

Enrique Encabo  
Seguí

Inmaculada  
Esteban  
Maluenda

# Cincuenta latas

## Repetición Pop en la obra de Andy Warhol y Robert Venturi

*Key words:* Warhol, Venturi, Pop, repetition, postmodernism, mechanic art

*This article examines the characteristics shared by Andy Warhol and Robert Venturi's artistic and architectural praxis during the 1962-1973 period. In addition to the biographical aspects linking the two figures, the article aims to establish the potential influence of the artist from Pittsburgh on the architect's initial works. Here, rather than concentrating on the most evident visual and thematic aspects -from clichés as a motif to stylisation of architectural elements, briefly mentioned in the article-, the study focuses almost exclusively on a conceptual analysis of floor plans and repetition of motifs. While reiteration for the artist results in a contradictory means of expressing what is manual in his pictorial exercises, for the architect from Philadelphia it constitutes a means of bringing up to date a disciplinary recourse hemmed in by modernity, that is, ornamentation.*

A lo largo del siglo XX, el objeto utilitario convencional ha sido entendido desde el arte y la arquitectura como palanca para romper la separación entre lo estético y lo cotidiano, como inspiración poética de la nueva era de producción mecánica o, sencillamente, como símbolo de estatus. Sin embargo, la expansión consumista posterior a la Segunda Guerra Mundial trasladó su significado hacia nuevos ámbitos críticos. Si la primera modernidad (caso del Purismo) entendió el objeto como una forma esencial recubierta por una vestimenta de época más o menos inconveniente, los Pop de la década de 1960 adoptaron un punto de vista radicalmente opuesto: serían sus aspectos accesorios, y no la pieza en sí, lo que habría de ser apreciado; es decir: todo lo que rodeaba al objeto, salvo el objeto.

El presente texto pretende indagar en la existencia de determinados paralelismos entre la aproximación al arte mecánico de Andy Warhol y los recursos arquitectónicos de la obra de Robert Venturi que se derivan de la interpretación Pop de los objetos. Más allá de aspectos biográficos que relacionen ambas figuras (escasamente explorados por los historiadores), se trata de valorar la influencia que tuvo la obra del artista de Pittsburgh en los trabajos iniciales del arquitecto.<sup>1</sup> Debido a las lógicas limitaciones de extensión de este artículo, se adoptan ciertas restricciones cronológicas y temáticas. En cuanto a las primeras, se tomará en consideración únicamente los trabajos de ambos autores producidos entre los inicios de la década de 1960 y el año 1973. Fueron los años en los que Warhol comenzó a trabajar con serigrafías y en los que su obra ya exhibía con nitidez las características aquí analizadas.<sup>2</sup> En cuanto a Venturi, el perio-

do arranca aproximadamente en el entorno temporal de la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966; edición en castellano en 1972), y concluye al año siguiente de la primera edición de *Aprendiendo de Las Vegas* (1972; edición revisada en castellano en 2016). Para el arquitecto 1973 coincide también con el encargo o finalización de varias obras de cierta magnitud que elevaron su estatus a una posición consolidada en el panorama de la arquitectura estadounidense. Es el caso del Allen Art Museum en el Oberlin College (Ohio), primer edificio de esas características abordado por la firma y preludio de encargos de mayor escala en el ámbito del arte.

El aspecto temático exige una explicación más pormenorizada. En el prólogo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Vincent Scully señalaba a Robert Venturi como “uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento discurre en paralelo al Pop” (Venturi 1972: 15).<sup>3</sup> ¿Qué implica ese paralelismo? En primera instancia, podría referirse a la adopción por parte del de Filadelfia de ciertos rasgos temáticos o formales en los que confluyen el tratamiento del hecho construido y la práctica artística de la época, y que bien podría incluir los motivos propios de la obra warholiana. Para el artista, tales motivos eran las imágenes o, más concretamente, imágenes de los objetos: latas, botellas, utensilios de cocina, dinero... Piezas que pueden representarse como elementos aislados y reconocibles, dotados de una carga de significado autónoma propia del cliché.<sup>4</sup>

