. Los mayores juegan al Monopoly. En esta plaza hay un simulacro de la circulación y del espacio urbano. La iglesia pequeña también es un juego escultórico para los niños.

Otra característica del juego, que falta en los espacios urbanos diseñados por los arquitectos modernos, es la oportunidad de elección y de improvisación: esto es, que la gente use los mismos espacios de maneras diferentes incluyendo aquellas maneras para las que los espacios no han sido explícitamente diseñados. La cuadrícula, tanto en la forma como en la escala de una ciudad o del campo del mid-west americano o de los interiores con columnas de una mezquita del Cairo o de Córdoba, permite la improvisación y la variedad de uso. Una casa victoriana probablemente ofrece más modos de usar su escalera principal que maneras de pasear y sentarse brinda una plaza típica moderna. Cuan-

do la forma sigue explícitamente a la función, entonces disminuyen las oportunidades para las funciones implícitas. Probablemente esta plaza que es «sólo una cuadrícula», tenga más usos diferentes que las plazas que son interesantes, sensibles y humanas. Y aún más importante, hay más maneras de *verla*. Es como un dibujo intrincado de un paño escocés. Desde lejos es un dibujo repetitivo —desde lejos, verdaderamente, es una sencilla mancha— pero de cerca es intrincado, variado y rico en la disposición, escala y color. (En este espacio a cuadros hay una dimensión suplementaria que ya he mencionado: las excepciones suaves y violentas.) Es una cuestión de óptica: cuando uno se mueve alrededor y a través de la composición, puede enfocar relaciones y cosas diferentes de maneras diferentes. Hay oportunidad de ver la misma cosa de maneras distintas, la cosa antigua de maneras nuevas. Como no hay un elemento dominante y único —una fuente, un estanque reflejante, ni la iglesia misma, por ejemplo— no hay un foco estático cuando uno se mueve por dentro y alrededor de la plaza. Hay la oportunidad de una gran variedad de focos. La principal paradoja de este diseño es que la disposición aburrada es interesante.

Las yuxtaposiciones violentas de enfoques borrosos y claros provienen de niveles de relación que se refieren más o menos al conjunto, o en las composiciones complejas, a conjuntos dentro de conjuntos. Estas relaciones variables dentro de conjuntos complejos crean unos tipos de unidad complejos en los que algunas relaciones interiores inmediatas implican una falta de unidad distinta. No todas las relaciones están siempre bien. Creo que «el relacionar» edificios es una de las tantas muletas de la arquitectura moderna que Philip Johnson habría podido incluir. Los edificios como la Trinity Church y la Biblioteca Pública de Boston no tienen que estar relacionados de una manera fácil y evidente. Y no deberían estar porque sus relaciones no pueden ser únicamente inmediatas a la situación interior de la plaza, sino a conjuntos mayores exteriores a ellos mismos y a sus inmediateces. Nuestra retícula pequeña desde lejos (como el dibujo del paño escocés) es una gran mancha debido a su re-

gularidad a este nivel de enfoque: no siempre se relaciona de cerca y en detalle con los edificios de su alrededor. Richardson y McKim, Mead y White no necesitan este género de homenaje explícito.

Otra muleta de la arquitectura moderna es la obligación de poner una piazza que es resultado de nuestra pasión justificada por las ciudades italianas. Pero la piazza abierta raras veces es apropiada para una ciudad americana excepto para comodidad de los peatones de ir por atajos diagonales. De hecho, la piazza es «no-americana». Los americanos se sienten a disgusto sentándose en una plaza: deben estar trabajando en la oficina o viendo la televisión en su casa con la familia. Las faenas caseras o los viajes de fin de semana han sustituido la *passeggiata*. La piazza tradicional es tanto para uso colectivo como individual, y las ceremonias públicas que reúnen a la muchedumbre son más difíciles de imaginar en la Copley Square que la *passeggiata*. Por lo tanto, nuestra plaza no es un espacio abierto para acomodar a la muchedumbre inexistente (las piazzas vacías son curiosas en los primeros de Chiricos), sino para dar acomodo al individuo que confortablemente camina a través del laberinto de calles y se sienta más bien en las «calles» que en una «piazza». Tenemos la costumbre de creer que el espacio abierto es preciso en la ciudad. No lo es. Excepto en Manhattan quizás, nuestras ciudades tienen demasiados espacios abiertos en los aparcamientos, en los desiertos creados por la renovación urbana y en los suburbios amorfos de su alrededor.

