

Enrique Encabo
Seguí

Inmaculada
Esteban
Maluenda

Objeto de contradicción

Aproximaciones al ready-made en la obra temprana de Robert Venturi, 1959-1968

Keywords: Venturi, Duchamp, Warhol, object, ready-made architecture, conventional

This text aims to analyse a specific aspect of the idea of “convention” in the work of Robert Venturi: the inclusion of the everyday object into architecture, in the context of Pop culture, which would seem to re-establish the dialectics of the Duchampian ready-made, albeit transformed. A dual analysis exercise is undertaken. The proposed approach points at, firstly, those interventions by means of objects that may be understood as pertaining to the ready-made, together with a study of possible variants of use of said objects as a resource. In the second instance, different cases are studied in which the item ceases to be distinguishable element within the work, to become a full-blown formal motive on its own: ready-made architecture. This methodology led to the study, as analysed in the last section, of obvious conceptual paradoxes.

En su número de abril de 1965, Arts & Architecture se interesó por la escena de Filadelfia a través del trabajo de cinco equipos: Geddes, Brecher, Qualls & Cunningham (representado por el primero, Robert Geddes); Mitchell & Giurgola (con texto de Aldo Giurgola); Thomas Vreeland y Frank Schlesinger; Venturi & Short (con un escrito de Robert Venturi); y Louis Sauer.¹ Cada uno de los perfiles iba acompañado por unos párrafos que, como explicaba Esther McCoy en la introducción al artículo, eran más un resumen de unas declaraciones de los protagonistas que escritos realizados ex profeso. De todas las apreciaciones, centradas en aspectos profesionales o en la inevitable influencia que Louis I. Kahn había desempeñado en la ciudad, la página 22, dedicada a Venturi, se escapaba del corsé y adoptaba un título, “A Justification for Pop Architecture”, que éste explicaba, de su puño y letra, así:

La arquitectura prima la praxis sobre la especulación. Como el político, el arquitecto es un oportunista porque lidia con las cosas tal y como son. En su calidad de artista es un hacedor cuyo ímpetu proviene de lo inmediato antes que de lo especulativo.

[...] El arquitecto Pop lo admite. Hace de la necesidad virtud. Acepta la convención. No finge poseer avances técnicos que superen sus medios. (Venturi 1965)

El presente artículo pretende analizar, precisamente, un aspecto concreto de la idea de “convención” a la que se refería Venturi: la incorporación del objeto cotidiano a la arquitectura en un contexto, el del Pop, en el

que parece recuperarse, ya transformada, la dialéctica del ready-made duchampiano (u objet trouvé, si se prefiere la terminología de los surrealistas). Si, como también señalaba Venturi, “La arquitectura Pop adopta el lugar común [...] como elementos reales de un edificio”, ¿acaso sería posible interpretar ese “lugar común” como un sistema que relacionase el objeto y la construcción de la forma arquitectónica?

A partir de esa lógica, se propone un doble ejercicio de análisis en un recorrido a través de las primeras obras y palabras de Robert Venturi, solo o en compañía de otros.² En la aproximación propuesta se señalarán, en primer lugar, posibles intervenciones que a través de los objetos puedan entenderse como próximas al ready-made, junto a un estudio de posibles variantes en su utilización. En segunda instancia, se estudian distintos casos en los que el objeto deja de ser un elemento como tal dentro de la obra para devenir, sin ambages, en su propio motivo formal: arquitectura como ready-made. Esta operativa condujo al estudio, como se analiza en el último apartado, de curiosas paradojas conceptuales.

El período de tiempo estudiado es el que queda afectado de manera directa por la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), en cuyo undécimo y último capítulo el arquitecto incluyó algunas de esas primeras realizaciones para ilustrar su discurso. Por ello, las descripciones de los proyectos analizados se toman de esas páginas, una fuente primaria. Ese entorno, sin embargo, se abandona al final, con una coda crítica a cargo de otro autor, James Wines,

Doctor Arquitecto.
Profesor Ayudante
Doctor. Departamento
de Composición
Arquitectónica
ETSAM-UPM.

Doctora Arquitecta.
Profesora Ayudante
Doctor. Departamento
de Diseño e Imagen
de la Facultad de
Bellas Artes-UCM.

y que apunta a un viraje significativo en el acercamiento al objeto. Durante esos primeros años el arquitecto pudo dar salida a diversos ejercicios de carácter experimental especialmente significativos para la investigación propuesta. El estudio concluye aproximadamente a finales de esa década de 1960, cuando la oficina profesional de Venturi comenzó a recibir encargos de mayor calado. A partir de 1968 —año de la muerte de Duchamp— los intereses del estudio se recondujeron hacia el simbolismo de la forma arquitectónica en el ámbito urbano, una circunstancia que se reflejó en el conocido curso de la Universidad de Yale de ese mismo año y de la que surgió, esta vez en compañía de Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas* (1972).

Convenciones no convencionales

La definición más convencional del término *ready-made* quizá sea la enunciada por su creador, Marcel Duchamp, en las páginas del *Diccionario abreviado del Surrealismo* de 1938:

Ready Made: Objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista. «Ready Made recíproco: servirse de un Rembrandt como tabla de planchar» [M. D.] (Breton, Éluard 2003: 73)

Duchamp escribió estas palabras un cuarto de siglo después de haber fabricado los distintos artefactos que terminaron por recibir ese nombre: el primer *ready-made*, la *Rueda de bicicleta*, data de 1913, aunque el término no se oficializó como tal hasta tres años más tarde, cuando el artista lo transcribió por primera vez en una carta a su hermana desde Nueva York, para *bautizar el Portabotellas* a un océano de distancia.³ La separación temporal entre esas obras y la puesta en limpio del concepto parecen subrayar la perpetua indecisión de Duchamp: “Lo curioso del *ready-made* es que nunca he sido capaz de llegar a una definición o explicación del mismo que me satisfaga.” (entrevista con Katherine Kuh, citada en Mileaf 2010: 26) Quizá a causa de esa incertidumbre el recurso se haya preñado de inflexiones, desde la indiferencia del artista —“la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético”, 1961 (“A propósito de los ‘Ready-Mades’ en Jiménez (ed.) 2013: 237-238)— al interés por la inscripción como recurso —“inscribir naturalmente esa fecha, hora, minuto, en el *ready-made* como informaciones”, en las notas de la *Caja Verde* de



1934 (Jiménez (ed.) 2013: 94)— o como *pentimenti*, ideas esbozadas que cayeron en saco roto —“Me tenía preocupado por entonces la idea de hacer algo por adelantado, de decir ‘a tal hora haré tal cosa...’. Nunca lo hice (Cabanne 2013: 59)—.

Puede hablarse, además, de la contradicción que supone pretender el que esos objetos convencionales, que el artista debía ascender a *objeto artístico mediante su designio* (bautizo o firma), diesen lugar a series limitadas para encajarlos en los parámetros mercantiles del mundo del arte (figura 1). Duchamp, plenamente consciente de estas incoherencias, incluso subrayó su carácter heterogéneo: “Al mirarlos hoy [...] me satisface el hecho de que no se parecen entre sí. ¿Ve lo que quiero decir? En otras palabras, existe una diferencia, una extrañeza total de unos respecto a otros [...]”. (15:40-16:00 en ref. web 1)

Robert Venturi, por su parte, parece eludir cuidadosamente el empleo de la palabra

Figura 1. Marcel Duchamp, en su estudio familiar de la Rue Parmentier (Neuilly-sur-Seine) rodeado de sus *ready-mades*, en una imagen tomada por Henri Cartier-Bresson en 1968, año de su fallecimiento.

ready-made en los escritos de su primera época. Llama la atención, sin embargo, que en los ejemplos escogidos del mundo del arte —que en multitud de ocasiones intersecan con la cultura Pop del momento— no haya espacio para Marcel Duchamp y sí para sus admiradores, como Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Puede parecer chocante, dado el reconocimiento de Duchamp en la escena artística de los años 1960 y su influencia en esos seguidores norteamericanos sí mencionados por Venturi, pero la razón es evidente: la arquitectura que se incluía en las páginas de *Complejidad y contradicción* corresponde a muy distintas épocas —de la villa Katsura a Philip Johnson—, pero la pintura —excepción hecha de la *Flagelación* de Piero della Francesca, único ejemplo histórico— es estrictamente contemporánea.

