



APRENDIENDO DEL SÍMBOLO:

IMAGEN Y REFERENCIA SIMBÓLICA
EN LOS INICIOS
DEL DISCURSO ARQUITECTÓNICO POSMODERNO

LEARNING FROM
THE SYMBOL: Image and Symbolic Reference
in Early Post-modern Architectural Discourse

David Pérez

Catedrático de “Claves del discurso artístico contemporáneo”. Universitat Politècnica de València

El presente artículo efectúa una aproximación a la recuperación simbólica como argumento fundamental utilizado en la edición revisada de *Aprendiendo de Las Vegas* (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1977), texto que asumió una importante repercusión en la teoría arquitectónica contramodernista. Esta recuperación, extremadamente crítica con la imposición vulgarizada del funcionalismo del estilo internacional, resulta coincidente con el rechazo de la neovanguardia norteamericana hacia el academicismo formalista del expresionismo abstracto, así como con la crisis del concepto de modernidad, propiciada por lo que —no sin cierta confusión— se conceptualizó como pensamiento posmoderno.

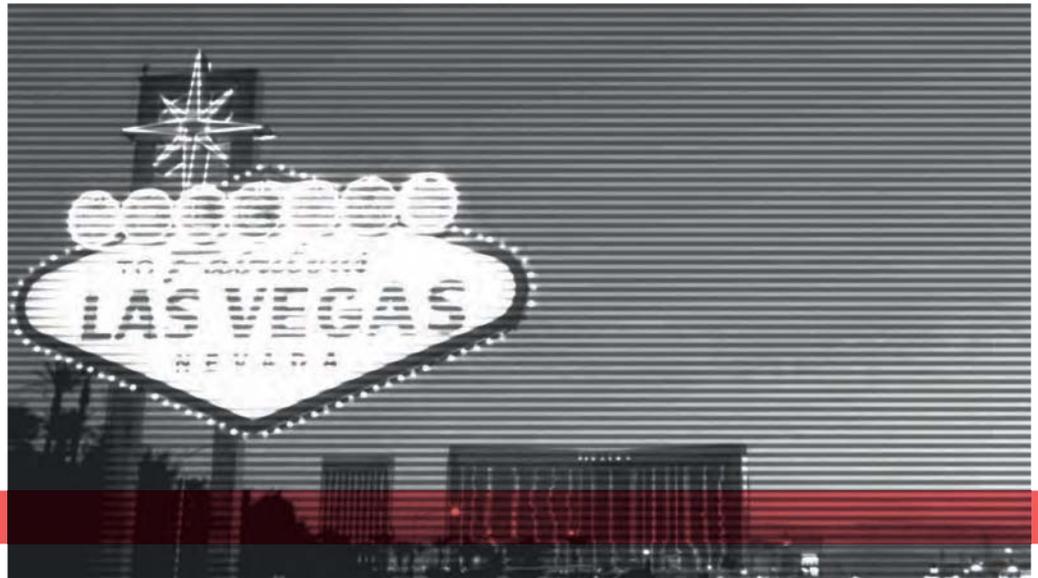
This article makes an approach to the symbolic recovery as the fundamental argument used in the revised edition of Learning from Las Vegas (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1977), writing with important repercussions on counter-modernist architectural theory. This recovery, extremely critical with the vulgarized imposition of the functionalism of the international style, coincides with the North American Neo-avantgarde's rejection of the formalist academicism of abstract expressionism, as well as with the crisis of the concept of modernity, caused by what was conceptualized —not without certain confusion— as post-modern thought.

Palabras clave

Posmodernidad, Teoría arquitectónica, Arquitectura simbólica, Formalismo academicista, Las Vegas

Keywords

Post-modernity, Architectural theory, Symbolic architecture, Academicist formalism, Las Vegas



Una excusa argumental a modo de introducción

En una fecha tan singular y, por diversas circunstancias, tan carismática como la de 1968, Robert Venturi y Denise Scott Brown publican en el número correspondiente al mes de marzo de *Architectural Forum*, un breve artículo que ese mismo año volverá a aparecer en la revista *Lotus*. El texto, “A Significance for A & P Parkings Lots, or Learning from Las Vegas”, servirá de base a ambos autores para llevar a cabo en otoño del citado año un proyecto de investigación —junto con un reducido grupo de profesores y estudiantes procedentes de arquitectura, urbanismo y dibujo— que se desarrollará en la Yale School of Art and Architecture. Dicho estudio, que

tomará como eje discursivo el reconocible repertorio constructivo de Las Vegas —basado tanto en el *strip* o configuración urbana surgida en los aledaños de una vía principal o de una carretera, como en el *sprawl* o ramificación de sus estructuras—, utilizará el característico paisaje comercial de hoteles y casinos existente en esta ciudad norteamericana, para efectuar, desde la perspectiva arquitectónica y del diseño, un “análisis formal” de la misma.

