



VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres: Magíster en Filosofía de la ULA, profesora en la Escuela de Arte de la ULA, miembro del Centro de Investigaciones Estéticas /
Rosa Elena Valbuena: Arquitecto, Magíster en Filosofía de la ULA, profesora de materia Humanística y profesora de teoría y crítica de la facultad de
Arquitectura y Diseño

Resumen:

Vattimo hace una interpretación hermenéutica acerca de las aclaraciones que hace Heidegger respecto de las artes del espacio, específicamente en la arquitectura contemporánea. Heidegger considera la obra de arte como "puesta en obra de la verdad" proyectada en la concepción del ser y de lo verdadero. De allí que Vattimo reconoce algunas consecuencias del discurso estético sobre el ornamento. A partir de estas disquisiciones, Vattimo las interpreta como una "ontología débil". A pesar que en esa ontología débil se asome el ser como un evento de fondo, Heidegger tiene una visión inmensa de la obra de arte aún cuando la verdad de la obra se inscriba en lo periférico y la decoración. Ahora bien, para Venturi la obra, específicamente la arquitectura, se confiesa como complejidad y contradicción, su objetivo es sustituir el sistema estético como constructo mental abstracto que impone sus reglas al objeto arquitectónico por una manera de reconocer las particularidades para cada caso sin omitir un cierto orden que evite la incoherencia de lo incompetente. De allí que la esencia de la arquitectura de Venturi sea simbólica y decorativa. La relación entre Venturi y Vattimo viene dada por el ornamento y la esencia decorativa y periférica que tiene todo arte en general. Además, Venturi concibe el arte desde la ontología débil, como el residuo que convoca el Andenken, que se ubica en el horizonte histórico y contingente.

Palabras clave: arte, arquitectura, ornamento, ser, ontología

Abstract:

Vattimo makes a hermeneutics on the clarifications that makes Heidegger on the arts space, specifically in contemporary architecture. Heidegger believed the artwork as "putting in work of the true" projected in the conception of being and the real. Hence Vattimo recognizes some consequences of aesthetic discourse on the ornament. From these disquisiciones, Vattimo interpreted as a "weak ontology." Despite that this weak ontology shows beings as an event of substance, Heidegger has an overwhelming vision of the artwork even when the truth of the work is registered in the peripheral and decoration. Moreover, the work is for Venturi confesses as complexity and contradiction, specifically architecture, his aim is to replace the aesthetic system as an abstract construct that imposes its rules in order architectural for a way to acknowledge the peculiarities in each case without omitting a certain order to avoid inconsistency of the incompetent. Hence the essence of architecture of Venturi is symbolic and decorative. The relationship between Venturi and Vattimo is given by the ornament and decoration and peripheral essence of every art in general. In addition, Venturi conceives art from the ontology weak, as the residue that convenes the Andenken, which lies on the historical horizon and contingent.

Keywords: art, architecture, ornament, being, ontology

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

1. Interpretación hermenéutica de Heidegger

En el presente trabajo tratamos de indagar acerca de la interpretación hermenéutica que hace Vattimo, sobre las formulaciones de Heidegger en torno a las artes del espacio (y su vinculación con las tesis de la arquitectura contemporánea), expuestas por el filósofo en la conferencia: El Arte y el Espacio de 1969. Según Vattimo¹, en esta conferencia Heidegger retoma las tesis de las conferencias sobre El Origen de la Obra de Arte, escrito en 1936, aplicadas a la escultura y a las artes del espacio, pero esta aplicación da lugar a importantes modificaciones y hasta una nueva declinación de la definición central de las conferencias de 1936 de la obra de arte concebida como "puesta en obra de la verdad." La conferencia de 1969 señala la culminación de un proceso de redescubrimiento de lo "espacial" por parte de Heidegger y, por lo tanto, un distanciamiento no sólo de las posiciones de Ser y Tiempo, obra en que la temporalidad era la dimensión guía para reformular el problema del ser, sino también un distanciamiento de muchas de las elaboraciones posteriores.

En lo que se refiere específicamente a la concepción del arte y a las implicaciones estéticas del pensamiento de Heidegger, la conferencia sobre El Arte y el Espacio y la nueva atención que en ella se aprecia de la espacialidad, parece aportar una aclaración importante del concepto de obra de arte como estar puesta en obra una verdad que se refleja también en la concepción de Heidegger del ser y de lo verdadero.

Todo esto, según Vattimo, conlleva significativas consecuencias en el caso del discurso estético sobre el ornamento.