No obstante, existen aproximaciones obvias al asunto. En el sexto capítulo de *Complejidad y contradicción* —titulado “La adaptación y las limitaciones del orden: el elemento convencional”— Venturi pareció completar algunas de las palabras que recoge *Arts & Architecture* sobre el objeto producido en serie como material de trabajo:

El arquitecto debería usar las convenciones y hacerlas más vivas. Quiero decir que debería usar la convención de 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 banales y que raras veces se asocian con la arquitectura. (Venturi 1972: 66-67)

“Estandarizados, diseñados anónimamente y relacionados con la arquitectura y la construcción” no solo apuntaban a un inventario mucho más concreto sino que, además, el propio Venturi, unas líneas más adelante, especificaba qué debía hacerse con esos objetos:

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 [sic] para conseguir un efecto nuevo. Las cosas familiares vistas en un contexto poco familiar llegan a ser perceptivamente tanto nuevas como antiguas. (Venturi 1972: 68)

Ese cambio de significado a partir del contexto al que alude Robert Venturi parece relacionar directamente su praxis con las ideas duchampianas. A continuación, se expone cómo algunos de los aspectos del *ready-made* ya señalados, como la elección del objeto convencional, la indiferencia o incluso la inscripción, fueron trasladados por el arquitecto parcialmente a su disciplina.

Objetos en edificios

Esta idea del arquitecto como creador de un contexto de significados fue puesta en práctica de manera reiterada durante la primera época de la obra de Venturi. Uno de sus primeros trabajos, la reforma de la James B. Duke House (1959, junto a Cope y Lippincott), un montaje de mobiliario industrial en un entorno clásico, podría entenderse como un acercamiento moderado a esta faceta:

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 los paneles de la pared [...] (Venturi 1972: 172)

Pese a los ya señalados esfuerzos de recontextualización que Venturi subrayaba en sus palabras, la obra solo puede considerarse un preámbulo de carácter anecdótico a esta operativa. La idea de combinar mobiliario industrial y arquitectura histórica (neoyorqui-

na) no debería considerarse particularmente rompedora, máxime en unos Estados Unidos que ya habían asimilado la sintaxis pragmática de la construcción prefabricada tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en sus representaciones del proyecto, el arquitecto hizo particular énfasis en el plano corto, haciendo uso del reportaje fotográfico para hacer visibles esas superposiciones (figura 2).⁴

Pese a este inicio un tanto tímido, el *objet trouvé* encontró mejor acomodo en las obras que siguieron. En otro trabajo primerizo como la reforma Grand's Café en Filadelfia (Venturi y Short, 1961) resulta aún más elocuente el interés del arquitecto por el objeto convencional y su contexto (figura 3):

[...] 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. [...] Para la iluminación principal usando 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 anónimamente aunque ahora quizás empiecen a estar de moda. [...] 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. (Venturi 1972: 183-184)

En el Grand's era posible encontrar una interesante mezcla entre los incipientes recursos Pop y cierta arqueología de la modernidad ejemplificada, en este caso, en el mobiliario Thonet y los inventarios de objetos industriales. Los aspectos de significado se depositaban en recursos de pequeña escala, como la gran taza de la entrada — un conjunto de planos intersecados que presidían la fachada (figura 4)— o el trabajo aplicado

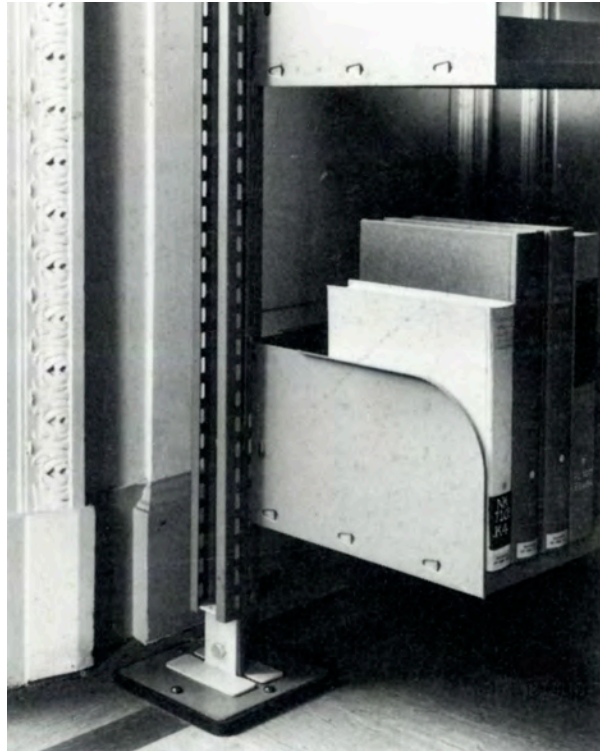


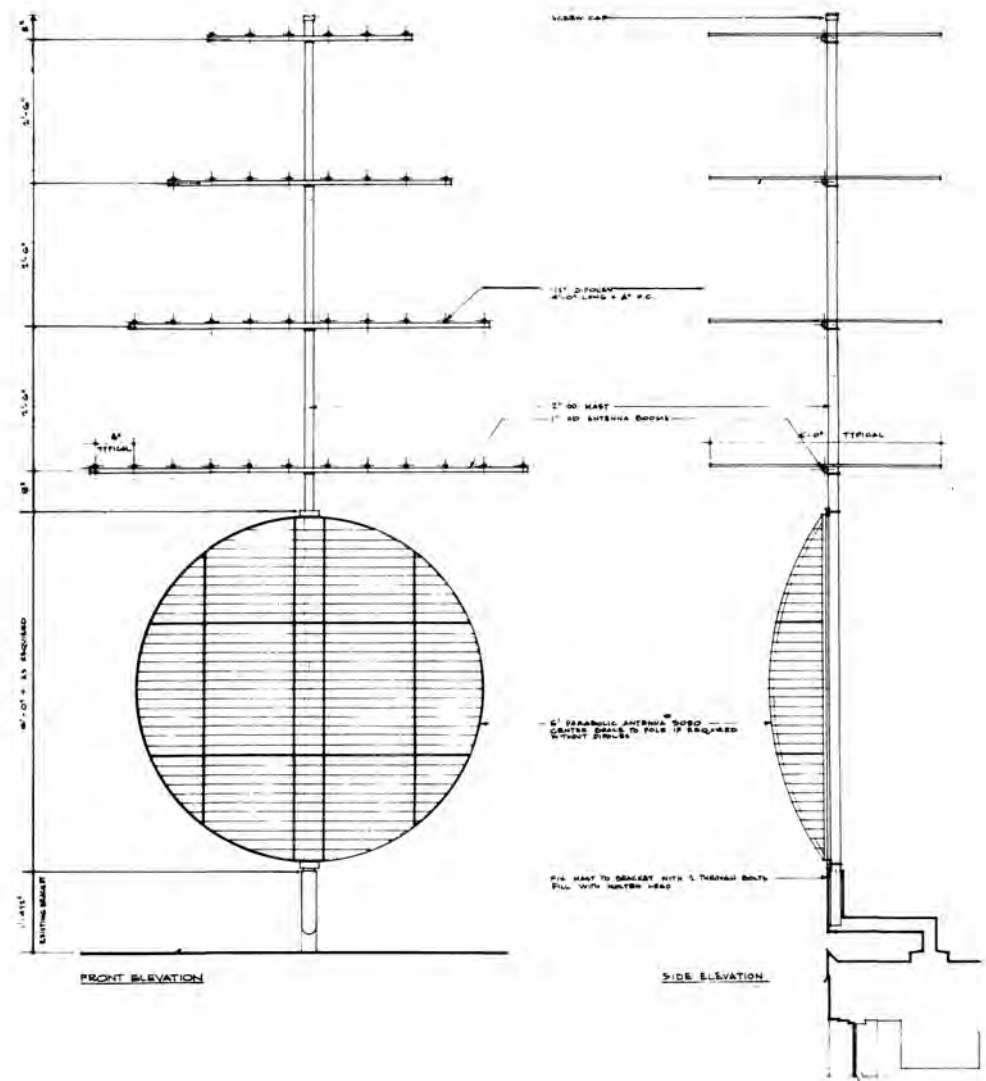
Figura 2. Izquierda, arriba. Detalles de la reforma de la James B. Duke House en Nueva York (1959), de Robert Venturi junto a Cope y Lippincott. Fotógrafo: Leni Iselin. Fuente: Venturi 1972: 171.

Figura 3. Izquierda, medio. Imágenes del interior del Grand's Café, en Filadelfia “usando lámparas R.L.M. de loza blanca de gran tamaño, un elemento industrial pasado de moda que es sólido pero barato [...] Las sillas eran de madera curvada Thonet, que también son unos objetos diseñados casi anónimamente...” Fotógrafo: Lawrence S. Williams / VSBA. Fuente: *Architectural Monographs* 1978.

Figura 4. Izquierda, abajo. Detalle de la taza-cartel del Grand's Café, en Filadelfia (1961-62). Fotógrafo: Lawrence S. Williams / VSBA. Fuente: Venturi, Scott Brown 2004: 43.

Figura 5. Izquierda, abajo. La Guild House en Filadelfia (Venturi, Rauch, Cope & Lippincott) 1961-64. Fuente: *Architectural Monographs* 1992: 22.