Así considerada, la adopción por los artistas Pop de los objetos más accesibles de la sociedad de consumo -una tendencia ‘nostál-

---

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

Doctora  
Arquitecta.  
Profesora Adjunta  
Universidad  
Europea de  
Madrid.

gica', si se atiende a las palabras del crítico formalista Walter Darby Bannard (1966)- encontró su correlato en el interés de Venturi por los elementos convencionales. El término, ya incluido en las páginas de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, se refería a dichos elementos como "aquellos que son corrientes por su fabricación, forma y uso [...] productos estandarizados, diseñados anónimamente, y relacionados con la arquitectura y la construcción y, también, a los elementos de propaganda comercial que son banales o vulgares y que raras veces se asocian con la arquitectura." (Venturi 1972: 66-67)

Tanto en Venturi como en Warhol se trataba de aproximaciones temáticas que parecían aprovechar la carga semántica de lo representado con el fin de producir nuevos significados, pero sin recurrir a las sobrecargas formales tan frecuentes en la arquitectura norteamericana de mediados de los 1960. En manos del arquitecto, el aspecto de ventanas, chimeneas o incluso del edificio en sí pugnó por adaptarse a esas imágenes sobradamente conocidas, como explicó el propio Venturi años más tarde al referirse a la vivienda familiar en Chestnut Hill:

*Algunos han dicho que la casa de mi madre se asemeja al dibujo infantil de una casa, representando así los elementos fundamentales del refugio; cubierta inclinada, chimenea, puerta y ventanas. Me gusta pensar que es así, que logra alcanzar cierta esencia, aquella según la cual es tanto casa como (pieza) elemental.* (Venturi 1984: 118)

En segunda instancia, esa similitud entre Warhol y Venturi también se detecta en técnicas comunes de estilización formal. En este caso, la adopción de texturas planas de los cuadros warholianos, su carencia de sombra -"Los objetos de Warhol no son reales y se diría que ni siquiera pretenden serlo", como afirma Estrella de Diego (1999: 97)- o la alteración de escala del motivo encuentran su equivalente arquitectónico en la supresión de los elementos que dotan de relieve a los alzados o en el aumento de tamaño relativo en componentes concretos, como las ventanas. Se trata de un recurso frecuente en el trabajo de Venturi, desde los huecos de la Guild House -"elementos corrientes que dejan de serlo mediante una (ligera) distorsión de la forma, un cambio de escala [...] y un cambio de contexto" (Venturi, Scott Brown e Izenour 2016: 118- a los objetos 'gigantes', a la manera de Claes Oldenburg, que aparecen en su obra (el libro que marca el acceso a la biblioteca

del Oberlin College, en 1973 o las manzanas enormes de los concursos de Times Square o Westway Park serían buenos ejemplos).<sup>5</sup>

Estas dos primeras ideas -el cliché y la transformación de los objetos- se complementan con una tercera: la repetición. A diferencia de los casos anteriores, no se trata de un recurso artístico reinterpretado desde la disciplina arquitectónica, sino más bien de una condición propia del objeto construido que sufre una sutil transformación desde la óptica Pop. La repetición en Venturi no se enuncia de una forma explícita, ni se presenta como circunstancia autónoma, sino que se ejerce como medio para generar patrones decorativos, circunstancia que, como se verá, enlaza nuevamente con la técnica pictórica warholiana.

### Modelos de repetición

En una ocasión, al ser preguntado por su opinión acerca de los Pop, Marcel Duchamp respondió: "Si coges una lata de sopa Campbell y la repites cincuenta veces, no te interesa la imagen retiniana. Lo que te interesa es el concepto que quiere poner cincuenta latas de sopa en un lienzo." (Bourdon 1989:88)

En la obra pictórica de Warhol es posible detectar dos tipos de repeticiones: las series asociadas a la creación de un conjunto de cuadros prácticamente idénticos -obras separadas físicamente, pero que se conciben como un todo- o las matrices aplicadas en una superficie única (figuras 01, 02). El primer caso no constituye el objeto de este estudio -este no es un trabajo sobre la duplicación-, aunque es cierto que la obra de Warhol presenta alguna idea interesante al respecto y Venturi no fue

