

# El artista está presente

Extrañamiento, dificultad e instalación en Venturi y Scott Brown

## The artist is present

Difficulty, estrangement and installation in Venturi and Scott Brown

Jacobo García-Germán Vázquez

rita\_19  
mayo 2023  
ISSN: 2340-9711  
e - ISSN 2386 - 7027  
págs 172-191

**Resumen.** El trabajo de Robert Venturi y Denise Scott Brown se basa en la deslocalización y el desplazamiento de significados. En una permanente migración de conceptos e interpretaciones efectuada sistemáticamente sobre el objeto arquitectónico. El entendimiento de su trabajo no debe restringirse como anclado a la reflexión histórica o, alternativamente, al realismo sucio y el Pop aplicados a la arquitectura. Si tanto la revisión crítica realizada durante la última década sobre el episodio postmoderno en arquitectura, como la reciente actualización de sus investigaciones iconográficas y urbanas (apoyadas en la reivindicación concreta de la figura de Denise Scott Brown), han supuesto la recuperación por el interés en estos arquitectos, permanece aún por explorar una tercera vía que indague en la filiación artística de V&SB y un conjunto de mecanismos de trabajo, desplazados del arte hacia la arquitectura, como posibles técnicas de proyecto. Frente a la aparente limitación en seguir considerándoles garantes de valores estables en la arquitectura, o simplemente registradores de realidades urbanas populares, este texto explora algunos procedimientos subyacentes en su trabajo destinados a mantener la capacidad de la arquitectura como actividad inquisitiva, desestabilizadora y en última instancia artística. El extrañamiento, la dificultad, la transformación de la arquitectura en instalación o la defensa de una autoría hiper-subjetiva por encima de una condición disciplinar, son procedimientos que permiten relecturas operativas desde la contemporaneidad.

### Palabras Clave

Venturi  
Scott Brown  
Postmodernidad  
Técnicas de proyecto  
Extrañamiento  
Dificultad  
Instalación  
Arte  
Casa Lieb  
Saving Lieb House

**ABSTRACT.** The work of Robert Venturi y Denise Scott Brown is based upon delocalization and meaning displacement. In a constant migration of concepts and interpretations carried out in successive approaches to the architectural object. It should not be restricted to being understood as a work anchored to historical reflection or, alternatively, to dirty realism and Pop applied to architecture. If both the critical revision of the postmodern episode in architecture, carried out during the last decade, and the recent updating of their iconographic and urban investigations (supported by the particular reassertion of Denise Scott Brown), have reclaimed interest in these architects, a third path remains to be explored, inquiring into the artistic affiliation of V&SB and a set of working mechanisms displaced from art to architecture as possible design techniques. Faced with the apparent limitation of continuing to consider them guarantors of stable values in architecture or simple registers of popular urban realities, this text explores some underlying procedures in their work, aimed at maintaining the capacity of architecture as an inquisitive, destabilizing and ultimately artistic activity. Estrangement, difficulty, the transformation of architecture into installation or the defence of a hyper-subjective authorship, all above a disciplinary condition, are procedure that allow for an operational reading from a contemporary standpoint.

**KEY WORDS.** Venturi, Scott Brown, postmodernism, design techniques, estrangement, difficulty, installation, art, Lieb House, Saving Lieb House.



### The artist is present ?

Una de las primeras paradojas, al volver la mirada sobre Robert Venturi y Denise Scott Brown<sup>1</sup> desde una perspectiva actual, es la producida entre su auto proclamada condición de artistas frente a la aceptación, comúnmente establecida por el resto del mundo, de Venturi y Scott Brown como garantes de determinados valores disciplinares en la arquitectura. Para ellos mismos, Venturi y Scott Brown eran artistas, tanto o más que simplemente arquitectos. Para el resto de la profesión, Venturi y Scott Brown (figura 1) prevalecen en cambio como aplicados arqueólogos de la historia y de la iconografía popular, en posiciones más sismográficas o documentalistas que las comúnmente aceptadas como artísticas.

La memoria de la profesión recuerda su trabajo, y en especial el conocido libro de Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, como una de las primeras llamadas de atención sobre la necesidad de ampliar el abanico instrumental de la arquitectura moderna hacia el pasado y hacia la historia de la arquitectura. Mientras tanto, el propio autor y su socia se definían obstinadamente como artistas por encima de otra calificación.<sup>2</sup> Atribuyéndose con esta descripción la heroicidad e iconoclastia (incluso rebeldía) de los individuos creativos, en contra de su imagen habitualmente aceptada como protagonistas del cambio de paradigma, gregario y generacional, hacia la posmodernidad en arquitectura.

El friso de la cocina de la casa que ambos arquitectos compartían en Filadelfia (figura 2) no deja dudas: una lista de artistas y arquitectos recorre impresa

figura 1  
R. Venturi, D. Scott Brown en el Museum of Contemporary Art San Diego en la exposición "Out of the ordinary". La Jolla, 2002. Foto: Rick Loomis.

la parte superior de la habitación. Artistas como referencias suyas y como héroes, con sus nombres rotulados con una tipografía clásica, y en cuyo linaje nuestros arquitectos se auto-asignaban una casilla en una secuencia genealógica de rebeldes sin causa: Ruskin, Loos, Borromini, Beethoven, Lutyens... Genios incomprendidos, luchadores a contra corriente en su época y protagonistas de relatos mesiánicos, en una filiación incompleta en el tiempo. Venturi y Scott Brown defendieron la libertad del artista, su subjetividad y cosmogonía personal, en paralelo a la condición didáctica y persuasiva que parecerían seguir sus textos, libros e investigaciones. Este complejo equilibrio entre subjetividad y método se mantiene hoy día como característica de muchas de las prácticas arquitectónicas contemporáneas que transitan los territorios solapados de la investigación, la docencia, el proyecto y la obra. Equilibrio no originado exclusivamente en Venturi y Scott Brown, pero quienes figurarían en las referencias de gran parte de la compleja condimentación entre realismo, tradición y activismo que define muchas de las prácticas actuales de referencia, particularmente prácticas jóvenes europeas.<sup>3</sup>