Figura 6. Los planos de la antena, reproducidos en las páginas de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Fuente: Venturi 1972: 191.



de grandes caracteres en caja alta tipo *stencil* pintados sobre las paredes. Más allá de lo poco creíble que resultaba el que alguien tan referencial como Venturi obviase con ese “quizás empiecen a estar de moda” la utilización recurrente por parte de Le Corbusier de asientos de la firma Thonet, la apropiación de otros elementos banales marcó la respuesta arquitectónica de manera más pronunciada. Si bien el corsé industrial parecía a punto de romperse, se hizo necesario esperar a la siguiente obra en Filadelfia junto a Rauch para apreciar un salto cualitativo: las viviendas Guild House (Filadelfia, 1960-1963; también junto a Cope y Lippincott).

Pese a que durante esta etapa los elementos convencionales de los que se sirve Venturi son de muy pequeño tamaño, en este proyecto esas intervenciones dejaron de ser anecdóticas y adoptaron un papel protagonista. La antena dorada de la Guild House se dispuso como coronación de unas viviendas situadas

en una arteria periférica de la ciudad (figuras 5, 6). La pieza, que venía a rematar el eje de simetría del alzado, pasó a ser considerada por el propio arquitecto un recurso lo suficientemente importante como para dedicarle varias reflexiones en distintos escritos:

La antena, con su superficie anodizada, puede interpretarse de dos formas: abstractamente, como una escultura a la manera de Richard Lippold y como un símbolo de los ancianos, que pasan mucho tiempo viendo la televisión. (Venturi 1972: 193)

En *Aprendiendo de Las Vegas* la obra volvió a citarse, esta vez con explicaciones algo más extensas: “Colocada en ese mismo lugar, una virgen de yeso policromo con los brazos abiertos habría sido más imaginativa, pero inadecuada, para una institución cuáquera que rechaza los símbolos exteriores” (Venturi, Scott Brown, Izenour 2016:119).⁵ La antena, un elemento de origen técnico en la ‘proa’ del edificio, se convertía, así, en un aditamento de

carácter netamente compositivo en fachada, algo que años más tarde, en 1995, el propio Venturi reconoció explícitamente como parte de las intenciones artísticas de la operación:

Este tipo de arquitectura genérica requiere de ribetes iconográficos, que se manifiestan en la escultura colocada sobre la ventana en arco en forma de una antena de televisión como objet trouvé; como el cliente era cuáquero no podíamos colocar una Madonna encima del edificio. ("Guild House, Twenty-Five Years Later" en Venturi, 1996: 135)

La antena se retiró hace ya tiempo,⁶ pero su obstinada presencia en el proceso y la narrativa del proyecto atestiguan su importancia. En las diferentes versiones del alzado varían aspectos como la posición de las ventanas, la proporción del luneto de la coronación, el grado de apertura de los huecos de los balcones, al igual que la antena busca su forma y ubicación definitivas (figuras 7, 8). Como las imágenes serigrafiadas que Andy Warhol comenzaba a producir en la época, son las irregularidades de las líneas, subrayadas en cada nueva imagen reproducida y probablemente perdidas en las infinitas variables del escorzo, las que parecen dotar de variedad y carácter específico a cada una de las propuestas elaboradas por Venturi.⁷

Otra realización de estos primeros años que se adhiere con claridad al concepto de apropiación de un elemento convencional fue la restauración de la Iglesia de San Francisco de Sales, en Filadelfia (1968) —una obra de muy reducida importancia y, por tanto, no siempre reflejada en las recopilaciones y monografías del estudio—, en la que los elementos disonantes, caso del altar de plexiglás o la ondulante línea de luz que recorre todo el área de la liturgia, pretendían adaptar el espacio de culto a los nuevos tiempos. La subestructura del neón que dominaba su cabecera (una sinuosa trayectoria curva que nimbaba el altar) quedaba a la vista, con sus elementos metálicos en latón dorado, a juego con la decoración de estética bizantina del interior de la iglesia. El objeto sufría una estetización de carácter similar a la de la Guild House, pero Venturi se complacía en la exhibición del detalle industrial (figuras 9, 10, 11).

Esta insistencia por insertar elementos de origen industrial, casi propios del inventario de una ferretería, para ser recontextualizados con un propósito simbólico, continuará, aunque con ritmo decreciente, hasta finales de la década de 1960. Colocar una antena dorada o introducir en un cuerpo histórico elementos



Figuras 7, 8. Una vez incorporada la antena, las diferentes versiones del alzado mantienen el dibujo, una copia que recuerda a las primeras series repetidas de Andy Warhol. Fuente: Von Moos 1987.



Figura 9. En la iglesia de San Francisco de Sales, en Filadelfia (1968), Venturi adapta el altar mediante la incorporación de elementos convencionales manipulados, como el altar de plexiglás y, sobre todo, el neón curvado que delimita la zona de culto. Fotógrafo: Stephen Hill. Fuente: Smith 1977.



Figura 10. Los detalles quedan resueltos sin menoscabar el origen industrial de la luminaria. Fotógrafo: Stephen Hill. Fuente: Von Moos 1987: 301.

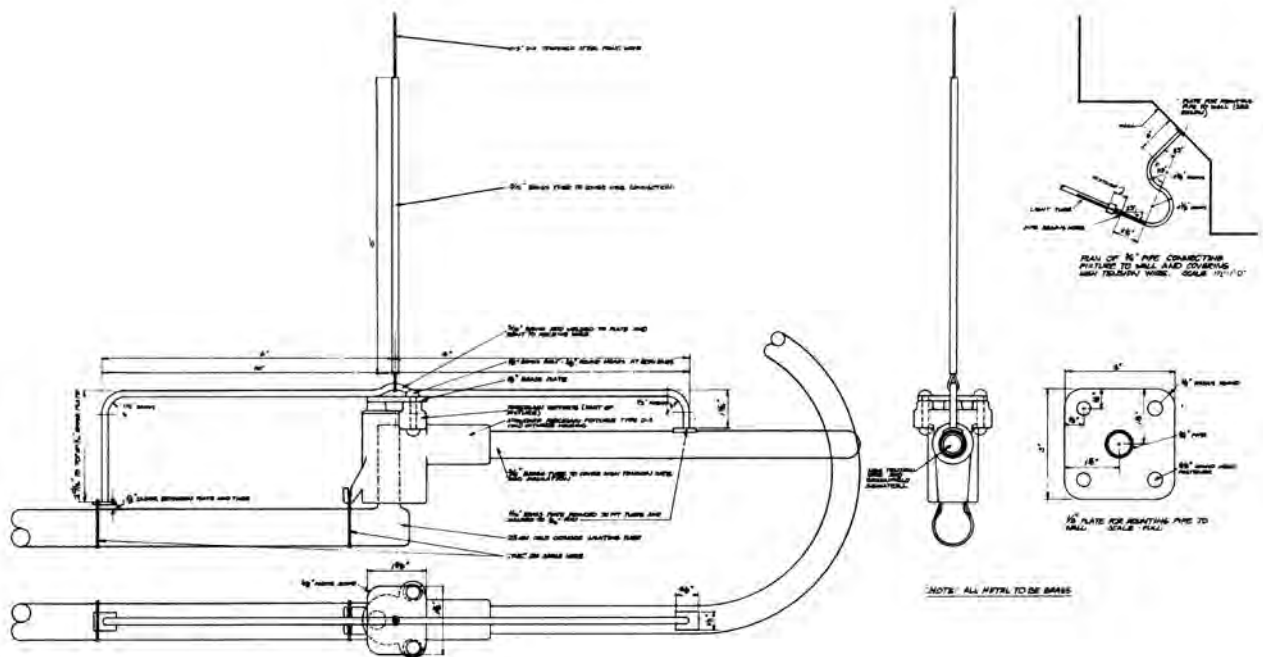


Figura 11. Como hizo con la antena de la Guild House, Venturi dibujó en detalle los apliques del neón. Fuente: Sanmartin 1986: 51.

convencionales (de catálogo industrial) pueden considerarse traslaciones más o menos directas de las ideas duchampianas respecto al objeto, e incluso, en mayor o menor medida, actualizan algunas de las ideas esenciales del *ready-made*: el cambio de contexto incide en la polisemia del objeto y le otorga papeles más o menos anecdóticos en la composición general. El trueque consiste en convertir piezas sin valor en recursos arquitectónicos de carácter ornamental, con aproximaciones muy diversas: mientras que la restauración

en Nueva York era meramente material, la intervención en la Guild House o en la iglesia en Filadelfia (esta última, además, de naturaleza espacial) inciden en ciertos aspectos de retórica visual que se adaptaban con mayor naturalidad al progresivo interés del arquitecto por estos temas.

Omitida hasta el momento, una obra capital en los inicios profesionales del arquitecto fue la casa para su madre, Vanna Venturi, en Chestnut Hill (1959-1964). En la conformación de la vivienda, los aspectos de significado —esa creación de entornos a la que aludía su autor— adquirieron un indudable protagonismo (véase el frontón quebrado o la aparición del cliché de la ventana), pero también se alumbró, en cuanto al objeto, una especie híbrida. Por supuesto, resulta de nuevo posible encontrar cierta continuidad con el uso de elementos convencionales, como los casquillos vistos de las bombillas o la barandilla industrial de la escalera que conducía al sótano. De la misma manera, se aplicaron molduras que dibujaban un arco (simbólico) sobre la fachada principal, una operación análoga a la realizada por Venturi en otra de sus obras tempranas: la sede social de la North Penn Visiting Nurse Association (1960, Venturi y Short), en la que las pequeñas ventanas quedaban subrayadas mediante este recurso. Dado que la casa de Vanna Venturi fue una obra de elaboración muy lenta —un lustro— es posible observar esas similitudes como transferencias naturales entre distintos encargos (figuras 12, 13).