Figura 1. Una reiteración de elementos separados. Las series de Warhol apenas muestran variación en sus motivos. Primera exposición individual de Andy Warhol en la Ferus Gallery de Los Ángeles, 1962. (*Giant*:151)



Figura 2. Una matriz en una única superficie pictórica. Los bordes del lienzo coinciden con la modulación de la serie y generan una sensación de continuidad. *One Hundred Cans*, 1962.



ajeno al planteamiento de series limitadas.<sup>6</sup> Es la segunda acepción, las matrices que reiteran los motivos en un mismo lienzo, la que resulta más reveladora.

A grandes rasgos, la multiplicación de objetos o de imágenes en la obra pictórica de Andy Warhol suele explicarse mediante el lugar común del carácter comercial de su arte.<sup>7</sup> Sus textos o entrevistas, particularmente las del bienio 1962-1963, exhiben sin complejos su compulsión repetitiva, sea esta referida a los motivos de sus obras o a su fascinación por la técnica. Así lo afirma en una conocida conversación con el crítico David Bourdon datada en 1962: “Estoy a favor del arte mecánico. Cuando empecé a hacer serigrafías, fue principalmente para explotar imágenes ya

existentes por medio de las técnicas comerciales de la reproducción múltiple” (“Warhol entrevista a Bourdon” en Goldsmith (ed.) 2010: 49). En otras ocasiones, como en su encuentro con Gloria Swenson de 1963, enlazó esa monotonía con su propio decurso vital: “[Empecé a pintar latas de sopa] porque eso era lo que comía. Durante veinte años, cada día he comido lo mismo, lo mismo una y otra vez. Alguien dijo que mi vida me ha dominado. Me gusta esa idea.” (“¿Qué es el arte pop? Respuestas de ocho pintores. Primera parte” en Goldsmith (ed.) 2010: 61)

Esta idea de repetición se asocia a la obsesión del Pop por reflejar el paisaje de una sociedad tan próspera en lo económico como rendida al consumo y el progreso técnico. Los objetos fabricados en serie darían lugar, en consecuencia, a obras de arte producidas en serie:

*En aquel momento decidí que, como a Roy (Lichtenstein) se le daban tan bien los cómics, yo debía dejar los cómics y encaminarme a otras direcciones en las que pudiera destacar y ser pionero, como la cantidad y la repetición.* (Warhol y Hackett 1980: 33)

Otra justificación alude a los lazos familiares del artista, que explican cómo las creencias de Julia Warhola pudieron ejercer una influencia directa en los códigos de representación de su hijo.<sup>8</sup> Así es como Arthur C. Danto analizó las series de latas de sopa que Warhol pintó con las treinta y dos variedades comercializadas por la marca Campbell en 1962:

*[Latas de sopa Campbell's] es marcadamente frontal, como los retratos bizantinos, y las filas de ocho cuadros cada una semejaban un iconostasio remozado, una pared de iconos como la de una iglesia ortodoxa donde la madre de Andy, Julia Warhola, practicaba su religión en Pittsburgh cuando él era niño.* (Danto 2011: 56)

La apreciación de Danto sugiere la semilla de la multiplicación matricial. Tal y como detalla el crítico, Warhol veía estas intervenciones repetidas como trabajos que debían observarse como un todo, al igual que las pinturas de un iconostasio. Determinados comportamientos y formas de exposición así lo certifican. *Latas de sopa Campbell's* (la serie) se estrenó en público en la galería Ferus de Los Ángeles, con ocasión de la primera exposición individual de Warhol, en julio de 1962. Irving Blum, el marchante de la Ferus decidió, tras algunos titubeos y de acuerdo con