NOTAS

- 1 Thomas Stearns Eliot, *Selected Essays: 1917-1932*, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1932, p. 18.
- 2 *Ibidem*, pp. 3 y 4.
- 3 Aldo van Eyck, en *Architectural Design* 12, vol. XXXII, diciembre de 1962, p. 560.
- 4 Henry-Russell Hitchcock, en *Perspecta* 6. *The Yale Architectural Journal*, New Haven, 1960, p. 2.
- 5 *Ibidem*, p. 3.
- 6 Robert L. Geddes, en *The Philadelphia Evening Bulletin*, 2 de febrero de 1965, p. 40.
- 7 Sir John Summerson, *Heavenly Mansions*, W. W. Norton & Co., Inc., Nueva York, 1963, p. 197.
- 8 *Ibidem*, p. 20.
- 9 David Jones, *Epoch and Artist*, Chilmark Press, Inc., Nueva York, 1959, p. 12.
- 10 Kenzo Tange, en Jurgen Joedicke (Ed.), *Documents of Modern Architecture*, Universe Books, Inc., Nueva York, 1961, p. 170 (Véase de J. Joedicke, *Arquitectura contemporánea. Evolución y tendencias*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1970).
- 11 Frank Lloyd Wright, en Edgar Kaufman (Ed.), *An American Architecture*, Horizon Press, Nueva York, 1955, p. 207 (Véase de E. Kaufman/B. Reaburn, *Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*, Editorial Víctor Lerú, S. A., Buenos Aires, 1962).
- 12 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, Londres, 1927, p. 31 (Versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Editorial Poseidón, S. L., Barcelona, 1977).
- 13 Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1964, p. 4 (Versión castellana: *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1973).
- 14 August Heckscher, *The Public Happiness*, Atheneum Publishers, Nueva York, 1962, p. 102 (Versión castellana: *La felicidad pública*, Herreros Hermanos Sucs., S. A., México, D.F., 1965).
- 15 Paul Rudolph, en *Perspecta* 7. *The Yale Architectural Journal*, New Haven, 1961, p. 51.
- 16 Kenneth Burke, *Permanence and Change*, Hermes Publication, Los Altos, 1954, p. 107.
- 17 T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 96.
- 18 T. S. Eliot, *Use of Poetry and Use of Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1933, p. 146 (Versión castellana: *Función de la poesía de la crítica*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1968).
- 19 T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 243.
- 20 *Ibidem*, p. 98.
- 21 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, Harcourt, Brace & World, Inc., Nueva York, 1947, pp. 212 a 214.
- 22 Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision*, Vintage Books, Inc., Nueva York, 1955, p. 237.
- 23 *Ibidem*, p. 240.
- 24 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Meridian Books, Inc., Nueva York, 1955, p. 174.
- 25 S. E. Hyman, *op. cit.*, p. 238.
- 26 C. Brooks, *op. cit.*, p. 81.
- 27 Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, Doubleday & Co., Inc., Garden City (Nueva York), 1955, p. 124.