La auto proclamada artísticidad y extremada subjetividad de los proyectos de Venturi y Scott Brown, casi nunca deudores de una teoría general sino de un oportunismo que se quería siempre polémico, nos hace enfrentarnos a su obra de forma personalizada, un tú a tú: es el artista, la persona, la que nos está hablando, y no la obra en sí misma. Mirar, estudiar, visitar, una obra de Venturi y Scott Brown supone inevitablemente entablar una conversación directa con los autores, en persona. Con los individuos antes que con las obras. La dificultad con la que parece estar hecha esta arquitectura, su carencia de fluidez, naturalidad (quizás incluso torpeza), nos hace paradójicamente entrar en la conversación, tomar partido.<sup>4</sup> Exige una postura implicada del participante. ¿Ocurre esto en otras arquitecturas? ¿Se trata de una intención de los autores (el estar presentes), o es consecuencia de la marcada especificidad (podríamos decir carácter iconoclasta) de muchas de sus obras? ¿Por qué se trata de una arquitectura que parece estar

figura 2  
R. Venturi, D. Scott Brown.  
Friso en la cocina de la casa de los arquitectos, Filadelfia.

hablando, queriendo contar algo?<sup>5</sup> Enfrentarse a las obras de V&SB supone posicionarse hieráticamente frente a ellas igual que, de forma simbólica, se fotografió Venturi delante del Partenón de Atenas, certificando su deuda con el legado de la historia, tanto como posteriormente se fotografió enfrentado al skyline de Las Vegas (reconociendo su fascinación por la realidad Pop y post-urbana del “strip” de esta ciudad) (figura 4).

Al describir la fachada de su proyecto para la Sainsbury Wing (ampliación de la National Gallery de Londres, de 1991) (figura 3), Venturi explicaría



**figura 3**  
R. Venturi, J. Rauch, D. Scott Brown. Sainsbury Wing National Gallery Londres 1991. Foto Matt Wargo.

cómo “en la fachada principal copiamos el vocabulario y los elementos del edificio existente de los 1830s (el museo originario de la National Gallery), pero hicimos que las pilastras de nuestro edificio no tuviesen un ritmo regular sino irregular, con una inflexión hacia el edificio original adyacente. De forma que se generase una continuación, pero con un ritmo variable; una variación, un ritmo, propios del jazz, frente a la corrección y pautado en el orden del edificio antiguo”.<sup>6</sup>



**figura 4**  
R. Venturi en Las Vegas, 1968. Foto: Denise Scott Brown.

La conversación inquisitiva y tensa entre Venturi y Scott Brown y el espectador es por tanto intencionada, a partir, en este y en otros casos, de la distorsión lingüística, de la introducción de una variabilidad rítmica que modifica las expectativas, incomodando la previsión y jugando con la desregularización de lo establecido, de forma tan efectiva como las improvisaciones en el jazz. Mecanismos que comprometen la atención de espectador, evitando deliberadamente una mirada distraída. Obligando a la adopción de un compromiso, una involucración.

Estableciendo por tanto una conversación capaz de alcanzar una cercanía tan incómoda como la de Marina Abramovic en su performance *The Artist is Present* (figura 5). En esta acción artística, llevada a cabo en el MoMA de Nueva York en 2010, el visitante al museo se encontraba frente a frente en una mesa con la artista serbia quien, sentada impasible frente al espectador, proponía como experiencia aguantar la mirada de este en silencio. Espectador y artista mirándose a los ojos en proximidad e inmóviles, como ejercicio catártico que, en creciente tensión, enfrentaba al visitante a sus propios miedos y aspiraciones. Como si la artista, Abramovic, actuase sencillamente como espejo o médium que canalizaba una introspección en el visitante que en muchos casos se desbordaba durante el acontecimiento. Esa misma proyección del yo se produce sobre una obra, la de Venturi y Scott Brown, que tras haber pasado por tantas interpretaciones culturales y sus consiguientes desgastes, se nos sigue presentando reclamando una reacción personal, en una curiosa circularidad: autoría singular-codificación histórica-interpretación permanentemente abierta... garantizando la vigencia en el tiempo de este trabajo gracias a su permanente desacoplamiento, a su continua condición inacabada, siendo el espectador el que debe construir los significados parciales, relativos y subjetivos, una y otra vez.

### Extrañamiento

La reiterativa declaración rebelde de hiper autoría de Venturi y Scott Brown,



**figura 5**  
Marina Abramovic. *The Artist Is Present*. Sean Kelly Gallery, 2010. Foto: Marco Anelli.

podría hacernos pensar cómo desde su conocido slogan “I am a Monument”, ellos mismos hubiesen preferido verse representados por un afirmativo “I am an Artist!” (figura 6).

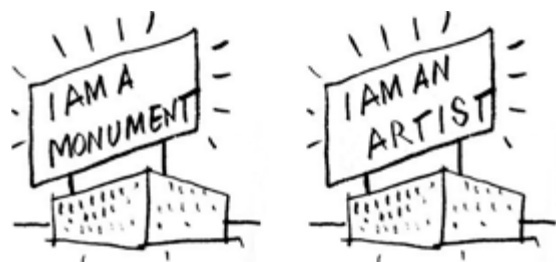


figura 6  
Izq.: R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour “I am a Monument”, Learning from Las Vegas, 1972. Dcha.: “I am a Artist!” – Elaboración propia del autor.