Figura 3. Tras la exposición en la Ferus, Irving Blum recobró las piezas ya vendidas para exponerlas de nuevo “como un conjunto”. La serie pasó, así, a interpretarse como obra única. Imagen del apartamiento de Blum con las 32 variedades de sopa Campbell's. (*Giant*:142)



el artista, que la obra se vendiese “como un conjunto”, lo que obligó a recomprar algunos de los cuadros previamente vendidos a coleccionistas como el cineasta Dennis Hopper (cf. Danto 2009: 57, Bockris 1989: 149 y Bourdon 1989: 120, 123) (figura 03). Este interés por la unidad de lo producido también se manifiesta en las contadas ocasiones en las que Warhol trabajó con objetos tridimensionales. *Las conocidas Cajas Brillo* fueron encargadas a un carpintero, y Warhol y Gerard Malanga se encargaron de serigrafiarlas una a una, pero se exhibieron agrupadas en la muestra de la neoyorquina Stable Gallery (1964), una suerte de escenografía *ready-made* que Warhol fue reacio a disgregar.

La multiplicación de imágenes en el plano del cuadro es consecuencia directa de las técnicas de serigrafía con las que Warhol comenzó a experimentar en 1962 (*192 One Dollar Bills*, uno de sus muchos cuadros sobre el dinero (figura 04), o los lienzos de la serie “Muerte y desastre” (figura 05) son buen ejemplo de ello). Para los diferentes críticos -es una convención ya aceptada-, los accidentes del proceso de producción quedan incorporados a la obra, y se interpretan en calidad de una cierta reminiscencia autógrafa. Esa idea aparece reflejada en una conversación con Malanga fechada en 1971: “empecé a repetir una misma imagen porque me gustaba cómo cambiaba esa imagen por medio de la repetición. También tenía la sensación, y la sigo teniendo, de que la gente puede parar y captar más de una imagen a la vez.” (“Una conversación con Andy Warhol”, entrevista con Gerard Malanga, en Goldsmith (ed.) 2010: 273)

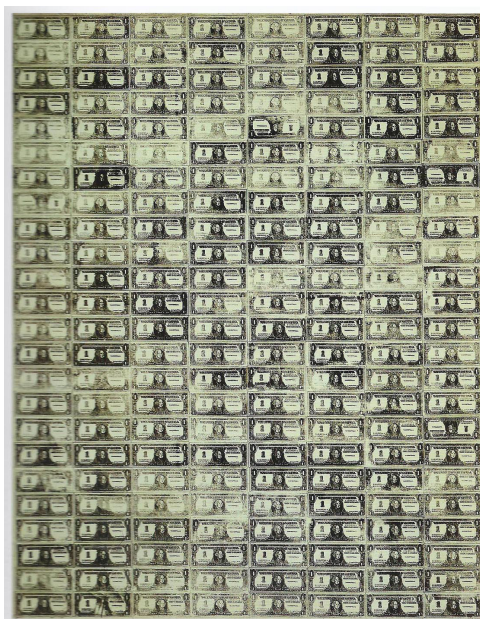


Figura 5.  
*Tuna Fish Disaster*,  
Andy Warhol, 1963.

La multiplicación en Robert Venturi también exhibe esa condición formal de matriz, un recurso plástico que se asocia en su trabajo a un tema netamente arquitectónico: el ornamento decorativo. No resulta demasiado difícil encontrar referencias a la aplicación de motivos ornamentales en los diferentes textos del arquitecto, particularmente a partir de 1966, año en el que visitó por primera vez la ciudad de Las Vegas.<sup>9</sup>

En el método comparativo empleado en *Aprendiendo de Las Vegas* se presenta al ornamento como una vía orillada por la modernidad; el motivo aplicado había sido sustituido por la expresividad de la articulación volumétrica (Cf. Venturi, Scott Brown e Izenour 2016: 118-120).<sup>10</sup> Para los autores, el muy conocido “cobertizo decorado” supone una llamada a la responsabilidad social del arquitecto y a la reconsideración de la arquitectura más adecuada para ese momento histórico.<sup>11</sup> Las opiniones vertidas al respecto en las páginas de *Aprendiendo de Las Vegas* no pueden resultar más explícitas, desde “Los nuestros no son ni tiempo ni entorno apropiados para una comunicación heroica a través de la arquitectura pura” (162) a “La decoración es más barata” (163) o la advertencia con la que concluye el cuerpo del libro, tomada de Augustus Pugin: “está muy bien decorar la construcción, pero nunca construyamos decoración” (199). Esa construcción adoptará, en la obra de Venturi y a partir de finales de la década de 1960, diferentes expresiones, desde la repetición convencional de motivos abstractos a la reinterpretación figurativa del ornamento aplicado.<sup>12</sup>

Figura 4.  
*192 One Dollar Bills*,  
Andy Warhol, 1962.