- 28 Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Duell, Sloan & Pearce, Nueva York, 1943, p. 148 (Véanse del autor: *El futuro de la arquitectura*, Editorial Poseidón, S.R.L., Buenos Aires, 1971; *La ciudad viviente y Testamento*, ambos de Compañía General Fabril Editora, S. A., Buenos Aires, 1970 y 1972, respectivamente).
- 29 T. E. Eliot, *op. cit.*, p. 185.
- 30 C. Brooks, *op. cit.*, p. 7.
- 31 K. Burke, *op. cit.*, p. 69.
- 32 Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, The Jewish Museum, Nueva York, 1964, p. 5.
- 33 James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer, Ltd., Londres, 1961, p. 139.
- 34 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1963, p. 565 (Versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Editorial Científico-Médica, S. A., Barcelona, 1968).
- 35 Eliel Saarinen, *Search for Form*, Reinhold Publishing Corp., Nueva York, 1948, p. 254.
- 36 A. van Eyck, *op. cit.*, p. 602.
- 37 F. L. Wright, *Modern Architecture*, Princeton University Press, Princeton, 1931 (Véase nota 7).
- 38 Horatio Greenough, en Lewis Mumford (Ed.), *Roots of Contemporary American Architecture*, Grove Press, Inc., Nueva York, 1959, p. 37.
- 39 Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, The Modern Library, Random House, Nueva York, 1940, p. 42 (Versión castellana: *Walden o Mi vida entre bosques y lagunas*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1954).
- 40 Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats*, Wittenborn, Schultz, Inc., Nueva York, 1947, p. 140 (Versión castellana: *Charlas con un arquitecto*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1952).
- 41 *Ibidem*, p. 43.
- 42 Le Corbusier, *op. cit.*, p. 11.
- 43 Gyorgy Kepes, *The New Landscape*, P. Theobald, Chicago, 1956, p. 326.
- 44 A. van Eyck, *op. cit.*, p. 600.
- 45 A. Heckscher, *op. cit.*, p. 287.
- 46 Herbert A. Simon, en *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 106, n.º 6, 12 de diciembre de 1962, p. 468.
- 47 Arthur Trystan Edwards, *Architectural Style*, Faber and Gwyer, Londres, 1926, cap. III.
- 48 J. S. Ackerman, *op. cit.*, p. 138.
- 49 Fumihiko Maki, *Investigations in Collective Form*, Special Publication No. 2, Washington University, Saint Louis, 1964, p. 5.
- 50 A. Heckscher, *op. cit.*, p. 289.

Procedencia de las ilustraciones

1. © Ezra Stoller Associates.
2. Alexandre Georges.
3. Heikki Havas, Heisinki.
4. Ugo Mulas, Milan.
5. The Museum of Modern Art.
6. © Country Life.
7. Reproducido con la autorización de Roberto Pane, sacado del libro *Bernini Architecto*, Neri Pozza Editore, Venecia 1953.
8. Sacado de Walter F. Friedländer, "Das Casino Pius des Vierten", *Kunstgeschichtliche Forschungen*, tomo III, Leipzig 1912.
9. © Country Life.
10. A. Cartoni, Roma.
11. Harry Holtzman.
12. The Museum of Modern Art.
13. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de John Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Baltimore 1958.
14. Reproducido con la autorización de Henry A. Millon, sacado del libro *Baroque and Rococo Architecture*, George Braziller, Nueva York, 1965.
15. Reproducido con la autorización de Country Life Ltd., Londres, sacado de A. S. G. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, vol. I, 1935. © Country Life.
16. © Country Life.
17. Sacado de Leonardo Benevolo, "Saggio d'Interpretazione Storica del Sacro Bosco", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, NN. 7-9, Roma, 1955.
18. © Kerry Downes.
19. Reproducido con la autorización de Penguin Books, Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore, 1960. Foto: Alinari-Anderson.
20. George C. Alikakos.
21. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turin, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editors), *Michelangiolo Architecto*, 1964.
22. A. F. Kersting, Londres.
23. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.
24. Reproducido con la autorización de Penguin Books, Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Baltimore 1958.
25. Reproducido con la autorización de Electa Editrice, Milán, sacado de Maria Venturi Perotti, *Borromini*, 1951. Foto: Vescovo.
26. Reproducido con la autorización del Profesor Eberhard Hempel, sacado de Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Penguin Books, Inc., Baltimore, 1958.
27. Alinari,
28. Hirmer Fotoarchiv, Munich.
29. A. F. Kersting, Londres.
30. Reproducido con la autorización de A. Zwemmer Ltd.,