A raíz de todo ello, poco tiempo después, concretamente en 1972, verá la luz la primera edición de uno de los ensayos que más influjo han ejercido en la crítica a la arquitectura canónica del movimiento moderno. Nos referimos a *Aprendiendo de Las Vegas*, texto que en 1977 conocerá su versión definitiva gracias a la publicación de una segunda edición revisada. Esta edición, en la que

junto a Robert Venturi y Denise Scott Brown también participará, al igual que había sucedido en la primera, Steven Izenour, no solo intentará modificar el diseño excesivamente tardo-Bauhaus de la edición original —un tanto contradictorio con el contenido del volumen— o abaratar sus elevados costos editoriales —buscando con ello ampliar dentro de un ámbito estudiantil el público potencial de lectores y lectoras—, sino también ofrecer en su desarrollo conceptual una mejor y más abreviada síntesis argumentativa.

Sin embargo, si aludimos a esta circunstancia es debido a que en la edición de 1977 el título de la obra —*Learning from Las Vegas*— se verá completado con un subtítulo que, dentro del presente contexto, nos interesa resaltar especialmente, ya que a través del mismo —*The Forgotten Symbolism of Architectural Form*— los autores van a incidir en un aspecto fundamental en relación al simbolismo y al olvido al que este había quedado sometido por parte de la arquitectura modernista lexicalizada. En este sentido, la reciente reedición en castellano de este volumen, dentro de la colección GG Reprints —colección destinada a recuperar ediciones agotadas, aunque respetando las primitivas tiradas originales, en este caso, la realizada por la propia Gustavo Gili en 1978—, nos sirve

de excusa para reflexionar sobre el tema que nos ocupa: el del análisis de las relaciones que pueden ser establecidas entre las ideas de posmodernidad, arquitectura y recuperación simbólica, un análisis lleno de matices en el que, no obstante, hay algo que los autores de *Aprendiendo de Las Vegas* plantean de manera expeditiva desde el prólogo de la obra. Nos referimos al hecho de que el objetivo que desean alcanzar con su ensayo no va dirigido, en sentido estricto, a efectuar una aproximación a Las Vegas —en tanto que realidad y/o fenómeno urbano—, sino a abordar el papel que puede asumir el simbolismo en la forma arquitectónica contemporánea.

Junto a ello, esta recuperación de lo simbólico a la que nuestros autores apelan ha de ser tomada no como la formulación de un ideario arquitectónico extrapolable de manera mecánica a cualquier realidad, sino como posibilidad enriquecedora de un hacer constructivo que se desea diverso, puesto que “cuantas más direcciones tome la arquitectura en este punto, mucho mejor”¹. En este sentido, la reivindicación del símbolo no tiene que ser leída como una impositiva clonación que, desde el imperio de lo publicitario —tan evidente, por otro lado, en el paisaje de Las Vegas—, puede ser utilizada como receta aplicable a cualquier contexto urbano, ya que

01

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011, p. 14.



no se trata de “colocar anuncios de neón en los Campos Elíseos o un cegador '2 + 2 = 4' en el tejado del Mathematics Building”². La referencia a lo simbólico, por consiguiente, ha de ser interpretada como un recurso semántico para resituar el valor comunicativo de la arquitectura, un valor que, incluso en los propios postulados iniciales de la modernidad, se hallaba plenamente presente. Pensemos, por ejemplo, no solo en casos tan paradigmáticos como los de Le Corbusier o Mies van der Rohe, sino también en autores menos conocidos, pero no por ello menos interesantes desde una perspectiva conceptual, como sucede con Paul Scheerbar, considerado como uno de los primeros autores vinculados a la vanguardia de sesgo expresionista.