Esta reclamación del territorio y la libertad del artista para la arquitectura se complica cuando tras una mirada atenta descubrimos que en realidad Robert Venturi y Denise Scott Brown, lejos de *querer* ser arquitectos, hubiesen preferido *ser* artistas: comportarse como tales, celebrar su libertad creativa, producir “arte” y trabajar con los mecanismos de producción de los artistas. Resuelto a no dejarse ganar por el lado historicista y disciplinar de una mente creativamente escindida<sup>7</sup>, Venturi parecería haber solucionado el dilema “prefiriendo no hacerlo”: empleando directamente en sus proyectos técnicas de producción, procedimientos e imágenes tomadas literalmente del trabajo de artistas conocidos sin aparente pudor ni mediación conceptual alguna (figura 7). Acudiendo pues a un cierto automatismo en la traslación escalar o dimensional de estos procesos e imágenes que le permitiesen esquivar, parcialmente, el escollo de su excesiva cercanía con la memoria y la historia de la arquitectura y con sus propios referentes biográficos (la herencia de Louis Kahn, el aprendizaje de Roma, etc.). Así ocurre con el trabajo de Ed Ruscha (figura 8), Andy Warhol, Marcel Duchamp y tantos otros, contemporáneos suyos o no. Artistas, algunos con los que Venturi y Scott Brown habían tenido contacto personal, y cuyos procesos de trabajo habían podido



figura 7  
Arriba R. Venturi, D. Scott Brown. Best Products Showroom. Filadelfia 1978. Foto Tom Bernard. Abajo Flowers. Andy Warhol 1970.

figura 8  
Fragmento de Every building on the Sunset Strip. Ed Ruscha 1966.

contemplar de primera mano, incluso en el caso de Ed Ruscha, haciéndoles formar parte de sus metodologías docentes experimentales.<sup>8</sup> Trasladando a la arquitectura recursos clásicamente vanguardistas y, en el contexto de los años 60’ y primeros 70’, poco habituales dentro de las herramientas de proyecto: cambios de escala, “Ready-Made”, repetición, patrones decorativos, etc.

La exótica aparición, casi desde el inicio de su trayectoria, de todo un programa de elementos extrañados, descontextualizados desde el arte hacia la arquitectura (incluso en la época pre-Scott Brown de Robert Venturi, pensemos en la temprana taza gigante en la fachada del Grand’s Restaurant de Filadelfia), revelaba el carácter soterradamente travieso del autor, su dialéctica des-alineación con sus supuestas filiaciones, pero también con sus primeras investigaciones escritas.<sup>9</sup>

De esta forma, lo que tendría que haber sido la aplicación del programa conceptual y de acción arquitectónica trazado por Complexity and Contradiction in Architecture (la recuperación de la preminencia de la forma y el lenguaje en arquitectura basado en precedentes tomados libremente de la historia desde la antigüedad), una alternativa propuesta como antídoto a la herencia de abstracción moderna, se verá cortocircuitada ya desde sus inicios por la injerencia de los instrumentos del arte en la arquitectura.

Es esta obsesión por *trabajar como un artista* (trabajar con los métodos y paradigmas de los artistas, pero también con su subjetividad e inmediatez), lo que parece reivindicar el trabajo de Venturi y Scott Brown hoy, quizás con más convicción que la reflexión disciplinar, formal y lingüística prometida en ese primer libro, y que supuestamente tendría que haber validado la obra construida de estos arquitectos. No es de extrañar entonces la creciente suspicacia actual que pueden producir los juegos de citas y alusiones históricas directas de muchas de sus arquitecturas y, en cambio, la renovada vigencia y utilidad operativa de sus patrones gráficos, cromáticos, texturas, etc. (figura 9).



figura 9  
Venturi, D. Scott Brown. Monumento en Marconi Plaza. Filadelfia, 1985.

En un giro cruel pero irónico, y tal y como ocurrió con contemporáneos de Venturi y Scott Brown tan rigurosos en sus mensajes como Aldo Rossi o Superstudio, quizás será su producción industrial, miniaturizada o reproducible mecánicamente (sillas, juegos de té o papel de pared), la que perdure, por encima de la limitada vida de sus edificios (muchos de ellos de endeble tectónica), condenados a una eventual desaparición. Confirmando por tanto la pervivencia en el tiempo, finalmente, de Venturi y Scott Brown más como artistas que como arquitectos (figura 10).



figura 10  
R. Venturi, J. Rauch. Queen Anne Chair y Empire Chair, 1979.

### Dificultad

La tensión no resuelta entre el manejo de elementos (formas, gestos, citas...), reinterpretados de precedentes provenientes de la historia de la disciplina, sumados a las traslaciones literales, sin red, desde el mundo del arte hacia su arquitectura, hacen aparentemente confusa o abigarrada la producción de Venturi y Scott Brown tras una primera mirada.

Algunas investigaciones recientes han señalado la relación directa en los procedimientos de diseño que Venturi reconocía compartir con la corriente crítica literaria del Formalismo Americano, o New Criticism, corriente que promulgaba “la dificultad” como característica artística así como la autonomía y auto referencia del objeto artístico, algo que debía evidenciarse en la obra.<sup>10</sup> La defensa del poeta T.S. Eliot, citado por Robert Venturi, de una poesía que debía “ser difícil, (...), compleja; más alusiva, más indirecta con idea de forzar, dislocar si es necesario, el lenguaje hacia el significado”,<sup>11</sup> resuena directamente en el procedimiento de diseño de los arquitectos.

Pensemos en otra obra temprana, muy publicada en su día, la Guild House de 1960-63 (figura 11), de Venturi en colaboración con Rauch y Cope and Lippincott, como ejemplo literal de este proceso casi esquizofrénico, o lo que Robert A.M. Stern llamaría en los proyectos de Venturi “composiciones episódicas”.<sup>12</sup>

figura 11  
R. Venturi, J. Rauch. Guild House. Filadelfia 1966. Foto William Watkins.



La planta de la Guild House, edificio residencial para usuarios de la tercera edad en Filadelfia, tiene una relación directa con esquemas originados en el trabajo de Louis Kahn, tanto en su simetría como en el valor de las diagonales y en los empaquetamientos de las estancias en racimos menores. La axialidad central de esta planta se acentúa por el protagonismo de su cuerpo central, que avanza hacia la calle y parecería querer reconocer una aproximación ceremoniosa y progresiva hacia la entrada. Este cuerpo central tiene un tratamiento especializado al dotarse de un zócalo de ladrillo blanco vidriado y una gran columna sobredimensionada de granito negro pulido que, junto con el gran cartel, o “billboard” hacen énfasis sobre la localización del acceso al conjunto. En la planta superior de este cuerpo central, un gran arco marca la ventana de una sala de uso común. Todo ello unido a que la fábrica de ladrillo de este cuerpo central sobresale en los laterales para formar un paño que aparenta desprenderse de la fachada del edificio, como un telón, y que parecería querer señalar una condición de jerarquía, de urbanidad y reconocimiento de la posición en la ciudad de esta fachada.