- Londres, sacado de Kerry Downes, *Hawksmoor*, 1959.
31. Sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books Inc., Baltimore 1960.
 32. Soprintendenza ai Monumenti, Turín. Foto: Nevi Benito.
 33. Reproducido con la autorización de Arnoldo Mondadori Editore, Milán, sacado de Giulio Carlo Argan (editor), *Borromini*, 1952.
 34. Reproducido con la autorización de Penguin Books, Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de John Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, Baltimore 1958.
 35. © Trustees of Sir John Soane's Museum.
 36. © Trustees of Sir John Soane's Museum.
 37. A. F. Kersting, Londres.
 38. © Warburg Institute. Foto: Helmut Gernsheim.
 39. © Warburg Institute. Foto: Helmut Gernsheim.
 40. © A.C.L., Bruselas.
 41. Cortesía de Philadelphia Saving Fund Society.
 42. Reproducido con la autorización de Herold Druck- und Verlagsgesellschaft M.B.H., Viena, sacado de Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 1956.
 43. Cortesía de Leo Castelli Gallery.
 44. Tatsuzo Sato, Tokio.
 45. Alinari-Anderson.
 46. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex,
- sacado de Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Baltimore, 1956.
47. Marshall Meyers.
 48. Sacado de *Andrea Palladio*, Der Zirkel, Architektur - Verlag G.m.b.H., Berlín 1920.
 49. The Metropolitan Museum of Art, Dick Fund, 1936.
 50. MAS, Barcelona.
 51. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.
 52. Cortesía de Courtauld Institute of Art.
 53. Alinari.
 54. Sacado de James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer Ltd., Londres, 1961.
 55. Reproducido con la autorización de Electa Editrice, Milán, sacado de Maria Venturi Perotti, *Borromini*, 1951.
 56. Reproducido con la autorización de Country Life Ltd., Londres, sacado de Laurence Weaver, *Houses and Gardens by Sir Edwin Lutyens*, Nueva York, 1925. © Country Life.
 57. © Country Life.
 58. Sacado de Yvan Christ, *Projets et Divagations de Claude-Nicolas Ledoux, Architecte du Roi*, Editions du Minotaure, París 1961. Foto: Bibliothèque Nationale.
 59. A. F. Kersting, Londres.
 60. Alinari.
 61. Foto Locchi, Florencia.
 62. Reproducido con la autorización de Roberto Pane, sacado del libro *Ville Vesuviane*

- del *Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1959.
63. Reproducido con la autorización de Roberto Pone, sacado del libro *Ville Vesuviane del Settecento*, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles, 1959.
 64. Sacado de *Architectural Forum*, Septiembre 1962.
 65. Reproducido con la autorización de Verlag Gerd Hatje, Stuttgart-Bad Cannstatt, sacado de Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, Frederick A. Praeger, Inc., Nueva York, 1960.
 66. Alinari.
 67. Reproducido con la autorización de Carlo Bestetti-Edizioni d'Arte, Roma, sacado de Giuseppe Mazzotti, *Venetian Villas*, 1957.
 68. Jean Roubier, París.
 69. Cortesía de Louis I. Kahn.
 70. © Country Life.
 71. Cortesía de Mt. Vernon Ladies' Association.
 72. William H. Short.
 73. Reproducido con la autorización de The Macmillan Company, Nueva York, sacado de Elizabeth Stevenson, *Henry Adams*. © 1955 Elizabeth Stevenson.
 74. © Ezra Stoller Associates.
 75. Robert Damora.
 76. Cortesía de Alvar Aalto.
 77. Reproducido con la autorización de Editions Girsberger, Zurich, sacado de *Le Corbusier, Oeuvre complète 1946-1952*, 1955. © 1953.
 78. Reproducido con la autorización de George Wittenborn, Inc., Nueva York, sacado de Karl Fleig (editor), *Alvar Aalto*, 1963.
 79. Cortesía de Louis I. Kahn.
 80. The Museum of Modern Art.
 81. Hedrich-Blessing.
 82. The Museum of Modern Art.
 83. The Museum of Modern Art.
 84. The Museum of Modern Art.
 85. © Ezra Stoller Associates.
 86. Charles Brickbauer.
 87. Cortesía de Peter Blake.
 88. Cortesía de Peter Blake.
 89. Cortesía de Peter Blake.
 90. © Lucien Hervé, París.
 91. James L. Dillon & Co., Inc., Filadelfia.
 92. Touring Club Italiano, Milán.
 93. A. F. Kersting, Londres.
 94. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turin, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editors), *Michelangelo Architetto*, 1964.
 95. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turin, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editors), *Michelangelo Architetto*, 1964.
 96. University News Service, University of Virginia.
 97. MAS, Barcelona.
 98. Touring Club Italiano, Milán.
 99. Sacado de Colen Campbell, *Vitruvius Britannicus*, volumen II, Londres, 1717.
 100. Collection: Mr. & Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Connecticut.

101. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200*, Baltimore, 1959.
102. Sacado de George William Sheldon, *Artistic Country-Seats; Types of Recent American Villa and Cottage Architecture, with Instances of Country Clubhouses*, D. Appleton and Company, Nueva York, 1886.
103. Foto de Georgina Masson, autor de *Italian Villas and Palaces*, Thames and Hudson, Londres, 1959.
104. Foto de John Szarkowski, autor de *The Idea of Louis Sullivan*, The University of Minnesota Press, Minneapolis. © 1956 The University of Minnesota.
105. Pix Inc.
106. Archivo Fotográfico, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, Ciudad del Vaticano.
107. Reproducido con autorización, sacado de *Progressive Architecture*, abril 1961.
108. Foto de Martin Hürlimann, autor de *Englische Kathedralen*, Atlantis Verlag, Zurich, 1956.
109. Cortesía de la Casa de Portugal. Foto: SNI-YAN.
110. Alinari.
111. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turín, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editores), *Michelangiolo Architetto*, 1964.
112. Chicago Architectural Photo Co.
113. Reproducido con la autorización de Country Life Ltd., Londres, sacado de A.S.G. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, vol. III, Nueva York 1950.
114. Reproducido con autorización, sacado de *Architectural Design*, diciembre 1962.
115. Foto de Martin Hürlimann, autor de *Italien*, Atlantic Verlag, Zurich, 1959.
116. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.
117. Jean Roubier, París.
118. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.
119. MAS, Barcelona.
120. MAS, Barcelona.
121. Robert Venturi.
122. Sacado de Colin Campbell *Vitruvius Britannicus*, volumen III, Londres, 1725.
123. Jean Roubier, París.
124. Gebrüder Metz, Tübingen.
125. © Trustees of Sir John Soane's Museum.
126. Alinari.
127. Cunard Line.
128. Alinari.
129. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turín, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editores), *Michelangiolo Architetto*, 1964.
130. Foto de Martin Hürlimann, autor de *Italien*, Atlantis Verlag, Zurich 1959.
131. Cortesía de Anton Schroll y Co., Viena, editor de Heinrich Decker, *Romanesque Art in Italy*, 1958.
132. Reproducido con la autorización de Verlag Gebr. Mann, Berlín, sacado de H. Knackfuss, *Didyma*, part I, vol. III, 1940.
133. Reproducido con la autorización de Country Life Ltd., Londres, sacado de A.S.G. Butler, *The Architecture of Sir Edwin Lutyens*, vol. I, 1935. © Country Life.
134. The Museum of Modern Art.
135. MAS, Barcelona.
136. California Division of Highways.
137. Alinari.
138. Reproducido con la autorización de Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, sacado de Henry A. Millon y Alfred Frazer, *Key Monuments of the History of Architecture*, 1964.
139. Reproducido con la autorización de Henry-Russell Hitchcock sacado del libro *In the Nature of Materials*, Duell, Sloan & Pearce. Nueva York, 1942.
140. Archives Nationales, París.
141. Archives Nationales, París.
142. Touring Club Italiano, Milán.
143. © Trustees of Sir John Soane's Museum.
144. Reproducido con la autorización de Architectural Book Publishing Co., Inc., Nueva York, sacado de W. Hege-mann y E. Peets, *The American Vitruvius*. © 1922 Paul Wenzel y Maurice Krakow.
145. Reproducido con la autorización de Architectural Book Publishing Co., Inc. Nueva York, sacado de W. Hege-mann y E. Peets, *The American Vitruvius*. © 1922 Paul Wenzel y Maurice Krakow.
146. J. B. Piranesi, *Vedute di Roma*, vol. 13. Nueva York Public Library Art Room.
147. Reproducido con la autorización de Yale University Press, New Haven, sacado de Vincent Scully, *The Shingle Style*, 1955.
148. Reproducido con la autorización de Architectural Book Publishing Co., Inc., Nueva York, sacado de Katharine Hooker y Myron Hunt, *Farmhouses and Small Provincial Buildings in Southern Italy*, 1925.
149. A. F. Kersting, Londres.
150. Alinari.
151. The Museum of Modern Art.
152. Theo Frey, Weiningen.
153. Reproducido con la autorización de George Wittenborn, Inc., Nueva York, sacado de Karl Fleig (editor), *Alvar Aalto*, 1963.
154. Reproducido con la autorización de Country Life Ltd., Londres, sacado de H. Avray Tipping y Christopher Hussey, *English Homes, Period IV-Vol. II, The Work of Sir John Vanbrugh and His School, 1699-1736*, 1928. © Country Life.
155. Reproducido con la autorización de Propyläen Verlag, Berlín, sacado de Gustav Pauli, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, 1925.