Scheerbar, personaje proteico y de versátiles y contrastados intereses que abarcan desde la literatura y el dibujo hasta la invención de artilugios dotados de movimiento perpetuo³, fundará en el Berlín de 1892 las Verlag deutscher Phantasten [Ediciones de los alemanes fantástico-visionarios] y en 1914, poco antes de su fallecimiento, publicará un sorprendente y alucinado panegírico de carácter semi-esotérico centrado en la arquitectura de vidrio —la Glasarchitektur—, ensayo cuya primera edición correrá a cargo de la revista *Der Sturm*. El texto, que se encuentra dedicado al arquitecto Bruno Taut, hace gala de un tono profético-redentorista a través del cual se efectúa una apuesta por la utilización simbólica del vidrio⁴, material que, al representar la prolongación contemporánea de las catedrales góticas —auténtico antecedente de la arquitectura vítrea—, va a actuar como realidad purificadora destinada, gracias a su salvífica transparencia, a dotar de una profunda espiritualidad simbólica a las construcciones en las que se integra. Curiosamente, la apuesta de Scheerbar encontrará su etérea materialización en la *Glashaus*, el pabellón de cris-

tal que el citado Taut presentará, también durante 1914, en la exposición del Deutscher Werkbund de Colonia.

La modernidad academizada y la neutralización de la crítica

La referencia que acabamos de efectuar a Scheerbar permite poner de relieve una cuestión sobre la que los autores de *Aprendiendo de Las Vegas* inciden desde un primer momento. El rechazo a la vinculación entre simbología y arquitectura que propicia el discurso constructivo de una modernidad que, en palabras de Jameson, desea “insertar un nuevo lenguaje utópico, distinto y más elevado”⁵ no es, pese a lo que una lectura tangencial pudiera hacer pensar, algo inherente al programa inicial de la misma, ya que, tal como apuntan Venturi, Scott Brown e Izenour, también los “arquitectos modernos trabajan con la analogía, el símbolo y la imagen”, siendo además “sensibles a su tiempo” en la proclamación de “la revolución correcta”⁶. El rechazo a esa vinculación a la que aludimos se produce, por el contrario, tras la difusión e imposición vulgarizada del purismo funcionalista asociado al estilo internacional, una imposición que, al transformar en canónicos unos modelos que se ajustaban a las necesidades derivadas de una situación concreta, prolongan y distorsionan los mismos en función de un discurso que básicamente quedará definido por su intolerancia —“la arquitectura moderna lo ha sido todo menos tolerante”—, intolerancia que precisamente es tal porque elimina la posibilidad de poner “en cuestión nuestra manera de mirar a las cosas”⁷.

En relación a este hecho, no debemos olvidar que planteamientos de esta índole no van a quedar circunscritos tan solo al ámbito arquitectónico, puesto que esta asimilación

02

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 19.

03

SCHEERBART, PAUL: *El móvil perpetuo. Historia de un invento*, Madrid, Gallo Nero, 2014.

04

SCHEERBART, PAUL: *La arquitectura de cristal*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.

05

JAMESON, FREDRIC: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 89.

06

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, pp. 23 y 14.

07

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 22.

08

RIBALTA, JORGE (Ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 9.

09

BÜRGER, PETER: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p. 55.

galante de lo moderno o, si se prefiere, esta cauterización del carácter ético-estético del proyecto que conlleva la modernidad, también tendrá lugar en otras áreas artísticas sensibles a transformaciones meramente cosméticas e inoperantes desde una perspectiva social. En este sentido, la desactivación semántica a la que nos referimos afectará también al ámbito plástico y ello a través de un proceso reduccionista que encontrará su más acabada formulación en los postulados formalistas auspiciados por el tándem Clement Greenberg y Michael Fried, unos postulados que actuarán como programa de legitimación conceptual en el proceso de academización y estandarización al que se verá sometido el discurso del expresionismo abstracto.