### Andy Warhol: marco y retícula

Una vez analizada la repetición como recurso en el trabajo de ambos autores -explícita en Warhol, implícita en el sistema decorativo en Venturi-, es necesario evaluar su modo de empleo, su conformación plástica. El artista solía disponer las imágenes en una retícula ordenada aunque, en ocasiones, las fotografías se superponían y la matriz se dislocaba. Tampoco el encuadre de esa multiplicación, como subrayó David Bourdon, carecía de importancia:

*Sacaste las Marilynes y luego, como [Robert] Rauschenberg nunca había ido a ver tus cosas, le enseñaste alguna de tus primeras obras, incluida la enorme pintura de botellas verdes de Coca-Cola repetidas cientos de veces en todo el lienzo. [...] Le enseñaste las botellas de Coca-Cola repetidas y le dijiste que ibas a cortar el lienzo para hacer que las botellas llegaran justo hasta el marco. Él te ofreció la alternativa de dejar una franja de lienzo al descubierto en el borde, por si lo que querías era transmitir a la gente que tu intención era pintar exactamente ese número de botellas de Coca-Cola y no un número infinito. (Warhol y Hackett 1980: 39-40)*

Warhol experimentó, con el tiempo, una vía que trasladó esa repetición del plano del cuadro al espacio, y que tuvo un probable inicio en la conformación de la Silver Factory. A finales de 1963 el artista trasladó su estudio a la calle 87 Este de Nueva York. Para la de-

coración, delegó en el joven Billy Linich (también conocido como Billy Name):

*Warhol encargó a Billy Linich que diseñara su nuevo taller, esperando que el mago de la iluminación recreara el frío efecto plateado de su propio apartamento. [...] Creó la decoración plateada al cubrir las paredes de cemento y algunos arcos del techo con papel de aluminio. Pintó una pared de ladrillo con pintura plateada, transformándola en una superficie reluciente. Continuó pintando de plateado casi todo: mesas, sillas, la fotocopidora, el baño, los maniqués desmembrados y el teléfono. Incluso el suelo; pero el tránsito era tan intenso que para mantenerlo reluciente tenía que repintarlo cada dos semanas. (Bourdon 1989:171)*

Como hizo con sus serigrafías -realizadas en un principio junto a Malanga, quien pasó a ocuparse de ellas en solitario, ya sin su intervención-, Warhol se transformó en 'productor' de su propio lugar de trabajo, la Silver Factory (figura 06). Esa *glamourización* de la tipología del *loft* precede a toda una serie de producciones del artista centradas en el espacio. A las *Cajas Brillo* de la Stable Gallery (1964) les sucedieron las *performances* de la *Exploding Plastic Inevitable*; y a éstas, dos obras que se presentaron en la exposición de la neoyorquina Castelli Gallery, celebrada entre el 2 y el 27 de abril de 1967. Allí se exhibieron las almohadas de plata flotantes (*Silver Clouds*) que Warhol había realizado con la co-

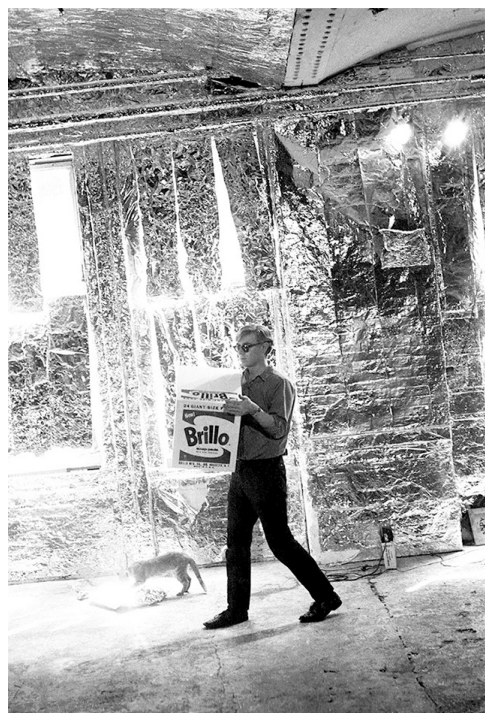


Figura 6. Andy Warhol en el espacio de la Silver Factory empapelado en plata, 1964. Fotógrafo: Billy Name (ref. web 1)