156. Alinari.
157. Abraham Guillén, Lima.
158. Archives Photographiques, Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris.
159. Robert Venturi.
160. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.
161. © Country Life.
162. Robert Venturi.
163. Sacado de Russell Sturgis, *A History of Architecture*, vol. I, The Baker & Taylor Company, Nueva York, 1906.
164. Reproducido con la autorización de Propyläen Verlag, Berlín, sacado de Heinrich Schafer y Walter Andrae, *Die Kunst des Alten Orients*, 1925.
165. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Baltimore, 1958.
166. Pierre Devinoy, París.
167. Staatlichen Graphischen Sammlung, Munich.
168. Hirmer Verlag, Munich.
169. Reproducido con autorización, sacado de *L'Architettura*, junio 1964.
170. Alinari.
171. © Trustees of Sir John Soane's Museum.
172. Robert Venturi.
173. Robert Venturi.
174. The Museum of Modern Art.
175. © Ezra Stoller Associates.
176. Ernest Nash, Fototeca Unione, Roma.
177. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore, 1960.
178. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore, 1960.
179. Friedrich Herwicker, Kaltkirchen.
180. Cortesía de Prestel Verlag, Munich. Foto: Erich Müller.
181. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turin, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editors), *Michelangiolo Architetto*, 1964.
182. Reproducido con la autorización de Giulio Einaudi Editore, Turin, sacado de Paolo Portoghesi y Bruno Zevi (editors) *Michelangiolo Architetto*, 1964.
183. Alinari-Anderson.
184. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de G. H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*, Baltimore, 1954.
185. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800*, Baltimore, 1959.
186. Reproducido con la autorización de Touring Club Italiano, Milán, sacado de L. V. Bertanelli (editor), *Guida d'Italia, Lazio*, 1935.
187. Reproducido con la autorización de Alec Tiranti Ltd., Londres, sacado de J. C. Shepherd y G. A. Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, 1953.
188. Cortesía de Louis I. Kahn.
189. Alinari.
190. Reproducido con la autorización de Rudolf Wittkower, sacado del libro *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Penguin Books, Inc., Baltimore, 1958.
191. Riccardo Moncalvo, Turin.
192. Heikki Havas, Helsinki.
193. Reproducido con la autorización de Arkady, Warsaw, sacado de Maria y Kazimierz Piechotka, *Wooden Synagogues*, 1959.
194. Reproducido con la autorización de George Wittenborn, Inc., Nueva York, sacado de Karl Fleig (editor), *Alvar Aalto*, 1963.
195. G. Kleine-Tebbe, Bremen.
196. Sacado de *Architectural Forum*, febrero 1950.
197. Sacado de *Architectural Forum*, febrero 1950.
198. Reproducido con la autorización de The University of North Carolina Press, Chapel Hill, sacado de Thomas Waterman, *The Mansions of Virginia, 1706-1776*, 1946. © 1945.
199. Robert Venturi.
200. Reproducido con la autorización de Herold Druck- y Verlagsgesellschaft M.B.H., Viena, sacado de Hans Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, 1956.
201. Alinari.
202. Sacado de *Casabella*, n.º 217, 1957.
203. Reproducido con la autorización de Alec Tiranti Ltd., Londres, sacado de J. C. Shepherd y G. A. Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, 1953.
204. Touring Club Italiano, Milán.
205. The Museum of Modern Art.
206. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore 1960.
207. Soprintendenza alle Gallerie, Florencia.
208. Istituto Centrale del Restauro, Roma.
209. Colección: The Whitney Museum of American Art.
210. Cortesía de André Emmerich Gallery.
211. Foto de John Szarkowski, autor de *The Idea of Louis Sullivan*, The University of Minnesota Press, Minneapolis. © 1956 The University of Minnesota.
212. Soprintendenza alle Gallerie, Florencia.
213. Hirmer Fotoarchiv, Munich.
214. Hirmer Fotoarchiv, Munich.
215. Sacado de Colen Campbell, *Vitruvius Britannicus*, vol. I, Londres, 1715.
216. Sacado de John Woolfe y James Gandon, *Vitruvius Bri-*