Figuras 12, 13. La casa de Vanna Venturi (1959-64) en Chestnut Hill recupera algunos de los recursos experimentados en la North Penn Visiting Nurses' Association Headquarters en Ambler, Pennsylvania (1960), primera obra del arquitecto, tales como las molduras adheridas a las ventanas inferiores del plano de fachada. Fotografía Vanna Venturi: Rollin Lafrance. Fuente: Schwarz (ed.) 1992: 204. Fotografía VNA: sin determinar. Fuente: Geers, Pancevac, Zanderigo 2016: 33.





Sin embargo, en esta casa se produce una clara evolución del *modus operandi* de Venturi, quien dio un paso más en la interpretación de los elementos convencionales al llevar su trabajo desde la apropiación del objeto a la recontextualización del elemento arquitectónico. En distintas imágenes de es-corzo es posible observar la famosa “escalera a ninguna parte”. Se trata de la coronación del recorrido ascendente de la casa, un tramo ubicado en la segunda planta (donde habitó el arquitecto durante unos meses de 1967, tras su matrimonio con Denise Scott Brown) y que volaba sobre la entrada principal de la vivienda, como un tramo que moría, de manera un tanto ilógica, sobre su fachada (figura 14). El mismo Venturi lo describía así en las páginas de *Complejidad y contradicción*: “a un nivel, no va a ninguna parte y es caprichosa; a otro nivel es como una escalera contra una pared desde la que se puede limpiar la alta ventana y se puede pintar la claraboya.” (Venturi 1972: 197-198)

Esa escalera puede presentarse como la reificación de un componente tradicional de la arquitectura. Existen varias cuestiones que inducen a esta consideración. En primer lugar, la coartada funcional con la que Venturi justifica su existencia es relativamente débil: hay opciones más sencillas para resolver el aspecto referido a la limpieza. De la misma forma, la escalera puede considerarse como una cita: Venturi ha reconocido la inspiración

de este elemento en la angosta subida que conduce a la torre de la Biblioteca de Arte y Arquitectura de la Universidad de Pensilvania, de Frank Furness; aunque es la escalera de la Biblioteca Laurenciana —con sus tramos igualmente interrumpidos— la que aparece retratada en *Complejidad y contradicción* (de hecho, en el arranque de planta baja la escalera se interrumpe de manera similar, topándose contra la chimenea, hasta ‘trastocar’ su función de origen como elemento de comunicación de espacios a repisa para depositar objetos).⁸

La escalera era un elemento pensado para ser visto —“es caprichosa”, decía su autor, y capricho y exhibición suelen ir de la mano—, y en consecuencia se hizo énfasis en esa visualidad: la pieza podía observarse desde la fachada principal —la instantánea que abre el recorrido en el reportaje de *Complejidad y contradicción*— o desde la habitación de la segunda planta, pero también desde el vestíbulo del baño de este nivel; de hecho, su imagen más famosa — la foto que cierra la secuencia en el libro— fue tomada desde este último punto (figura 15). La exposición —tanto en el espacio físico como en la página— de esa escalera como elemento convencional incorpora una evidente dislocación de significado: Venturi generó un contexto visual específico (la vista oblicua, la imagen desde el eje de la casa), de forma que la disposición de la pieza logró alterar discretamente su significado. Por último, no contento con esa traslación se-

Figura 14. La “escalera a ninguna parte” asoma a la fractura del frontón de la Casa de Vanna Venturi, dispuesta como un elemento de uso y contemplación en el que culmina el recorrido ascendente de la casa. Fotógrafo: George Pohl. Fuente: Schwarz (ed.) 1992: 219.



Figura 15. La instantánea que cierra la descripción del proyecto en *Complejidad y contradicción* en la arquitectura muestra dos aproximaciones diferentes al mundo de los objetos. Por un lado, la “escalera a ninguna parte”, convertida en elemento de exhibición desde distintos puntos del recorrido de la casa, y por otro, un desnudo casquillo industrial acoplado directamente sobre el paramento. Fotógrafo: Rollin Lafrance. Fuente: Venturi 1972: 316.

Figura 16. Portada de *Architectural Forum* de marzo de 1968.

mántica —y a la manera de Duchamp—, la bautizó.

Es evidente que Venturi se aproximó de manera consciente a la dialéctica del *ready-made*, aunque, como ya se ha señalado, apenas existiesen menciones al asunto en sus propios textos. ¿De qué manera escogía Venturi en su arquitectura los elementos del archivo? ¿Cómo limitaba y enfocaba esas elecciones? El propio Duchamp tuvo que huir de la acumulación infinita al limitar la existencia de *ready-mades* a un número próximo a la veintena. La respuesta de Venturi a esta posible escalada fue, sin embargo, la transformación del objeto en un contexto simbólico. La pureza en esa apropiación pareció disolverse a medida que avanzaba progresivamente su obra como arquitecto.

Figura 17. El proyecto *Art on Billboards*, de Joan Kron y Audrey Sabol, en las páginas de *Architectural Forum* de marzo de 1968. No por casualidad, la nota comienza mencionando a Robert Venturi.

Edificios como objetos

La fase posterior a la llegada al público de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* parece exhibir nuevas características. En el curso posterior a su edición, 1967, Robert Venturi participó en el programa de radio *Hey, Look at That!*, conducido por Joan Kron



y Audrey Sabol.⁹ Entre 1966 y 1967, Kron y Sabol desarrollaron un proyecto denominado *Art on Billboards*, que pretendía que los artistas tomaran como lienzo las vallas publicitarias de carretera que habían sido prohibidas por el Acta de Embellecimiento de las Autovías (Highway Beautification Act) de 1965. Es de suponer que la idea resultaba atractiva al arquitecto, quien, por aquel entonces, solía hablar repetidamente del asunto en charlas y conferencias: “Las vallas, si acaso, deberían ser mayores. Allí, en nuestras vastas llanuras, la gran escala de nuestras señales y vallas publicitarias constituye una virtud y debería ser utilizada para fines públicos, amén de comerciales.” (extracto de una conferencia de Venturi en Oklahoma citada en Smith 1977: 188)

La iniciativa de Kron y Sabol fue recogida como una nota breve en el número de marzo de 1968 de *Architectural Forum* (figura 16, 17), el mismo volumen en el que Venturi y Scott Brown publicaron “Un significado para los aparcamientos A&P o Aprendiendo de Las Vegas”,¹⁰ donde ideas como el ‘pato’ (el edificio que buscaba la expresividad a través de la forma) o el ‘cobertizo decorado’ (el que lo hacía a través de la decoración aplicada y la señalética) se presentaron a un público más amplio. Huelga decir que Venturi y sus socios abogaban por el segundo, incluso con un cierto énfasis moralista que dejaron explícito en su libro de 1972: “La sustitución de la expresión por la representación mediante el menosprecio por el simbolismo y el ornamento ha dado lugar a una arquitectura en la que la expresión ha pasado a ser expresionismo”





(Venturi, Scott Brown, Izenour 2016: 172). No obstante, un análisis detenido de algunas de sus propuestas de la época arroja conclusiones menos rotundas sobre esa convicción.

En el número siguiente al artículo de Las Vegas, la revista dedicó tres aperturas en su tramo central a un concurso no ganado de Venturi & Rauch: la propuesta para el National College Hall of Fame de New Brunswick, en Nueva Jersey, realizado en 1967.¹¹ El texto de Venturi que acompañaba al proyecto se titulaba "Un edifi-anun-cio que contiene cine, reliquias y espacio", y mostraba hasta qué punto las ideas del estudio anticipaban el discurso pop y comercial — aún incipiente— de su experiencia en la capital de Nevada (figura 18).