Figura 7. Warhol y Malanga colocando el papel pintado en la galería de Leo Castelli para la exposición de 1966.

Fotógrafo: Stephen Shore (Shore 2016: 43)



laboración del ingeniero sueco Billy Klüver.<sup>13</sup> El autor intervino también en la parte trasera del local, que dejó aparentemente vacío, sin filmaciones o pinturas, tan solo con un papel pintado que recubría por completo sus paredes (figura 07).

En este caso, el motivo pasó a ser la banal imagen de una vaca en tonos rosados y amarillos, una fotografía de la que se había eliminado el fondo, en consonancia con la tendencia de Warhol a 'aislar' lo retratado. La impresión se disponía según un patrón ajedrezado. Esa muestra de la galería Castelli constituyó la primera aparición de una idea frecuentemente reiterada, a partir de ese momento, en la obra del artista.<sup>14</sup>

El mismo patrón fue utilizado por Warhol en intervenciones de escala creciente: primero, en la fachada de la retrospectiva que en 1968 ocupó el Moderna Museet de Estocolmo (figuras 08, 09) y, más adelante y de vuelta al interior, en la exposición de 1971 en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. La decisión de Warhol de llevar su trabajo a un medio tan alejado de los formatos tradicionales del arte era habitual en él. Según Benjamin Buchloh, los *Elvis plateados* (figura 10) -enviados a la galería Ferus de Los Angeles en 1963 como un rollo continuo que debían cortar a su arbitrio los operarios del local- podrían considerarse un precedente: "amenazaban los límites de la pintura como unidad pictórica completa y aislada. Pero [con las Vacas] no solo subvertía lo que restaba de tal estatus mediante la repetición en serie, sino que lo destruía por completo mediante la extensión puramente espacial de tal repetición" ("Andy Warhol's One Dimensional Art: 1956-1966" en McShine (ed.) 1989: 56).

Las aproximaciones materialistas (Warhol como un consumista que acumula sin cesar), biográfico-icónicas (Warhol como alguien que se apropia de la estética de la fe materna) o pictóricas (Warhol como alguien empeñado en redefinir la figura del autor en tiempos modernos) resultan ilustrativas, y parecen ofrecer una perspectiva de esta técnica de repetición desde ángulos complementarios. No obstante, la supuesta irregularidad que representa al autor en esas matrices posee otra posible explicación. En su libro *The First Pop Age*, Hal Foster aborda este rasgo del corpus warholiano como un recurso que vincula, de manera inesperada -puesto que el Pop parecía no estar destinado a transmitir emoción alguna-, al modelo y su representación.<sup>15</sup>

Foster habla del artista como un individuo con una compleja relación emotiva con

su propio modelo. Inspirado por la ya mencionada serie "Muerte y desastre" (que incluye obras como *White Burning Car*, *Tunafish Disaster*, o las *Sillas Eléctricas*, todas de 1963-1964), el crítico interpreta la reiteración como una forma de "proteger lo real entendido como traumático" (2012: 113). Se trata de un paradójico sistema de distanciamiento e inmersión en la imagen. El distanciamiento pretende fomentar la indiferencia frente a un motivo grotesco (fotos de accidentes explícitas, imágenes violentas...), una estrategia definida por el mismo Andy Warhol: "cuando ves una fotografía horripilante de manera reiterada, deja de tener efecto". (Swenson en Goldsmith (ed) 2010: 63)

La repetición parece revelar, sin embargo, una transferencia empática. Este giro se produce apoyado en pequeños detalles -fallas