La concepción de Heidegger, al insistir en el carácter "veraz" de la obra de arte, parece (y así fue generalmente interpretado) opuesta radicalmente a un reconocimiento de los derechos del ornamento y de la decoración. La obra, entendida como puesta en obra de la verdad, como inauguración de mundos históricos, como poesía que "hace época", parece concebida, ante todo, según el modelo de las grandes obras clásicas. Heidegger parece concebir la obra como 'clásica' "por cuanto la piensa como fundadora de historia, como inauguración e institución de modelos de existencia histórica y de destino (en lo cual cabalmente consiste su ser como acaecer de verdad. Aunque, como se verá, no sólo en esto)".²

La función inaugural de la obra como acontecimiento de la verdad, se efectúa, según Heidegger, por cuanto en la obra se verifica "la instauración de un mundo" junto con la "producción de la Tierra". Según Vattimo mientras estos conceptos se piensan en relación a la poesía es difícil que no den lugar a una predilección por una concepción "fuerte" del carácter inaugural del arte.

Pero si la instauración de un mundo y la producción de la Tierra se piensan en relación a las artes espaciales,³ aclara lo que debe entenderse por litigio entre mundo y

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

Tierra y aclara el significado mismo del concepto de Tierra. En las conferencias sobre El Origen de la Obra de Arte, Heidegger descarta que Tierra y mundo se identifiquen con el par conceptual materia-forma de la obra, en estas conferencias el sentido de estos conceptos (mundo y Tierra) vienen a identificarse con el concepto de tematizado (o tematizable: el mundo) y con el concepto de no tematizado (y no tematizable: la Tierra). Por otra parte, también la crítica heideggeriana interpretó estas tesis como la distinción entre un significado explícito de la obra (el mundo que ella abre, que se hace patente) y un conjunto de significados que quedaban siempre en reserva (la Tierra), lo cual, según Vattimo, puede ser legítimo precisamente en la medida en que la Tierra es concebida toda aún en la dimensión de la temporalidad. Si pensamos en términos puramente temporales, el hecho de mantenerse la tierra en reserva no puede sino aparecer "como la posibilidad de mundos futuros, de ulteriores aperturas históricas y de destino: una reserva siempre disponible de ulteriores exposiciones (...)"⁴

En El Arte y el Espacio, el hacer espacio, este *ainräumen*⁵ se precisa en su doble dimensión: es al mismo tiempo un "disponer" lugares (localidad) y un poner estos lugares en relación con "la libre vastedad de la comarca". Vattimo afirma que este juego de localidad (*Ortschaft*) y comarca (*Gegend*) puede considerarse como una especificación del litigio entre mundo y Tierra, ya que en el texto de Heidegger se encuentra esta relación entre localidad y comarca precisamente donde se trata de explicar cómo se da en el arte espacial ese ponerse en obra de la verdad, que es la esencia del arte.

En El Arte y el Espacio, Heidegger expone cómo se da en ese arte espacial que es la escultura una puesta en obra de la verdad en cuanto es acaecer de espacio auténtico (en lo que el espacio tiene de propio), y ese acaecer es cabalmente el juego de localidad (sitio) y comarca (paraje) en el cual la obra es más bien puesta en primer plano como agente de una (nueva) ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. Lo abierto, la apertura (*Das Offene, die Offenheit*) son los términos con los que Heidegger, a partir de la conferencia sobre La esencia de la verdad, de 1930, designa la verdad en su sentido original, sin embargo, quizá en ningún otro lugar como en el escrito sobre El Arte y el Espacio, resulta tan claro que estos términos no indican solamente la apertura como inaugurar y fundar, sino también –y de un modo igualmente esencial- el abrirse como dilatarse y extenderse como dejar en libertad, y, si se quiere, como "poner en el fondo".

A partir de las consideraciones anteriores, Vattimo concibe que se encuentran significativos elementos para considerar aquí la noción de ornamento. Se puede apreciar en la conferencia El Arte y el Espacio, que la relación entre centro y periferia no tiene el sentido de fundar una tipología (la distinción entre un arte que se mira y un arte al que no se presta atención), ni tampoco suministrar claves de interpretación de las manifestaciones del arte contemporáneo frente al arte del pasado; para Heidegger no se trata sólo de definir el arte decorativo como un tipo específico de arte, ni sólo de

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

determinar los rasgos peculiares del arte actual, “sino de reconocer el carácter decorativo de todo arte”.⁶

A la luz de la conferencia *El Arte y el Espacio*, el acaecer de la verdad en el arte, un problema en el que Heidegger no deja de meditar hasta sus últimas obras, termina por significar según Vattimo, lo siguiente: a) Que la verdad que puede acaecer no tiene los caracteres de la verdad como evidencia temática, sino que tiene más bien los caracteres de la “apertura de mundo”, lo cual significa tematización y al mismo tiempo colocación de la obra en el fondo; b) Que estando la verdad así concebida, el arte, que es puesta en obra de la verdad, viene a definirse en términos bastante menos enfáticos de lo que generalmente se cree cuando se habla de Heidegger.⁷ Estas dos conclusiones, según Vattimo,⁸ para ser debidamente comprendidas, se les debe insertar en una interpretación más general de la ontología de Heidegger, como “ontología débil”: el resultado de la reelaboración del sentido del ser en Heidegger, es la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes, sobre cuyas bases se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte.