La voluntad de segregar arquitectura y dispositivo quedaba explícita en el texto del concurso, cursiva incluida: "Nuestro último proyecto, el Salón de la Fama de la Asociación Nacional de Fútbol, es un edificio y un anuncio" (Venturi 1971: 87). El proyecto se percibiría como un gran marcador electrónico —"de 35 m por 70 de longitud [...] las proporciones de un campo de rugby [...] 200.000 puntos de luz programados electrónicamente producen secuencias en movimiento de imágenes, de palabras y frases y de coreografía diagramática de jugadas famosas" (*Ibidem*: 91)—, dotado de una estructura propia a la que se

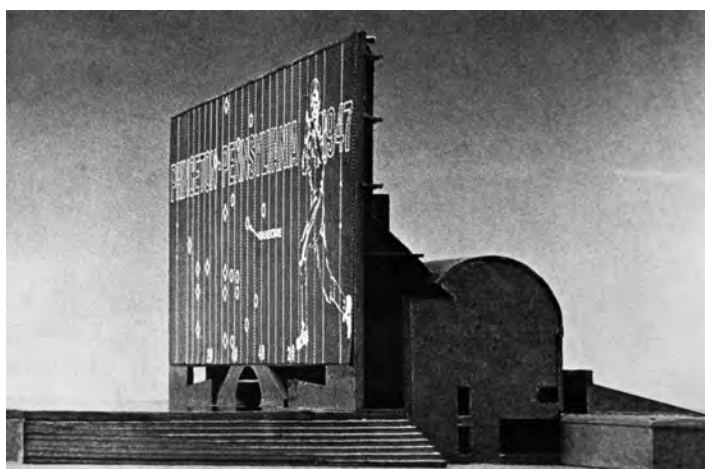


Figura 18. Izquierda, arriba. Páginas del número de abril de 1968 de *Architectural Forum* dedicadas al proyecto de New Brunswick. En el arranque del artículo, los concursos para el Memorial de Franklin Delano Roosevelt en Washington (1960, con John Rauch, George Patton y Nicholas Giannopoulos), una fuente en el Fairmount Park, de Filadelfia (1964, Venturi y Rauch con Denise Scott Brown) y la Copley Square en Boston (1966, Venturi y Rauch con Gerod Clark y Arthur Jones).

Figura 19. Izquierda, medio. El proyecto, situado enfrente del estadio de fútbol americano de la localidad, replica el marcador del campo de juego y se relaciona así con la playa de aparcamiento del conjunto. Fuente: Archivo NCL-NCF.

Figura 20. Izquierda, abajo. Imágenes del pabellón checo en la Exposición de Montreal de 1967. El pabellón, con su montaje visual a cargo de Josef Svoboda, impresionó vivamente a Venturi y Scott Brown y se cita como referencia en el proyecto de New Brunswick. Fuente: ref. web 2.

adosaban los espacios expositivos, de menor importancia en la imagen global del conjunto. Enfrentado a la playa del aparcamiento del estadio, sus dimensiones obedecían a la necesidad de lograr un elevado impacto en esa explanada suburbial. La primera opción fue una propuesta escultórica —“Nuestra idea original fue la de dar al edificio la forma exterior de una pelota de rugby” (*Ibidem*: 89)—, algo que se reflejó finalmente en el perfil de la puerta de acceso, aunque el programa fijaba que se adoptase como solución final la del edificio-anuncio, bajo la declarada influencia de los sistemas de proyección que el escenógrafo y arquitecto Josef Svoboda había realizado para el Pabellón Checo de la Exposición de Montreal de 1967 (Venturi, Scott Brown Izenour 2016: 185). Sin embargo, aquí no interesaba tanto el aspecto tecnológico, como el proceso intelectual que llevaba a convertir una pantalla (o, de manera más precisa, la apariencia de una pantalla, con todos sus elementos constructivos) en un proyecto (figura 19, 20).

En la época de realización del concurso, Venturi debía conocer la serie *Transformations* del austriaco Hans Hollein, con la que los paralelismos de New Brunswick son evidentes.¹² La famosa imagen del portaaviones en medio de un trigal centroeuropeo ya había aparecido, junto con otros fotomontajes, en una doble página del número que *Arts & Architecture* había publicado en mayo de 1966 (figura 21). Hollein, entonces un treinteañero, logró con su obra un impacto significativo

en EEUU. Ese mismo año recibió el premio Reynolds, y al siguiente algunas de las imágenes de *Transformations*, junto con trabajos de Raimund Abraham y del escultor Walter Pichler, se reunieron en una exposición para el MoMA: “Architectural Fantasies: Drawings from the Museum Collection” (desde el 27 de julio de 1967 al 12 de febrero de 1968).¹³

La muestra neoyorquina apareció reseñada en los respectivos números del mes de octubre de *Progressive Architecture* (en el que también aparecían proyectos de Venturi, como la James B. Duke House y la casa materna)¹⁴ y de *Architectural Forum*. Para redactar el breve, en los dos casos se hicieron eco de la coincidencia de la exposición con la posible nueva vida del trasatlántico *Queen Mary* como hotel en Long Beach, California. Pero las páginas de *Forum* incluían, además, una llamativa coincidencia: “La localidad de New Brunswick (Nueva Jersey) ha varado el venerable barco turístico de Manhattan, *Miss Circle Line IV*, como centro comunitario para sus ciudadanos de avanzada edad.” (Cf. *Architectural Forum*, octubre de 1967: 29). Si Venturi perdió ese concurso no fue, desde luego, por la antipatía de las gentes de New Brunswick hacia el *objet trouvé*.

Algunas de las cuestiones cardinales del “edifi-anuncio” se relacionaban explícitamente con la obra previa de Venturi, como el concurso (también perdido) del Memorial Franklin Delano Roosevelt (1960) o del parque de bomberos realizado en Columbus (Indiana, 1966-68). Este último caso abordó la

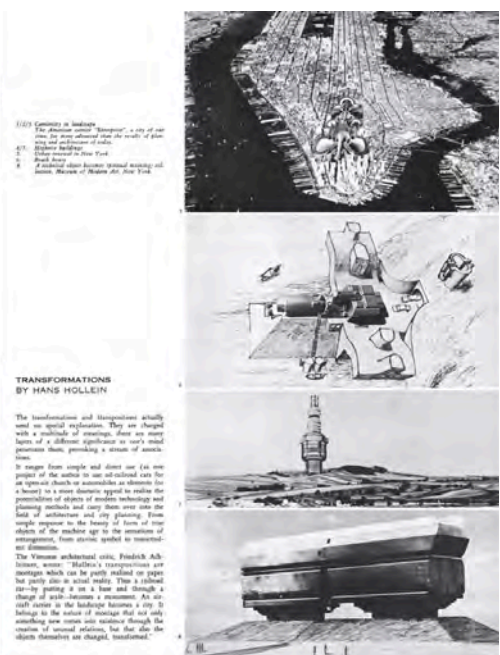
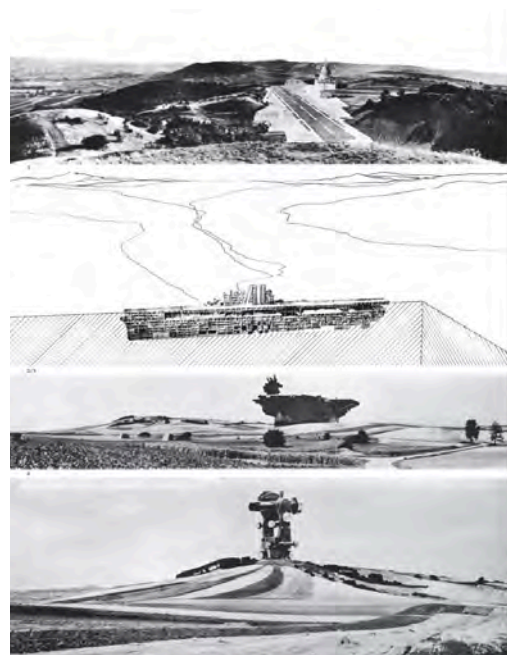


Figura 21. Páginas del número de mayo de 1966 de *Arts & Architecture* dedicadas a la serie *Transformations* de Hans Hollein.

fachada escenográfica dentro de unos cánones convencionales de arquitectura al apoyarlo dentro de un sistema compositivo con un elemento-torre, empleado para superponer el número del equipamiento a gran escala (figura 22). Sin embargo, Venturi no jugaba aquí con la materialidad (si acaso, la franja central de la fachada pintada en blanco parece algo más un juego gráfico), sino que el edificio aún podía entenderse como una pieza razonablemente homogénea en la que se habían incorporado una serie de tímidos mecanismos formales.

A la vista de estos precedentes, el concurso de New Brunswick —simultáneo a la finalización del parque de Columbus— parecía atestiguar un mayor afán experimental. En la propuesta, la idea de edificio desaparecía sin integración alguna (“edificio y anuncio”) tras el gran elemento representativo. Las coartadas eruditas, tan propias del autor, eran aquí relativamente débiles, y quedaban ya tan solo referidas al espacio interior y al mecanismo estructural de las catedrales (Cf. Venturi 1968: 78).¹⁵ La sintaxis del proyecto no remitía al imperativo tecnológico, sino al elemento escogido de manera aparentemente directa: un marcador electrónico transformado en arquitectura que yuxtaponía esqueleto y programa en su sección peraltada (figura 23).¹⁶ El proyecto exhibía *todo lo encontrado* como un conjunto heterogéneo; en los alzados traseros, Venturi dejaba vistos los contrafuertes, una forma que denota una clara “falta de unidad” al reflejar “la contradicción entre la parte delantera y trasera” (Venturi 1971: 93). Era, en otras palabras, el anticipo de esas “falsas fachadas [que] guardan el orden y la escala de la calle principal”, arrancadas, casi



Figura 22. La estación de bomberos de Columbus (1966-67, Venturi & Rauch) supone un ensayo previo a la estrategia formal de edificio-pantalla de New Brunswick. En el alzado principal, la fachada unifica distintos espacios interiores en una única línea de cornisa. Fotógrafo: Bas Princen. Fuente: Geers, Pancevac, Zanderigo 2016: 83.

literalmente, del Strip de Las Vegas (Venturi, Scott Bown, Izenour 2016:32).