Como consecuencia de ello, consideramos que se ha de tener una cierta precaución a la

hora de calificar de posmodernas determinadas posiciones y actitudes, dado que las mismas no harán más que desarrollar y profundizar algunos de los planteamientos neovanguardistas presentes en el arte norteamericano y europeo desde las décadas de 1950 y 1960, algo que, por ejemplo —aunque circunscrito al desarrollo de la fotografía contemporánea—, será puesto de relieve por Jorge Ribalta al señalar que ciertas contraprácticas artísticas surgidas en el mundo de la imagen analógica a partir de los años 1970 “buscaban alternativas al formalismo institucionalizado tardo-moderno”⁸, ese formalismo que obviaba “la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital”⁹, cuestión, no hay que olvidarlo, que para las vanguardias históricas resultaba prioritaria, dado su deseo de trascender el espacio estricto de lo plástico, entendido como realidad autónoma y autorreflexiva.

*El strip o configuración urbana
surgida en los alrededores de una vía
principal o de una carretera,
como en el sprawl*





De este modo, frente a la neutralización y/o desactivación de los aspectos más críticos del discurso moderno a través de la banalización ensimismada de sus rasgos menos conflictivos, encontramos una recuperación, tildada de posmoderna —con todas las imprecisiones conceptuales que supone un uso indiscriminado de este término—, que en verdad plantea no tanto la superación de lo moderno, como su reactivación comprometida. El cuestionamiento de esta pretendida superación, que viene determinada por el sentido de vencimiento temporal que se adhiere al prefijo pos-, prefijo que estaría delimitando el después de un algo periclitado y la consiguiente

superación y/o rechazo de un fenómeno previo, provocan ciertas dudas, especialmente cuando dicho uso se sitúa más allá del ámbito artístico-arquitectónico, en concreto, en espacios discursivos relacionados con la filosofía y el pensamiento contemporáneos.

La constatación de estos recelos —patentes en las posiciones de Jürgen Habermas y en su consideración de la modernidad como “proyecto incompleto y/o insatisfecho”— permitirá que autores como Hal Foster planteen la existencia de un “posmodernismo reaccionario” y neoconservador frente a otro “de oposición” y “de resistencia”, un posmodernismo este último que, beligerante con la asimilación lexicalizada de determinados aspectos del proyecto moderno, aspirará —aunque sin ingenuidades universalizadoras ni revisionismos ahistóricos— a la consolidación crítica de posiciones y estrategias que, tal como ya hemos insinuado, van a encontrarse estrechamente relacionadas con algunos de los planteamientos de las propias vanguardias históricas —e, incluso, si se amplía el abanico histórico, con la formulación de ciertas actitudes que ya Charles Baudelaire había tematizado en sus aproximaciones al fenómeno del dandismo y a la nueva comprensión del presente como objeto de crítica—.

El reconocimiento de un posmodernismo crítico enfrentado a un posmodernismo abiertamente reaccionario quedará puesto de relieve por Foster en el conocido volumen que, a mediados de la década de 1980, dedicará al tema. De manera directa este autor —vinculado con las posiciones articuladas desde la influyente revista *October*— planteará con nitidez la necesidad y los límites del enfrentamiento: “Vemos, pues, que surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica no solo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la ‘falsa normatividad’ de un posmodernismo reaccionario”. Aceptar este hecho, conllevará a su vez tener que asumir que “un posmodernismo resisten-

te se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas”. Como fácilmente puede observarse, las alusiones a la oficialización de una modernidad institucionalizada y, por tanto, estetizada, así como las referencias a deconstruir la misma críticamente, permiten poner de relieve el objetivo que el posmodernismo resistente desea alcanzar. Un objetivo que no va a suponer el retorno regresivo a unas pretendidas esencias —inmanentes y universalmente fijadas—, sino la puesta en marcha de una “crítica de los orígenes”¹⁰.

Ahora bien, la reflexión efectuada por Foster alude a un aspecto concreto sobre el que deseamos detenernos, ya que el mismo cuestiona abiertamente la recuperación del lenguaje arquitectónico vernáculo que, asociado al paisaje de lo mediático-comercial, es introducido por Venturi, Scott Brown e Izenour. Nos referimos a la necesaria deconstrucción a la que, según el autor de *El retorno de lo real*, ha de quedar sometido el pastiche citacional y pseudohistórico de resonancias pop que podemos encontrar en determinadas posiciones posmodernas, un pastiche que, según apunta Fredric Jameson, conlleva “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado”¹¹.