Lo que realmente es, el *ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del *objectum* dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo; “en la ontología débil de Heidegger, el acaecer del ser es más bien un evento marginal y poco llamativo, un evento de fondo”.⁹ Sin embargo, esto no quiere decir que Heidegger fomenta una actitud de atención a las pequeñas vibraciones de los bordes de la experiencia, sino que, a pesar de todo, mantiene una visión monumental de la obra de arte, aun cuando el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración.

Para Heidegger sigue siendo cierto que “lo que queda lo fundan los poetas”.¹⁰ Pero se trata de un quedar que tiene el carácter de residuo más que del *aere perennius*. El monumento ciertamente está hecho para durar, “pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo”.¹¹ Entendida desde la ontología débil, pues la obra de arte es “lo que queda”, el residuo, el monumento no como presencia plena sino como huella que nos invita a recordar, que convoca al *Andenken*, pensar conmemorativo que se mueve no en el terreno de lo “siempre presente”, del fundamento, sino en el horizonte histórico y contingente. Las técnicas del arte pueden entenderse entonces, como recursos que transforman la obra en residuo, en monumento capaz de durar porque ya desde el principio se ha producido en la forma de lo que está muerto; dura no por su fuerza, sino por su debilidad.

Desde el punto de vista de Heidegger hay muchos sentidos en que la obra de arte puede concebirse como acaecer de la verdad “débil”, como monumento, la obra es texto, y como tal abierta a una infinidad de interpretaciones. Cabe recordar una

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

de las afirmaciones de la hermenéutica, a saber, “todo es interpretación”, o aun más, “interpretación de interpretación”.

La arquitectura de los 70, fue decisiva en la disolución del discurso de la arquitectura moderna, en esta época se constata la preeminencia de los lenguajes posmodernos que rompen con todos los códigos y principios universales y subjetivos del Movimiento Moderno, lo que por consiguiente, nos evidencia con toda claridad la presencia de una ontología débil, tal como es señalada por Vattimo al llevar a cabo una interpretación más general de la ontología de Heidegger, como “ontología débil”, donde la obra de arte deja de ser monumento en el sentido fuerte, y el acaecer de la verdad en la obra se verifica en la forma de lo periférico y de la decoración, y donde es posible apreciar una valorización de los aspectos ornamentales del arte. Por ello, entonces, nuestro análisis se centrará principalmente en una corriente específica de esos años, definida por la crítica arquitectónica como Neorrealismo, dentro de la que se inscriben las arquitecturas de Robert Venturi, y Charles Moore.

2. La Forma y la Ficción

La publicación, de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*,¹² en 1966, supone la aparición del primer texto programático de una de las doctrinas que ha asumido la condición de vanguardia en los setenta y parte de los ochenta.¹³ El objetivo principal de Venturi es refutar la idea básica del Movimiento Moderno, a saber, que la organización formal de un edificio obedece a una lógica deductiva y unitaria que, a su vez, colma su propio significado estético. Para ello, trata de poner en evidencia la multiplicidad de lógicas que concurren en el proyecto de arquitectura y denuncia el carácter fundamentalmente represivo de cualquier exclusión, a favor de aquello que se ha convenido en considerar expresión del espíritu del tiempo. Los arquitectos actuales¹⁴ –señala el autor- son demasiado primitivos y espontáneos para lo compleja que es la arquitectura: al intentar romper con la tradición idealizaron lo primitivo y elemental, a expensas de lo variado y sofisticado. Esas afirmaciones iniciales van seguidas por un confesado gusto por la complejidad y la contradicción: la relación de pares de atributos entre los que Venturi muestra su preferencia:

Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.¹⁵

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

Las propuestas teóricas sobre las cuales se apoya el desarrollo del libro son las siguientes: En primer lugar, el modo de establecer la relación entre complejidad, sistematicidad y orden. Cuando Venturi confiesa su gusto por la complejidad y la contradicción, se apresura a añadir que, en cambio, le desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente.¹⁶ El propósito de Venturi es sustituir el sistema estético como constructo mental abstracto que impone sus reglas al objeto arquitectónico, por un “procedimiento” capaz de reconocer las singularidades planteadas por cada caso, sin renunciar por ello a un cierto orden que evite la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente. Venturi encuentra en la composición académica la pauta operativa capaz de suplir con ventaja al sistema, relativizando cuanto tiene de estructura y sobrevalorando cuanto en ella hay de proceso. En la arquitectura histórica el sistema garantiza la unidad del objeto; el Movimiento Moderno introduce el programa –funcional y tecnológico- como principio de identificabilidad de la forma; Robert Venturi opera con criterios compositivos de la Academia.