Nada más lejano de la realidad: el edificio se sitúa paralelo a una calle incapaz de reconocer el eje perpendicular a ella implícito en la composición de la fachada. El tratamiento especializado del cuerpo central da paso a sus laterales al resto de fachadas, neutrales y sin más orden o lenguaje que la repetición de ventanas idénticas en grupos. El empleo del ladrillo se defiende como un elemento banal y económico que, debido a sus proporciones sobredimensionadas ejerce, en su cambio de escala, un efecto de extrañamiento.<sup>13</sup>

Y finalmente la conocida antena de televisión situada en la fachada principal encima del citado arco y que forma parte del alzado, siendo también una cita Pop o de apropiación Dadaísta: un objeto fuera de escala, que se trata

en realidad de una escultura alusiva a una antena (la verdadera antena de TV queda detrás, en la cubierta, fuera de la composición arquitectónica), y que contiene un mensaje casi humorístico sobre la dependencia de la televisión de los usuarios de tercera edad del edificio. Esta antena-escultura se detalló con un plano arquitectónico específico en el proyecto y se presenta habitualmente en libros de Venturi y Scott Brown con especial importancia y definición.

Por tanto (y este razonamiento se podría aplicar a la práctica totalidad de la producción arquitectónica de Venturi y Scott Brown, a pesar de su eclecticismo): citas y procedimientos organizativos en planta deudores de la familiaridad de los autores con arquitecturas que conocen, no vinculados en programa ni escala con el proyecto en cuestión, conjuntamente a adiciones epiteliales de elementos añadidos acentuando las jerarquías compositivas. En muchos casos citando de nuevo y de forma literal otras arquitecturas pasadas, ajenas al problema. Refiriéndose en ocasiones a preexistencias culturales, pero sobre todo a aquellas, más mundanas, halladas en el emplazamiento. Exasperación de las expectativas del espectador atento (incoherencias, irracionalidades compositivas, distorsiones, simetrías incompletas...). Y finalmente la incorporación de elementos “artísticos”, más o menos extraños al argumento de origen, como si hubiesen sido planteados por una mano ajena, y no por la de los arquitectos.

Ni la materialización del Manierismo contemporáneo prometida en Complexity and Contradiction in Architecture<sup>14</sup>(figura 12) ni la pertenencia



a la idea de ciudad efervescente y luminosa de Learning from Las Vegas son fáciles de reconocer en la obra construida de Robert Venturi y Denise Scott Brown. Sí en cambio el giro de tuerca, casi siempre demasiado explícito, entre los elementos en juego, su procedencia, su valor para los autores y

figura 12  
R. Venturi, J. Rauch, Vanna Venturi  
House, Scheme-III. Filadelfia  
1964.

los sistemas de apropiación, distorsión o manipulación empleados. Un giro de tuerca a modo de Cadáver Exquisito entre las piezas reconocibles, de nuevo en una alusión surrealista al montaje, al collage, a la composición por partes y a tantos mecanismos de raíz vanguardista ajenos a la disciplina estrictamente arquitectónica, insistiendo en esta difícil unión entre la codificación histórica, referencial, y “lo ordinario”, o en palabras de Colin Rowe “If only the building could become more itself and less of a stylish cultural act; if, instead of setting out to be *ordinary* it had attempted to be *easy*... (si solamente el edificio pudiese convertirse más en él mismo y menos en un acto cultural estilizado; si solamente en lugar de ser *corriente* hubiese procurado ser *fácil*)”.<sup>15</sup>

### Instalación

El trabajo de Venturi y Scott Brown se basa en una permanente deslocalización, desplazamiento de significados y de escalas efectuadas sistemáticamente sobre el objeto arquitectónico. No se trata, como a primera vista podría parecer, de un trabajo anclado en la realidad, el contexto, la pertenencia o el sentido profundo de las cosas. La primera artimaña controlada es la propia presentación del personaje Robert Venturi como miembro formal de una cierta élite académica, pero que ejercerá soterradamente un cuestionamiento no solo de las certidumbres y clichés del Movimiento Moderno sino de la propia recuperación disciplinar que se le suponía defender a él mismo.