- iannicus*, vol. V, Londres, 1771.
217. Cortesía de City Museum and Art Gallery, Birmingham.
218. Robert Venturi.
219. Robert Venturi.
220. Robert Venturi.
221. Robert Venturi.
222. Reproducido con la autorización de Electa Editrice, Milán, sacado de *Palladio*, 1951.
223. H. Roger-Viollet, Paris.
224. Slide Collection, University of Pennsylvania.
225. Sacado de I. T. Fray, *Thomas Jefferson, Architect and Builder*, Garrett y Massie, Inc., Richmond 1939.
226. Robert Venturi.
227. Sacado de Colen Campbell *Vitruvius Britannicus*, vols. I y III, Londres 1715 y 1725.
228. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Baltimore, 1960.
229. Bildarchiv Foto Marburg, Marburg/Lahn.
230. Sacado de Leonardo Benevolo, "Le Chiese Barocche Valsesiane": *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1957.
231. © Country Life.
232. The Museum of Modern Art.
233. Sheila Hicks.
234. Reproducido con la autorización de Connaissance des Arts, París, sacado de Stephanie Faniel, *French Art of the 18th Century*, 1957.
235. Chicago Architectural Photo Co.
236. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Munich.
237. Cortesía de Anton Schroll y Co., Viena, sacado de Heinrich Decker, *Romanesque Art in Itali*, 1958.
238. © National Buildings Record, Londres.
239. Robert Venturi.
240. Reproducido con la autorización de A. Zwemmer Ltd., Londres, sacado de Kerry Downes, *Hawksmoor*, 1959.
241. Reproducido con la autorización de Roberto Pane, sacado del libro *Ferdinando Fuga*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1961.
242. Italian State Tourist Office.
243. Reproducido con la autorización de Penguin Books Ltd., Harmondsworth - Middlesex, sacado de Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Baltimore, 1957.
244. Reproducido con la autorización de Architectural Book Publishing Co., Inc., Nueva York, sacado de Katharine Hooker y Myron Hunt, *Farmhouses and Small Provincial Buildings in Southern Italy*, 1925.
245. Wayne Andrews.
246. Sacado de "Bagnaia", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N. 17, Roma, 1956.
247. Alinari.
248. Reproducido con autorización, sacado de *Architectural Design*, diciembre, 1962.
249. Reproducido con la autorización de Architectural Book Publishing Co., Inc., Nueva York, sacado de Katharine Hooker y Myron Hunt, *Farmhouses and Small Provincial Buildings in Southern Italy*, 1925.
250. Sacado del Archivo Amigos de Gaudí, Barcelona. Foto: Aleu.
251. Reproducido con la autorización de George Wittenborn, Inc., Nueva York, sacado de Karl Fleig (editor), *Alvar Aalto*, 1963.
252. George Cserna.
253. Wallace Litwin.
254. Oficina de Venturi y Rauch.
255. Oficina de Venturi y Rauch.
256. Oficina de Venturi y Rauch.
257. Oficina de Venturi y Rauch.
258. Oficina de Venturi y Rauch.
259. Oficina de Venturi y Rauch.
260. Leni Iselin.
261. Leni Iselin.
262. Leni Iselin.
263. Leni Iselin.
264. Edmund B. Gilchrist.
265. Oficina de Venturi y Rauch.
266. Oficina de Venturi y Rauch.
267. Oficina de Venturi y Rauch.
268. Oficina de Venturi y Rauch.
269. Oficina de Venturi y Rauch.
270. George Pohl.
271. George Pohl.
272. Oficina de Venturi y Rauch,
273. George Pohl.
274. George Pohl.
275. George Pohl.
276. George Pohl.
277. Rollin R. La France.
278. Oficina de Venturi y Rauch.
279. Oficina de Venturi y Rauch.
280. Oficina de Venturi y Rauch.
281. Oficina de Venturi y Rauch.
282. Oficina de Venturi y Rauch.
283. Oficina de Venturi y Rauch.
284. Oficina de Venturi y Rauch.
285. Lawrence S. Williams, Inc.
286. Lawrence S. Williams, Inc.
287. Lawrence S. Williams, Inc.
288. George Pohl.
289. Oficina de Venturi y Rauch.
290. Oficina de Venturi y Rauch.
291. Oficina de Venturi y Rauch.
292. George Pohl.
293. Oficina de Venturi y Rauch.
294. George Pohl.
295. Oficina de Venturi y Rauch.
296. Oficina de Venturi y Rauch.
297. Oficina de Venturi y Rauch.
298. Oficina de Venturi y Rauch.
299. Oficina de Venturi y Rauch.
300. Oficina de Venturi y Rauch.
301. William Watkins.
302. William Watkins.
303. William Watkins.
304. William Watkins.
305. Oficina de Venturi y Rauch.
306. Oficina de Venturi y Rauch.
307. Oficina de Venturi y Rauch.
308. Rollin R. La France.
309. George Pohl.
310. Rollin R. La France.
311. George Pohl.
312. George Pohl.
313. Rollin R. La France.
314. Rollin R. La France.
315. Rollin R. La France.
316. Rollin R. La France.
317. Oficina de Venturi y Rauch.
318. Oficina de Venturi y Rauch.
319. Oficina de Venturi y Rauch.
320. Rollin R. La France.
321. Rollin R. La France.
322. Rollin R. La France.