En segundo lugar, la idea de historia implícita en las referencias a la arquitectura del pasado es otro aspecto que, para entender el sentido de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, debe ser analizado. En esta obra, Venturi trata de hacer ver de nuevo el pasado, y, sobre todo, de un modo diferente; tanto el sistema expositivo, como el método argumental utilizado, refuerzan la relevancia que adquiere la historia en la idea de arquitectura que Venturi sostiene en su obra. Desde el principio el autor señala que su interés no se dirige a la costumbre, sino a una forma de conocimiento del pasado,¹⁷ racionalmente considerado como precedente.¹⁸ Una cita utilizada por Venturi, de Aldo Van Eyck, según la cual los arquitectos modernos “han estado machacando continuamente lo que es diferente en nuestra época hasta tal punto que han llegado a olvidar lo que no es diferente, lo que es esencialmente igual”;¹⁹ establecen el marco en el que Venturi inscribe su actitud ante la historia.

3. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica

Con la publicación de *Aprendiendo de Las Vegas*, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica²⁰ en 1972, se pone de manifiesto una rectificación en la actitud de Venturi respecto de los principios defendidos en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. El nuevo libro, sin añadir argumentos esencialmente distintos a los desarrollados en el anterior, supone un cambio de acento en algunos aspectos que no deben pasar desapercibidos al revisar su arquitectura.

En uno de los textos de *Aprendiendo de Las Vegas*, Venturi arranca de una declaración que expresa las razones del cambio y revela su sentido: “Tras la publicación de *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, empezamos a comprender que muy pocos edificios salidos de nuestro despacho eran complejos y contradictorios; al menos no

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

lo eran en sus cualidades puramente arquitectónicas de espacio y estructura, consideradas en oposición a su contenido simbólico”.²¹ Señala Venturi que no habían sabido introducir en sus edificios todos aquellos atributos cuya reivindicación y elogio constituía el núcleo argumental de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura. Con tales reflexiones se inicia una etapa cuya arquitectura sería calificada de “fea y ordinaria”.²²

El razonamiento que abre la defensa de tal arquitectura, frente a la “heroica y original”²³ –apoyada en el significado connotativo²⁴ de sus elementos-, supone una implícita autocrítica a los argumentos que, en Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, planteaban una alternativa al Movimiento Moderno. Se rechazaba la arquitectura moderna por su obstinación en fundamentar su significado estético en una lógica unitaria y exclusiva, pero también se rechazaba la arquitectura “incompetente”, esto es, producida al margen de los criterios que históricamente han definido la calidad arquitectónica. Al establecer nuevos valores de la forma, se estaban sentando las bases de un concepto de calidad alternativo al mantenido por el Movimiento Moderno. Ahora se reconoce el carácter arbitrario e inmotivado de la complejidad y la contradicción respecto a la demanda real de la forma: ello obliga por una parte, en primer lugar; a modificar el marco de referencia de la práctica del proyecto –redefinir la idea de arquitectura y el rol del arquitecto-, por la otra, en segundo lugar; a reconocer la imposibilidad de integrar en un objeto estético unitario los diversos requisitos –funcionales, estéticos y simbólicos- que inciden en la obra de arquitectura.

En el primer aspecto²⁵ se produce un giro radical en las asunciones implícitas en Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, el arquitecto asumía un papel activo en el proceso histórico, irreductible al de simple “agente de necesidad”. Ahora se reconoce, en cambio, que no es tiempo de referirse a “lo que debe ser, sino a lo que es”;²⁶ y “lo que es” limita la misión del arquitecto a una discreta solución de los problemas utilitarios y a la acrítica gestión de los sistemas simbólicos del consumo: “la iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo”.²⁷

La selección histórica de arquitecturas complejas se sustituye por los edificios comerciales del Strip²⁸ de Las Vegas. La idea es la de insertar en la arquitectura la realidad cotidiana de la gran ciudad, una realidad aun no experimentada que pueda servir como modelo. Venturi analiza, con respecto a la ciudad americana, las relaciones y combinaciones entre símbolos y edificios, entre arquitectura y simbolismo,²⁹ con la intención de demostrar que en este paisaje existe un orden y una inesperada unidad. La polémica con el Movimiento Moderno reaflore en la tesis de que en Las Vegas se pueden aprender lenguajes menos restrictivos, que respondan a las necesidades sociales y estéticas de la época contemporánea, según la idea de que el cometido del arquitecto es el de seguir, además de conducir trabajando, sobre el efecto concreto de las necesidades y sobre las expectativas convencionales de la gente. La defensa que hace Venturi de la arquitectura antigua vuelve a la lógica de

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

responder a esas expectativas, usando el material que ya está a disposición, es decir, el reconocible, el cotidiano, el convencional.

Venturi recupera el sentido común de la belleza, observando también en aquello que nos rodea, el gusto corriente y popular al final de consideraciones teóricas. La poética de lo «feo» y de lo «ordinario», en contraposición a lo «heroico» y lo «original», se inscribe en esta observación no-valorativa del ambiente existente. El Strip de Las Vegas viene identificado por Venturi como el arquetipo de la main street norteamericana. De ahí la ecuación "Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la piazza",³⁰ o sea, "de Roma a Las Vegas". El lema es claro: demostrar que la cultura arquitectónica y urbanística americana tiene un referente autónomo respecto a la visión europea tradicional de la ciudad, y que, en este contexto, aprender de la piazza europea se ha convertido ya en una postura nostálgica.