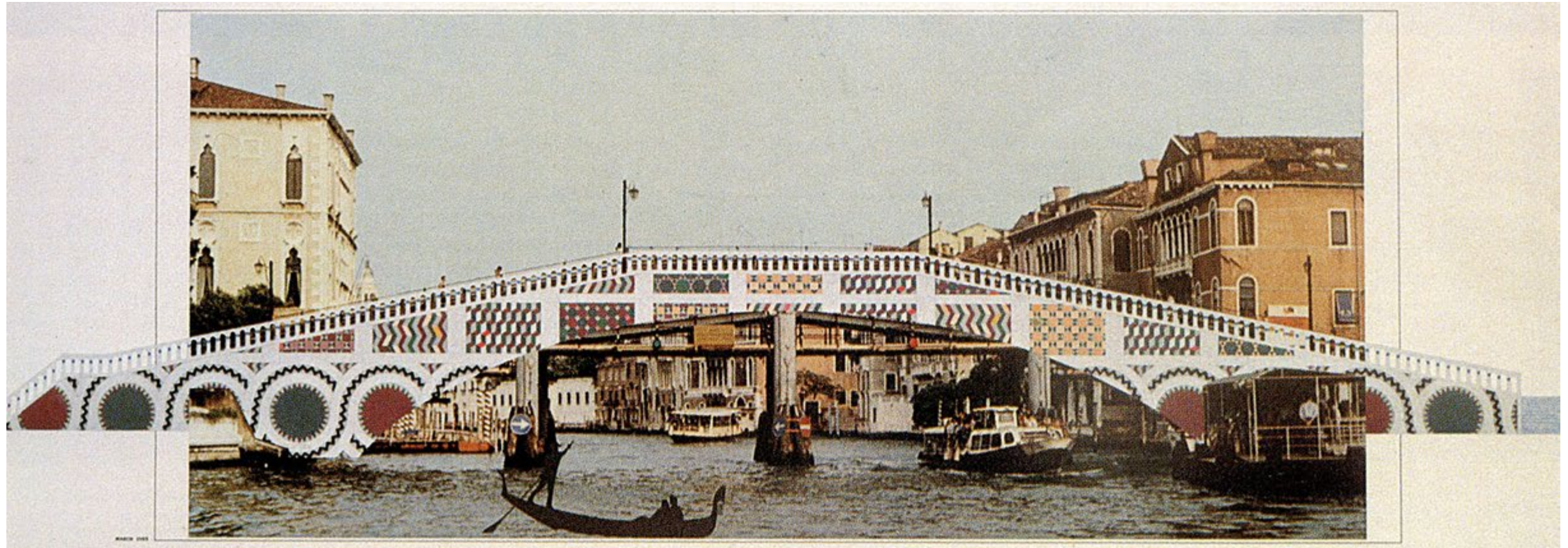
A partir de ahí se inicia un juego de despistes, con la coartada aparentemente conservadora que parecería atribuirle su primer libro, dirigido a minar determinadas presunciones de la arquitectura. Este ataque se producirá desde varios flancos. Ya han sido señalados los procesos de extrañamiento mediante el empleo literal de operaciones artísticas sin prácticamente mediación interpuesta. También la conversión de la arquitectura en un asunto donde la hiper-subjetividad se orienta al establecimiento de una permanente recodificación privada entre autor y espectador, *by-passeando* las convenciones de aquella en relación al lugar, el programa, lo social, la adecuación contextual, el carácter, etc.

La pirueta final será la conversión de la arquitectura en instalación. Es decir, en un elemento en permanente transitoriedad, en constante devenir; efímero e inaprensible. Alejado de la certidumbre y estabilidad normalmente atribuibles a la arquitectura. Un elemento que valora más el acontecimiento que el sentido de inmovilidad y que se re-describe a partir de la reacción de espectador. Parecerían estas características en un principio ajenas a Venturi y Scott Brown, y no obstante bastaría con dar la vuelta a estas atribuciones para descubrir la no adecuación de ellas a un trabajo más radical que lo que inicialmente aparenta: ¿podríamos creer que la arquitectura de Venturi y Scott Brown es culturalmente estable, materialmente sólida, anclada a los programas, lugares y caracteres específicos... afirmativa, objetiva o unidireccional en sus mensajes e interpretaciones?

La gran aportación de Robert Venturi y Denise Scott Brown será haber transformado la arquitectura en instalación, pero valiéndose de la figuración, y no de la abstracción como correspondería a la ortodoxia moderna establecida. Se tratará por tanto de un juego más perverso: la abstracción nos pone en guardia previamente a la operación de desestabilización a ejercer en una instalación artística, ya que su codificación formal, alejada de la naturalidad visual de lo ya conocido, exige nuestra atención con un esfuerzo anterior. La figuración, en cambio, pasa inicialmente desapercibida por su familiaridad, introduciendo un bálsamo adormecedor, de forma que la deslocalización producida por la instalación ocurre inesperadamente. O, mejor dicho, se produce mientras pensamos en otra cosa: mientras nos distraemos en la iconografía o los malabares lingüísticos, se está llevando a cabo una operación siempre más sustantiva que la que el lenguaje añadido parece comunicar. Una operación que, en el caso de Venturi y Scott Brown, ataca a los mismos cimientos de los lenguajes epiteliales que sustentan esas arquitecturas.

Así ocurrirá con aquellas obras aparentemente más decorosas como la Sainsbury Wing de Londres, proyectada y construida entre 1985 y 1991 (transformar la arquitectura en caricatura de la arquitectura, deconstruyéndola

figura 13  
R. Venturi, J. Rauch, D. Scott  
Brown. Concurso Puente de la  
Academia. Venecia, 1985.



en planos inconexos por el camino y desordenando deliberadamente los ritmos clásicos de la fachada). O con otras obras abiertamente a-tectónicas como el Franklin Court de Filadelfia (1972-76), donde la desmaterialización de la silueta de los edificios que una vez existieron sobre el emplazamiento deja, literalmente, un rastro fantasma, perfilado en sus perímetros por ligeras estructuras metálicas. También en el concurso de 1985 para el Puente de la Academia de Venecia, donde con el argumento de reproducir el despiece en piedra de la fachada del cercano palacio Ca'Dario, en el Gran Canal, se propone en realidad un gigantesco "wallpaper" desescalado, sin ninguna condición tectónica más allá de su pura imagen gráfica y cromática (figura 13).

En estos ejemplos y tantos otros, serán los elementos figurativos los que parecen estar llevando el discurso y la carga comunicativa, mientras que las operaciones significativas, las que desmontan la integridad de la arquitectura, se ejercen de forma silenciosa o invisible a primera vista.

Este programa transgresor se hace evidente muy pronto en la carrera de Venturi, también a través de la deliberada fragilidad constructiva de sus edificios, particularmente en su primera época. Lejos de prolongar

cualquier idea de solidez *kahniana*, el primer Venturi se alinear  ya desde la precaria celosía de fachada del Varga-Brigio Medical Office, de 1965, con la tradición americana del *ballon-frame*, marcando distancias con la herencia de Louis Kahn y también con la línea de filiación moderno-corporativa de la arquitectura de la Costa Este de la época, y alineándose, quizás muy conscientemente, con la producción más experimental y cercana al bricolaje arquitectónico de la Costa Oeste del primer Frank Gehry (figura 14) o de Charles Moore.<sup>16</sup> Esta fragilidad, cuando por exigencias del programa o la escala deba “solidificarse”, conservará un carácter visualmente esquivo, como en las fachadas del Philadelphia Orchestra Hall o las del Museo de Seattle, insistiendo en evitar una expresión directa de su fisicidad o materialidad.



figura 14  
Frank Gehry, Jane Spiller House.  
Venice, California 1978.