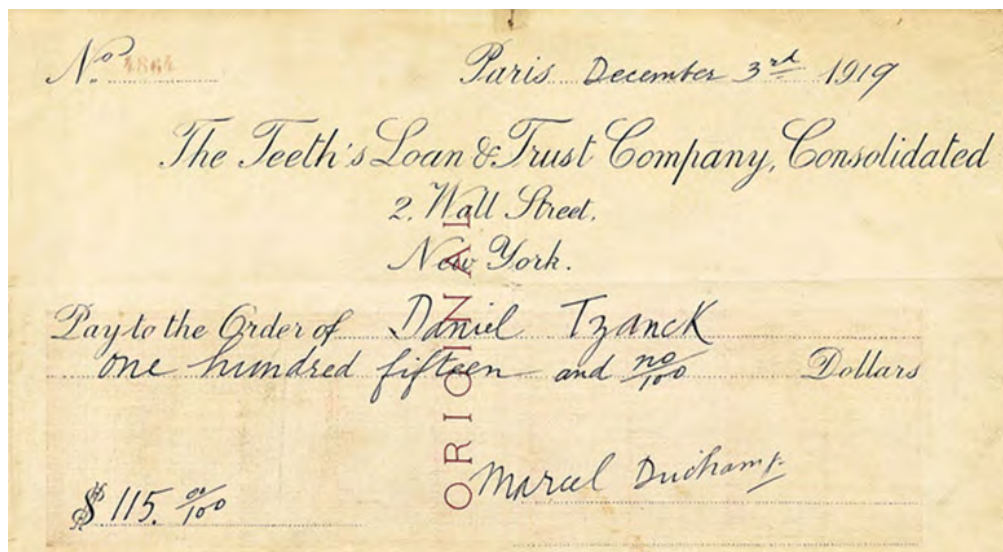
Refutación del *ready-made*

Sin embargo, el interés del aparato simbólico creado por Venturi residía no tanto en su condición teórica de idea construida como en la (solo aparente) literalidad en su adopción del objeto como tema. La pantalla del proyecto de New Brunswick era ciertamente un marcador electrónico, pero no un marcador electrónico *trouvé*, sino fabricado expresamente para la ocasión. Tampoco se



Figura 23. El proyecto de New Brunswick reproduce la estructura de un marcador electrónico y la hace entrar en conflicto con un edificio de menor escala. Fuente: Archivo NCL-NCF.

Figura 24. *Cheque Tzanck*. Marcel Duchamp, 1919.



trataba de un objeto transformado en un edificio, sino de un edificio que representaba una valla de carretera, un elemento propio del paisaje comercial. Esta curiosa dialéctica que el arquitecto establece con el objeto parece fortalecer asimismo relaciones conceptuales con otros trabajos de Marcel Duchamp, con quien arrancaba este texto, o incluso de Andy Warhol: el *Cheque Tzanck* (1919) y las *Cajas Brillo* (1964), respectivamente (figuras 24, 25).¹⁷

Durante una estancia en París, Duchamp pagó a su dentista, Daniel Tzanck, mediante un talón confeccionado por él mismo:

El doble de grande que cualquier cheque habitual, está extendido a nombre de "The Teeth's Loan and Trust Company, Consolida-

ted, 2 Wall Street, New York", por un importe de 115 dólares, y a pesar de que las letras parecen impresas, todo está hecho a mano, a excepción del estampado del fondo [...] (Tomkins 1999: 247)

Como en este caso, la propuesta de Venturi no puede considerarse, en puridad, un *ready-made*, puesto que la pantalla de New Brunswick habría sido hecha expresamente para el edificio —y también era más grande de lo habitual—, una evidencia de factura artesanal que puede considerarse, en sí, parte de la obra. El dispositivo reproducía e intentaba suplantar a un objeto común, aunque sin engañarse respecto a sus posibilidades reales de lograrlo.



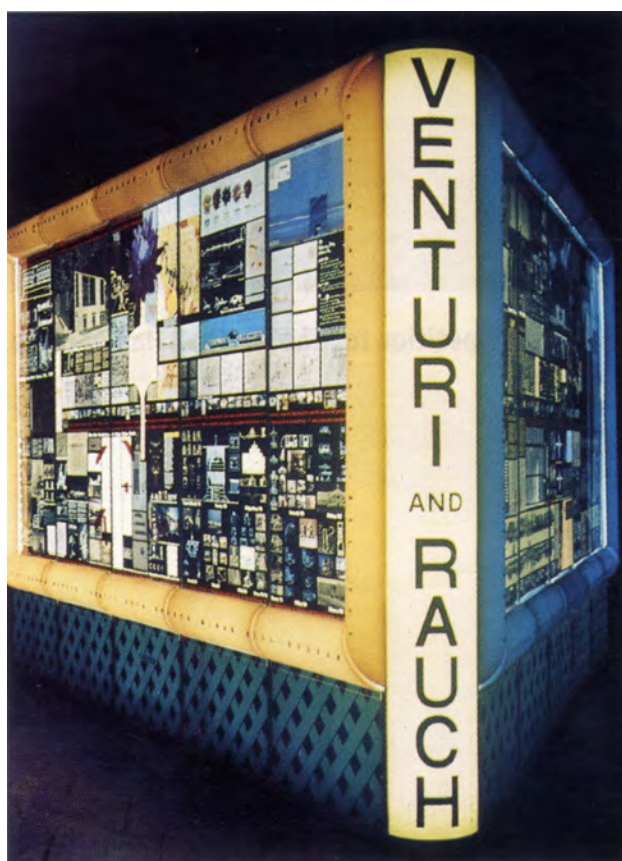
Figura 25. Andy Warhol y Gerard Malanga durante el proceso de serigrafado de las *Cajas Brillo*, 1964 en la Silver Factory. Fotógrafo: Ken Heyman. Fuente: AAVV 2011: 166.

De manera similar, las *Cajas Brillo* que Andy Warhol realizó en la Stable Gallery (1964) recreaban, al acumularse en las salas, un interior de almacén, pero en la elegante Madison Avenue. De nuevo, no eran objetos convencionales, sino fabricados para la ocasión. Disgustado con la endeblez de los empaques que podían encontrarse en el supermercado, Warhol los reprodujo artesanalmente con un equipo de carpinteros, e incluso aplicaron la marca del detergente mediante serigrafía. Como en su momento subrayó el crítico de arte —y biógrafo de Warhol— David Bourdon, no eran “en absoluto *found objects*, sino réplicas a mano de los productos en serie que Duchamp concebía como obras de arte.” (Bourdon 1989 :185)

Lo que Warhol quería lograr en las *Cajas Brillo* era una textura particular o cierta perfección en las aristas al igual que Venturi, quien anhelaba, además de unas dimensiones específicas, un resultado formal. Como las *Brillo* o el cheque duchampiano —cuyo valor como obra de arte sobrepasó rápidamente la cantidad económica que pretendía satisfacer—, el Concurso de New Brunswick no era directamente un objeto, sino una adaptación que operaba con necesidades de aspecto concretas a través de ciertos ajustes materiales, como pequeños aumentos de escala; una conjugación *diseñada*, que no *trouvée*, del famoso dibujo “I AM A MONUMENT” en el que el cobertizo quedaba reducido a la mínima expresión:

Hay contradicciones en la fachada del edificio-anuncio. La parte superior es, en su mayor parte, un anuncio que se contempla casi siempre desde lejos, que no tiene escala, quizá incluso más que un anuncio de verdad, porque es mayor que de costumbre y de proporciones ligeramente diferentes: no se puede saber lo grande que es o lo lejos que está. Un poco ominosa, quizás. (Venturi 1971: 92)

Esta estrategia de apropiación literal constituye un ejemplar casi único en el currículum de Venturi, aunque existan otros acercamientos similares, como el concurso de Thousand Oaks (1969), en que se proponía una sección por el mástil central que recordaba en parte al ‘edifi-anuncio’, o las letras corpóreas a gran escala que el estudio construyó para un almacén de Basco en Filadelfia, casi una década más tarde (1977-78), o incluso la decisión de montar la exposición sobre Venturi y Rauch en el Museo Whitney de Nueva York del año 1971 sobre otra réplica de unos anuncios de carretera, quizá reducida enton-



ces a una irónica asimilación del fracaso en Nueva Jersey (figuras 26, 27).