Lo que Venturi postula no es una nueva arquitectura vernácula, sino más bien una cierta familiaridad con las anónimas arquitecturas comerciales, que se convierten en fuentes importantes de simbolismo. Al igual que para el artista Pop no interesa tanto la realidad ordinaria como su elaboración; transformar lo ordinario en extraordinario, mostrar el valor de un viejo cliché usado en un nuevo contexto, extrayendo un nuevo significado para convertir en insólito lo ordinario. El símbolo es el resultado de esa elaboración;³¹ por definición contiene tanto lo cotidiano como lo insólito; el primer aspecto se formalizará en la permanencia, mientras que el segundo viene dado por la distorsión de la forma, el cambio de escala y de contexto.

4. El pato y el tinglado decorado

En el segundo aspecto,³² se rompe definitivamente el difícil acuerdo que, al teorizar la contradicción, se había conseguido entre los aspectos estructurales de la arquitectura y sus exigencias figurativas. Ningún propósito conciliador entre lógicas diversas: por el contrario, exhibición de su real autonomía, alcanzando la totalidad por simple yuxtaposición. La idea de arquitectura como "tinglado decorado";³³ y defensa de lo "feo y ordinario",³⁴ como categorías de la arquitectura real, constituyen la contrapartida de la opción estética propuesta inicialmente por Venturi.

La Guild House, 1960-1963, es, para Venturi,³⁵ el paradigma de arquitectura como tinglado decorado, por oposición de la arquitectura como pato que encarnaría Crawford Manor, 1962-1966, de Paul Rudolph. Referencias iconográficas, sistemas constructivos, características del programa, uso de elementos arquitectónicos convencionales y actitud ante la ornamentación son algunos de los aspectos en los que se funda la adscripción de uno y otro edificio a ideas de arquitectura diferentes.³⁶ Mientras que en Crawford Manor, la exhibición de cada uno de los pormenores del programa sería el mecanismo determinante de una imagen que funda su modernidad en el

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

uso expresivo de una tecnología avanzada y en el rechazo de formas y elementos arquitectónicos convencionales. Guild House superpone una composición monumental, apoyada en elementos convencionales de edificación de viviendas, a un programa típico de arquitectura residencial. La conclusión de Venturi es que, al limitar las licencias iconográficas a la decoración de la envoltura, y, sobre todo, al referirse a imágenes interiorizadas por la conciencia colectiva, se sirve mejor a los usuarios, recuperándose a la vez, la continuidad con la arquitectura tradicional.

5. El espacio y el símbolo

Con el paso de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, a Aprendiendo de Las Vegas, "se abandona el propósito de explicar el proyecto de arquitectura como un todo"³⁷; la ruptura de la unidad de la obra en aspectos diversos, controlados por criterios de distinta naturaleza, y la autonomía figurativa del cerramiento respecto de la organización espacial, serán los rasgos teóricos fundamentales del cambio operado por la arquitectura de Venturi a finales de los sesenta. Esta disolución de la unidad conceptual del objeto plantea la necesidad de establecer nuevos criterios de proyecto; la forma se descompone ahora en organización e imagen: "(...) la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen estar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio".³⁸

La organización tiende a identificarse con la mera disposición funcional del programa, sin otros valores que los de la eficacia, y la imagen trata de adscribirse a los sistemas simbólicos de la realidad. La necesidad de aprender de todas las cosas, la recuperación del hábito de "mirar a su entorno imparcialmente, sin pretender juicios de valor"³⁹ son las consignas sobre las que se apoya la primera parte de Aprendiendo de Las Vegas. Las Vegas es el paradigma de esa arquitectura de estilo y signos que Venturi opone a la arquitectura espacial; su reivindicación, el desagravio con que intenta rehabilitar la iconografía del arte comercial popular: ingrediente básico de una arquitectura que quiere ser socialmente menos coercitiva y estéticamente más vital que los confiados y ampulosos edificios de nuestro pasado reciente.

La adopción de un simbolismo populista es, como se ve, el correlato del desplazamiento del centro de interés desde el ámbito de la forma al de la imagen: su sentido histórico, la recuperación de un credo –fundado en el liberalismo simbólico y en el vitalismo estético– capaz de superar el relativismo histórico de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, por un lado, y de acabar de una vez con la mística revolucionaria, utópica y purista del Movimiento Moderno, por otro. El espíritu del tiempo, que en Aprendiendo de Las Vegas se identifica como específico del último cuarto del siglo XX, residiría precisamente en la propia relatividad que la coyuntura introduce en la

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

dinámica civilizadora; actualizada en un intercambio simbólico que se apoya en lo “feo y ordinario”, como atributos indispensables para la comunicación: “Porque no es este tiempo ni el nuestro el entorno para una comunicación heroica a través de la arquitectura pura”.⁴⁰ Así, la arquitectura “heroica y original” debería dar paso al “tinglado decorado”.