La transformación de arquitectura en instalación será literal en el simbólico *performance* del transporte, físico y sin desmontar, de la Casa Lieb (figura 15), obra de Venturi y Rauch de 1969. Esta peque na casa fue levantada en 2008 de su emplazamiento en una sola pieza para ser trasladada por tierra y por mar, río Hudson arriba y por delante del *skyline* de Nueva York (figura 16), hasta su relocalización en el jardín de la Casa Kalpakjian, obra asimismo de Venturi y Scott Brown de 1989, y a 180km. de la situación de origen de la Casa Lieb. Este acontecimiento, en un principio utilitario (la Casa Lieb iba a ser demolida por su nuevo propietario), fue detectado desde su inicio como la posibilidad de ser convertido en una acción artística y registrado como tal, dando lugar al documental *Saving Lieb House*, codirigido por James Venturi, hijo de los arquitectos.<sup>17</sup> Tal y como está descrita y presentada, esta acción artística, en la que participaron activamente los octogenarios autores, se puede considerar una obra más del estudio. Metafórica pero quizás también estrictamente, puede incluso interpretarse como la culminación Pop/surrealista/Ready-Made (una endeble casita de listones de madera caminando mágicamente sobre el Hudson River con el Empire State de fondo...) (figura 17, 18), de lo que podríamos considerar el “programa secreto” de Venturi y Scott Brown: el cuestionamiento de determinadas certidumbres e inercias arquitectónicas mediante procesos de extrañamiento o, en otras palabras, la transformación de arquitectura en instalación.<sup>18</sup>

figura 15  
R. Venturi, J. Rauch, Lieb House.  
Long Beach Island 1969. Foto  
Stephen Hill.



figura 16  
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento  
del corto *Saving Lieb House* 2009.  
Foto Todd Sheridan.



figura 17  
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento  
del corto *Saving Lieb House* 2009.  
Foto Ekaterina-Choutova.







**figura 18**  
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento del corto Saving Lieb House 2009. Foto Ekaterina-Choutova.

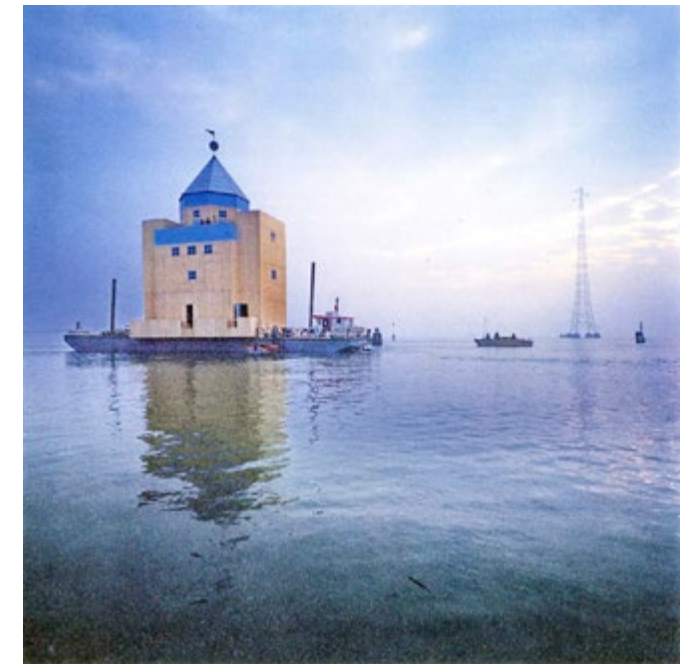
Escasos dos años antes de este evento y en las mismas aguas neoyorkinas una estructura igualmente improbable se paseó durante una semana río arriba y abajo: la instalación póstuma del artista de Land Art Robert Smithson, Floating Island to Travel Around Manhattan Island<sup>19</sup> (figura 19). Una isla artificial, en realidad una acumulación de tierra, árboles y rocas extraídos de Central Park dispuestos sobre un contenedor industrial flotante de acero remolcado por barco en forma de, en terminología de Robert Smithson, *Non-Site* (es decir, un fragmento de un lugar deslocalizado en otro), itinerante. Formalizando el desplazamiento de una parte de Central Park, que es asimismo una construcción paisajística de origen artificial, desde su emplazamiento natural a un lugar fluctuante: el agua. Un ejercicio de deslocalización de un fragmento de naturaleza (con su imagen aceptada de



**figura 19**  
Robert Smithson. Floating island to travel around Manhattan Island. Nueva York 1973-2005.

estabilidad, anclada al terreno y al tiempo), transformándolo en un elemento móvil e itinerante. Una acción que parecería paralela a la ejercida sobre la Casa Lieb: deslocalizar una casa desde su arraigo doméstico y biográfico para, asimismo, convertirla en un caparazón a merced de los elementos.

Para finalizar, no debería pasar desapercibida la simetría entre esta instalación y otra equivalente y pergeñada por el otro gran protagonista de la posmodernidad en arquitectura, Aldo Rossi con su Teatro del Mundo de 1979-1980. Un arquitecto preocupado por la permanencia de la arquitectura y por la memoria, pero cuyo trabajo quizás más memorable fue efímero y flotante. En esta ocasión se trataba de una estructura temporal, erigida para la Bienal de Arquitectura de Venecia de ese año, que recorrió sus canales durante algunas semanas para finalmente acabar su recorrido en Dubrovnik, al otro lado del Mar Adriático. Al igual que la Casa Lieb al ser transportada, la presencia irreal del Teatro del Mundo transformaba la ciudad entera (Nueva York, Venecia), en un "Ready-Made". Invertía las miradas: era la ciudad la que miraba a la Casa o al Teatro y no al revés (figura 20).