- 323. Oficina de Venturi y Rauch.
- 324. Oficina de Venturi y Rauch.
- 325. Oficina de Venturi y Rauch.
- 326. Oficina de Venturi y Rauch.
- 327. Oficina de Venturi y Rauch.
- 328. Oficina de Venturi y Rauch.
- 329. Oficina de Venturi y Rauch.
- 330. George Pohl.
- 331. George Pohl.
- 332. Oficina de Venturi y Rauch.
- 333. Oficina de Venturi y Rauch.
- 334. Oficina de Venturi y Rauch.
- 335. Oficina de Venturi y Rauch.
- 336. Oficina de Venturi y Rauch.
- 337. Oficina de Venturi y Rauch.
- 338. Oficina de Venturi y Rauch.
- 339. George Pohl.
- 340. George Pohl.
- 341. George Pohl.
- 342. Oficina de Venturi y Rauch.
- 343. Oficina de Venturi y Rauch.
- 344. Oficina de Venturi y Rauch.
- 345. Oficina de Venturi y Rauch.
- 346. George Pohl.
- 347. George Pohl.
- 348. Oficina de Venturi y Rauch.
- 349. Oficina de Venturi y Rauch.
- 350. Oficina de Venturi y Rauch.

Colección Arquitectura y Crítica

- C. Aymonino La vivienda racional. Ponencias de los Congresos CIAM: 1929-1930
- D. Bayón Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica
- A. Bonet Correa Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España
- J. P. Bonta Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación
- G. Broadbent, A. Ward (Eds.) Metodología del diseño arquitectónico
- A. Colquhoun Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976
- P. Collins Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950)
- J. Ekambi-Schmidt La percepción del hábitat
- El Lissitzky 1929. La reconstrucción de la arquitectura en la URSS y otros escritos
- A. Loos Ornamento y delito y otros escritos
- K. Lynch ¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente
- Ch. Moore, G. Allen Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala
- J. Muntañola i Thornberg La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura
- S. Pepper Renovación de la vivienda: Objetivos y estrategia
- C. Rowe Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos
- J. Rykwert La casa de Adán en el Paraíso
- J. Summerson El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier
- M. Tafuri, M. Cacciari, F. Dal Co De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura
- R. Venturi Complejidad y contradicción en la arquitectura