En la arquitectura como “tinglado decorado”, Venturi “sustituye la espacialidad por el simbolismo”⁴¹, se abandona el principio que históricamente había constituido la referencia para cualquier juicio estético; al proponer el universo iconográfico de la producción comercial como marco en el que la significación arquitectónica debe inscribirse sin definir ningún sistema de principios que permita controlar y evaluar el trasvase simbólico, cualquier criterio de valor pierde toda relación con el objeto, para referirse sólo a la intención del proyectista: la oportunidad del punto de vista o el ingenio con que se plantea la solución son ahora los atributos sobre los que se establece el juicio.

6. Conclusiones

20 Partiendo de las consideraciones anteriores, se nos hace clara la vinculación entre la arquitectura de Venturi y la mirada hermenéutica de Vattimo sobre la artes del espacio en la filosofía de Heidegger; en el sentido del ornamento y de la esencia decorativa y periférica que tiene todo arte en general. Es claro, sobre todo, en las distintas teorías desarrolladas por Venturi en su segunda etapa: la del simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, en torno a la poética de lo “feo y ordinario”, en contraposición a lo “heroico y original”; donde el simbolismo explícito está directamente vinculado con el carácter heráldico de los elementos denotativos, en contraste, con el carácter fisonómico y connotativo de la arquitectura propia del Movimiento Moderno.

Habría que entender entonces o interpretar que estas teorías sólo se pueden constatar precisamente en la esencia de lo decorativo y del ornamento, donde alcanza su máxima expresión el simbolismo explícito de Venturi. No podemos entonces dejar de afirmar la proximidad y el diálogo que se puede establecer entre la arquitectura de Venturi y los resultados de la interpretación hermenéutica que hace Vattimo en torno a las artes del espacio, tal como son concebidas en la filosofía de Heidegger. Es decir, que la esencia de la arquitectura venturiana es estrictamente simbólica y decorativa, y el punto máximo de esta afirmación encuentra su correspondencia en las teorías sobre la concepción de la arquitectura como “tinglado decorado” y en el simbolismo explícito de la poética de lo “feo y ordinario”, asociada al “tinglado decorado”.

El segundo aspecto donde podemos encontrar una clara vinculación entre la práctica arquitectónica de Venturi y las interpretaciones hermenéuticas de Vattimo, se refiere a esa idea fundamental de la ontología débil, del Andenken, o recuerdo. Para Heidegger sigue siendo cierto que “lo que queda lo fundan los poetas”.⁴² Pero se trata de

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

un quedar que tiene el carácter de residuo más que del aere perennius. El monumento ciertamente está hecho para durar, “pero no como presencia plena de aquello que recuerda que permanece precisamente sólo como recuerdo”.⁴³ Entendida desde la ontología débil, pues, la obra de arte es “lo que queda”, el residuo, el monumento no como presencia plena, sino como huella que nos invita a recordar, que convoca al Andenken, pensar conmemorativo que se mueve no en el terreno de lo “siempre presente”, del fundamento, sino en el horizonte histórico y contingente.

En la idea de historia implícita en las referencias a la arquitectura del pasado, es posible constatar la tesis de Vattimo en la obra de Venturi acerca del Andenken. Él trata de hacer ver de nuevo el pasado, y, sobre todo, de un modo diferente; tanto el sistema expositivo, como el método argumental utilizado, refuerzan la relevancia que adquiere la historia en la idea de arquitectura que Venturi sostiene en su obra. Desde el principio, el autor señala que su interés no se dirige a la costumbre, sino a una forma de conocimiento del pasado, racionalmente considerado como precedente.

La necesidad de recuperación activa de la tradición y la conveniencia de la continuidad histórica en los aspectos esenciales de la arquitectura son convicciones que se contradicen sólo en apariencia: en el primer Venturi, son momentos sucesivos de un mismo proceso lógico. El método argumental de Complejidad y Contradicción en la Arquitectura consiste en verificar, con ejemplos extraídos de arquitecturas históricas diversas, unos axiomas establecidos de antemano, acerca de determinados atributos que se pretenden consubstanciales al hecho arquitectónico, y que el espíritu reductivo del Movimiento Moderno trató de extinguir: básicamente, la complejidad de la forma y su irreductibilidad a un solo sistema lógico-estético. El recurso a la arquitectura histórica como principio de autoridad del argumento exige reconocer la continuidad de los aspectos esenciales de la arquitectura, por encima del cambio histórico; ello obliga a una recuperación esforzada –beligerante y subjetiva- de la tradición. La fe en las permanencias históricas está condicionada, por tanto, a un sistema de preferencias que determine qué arquitecturas del pasado merecen sobrevivir.