**figura 20**  
Aldo Rossi. Teatro del Mundo. Venecia 1979-80.

¿Será por tanto la instalación, el acontecimiento, la manifestación más pura de la condición escenográfica de la arquitectura para Venturi y Scott Brown? Por encima de su reconocimiento hacia el valor de la historia o de su mirada popular a la ciudad, ¿será el carácter simplemente teatral y fugaz aquello que perdure en el tiempo del trabajo de Venturi y Scott Brown? Su valor más engrazado en la sensibilidad contemporánea, y cuya utilidad crítica y operativa pueda ofrecer hoy día un recorrido aún por desgranar.

1. Es común la dificultad para referirse al trabajo de esta oficina en su condición colectiva, algo que radica en la variabilidad de los diferentes miembros de la asociación desde que Robert Venturi comienza a trabajar independientemente en 1959. En 1960, Venturi se asocia con William Short. En 1964, Short se sustituye en la asociación por John Rauch, constituyéndose Venturi & Rauch. Rauch se centrará mayoritariamente en la gestión interna de la oficina y de los proyectos, limitando su aportación en términos estrictos de diseño. Es por ello que se le suele obviar de las narraciones en torno a Robert Venturi, a pesar de haber trabajado ambos en asociación durante veinticinco años. Tras la incorporación de Denise Scott Brown a la firma en 1969 como socia, la oficina opera como Venturi, Rauch and Scott Brown entre 1980 y 1989. Posteriormente, y tras la retirada de John Rauch en 1989, Venturi y Scott Brown trabajan en asociación hasta 2012. Para las intenciones de este texto, nos referimos prioritariamente al trabajo elaborado conjuntamente por Venturi y Scott Brown en términos creativos y de forma general, asumiendo la participación de John Rauch en algunos de los trabajos, así como la autoría exclusiva de Robert Venturi en otros.

2. Numerosas citas explícitas a este respecto aparecen en los escritos o entrevistas de Robert Venturi, entre otras: “...without my partnership with my fellow artist Denise Scott Brown (sin mi asociación con mi colega artista Denise Scott Brown)” o “...thank you for treating me like an artist; (gracias por tratarme como a un artista)”, en [Response at the Pritzker Prize Award Ceremony](#); “There is the Academy as a place where artists –architects- can be expatriates for a while (existe la Academia (Americana en Roma), como el lugar donde los artistas-arquitectos- pueden expatriarse durante una temporada)”, en [The centennial of the American Academy in Rome](#). Ambos textos en Venturi, Robert, **Iconography and electronics upon a generic architecture**. The MIT Press, 1996. También “And above all, because we’re artists, we learn from what we like, what we find we like, or as the expression goes, what turns us on; (Y sobre todo, por ser artistas, aprendemos de lo que nos gusta, de lo que encontramos que nos gusta, o como se suele decir, de lo que nos motiva)”, en [Re-learning from Las Vegas: Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist](#)

en Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Eds.) **Content**. Taschen, 2004. P. 156.

3. Ver por ejemplo la marcada deuda estilística con el trabajo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en el análisis y clasificación de prácticas arquitectónicas jóvenes del panorama internacional, especialmente vinculadas con la actual corriente de recuperación disciplinar e histórico-tipológica en arquitectura y publicada en la revista *El Croquis* N° 187 en 2016, en el texto de Alejandro Zaera-Polo [Bien en el siglo XX: ¿Las arquitecturas del post-capitalismo?](#)

4. Esta llamada a la implicación ha sido señalada en otras ocasiones: “Maybe the Project demands too much our participation; (quizás el proyecto exige en exceso de nuestra participación)”, en [Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition](#) en Rowe, Colin, **As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays**. The MIT Press, 1996. P. 97.

5. En palabras recientes de Denise Scott Brown: “(...) we achieved to get people to realise that communication is part of function in architecture; (hemos logrado hacer ver a la gente que la comunicación es una función propia de la arquitectura)”. Declaración grabada de la arquitecta en su exposición monográfica **Downtown Denise Scott Brown**. Architekturzentrum Wien, Austria, 2018-2019. <https://www.azw.at/en/event/downtown-denise-scott-brown/>

6. Ver la entrevista grabada a Robert Venturi en 2011, “Designing the Sainsbury Wing of the National Gallery, London”, en *Web of Stories-Life stories of remarkable people*, en [https://youtu.be/5\\_hmXaWTKw](https://youtu.be/5_hmXaWTKw).

7. Esta dualidad aparentemente contradictoria entre alta cultura y populismo en el trabajo de Venturi ha sido señalada repetidamente y atribuida a la formación e intereses dispares de la pareja de arquitectos trabajando en colaboración: “(...) I have the impression of having been corrupted by Denise Scott Brown!; (¡Tengo la impresión de haber sido corrompido por Denise Scott Brown!)”, en Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Op. Cit.

P.154). También “With Venturi, I always felt that the cultivation had taken place in the heart of the academy, and with Scott Brown that it had taken place in the outside world. And that made for a very powerful combination; (Con Venturi siempre pensé que la formación se había producido en el corazón de la academia, y que con Scott Brown había tenido lugar en el mundo exterior. Y que eso había producido una poderosa combinación)”. Koolhaas, Rem, en Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.), **Complexity and Contradiction at Fifty**. The Museum of Modern Art, 2019. P.77.