Estas consideraciones sobre el paisaje comercial suscitaron diversas adhesiones y críticas. En el último grupo destaca, curiosamente, una tan heterodoxa como ciertamente atinada. En 1972, el año de la edición

Figura 26. Izquierda, arriba. En el proyecto de la adaptación de un edificio para la cadena de productos del hogar Basco (Filadelfia, 1977), los arquitectos volvieron a independizar el elemento de comunicación de su trastienda. Fotografía: Steven Izenour. Fuente: A+U 1974: 101.

Figura 27. Izquierda, abajo. Imagen de la exposición de en el Museo Whitney de Nueva York (1971), montada sobre unos *displays* que simulan ser anuncios de carretera. Fotografía: VSBA. Fuente: Venturi, Scott Brown 2004: 46.

de *Aprendiendo de Las Vegas*, James Wines, cabeza visible de SITE, pareció entender esas ideas de manera muy distinta. Lo hizo al defender, precisamente, The Big Duck, esa tienda con forma de pato que Venturi había captado directamente de las páginas de *God's Own Junkyard* (Peter Blake, 1964), para señalarla en *Aprendiendo de Las Vegas* como paradigma de una arquitectura expresiva que distorsionaba de manera irresponsable su propio programa:

El campo del diseño tiene una necesidad desesperada de su propio Marcel Duchamp: alguien con el coraje y la visión de examinar cada cliché, cada credo, cada asunción; alguien a quien preguntar, de hecho, qué es arquitectura —y si es necesaria—. [...] Con todo el crédito necesario, Robert Venturi constituye el equivalente más cercano de la sensibilidad duchampiana. Por otro lado, nos ofrece muy pocas pistas que expliquen el fenómeno del 'Pato'. (Wines en Architectural Forum, abril de 1972: 60)

Aunque fuese improbable que tuviese en la cabeza el proyecto de New Brunswick, Wines acertó a sugerir mediante este contraejemplo la crisis conceptual en la que parecía sumirse el *ready-made*, otrora tanpreciado, en la obra de Venturi. En el museo de Nueva Jersey, el objeto convencional había sido trocado sin solución de continuidad por su mera apariencia. En el razonamiento de Wines, si los Venturi parecían exigir una dicotomía entre “el cobertizo decorado” o “el cobertizo como decoración”, el Pato ocupaba un área

gris. La función sí que determinaba la forma, y lo hacía de manera al menos igual de inmediata y reconocible a esos carteles, a fin de cuentas tan elaborados, que parecían constituir la única respuesta posible en las páginas de *Aprendiendo de Las Vegas* (Cf. *Ibidem*: 61).

El agigantamiento de las piezas y su cuidado diseño —Venturi, Scott Brown e Izenour subrayó Wines, habían escogido las mejores, en ningún caso las ‘vulgares’— enfatizaban lo incoherente que suponía la estilización del recurso duchampiano. Bajo este razonamiento, sería posible entender que el cobertizo decorado se había transformado en su antítesis, un ‘Pato’ por otros medios, una arquitectura expresiva que ponía en cuestión sus propios postulados.

Notas

- 1 Los temas y raíces intelectuales que allanaron los primeros pasos de la carrera de Robert Venturi se encuentran explicados de forma detallada en la tesis de Raúl Rodríguez García: *Road to 1966: caminos hacia Complejidad y contradicción en la arquitectura en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.*
- 2 Aunque Venturi colaboró con distintos socios, en este texto se ha optado por adoptar la denominación ‘venturianos’ para referirse a esos trabajos. De forma aproximada —puesto que, además, los créditos varían según la publicación— las asociaciones son las siguientes: Cope y Lippincott en las primeras obras, como la James B. Duke House o la Guild House; Venturi y Short hasta 1965; Venturi y Rauch, entre 1964

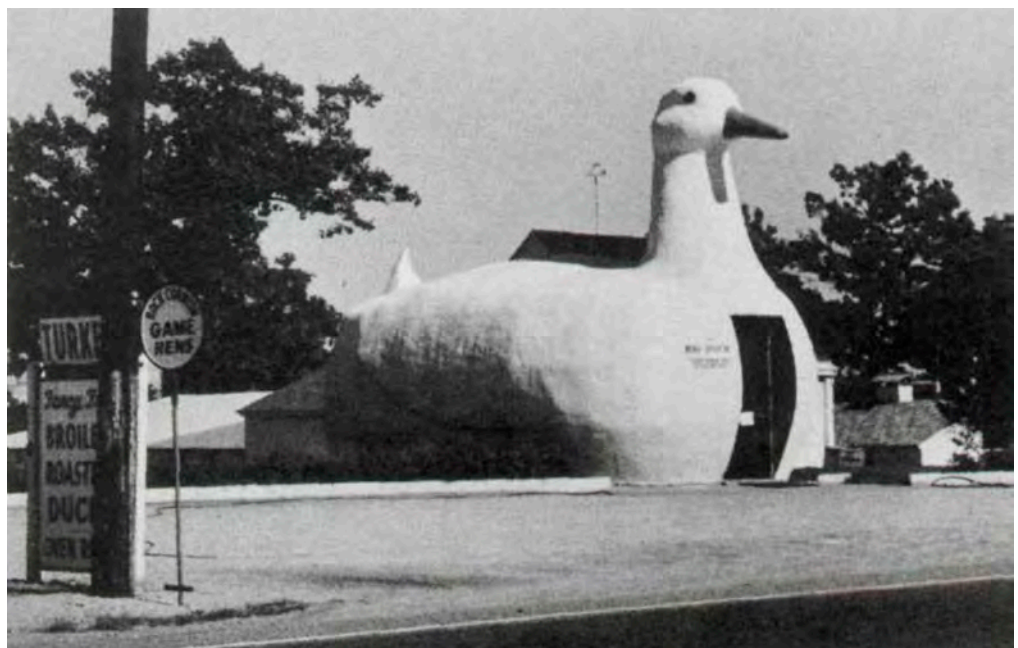


Figura 28. The Big Duck, Long Island. Fuente: Blake 1964: 105.

y 1979; y, a partir de entonces, Venturi, Rauch y Scott Brown. En lo posible, se tratará de especificar los autores de cada proyecto en su primera mención.

- 3 Carta a Suzanne Duchamp el 15 de enero de 1916. Se trata, según Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp, del primer uso datado de la palabra *ready-made* (véase Tomkins 1999: 177). El original de la carta puede encontrarse en Naumann, Ludion 2000: 43-44.
- 4 En publicaciones de época, como el número de enero de 1960 de *Architectural Forum*, el detalle se repite y se suman otros en los que la frontalidad del encuadre es evidente.
- 5 Prueba de la importancia que alcanzó la pieza es que fue utilizada años más tarde por Tom Wolfe para atacar el proyecto, una parte por el todo: “La antena de TV de la Guild House era, por encima de todo, un ejemplo de lo dotado que estaba Venturi para las picardías a la moderna. La antena era una muestra de adorno aplicado y, además, una corona [...] Pero, en realidad, era sólo una antena de TV, que no es sino un objeto (bien) vulgar, hecho a máquina, cuya función exige (muy bien) que esté en lo alto de una casa. [...] Y lo mismo el baño dorado de la antena. El oro, como en los acantos dorados de [Edward Durrell] Stone, era el epitome de lo rematadamente burgués en arquitectura. Aunque el *aluminio bañado en oro* era otra cosa, ¿no es verdad?” (Wolfe 1982: 113).
- 6 En la monografía de Antonio Sanmartín (Barcelona: Gustavo Gili, 1986) ya existen fotos de la fachada sin esa pieza, ausencia que los autores corroboraron *in situ* hace tan solo un lustro.
- 7 Stanislaus von Moos ha insistido en la genealogía duchampiana: “La antena, entonces, es tanto una diadema como un *ready-made*. Como una especie de atajo visual hacia la teoría de la arquitectura, representa para la idea de Venturi de la arquitectura consumida por los *mass media* lo que el bidé supuso en *L'Esprit Nouveau* para Le Corbusier en su idea de arquitectura, una suerte de sistema higiénico aplicado. Y, por supuesto, tanto la antena de Venturi como el bidé de Le Corbusier tienen un antepasado común en la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp [...]” (“The Challenge of the Status Quo: 5 Points on the Architecture of VRSB” en von Moos 1987: 58).
- 8 Cf. “Introduction” en Schwartz: 29n. La referencia a la escalera de la Biblioteca Laurenciana dice así: “Los laterales de la escalera de la Biblioteca Laurenciana están abruptamente cortados y no conducen, de hecho, a ninguna parte.” (Venturi 1972: 41)
- 9 Kron y Sabol habían formado una sociedad llamada Beautiful Bag Co., con la que acometieron proyectos artísticos diseñados por Roy Lichtenstein o Robert Indiana. Su archivo se encuentra depositado en el Smithsonian bajo la identificación “AAA. kronjoan”.
- 10 Aunque esta es la traducción del título del artículo en *Aprendiendo de todas las cosas* (Venturi, Scott Brown 1971: 29), se debería considerar que el término *significance* debería traducirse como “importancia”. Una nueva versión en

nuestro idioma podría ser “La importancia de los aparcamientos A&P o Aprender de las Vegas”.