Aquí se hace claro que Venturi concibe la arquitectura desde la ontología débil, como “lo que queda”, el residuo, el monumento no como presencia plena, sino como huella que nos invita a recordar, que convoca al Andenken, pensar conmemorativo que se mueve no en el terreno de lo “siempre presente”, del fundamento, sino en el horizonte histórico y contingente. Hay pues una ausencia de fundamento. Se vuelve al pasado para “rememorar”, retomar-aceptar-distorsionar. “O lo que es lo mismo: realizarse en la confrontación de la heredad del pensamiento pasado”.⁴⁴ Esta manera de volver al pasado sería, pues, más que un simple rememorar o coleccionar documentos o monumentos históricos. Aceptar o distorsionar o confrontar con el pensamiento pasado supone tomar una postura crítica. Es así como se pensaría el Ser, experimentándolo de alguna manera en la historia de los pensadores, de los artistas. Esta rememoración

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

es fabulación, leyenda, diferente de la metafísica. Vattimo cree que la historia del pensamiento es precisamente historia de fabulaciones, de diferentes juegos de lenguaje.

Finalmente, nuestra última consideración en el presente trabajo se refiere a que a la luz de la conferencia El Arte y el Espacio, el acaecer de la verdad en el arte, un problema en el que Heidegger no deja de meditar hasta sus últimas obras, termina por significar según Vattimo, lo siguiente: a) Que la verdad que puede acaecer no tiene los caracteres de la verdad como evidencia temática, sino que tiene más bien los caracteres de la "apertura de mundo", lo cual significa tematización y al mismo tiempo colocación de la obra en el fondo; b) Que estando la verdad así concebida, el arte que es puesta en obra de la verdad, viene a definirse en términos bastante menos enfáticos de lo que generalmente se cree cuando se habla de Heidegger.⁴⁵ Estas dos conclusiones, según Vattimo⁴⁶, para ser debidamente comprendidas, se les debe insertar en una interpretación más general de la ontología de Heidegger, como "ontología débil": el resultado de la reelaboración del sentido del ser en Heidegger es la despedida del ser metafísico y de sus caracteres fuertes, sobre cuyas bases se legitiman las posiciones de desvalorización de los aspectos ornamentales del arte.

22

A partir de Aprendiendo de Las Vegas, la arquitectura de Venturi se despoja de la idea de la arquitectura como obra de arte y se limita "a una discreta solución de los problemas utilitarios y a la acrítica gestión de los sistemas simbólicos de consumo, configurando progresivamente el fondo sobre el que el eclecticismo simbólico, la representatividad, el convencionalismo, la incoherencia, el pragmatismo y la fealdad brillarán como atributos estéticos de la nueva arquitectura".⁴⁷ A partir de ese momento, en la arquitectura de Venturi, lo que realmente es, el *ontos on*, no es el centro frente a la periferia, la esencia frente a la apariencia, lo duradero frente a lo accidental y mutable, la certeza del *objectum* dado al sujeto frente a la vaguedad e imprecisión del horizonte del mundo. "En la ontología débil de Heidegger, el acaecer del ser es más bien un evento marginal y poco llamativo, un evento de fondo".⁴⁸

Para finalizar, queremos subrayar el hecho de que el arte ornamental, ya como constitución de fondos a los que no se presta atención, ya como aderezo que no tiene ninguna posible legitimación en un fondo auténtico, en un fondo "propio", encuentra en la ontología heideggeriana algo más que una justificación marginal; el arte ornamental llega a ser aquí el fenómeno central de la estética.

NOTAS

1 Vattimo Gianni, Ornamento y Monumento, en Vattimo Gianni, El fin de la modernidad, Traducción de Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000, p. 73

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

3 Vattimo señala que sobre esto se puede tener una referencia en la obra de Gadamer: *Verdad y Método*, por cuanto en ella, las conclusiones a las que llegaba Gadamer sobre la concepción de Heidegger acerca de la obra de arte como acaecer de la verdad, eran retomadas en una perspectiva que aseguraba a la arquitectura una especie de función "fundadora" respecto de todas las artes, por lo menos en el sentido de asignarles su puesto y también en el sentido de "comprenderlas" (Véase Vattimo Gianni, *Ornamento y Monumento*, en Vattimo Gianni, *El fin de la Modernidad*, Op. Cit., p. 75)

4 Op. Cit., p. 76

5 Ya en la obra de Heidegger *Vorträge und Aufsätze: Conferencias y artículos*, el morar poético es entendido como un *ainräumen*, como un hacer espacio en el sentido posteriormente desarrollado por Gadamer en su obra *Verdad y Método* (Véase Vattimo Gianni, *Ornamento y Monumento*, en Vattimo Gianni, *El fin de la Modernidad*, Op. Cit., p. 76)

6 Op. Cit., p. 79

7 La función en cierto modo regidora y fundadora que un autor nutrido de Heidegger, como Gadamer asigna a la arquitectura, en *Verdad y Método*, puede legítimamente extenderse para significar que el arte en general tiene para Heidegger, y precisamente en cuanto es puesta en obra de la verdad, una esencia decorativa y periférica. (Véase Vattimo Gianni, *Ornamento y Monumento*, en Vattimo Gianni, *El Fin de la Modernidad*, Op. Cit., p. 79)