Del pastiche a la recuperación simbólica

Con anterioridad a Foster, el citado Jameson había planteado en la primera edición en lengua inglesa del ensayo al que ya hemos hecho referencia —*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984—, el sentido vulgarizador que posee el pastiche y la relación de torpeza que mantiene con la parodia, recurso sin duda alguno que rezuma una mayor dosis de inteligencia. “El pasti-

che —apunta Jameson— es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...] El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega”¹². Como puede fácilmente deducirse, la crítica de Jameson —al igual que la de Foster— se encamina hacia el rechazo de lo que podría ser entendido como la articulación vacua y repetitiva de un “populismo estético” que podríamos definir como blando, ya que hace del pensamiento débil un pensar debilitador. Un populismo, por tanto, que más que cuestionar la realidad lo que lleva a cabo es un reforzamiento de sus mecanismos de degradación a través de una asimilación acrítica —plenamente desgajada del decir de la parodia— que termina por asumir el discurso de lo *kitsch* y, por consiguiente, la banalización de la crítica y la conversión de la misma en parte integrante del reinado de lo espectacular.

Es por este motivo por el que con anterioridad hemos aludido al carácter ambiguo —y,

10

FOSTER, HAL (Ed.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 11-12.

11

JAMESON, FREDRIC: op. cit., p. 45.

12

JAMESON, FREDRIC: op. cit., pp. 43-44.

Hemos aludido al carácter ambiguo —y, en ocasiones, impreciso— que posee lo posmoderno, en tanto que discurso que puede solaparse con planteamientos pre-modernos.

en ocasiones, impreciso— que posee lo posmoderno, en tanto que discurso que puede solaparse con planteamientos pre-modernos. De hecho, aunque el concepto ya se estaba utilizando en diversos ámbitos y disciplinas, habrá que esperar a 1979 para que se publique la primera obra de carácter estrictamente filosófico en la que se utiliza —y, además, desde su propio título— el término posmoderno. Nos referimos, como puede imaginarse, al texto *La condition postmoderne* que Jean-François Lyotard redacta, como “un escrito de circunstancias”, tras haber recibido el encargo oficial del Conseil des Universités del gobierno de Quebec para efectuar un informe sobre “la condición del saber en las sociedades desarrolladas”, una condición que va a ser definida como posmoderna, ya que la misma alude al estado de nuestra cultura “después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”¹³, así como a la nueva situación social que estas alteraciones conllevan.



13

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 9-11.

14

ANDERSON, PERRY: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 152 y 154.



Si bien el propio Lyotard reconoce que el término ya se estaba utilizando en el ámbito, especialmente norteamericano, dentro de áreas como la sociología, la crítica cultural o la economía —ya sea de manera directa o indirecta a través, por ejemplo, de referencias como las que Daniel Bell o Alain Touraine efectúan a la noción de sociedad posindustrial—, la constatación de esos cambios que afectaban a las propias reglas de juego del saber supondrá una revisión epistemológica en relación al conocimiento y a la consiguiente legitimación del mismo, revisión que partirá de la denominada crisis de los grandes relatos, es decir, de la falta de confianza en estos metadiscursos que, sustentados en relatos especulativos y/o de emancipación universalizante, se descubren como despojados de operatividad.

Desde esta perspectiva, la articulación de un discurso combativo no solo con el formalismo de una modernidad institucionalizada, sino también con lo que Perry Anderson caracterizó como una “plebeyización” cultural que —sustentada en la “enorme disminución de su sustancia crítica”— tiende a producir “la insulsa pócima posmoderna”¹⁴, servirá de base a esa actitud de resistencia a la que Foster aludía, una actitud, insistentes de nuevo, que más que certificar la superación y/o el rechazo de lo moderno, lo que posibilita es que este concepto pueda ser repensado. Una situación, la de este pensar lo que no ha dejado de ser pensado desde la Ilustración, que Lyotard ponía de relieve —con posterioridad a su informe quebequés— no solo al cuestionar “la suerte que los totalitarismos políticos reservaron a las ‘vanguardias’ consideradas históricas”, sino también al rechazar “la pretendida ‘superación’ del vanguardismo de nuestros días”, una superación que, bajo “el pretexto de que es preciso volver a la comunicación



15

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS:
La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa, 1987, p. 112.