- 11 Para evidenciar lo inusual que resultaba dedicar tanto espacio a un concurso puede examinarse a qué obras dedicó la revista una extensión similar ese mismo 1968: el arco de San Luis o la construcción de la Torre Hancock en Chicago.
- 12 Los archivos de la Universidad de Pensilvania (custodio del archivo de Venturi) y de Nebraska (que guarda parte de la información de este proyecto) no han sabido establecer la fecha de realización del concurso. Puede aventurarse que pertenezca a la segunda mitad del año, dado que el Pabellón Checo de la Expo 67, referenciado en su memoria, no pudo visitarse hasta el 27 de abril de ese año, fecha de inauguración de la muestra. Venturi supo del trabajo de Hollein con seguridad a través de *Arts & Architecture*, pero la visita a “Architectural Fantasies: Drawings from the Museum Collection” en el MoMA, durante la fase de proyecto, no queda descartada.
- 13 La sensibilidad Pop y aprecio por el objeto de Hans Hollein queda patente en su “Alles ist Architektur” (1968), donde era posible encontrar obras de Claes Oldenburg, Tom Wesselman o uno de los *ready-mades* de Marcel Duchamp (*Fresh Widow*, 1920).
- 14 Cf. *Progressive Architecture*, octubre de 1967: 173. La nota sobre “Architectural Fantasies: Drawings from the Museum Collection” puede encontrarse en la página 60.
- 15 En el texto de *Architectural Forum* aparecían las habituales referencias cultas (un cuadro de Tintoretto, la fachada de la catedral de Orvieto), que situaban al proyecto en continuidad con las reflexiones visuales de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
- 16 Así lo señala, por ejemplo, Rafael Moneo al hablar de New Brunswick: “el *National Football Hall of Fame* de Venturi y Rauch trata de incorporar elementos procedentes de ámbitos no estrictamente arquitectónicos —como las pantallas anunciadoras— a la arquitectura. [...] La gigantesca fachada es una pantalla, una fachada activa, móvil, que no se recrea en su condición estática y ritual de las fachadas tradicionales, pero que, como ellas —como las fachadas de los palacios venecianos— actúa generando un plano vertical que se convierte en genuina imagen del edificio.” (Moneo 2004: 72-73).
- 17 Al hablar de *Cajas Brillo*, nos referimos aquí tanto a la obra como a la exposición que tuvo lugar en la Galería Stable de Nueva York en 1964.

Bibliografía

- AAVV. 2011. *Andy Warhol: Giant Size*. Traducción de Gemma Deza Guil, Elena García Rubio y Elena Aranaz. Londres: Phaidon 2011. Publicado originalmente como *Giant*. Londres: Phaidon, 2006.
- BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape*. Nueva York-Chicago-San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

- BOURDON, David. 1989. *Warhol*. Traducción de Gemma Rovira. Barcelona: Anagrama. Publicado originalmente como *Warhol*; Nueva York: Harry N. Abrams Incorporated, 1989.
- BRETON, André; ÉLUARD, Paul. 2003. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela. Traducción de Rafael Jackson. Publicado originalmente como *Dictionnaire abrégé du surréalisme*; París: Galerie Beaux-Arts, 1938.
- CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. 2013. Madrid: This Side Up. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Publicado originalmente como *Entretiens avec Marcel Duchamp*; París: Pierre Belfond, 1967.
- DE DIEGO, Estrella. 1999. *Tristísimo Warhol: cadi-lacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela.
- FOSTER, Hal. 2012. *The First Pop Age*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- FOSTER, Hal. et al. 2006. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducción de Fabián Chueca. Madrid: Akal, 2006. Publicado originalmente como *Art from 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*; Londres: Thames & Hudson, 2004.
- GEERS, Kersten; PANCEVAC, Jelena; ZANDERIGO, Andrea (eds.). 2016. *The Difficult Whole*. Zürich: Park Books.
- JIMÉNEZ, José. 2013. *Marcel Duchamp. Escritos*. Barcelona: Galaxia Guttemberg.
- MILEAF, Janine. 2010. *Please Touch: Dada & Surrealist Objects after the readymade*. New Haven (Connecticut): Dartmouth College Press.
- MONEO, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- NAUMANN, Francis M.; LUDION, Hector Obalk. 2000. *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ámsterdam-Gante: Ludion Press.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. 1993. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- RICHTER, Hans. *Dada, Art and Anti-Art*. 1965. Londres: Thames & Hudson (reimpr. 2014).
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Raúl. 2016. *Road to 1966: caminos hacia «Complejidad y contradicción en la arquitectura» en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.* Tesis doctoral. Madrid: Escuela TS Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- SANMARTÍN, Antonio. 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SCHWARTZ, Frederic (ed.). 1992. *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Nueva York: Rizzoli.
- SHORE, Stephen. 2016. *Factory: Andy Warhol*. Londres: Phaidon.
- SMITH, C. Ray. 1977. *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*. Nueva York: E. P. Dutton.
- STADLER, Hilar; STIERLI, Martino (eds.). 2008. *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Kriens-Zürich: Museum im Bellpark-Scheidegger & Spiess.
- TOMKINS, Calvin. 1999. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Mónica Martín Berdagué. Publicado originalmente como *Duchamp*; Nueva York: Henry Holt and Company Inc., 1996.
- TOMKINS, Calvin. 2013. *Marcel Duchamp. The Afternoon Interviews*. Nueva York: Badlands Unlimited.
- VENTURI, Robert. 1972. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Traducción de Antón Aguirreitia y Eduardo de Felipe. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como *Complexity and Contradiction in Architecture*; Nueva York: Museum of Modern Art, 1966.
- VENTURI, Robert. 1996. *Iconography and Electronics. Upon a Generic Architecture*. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): The MIT Press.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. 2016. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (Ed. rev.) Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*; Cambridge (Massachusetts)/Londres: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972, 1977.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise. 1971. *Aprendiendo de todas las cosas*. Selección de textos de Xavier Sust. Traducción de Xavier Sust y Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise. 2004. *Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- VINEGAR, Aron. 2008. *I am a monument: on Learning from Las Vegas*. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra): The MIT Press.
- VON MOOS, Stanislaus. 1987. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli.
- WARHOL, Andy. 2008 (4.ª ed.). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Traducción de Marcelo Covián. Barcelona: Tusquets. Publicado originalmente como *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*; Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- WARHOL, Andy. HACKETT, Pat. 2008. *POPism. The Warhol Sixties. Diarios (1960-1969)*. Barcelona: Alfabia. Traducción de Beatriz Iglesias. Publicado originalmente como *POPism. The Warhol Sixties*; San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- WOLFE, Tom. 1982. *¿Quién teme al Bauhaus feroz?: el arquitecto como mandarín*. Barcelona: Anagrama, 1982. Traducción de Antonio Prometeo-Moya. Publicado originalmente como *From Bauhaus to Our House*; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

Artículos

- REDACCIÓN. 1966. Transformations by Hans Hollein. *Arts & Architecture*, mayo de 1966: 24-25.

- VENTURI, Robert. 1965. A Justification for Pop Architecture. *Arts & Architecture*, abril de 1965: 22.
- VENTURI, Robert. 1968. A Bill-ding-board Involving Movies, Relics and Space, *Architectural Forum*, abril de 1968: 75-79. Traducción "Un edificio que contiene cine, reliquias y espacio" en *Aprendiendo de todas las cosas*: 87-96.
- VENTURI, Robert. 1979. Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts. *Architectural Design*, vol. 49, n.º 1: 23-31.
- VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise. 1971. Some Houses of Ill-Repute. *Perspecta* 13-14: 259-267.
- VON MOOS, Stanislaus. 1987. The Challenge of the Status Quo: 5 Points on the Architecture of VRSB. En *Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and projects*, Nueva York: Rizzoli: 11-73.
- WINES, James. 1972. The case for the Big Duck, *Architectural Forum*, abril de 1972: 60-61 y 72.

Revistas monográficas

- VENTURI AND RAUCH. 1974. *A+U*, 74:11. Tokio: a+u Publishing Co. Ltd., noviembre 1974.
- VENTURI AND RAUCH. The Public Buildings. 1978. *Architectural Monographs* 1. Londres: Academy Editions.
- VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES. On Houses and Housing. 1992. *Architectural Monographs* 21. Londres: Academy Editions.

Referencias páginas web

- REF. WEB 1: Entrevista de Marcel Duchamp en la BBC (15 de junio de 1968). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFd-C76Y>> (visitado el 11 de marzo de 2016).
- REF. WEB 2: página dedicada al escenógrafo Josef Svoboda. Disponible en: <<http://www.svoboda-scenograf.cz/en/polyekran-polyvision/>> (visitado el 20 de marzo de 2019).

Fecha final recepción artículos:
25/04/2019

Fecha aceptación: 20/06/2019

Artículo sometido a revisión por
dos revisores independientes
por el método doble ciego.