Figuras 8, 9. Exposición de Andy Warhol en el Moderna Museet de Estocolmo, comisariada por Pontus Hultén en 1968. El patrón se aplica al exterior. (*Giant*: 383)

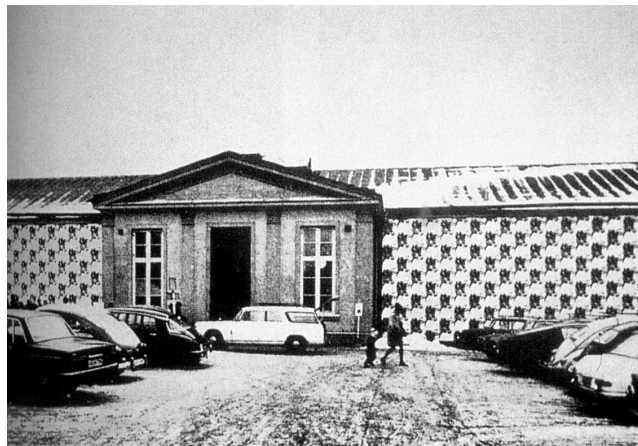




Figura 10. Warhol en su estudio con los Elvis, 1963. Las serigrafías se enviaron a la Ferus en Los Ángeles en un único lienzo que el galerista, Irving Blum, debía fragmentar a discreción. La muestra no vendió un solo cuadro. Fotografía: Ellen H. Johnson (*Giant*: 193)

técnicas que Foster (en cita a Roland Barthes) denomina *punctum*-, en elementos que se desligan de la imagen y ‘atravesan’ al espectador para facilitar su conexión emocional con la escena representada. En el texto de Barthes sobre Warhol (“That Old Thing, Art...”, 1980) se explica esa conexión como una perspectiva ampliada, una teoría general del arte Pop. Warhol puede ser un productor, puede manifestar su deseo de ser una máquina, pero existe un agente en el proceso artístico que es imposible automatizar y dota de sentido a su empresa: “Quien mira, en ausencia de quien hace” (Barthes en Williams 2016: 128). La imagen carecerá de profundidad, será perfectamente banal, pero *todavía* se dirige a ese alguien.

### Robert Venturi: ornamento y mecánica

Sea empática o no, en la repetición de Warhol lo manual encuentra un apoyo imprevisto y se hace presente. En el caso de Venturi -y en consonancia con su interés por la historia de la disciplina- la repetición ornamental se adhiere a una paradoja de similar calado. Si la modernidad había considerado el adorno como indicio de esfuerzo desperdiciado, Venturi encuentra en la superficie de sus paramentos una respuesta mecánica a lo que antes había sido huella inequívoca de la producción artesanal.

Para hacer justicia a la cronología exacta del ornamento en Venturi, sería necesario desmentir ligeramente la afirmación de Vincent Scully. Ni el pensamiento ni el trabajo de Venturi discurren “en paralelo al Pop”, sino que están dotados de un muy ligero desfase temporal, lógico resultado de trasladar las experiencias plásticas de la época a un entorno construido. Por otro lado, el ar-

quitecto parece evitar las alusiones directas a Warhol. En el texto de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, el Pop se utiliza para mencionar a Jasper Johns, Robert Rauschenberg o Ellsworth Kelly, pero se elude cuidadosamente cualquier mención al artista de Pittsburgh.<sup>16</sup> Sin embargo, los lazos biográficos y el interés personal por el trabajo de Warhol sí estaban presentes en el trabajo de Venturi. No solo compartieron fotógrafo (Stephen Shore, retratista de la Silver Factory, trabajó de manera habitual con el estudio de arquitectura), sino que el artista estuvo presente en los inicios de esta aproximación de Venturi al ornamento aplicado.