16

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN,
DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*,
pp. 29, 35 y 40.

con el público”, esconde en verdad “el desprecio por la responsabilidad de resistir y de testimoniar, que las vanguardias asumieron durante un siglo”¹⁵.

Ahora bien, que partamos de estas críticas y que asumamos plenamente su carácter, no debe hacernos olvidar dos cuestiones fundamentales:

1. La aportación efectuada por los autores de *Aprendiendo de Las Vegas* nos interesa ante todo —y de ahí su inserción en este contexto de análisis de lo simbólico— por la recuperación iconológica que nos proponen —“el símbolo domina el espacio. La arquitectura no basta”— y, consiguientemente, por la crítica a esa arquitectura adocenada que el estilo internacional salmodiaba monotemáticamente. Una crítica, volvemos a reiterar, que puede resultar clarificadora y ello con independencia de que la “arquitectura de comunicación” que postulan se base en el “audaz impacto” que suscita “la persuasión comercial del eclecticismo de carretera” a través de tres paradójicas características: la desordenada proliferación de rótulos —“el rótulo es más importante que la arquitectura”—, el exceso de aparcamientos automovilísticos —“el aparcamiento es el parterre de ese paisaje de asfalto”— y la sobredimensión de las señales gráfico-lumínicas —“si prescindimos de los anuncios, nos quedamos sin lugar”¹⁶—.

2. Junto a ello, se ha de tener en consideración que la muerte simbólica de la arquitectura del movimiento moderno se produce, tal como apunta Charles Jencks, el día 15 de julio de 1972 a las 15:32, instante en el que se lleva a cabo la voladura controlada del grupo de viviendas sociales Pruitt-Igoe situadas en Sant Louis, Missouri¹⁷. Esta desaparición permite poner de relieve un hecho sobre el que también reflexiona el citado Jencks. La arquitectura de la modernidad transformada en dogma genera lo que podemos definir como un hacer mudo: un hacer “que no dice nada”, ya que opera “igual que una máquina

reduccionista”. El estilo internacional, por tanto, se va a mostrar incapaz de expresar “nada de la historia, nada de su contenido, nada de su experiencia, nada salvo el concepto de repetición”¹⁸. De ahí que el mismo propicie un doble autismo contextual que ubicamos tanto en lo que concierne a la historia, como en lo que afecta al lugar.

Estos dos aspectos inciden, a su vez, en dos hechos complementarios que definen la revitalización de lo simbólico. Por un lado, la recuperación del emplazamiento, en tanto que contexto semántico ya escrito y en el que la arquitectura se inscribe; y, por otro, el rechazo a la homogeneización del espacio mediante la crítica a esa abstracción constructiva desimbolizada que se configura a través del sometimiento a la ortodoxia pragmatista-estructural y al aparente rigor con el que se reviste el discurso de lo funcional.

Conclusiones (lo simbólico intrascendente)

Si bien la utilización simbólica, tal como afirma Mircea Eliade, ha respondido tradicionalmente a un sentido trascendente “aun cuando no se capte *conscientemente* en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, y no exclusivamente a su inteligencia”¹⁹, ello no es óbice para que podamos reconocer la persistencia de lo simbólico en contextos urbanos desacralizados como los existentes en la contemporaneidad. Una persistencia que, sin embargo, reclama una mirada carente de prejuicios y exenta de dogmatismos, es decir, una mirada capaz de efectuar una autoconfrontación con nuestra manera de entender la realidad urbana, hecho que requiere un renovado utillaje conceptual: “El espacio de Las Vegas es tan diferente de esos dóciles espacios para los cuales se desarrollaron nuestras herramientas analíticas y

17

Recordemos, siquiera sea anecdóticamente, que estas viviendas fueron realizadas por el galardonado Minoru Yamasaki, autor, con posterioridad, de las también abatidas —aunque por otros motivos— torres del World Trade Center, convertidas a raíz del 11S en otro tipo de metáfora y, como tal, en símbolo susceptible de una rica y prolífica hermenéutica.

18

JENCKS, CHARLES: *El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004, p. 14.

19

ELIADE, MIRCEA: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 96.



conceptuales que necesitamos nuevos conceptos y teorías para abordarlo”²⁰.