8. Los largos alzados fotográficos del “Strip” de Las Vegas realizados por Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour y el conjunto de estudiantes que formaron parte del viaje “iniciático” que dio lugar al libro **Learning from Las Vegas** estaban literalmente copiados, según reconocían los arquitectos, del artista Edward Ruscha, a quien visitaron en grupo y en su estudio en 1968 dentro del trabajo de campo de dicha investigación: “we visited Ruscha when we were doing the Las Vegas studio. He invited the students to his studio in Los Angeles. Then we made films and photographs of the Las Vegas Strip based on his deadpan photography of Los Angeles architecture and urbanism; (Visitamos a Edward Ruscha cuando estábamos haciendo el curso sobre Las Vegas. Invité a los estudiantes a visitar su estudio en Los Ángeles. Posteriormente realizamos películas y fotografías del “Strip” de Las Vegas basadas en sus fotografías anónimas de la arquitectura y el urbanismo de Los Ángeles)”. En Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Eds.) (Op. Cit.). P. 154. Ver también Venturi, Robert /Scott-Brown, Denise / Izenour, Steven. **Learning from Las Vegas**. The MIT Press, 1972. (Edición consultada 1977, P. 32)

9. El solape entre las técnicas de proyecto en Venturi/Rauch/Scott Brown y el trabajo de algunos artistas americanos con los que se alinea su producción, ha sido analizado recientemente en la tesis doctoral de Encabo, Enrique, **Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX**. UPM, 2017. Ver: [Parte IV, Andy Warhol, Robert Venturi y el objeto-imagen, 1962-1973: una aproximación conceptual](#).

10. Ver al respecto el ensayo de Ockman, Joan, [Robert Venturi and the Idea of Complexity circa 1960](#), en Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.), **Complexity and Contradiction at Fifty**. The Museum of Modern Art, 2019.

11. T.S. Eliot citado en Ockman, Joan, (Op. Cit.). También T.S. Eliot citado en Venturi, Robert, **Complexity and Contradiction in Architecture**. The Museum of Modern Art, 1966. P. 22.

12. Stern, Robert A.M. [Gray Architecture as Post-Modernism, or Up and Down from Orthodoxy](#), en Hays, K. Michael (Ed.) **Architecture Theory since 1968**. The MIT Press, 2000. P. 244.

13. Ver la descripción del proyecto en Venturi, Robert, **Complexity and Contradiction in Architecture**. The Museum of Modern Art, 1966. P. 114.

14. Manierismo moderno sí alcanzado en cambio por Álvaro Siza y bajo influencia directa de Robert Venturi tras su visita a la VannaVenturi House. Ver [Siza’s Mother](#) en Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Eds.) **The Difficult Whole**, 2016, Park Books. P.203. En relación con la vigencia del trabajo de Venturi y Scott Brown desde la perspectiva de la recuperación de posiciones “manieristas” en la arquitectura contemporánea, ver González de Canales, Francisco, **El manierismo y su ahora**, Vivok Works, 2020.

15. Rowe, Colin, (Op.Cit.). P. 97.

16. Sobre el paralelismo con Gehry, ver “Economy of means”, en Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Op. Cit.) P.205

17. **Saving Lieb House**. Dir.: John Halpern, James Venturi, (2010). <https://vimeo.com/161980053>. En palabras de Fred Schwartz, antiguo colaborador de VSBA, en comentarios en el documental: “Robert Venturi, at that time, was the Andy Warhol of architecture; that’s why I call this (Lieb House) the first Pop house (Robert Venturi era, en aquella época, el Andy Warhol de la arquitectura; es por

eso que considero a la Casa Lieb la primera casa Pop)”. Más Adelante un comentarista de la cadena de TV justifica la noticia del traslado calificando a la casa como “a Pop Art structure, relic of the psychedelic era (una estructura de Arte Pop, una reliquia de la era psicodélica)”.

18. Sobre la acción de desplazar la Casa Lieb, Denise Scott Brown ha declarado recientemente: “(...) It looked so poignant floating up the East River, beside the city skyline and under the Brooklyn Bridge. It was incredibly small, but it seemed to dwarf New York around it. I don’t know how. (...) Parecía tan conmovedora flotando río arriba en el East River, junto al perfil de la ciudad y bajo en Puente de Brooklyn. Era increíblemente pequeña, pero parecía engoger a la ciudad de Nueva York a su alrededor. No sé cómo)”. Ver: <https://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas>.

19. Ver: <https://www.moma.org/collection/works/122036>

19. Ver: <https://www.moma.org/collection/works/122036>

## Jacobo García-Germán Vázquez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · Universidad Politécnica de Madrid

Master en Historia y Teoría por la Architectural Association de Londres (2003). Doctor arquitecto ETSAM (2010). Profesor Contratado Doctor de Proyectos Arquitectónicos ETSAM. Acreditado Aneca como Profesor Titular. Director del programa de Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM (MPAA). Profesor invitado en universidades españolas e internacionales y autor de varios libros y textos de investigación publicados en medios especializados. Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2013. Director de Arquitectura, revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 2017-2022. Miembro del Comité Científico del Pabellón de España de la XV Bial de Arquitectura de Venecia 2016 que obtuvo el León de Oro. [jacobo.garciagerman@upm.es](mailto:jacobo.garciagerman@upm.es)

**Fuente de financiamiento.** Financiación propia.

## Bibliografía

Encabo, Enrique. **Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX**. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Eds.). **The Difficult Whole**. Park Books, Zurich 2016.

González de Canales, Francisco. **El manierismo y su ahora**. Vivok Works, Sevilla 2020.

Halpern, John, Venturi, James (Dir.). **Saving Lieb House** (2010) - <https://vimeo.com/161980053>.

OMA/AMO-Rem Koolhaas. **Content**. Taschen, Colonia 2004.

Rowe, Colin. **As I was saying**. Recollections and Miscellaneous Essays. The MIT Press, Cambridge 1996.

Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.). **Complexity and Contradiction at Fifty**. The Museum of Modern Art, Nueva York 2019.

Venturi, Robert. **Complexity and Contradiction in Architecture**. The Museum of Modern Art, Nueva York 1966.

Venturi, Robert / Scott-Brown, Denise / Izenour, Steven. **Learning from Las Vegas**. The MIT Press, Cambridge 1972.

Venturi, Robert. **Iconography and electronics upon a generic architecture**. The MIT Press, Cambridge 1996.

Zaera-Polo, Alejandro. “Bien en el siglo XX: ¿Las arquitecturas del post-capitalismo?”, en *El Croquis* # N.º 187. El Croquis, Madrid 2016.

Stern, Robert A.M. “Gray Architecture as Post-Modernism, or Up and Down from Orthodoxy”, en Hays, K. Michael (Ed.). **Architecture Theory since 1968**. The MIT Press, 2000.