8 Op. Cit., p. 79

9 Op. Cit., p. 80

10 *Ibid.*, p. 80

11 *Ibid.*, p. 80

12 Versión castellana: Venturi Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Traducción de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980

13 Piñón Helio, *Arquitectura de las Neovanguardias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 23.

14 Venturi Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Traducción de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980, p. 27

15 Op. Cit., p. 25

16 Op. Cit., p. 25

17 Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la «tradición», no se deberá ciertamente apoyar (...) la tradición, tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. (Venturi Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Op. Cit., p. 20)

18 Op. Cit., p. 20

19 Op. Cit., pp. 20-21

20 Versión castellana: Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas*, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Traducción de Justo G. Beramendi, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982.

21 Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas*, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 159)

22 Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas*, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p.159 y ss.

23 El contenido del simbolismo implícito es lo que denomina Venturi "heroico y original". Aunque la substancia sea convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. En cambio, el contenido del simbolismo explícito es lo que Venturi llamará "feo y ordinario" en oposición al anterior. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, *Aprendiendo de Las Vegas*, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 121-131)

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

24 Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 129-130

25 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., p. 35.

26 Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 160

27 Op. Cit., p. 28

28 Los autores usan la palabra Strip, (literalmente «tira», «faja», «banda».) para designar el conjunto urbano (comercial o residencial), nacido a lo largo de una calle o una carretera. Aquí ha sido traducido como vía, calle. (Nota del Traductor, véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 11)

29 Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 35

30 Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 40

31 Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 79 y 97

32 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., p. 35.

33 Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 114-115

34 El contenido del simbolismo implícito es lo que denomina Venturi "heroico y original". Aunque la substancia sea convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original. En cambio, el contenido del simbolismo explícito es lo que Venturi llamará "feo y ordinario" en oposición al anterior. (Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 121-131)

35 Véase Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., pp. 121; 128

36 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., p. 35.

37 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., p. 43

38 Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 114

39 Op. Cit., p. 22

40 Cada medio tiene su época, y las formulaciones retórico-ambientales de nuestro tiempo –sean cívicas, comerciales o residenciales- llegarán de los medios más puramente simbólicos, tal vez porque son menos estáticos y más adaptables a la escala de nuestro entorno. La iconografía y los medios mixtos de la arquitectura comercial de carretera señalarán el camino, si es que queremos verlo. (Véase, Venturi Robert, Izenour Steven, Scott Brown Denise, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Op. Cit., p. 162)

41 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., p. 44

42 Vattimo Gianni, Ornamento y Monumento, en Vattimo Gianni, El fin de la modernidad, Op. Cit., p. 80

43 *Ibid.*, p. 80

44 Vattimo Gianni, Ética de la Interpretación, Traducción de José Luis Etcheverry, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 29

45 La función en cierto modo regidora y fundadora que un autor nutrido de Heidegger, como Gadamer asigna a la arquitectura, en Verdad y Método, puede legítimamente extenderse para significar que el arte en general tiene para Heidegger, y

VATTIMO Y VENTURI HACIA UNA INTERPRETACIÓN HERMENÉUTICA

Aixa Eljuri Febres – Rosa Elena Valbuena

precisamente en cuanto es puesta en obra de la verdad, una esencia decorativa y periférica. (Véase Vattimo Gianni, Ornamento y Monumento, en Vattimo Gianni, El Fin de la Modernidad, Op. Cit., p. 79)

46 Op. Cit., p. 79

47 Piñón Helio, Arquitectura de las Neovanguardias, Op. Cit., 1984, p. 35.

48 Vattimo Gianni, Ornamento y Monumento, en Vattimo Gianni, El fin de la modernidad, Op. Cit., p. 80

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

VATTIMO GIANNI, El fin de la modernidad, Traducción de Alberto L. Bixio, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000

VATTIMO GIANNI, Ética de la Interpretación, Traducción de José Luis Etcheverry, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1992

VENTURI ROBERT, Complejidad y Contradicción en la Arquitectura, Traducción de Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980

VENTURI ROBERT, IZENOUR STEVEN, SCOTT BROWN DENSE, Aprendiendo de Las Vegas, El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, Traducción de Justo G. Beramendi, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982.

FUENTES SECUNDARIAS

GADAMER HANS-GEORG, Verdad y Método, Volumen I, Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, S.A., Salamanca, 1997

NAVIA ANTEZANA MAURICIO, "Estética & Arquitectura", en Revista Forma, N° 4/1, Facultad de Arquitectura y Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1998

PIÑÓN HELIO, Arquitectura de las Neovanguardias, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984

SALAS MIRIAM, Arquitectura y Contemporaneidad, Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1991

SCHWARTZ FREDERIC, VACCARO CAROLINA, Venturi Scott Brown and Associates, Traducción de Carlos Sáenz de Vallicourt, Editorial Gustavo Gili, 1995