Desde esta perspectiva, si el hecho de poder aprender de Las Vegas es factible, se debe a que este entorno genera “sus propias fuentes profanas y estilísticas”. Esta disposición trae consigo que Las Vegas puedan asumir el papel de una realidad constructiva dotada de un particular potencial comunicativo, dado que invitan a través del simbolismo de su arquitectura no solo a ampliar y diversificar nuestra receptividad espacial, sino también a detectar las carencias narrativas y los acomodos conceptuales de nuestro discurso sobre lo urbano. En este sentido, “la alusión y el comentario, al pasado, al presente, a nuestros grandes lugares comunes o nuestros viejos clichés, y la inclusión de lo cotidiano en el entorno, sagrado y profano, es justamente lo que le falta a la arquitectura moderna de hoy”²¹. Una arquitectura, no lo olvidemos, que se enfrenta al reto de tener que reformularse como espacio simbólico y realidad narrativa o, si se prefiere, como paisaje de impurezas y proceso de yuxtaposiciones.

Partiendo de ello, los autores de *Aprendiendo de Las Vegas* abogan por una “arquitectura como refugio con símbolos encima” —“¿el anuncio es el edificio o el edificio es el anuncio?”²²—, una arquitectura que no puede dejar de patentizar la contradicción existente entre lo simbólico, por un lado, y la forma, la estructura y el propio programa del edificio, por otro. Una contradicción, a su vez, que se

manifiesta arquitectónicamente a través de dos posibles vías. En primer lugar, por medio de lo que los autores denominan “edificio pato”, un tipo específico de construcción que se concibe en sí mismo como un símbolo —dicha denominación se utiliza como alusión directa a una singular construcción que adopta la forma de este animal, el edificio de “The Long Island Duckling”—. El “edificio pato” surge, por tanto, “cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global”. Ahora bien, junto a esta solución, también existe una segunda vía que manifiesta la contradicción a la que aludíamos: la protagonizada por el llamado ‘tinglado decorado’, solución constructiva que surge “cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos”²³.

Sin embargo, un curioso hecho se produce dentro de la arquitectura moderna académica. Al proscribir lo simbólico, la misma se ve forzada a acentuar desde una perspectiva expresiva, los elementos estructurales y funcionales, convirtiéndose por ello en un discurso vacío y reiterativo que se sustenta en la lexicalidad de sus fórmulas. Ello hace que el edificio —y aquí la ironía está servida— “degenere en un gran ornamento”, de ahí que todo él, al “sustituir la decoración por la ‘articulación’ se [haya] convertido en un pato”²⁴. Una conversión que, en modo al-

20

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 102.

21

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 97.

22

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 100.

23

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, pp. 114-115.

24

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 130.

guno, asumen quienes ejecutan este tipo de actuaciones e intervenciones arquitectónicas.

Debido a ello, lo que reclaman Venturi, Scott Brown e Izenour es, junto a la resimbolización de la arquitectura, una recuperación de la memoria y, por ello, un ejercicio contra el olvido y la indiferencia. Una recuperación centrada no tanto en el guiño apropiacionista derivado de la cita y del pastiche, como en la autoconciencia que toda arquitectura debe desarrollar. En este sentido, se ha de tener en cuenta —dado que “los lenguajes formales y los sistemas asociativos son inevitables y buenos”— que los problemas únicamente pueden surgir cuando estos lenguajes y sistemas “se transforman en tiranías”, es decir, “cuando no somos conscientes” del papel que desempeñan, hecho que nos hace olvidar el simbolismo subyacente en ellos, un “simbolismo inadvertido” que ha propiciado que la arquitectura funcionalista canónica haya “estado diseñando patos muertos”²⁵.

Bibliografía

- ANDERSON, PERRY: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- JAMESON, FREDRIC: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- JENCKS, CHARLES: *El nuevo paradigma en la arquitectura contemporánea*, Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2004.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984.
- VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011.



25

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENISE & IZENOUR, STEVEN: *op. cit.*, p. 201.

David Pérez

Licenciado en Filosofía y en Historia del Arte. Doctor en Bellas Artes. Catedrático de “Claves del discurso artístico contemporáneo” en la Universitat Politècnica de València. Ha publicado *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural* (1996), *Del arte impuro* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004), *Sin marco: arte y actitud* (2008) y *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte* (2012).