A la Factory de Union Square llegaron en 1968 dos personas (casi) repetidas: los gemelos Jed y Jay Johnson (figura 11). Jed se infiltró muy rápido en la vida de Andy Warhol. Amante y compañero, el joven ejerció de ‘ama de llaves’ doméstica para pasar a encargarse, por iniciativa del artista, de aspectos de decoración y coleccionismo de objetos. Otra pareja, la formada por los millonarios Peter y Sandra Brant, orbitaba el círculo de la Factory desde mediados de esa década. Gran aficionado al arte, Peter Brant se hizo con algunos de los primeros cuadros de Warhol -y es, en la actualidad, uno de sus mejores coleccionistas- y fue su socio en la revista *Interview*; a su esposa, Sandra Brant, es posible encontrarla en alguna de las tiras de fotomatón que el artista produjo hacia 1965.

En 1970, los Brant decidieron hacerse una casa en Greenwich, Connecticut (figura 12). Los arquitectos elegidos fueron Robert Venturi y John Rauch. El trabajo de decorador recayó en Jed Johnson, quien se había encargado de las oficinas de *Interview* y supo ver en este encargo la oportunidad de

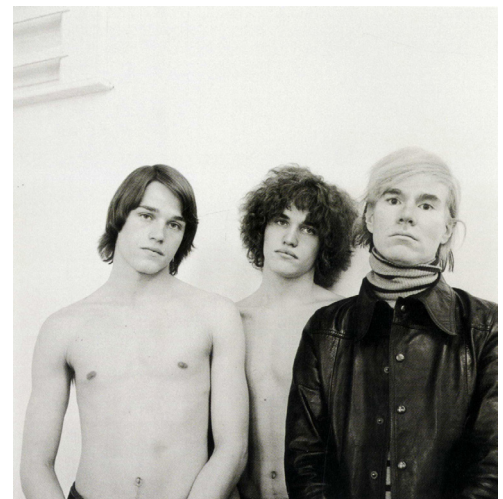


Figura 11. Los gemelos Jed y Jay Johnson con Andy Warhol en la Factory, 1969. Fotografía: Cecil Beaton (*Giant*: 428)

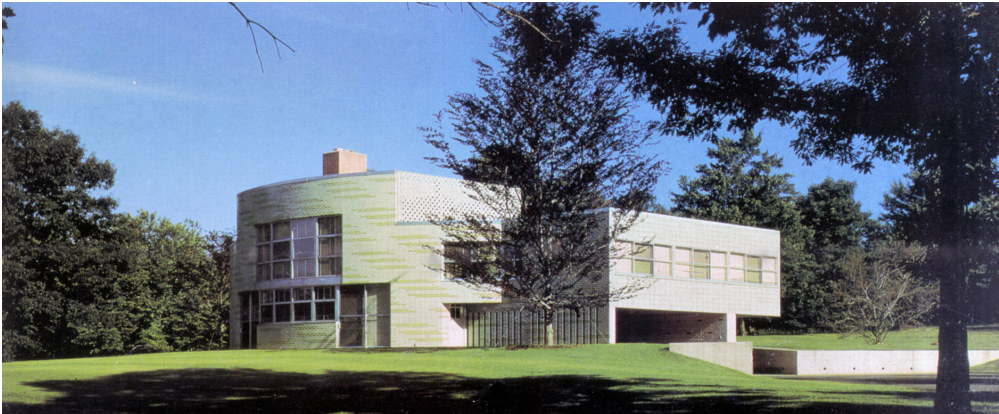


Figura 12. Venturi & Rauch. Casa Brant en Greenwich, Connecticut (1971-73).  
Fotógrafo: Cervin Robinson (Von Moos 1987:261)

trascender profesionalmente el círculo de Warhol.<sup>17</sup> Venturi estableció así una relación prolongada con Brant a lo largo de tres proyectos (y una última propuesta, no realizada, de ampliación de esta misma vivienda de Greenwich) a lo largo de la década de 1970. El vínculo se hizo extensivo al propio Jed Johnson, para quien construyó en 1975 una casa en el bosque en la localidad de Vail, Colorado.<sup>18</sup>

En las fotos del interior de la casa Brant (1970-73) es posible observar varias obras de Warhol: un *Mao* sobre la entrada, alguna *Marilyn* y una *Silla eléctrica* dan fe de la relación sostenida entre magnate, interiorista y pintor (figura 13).<sup>19</sup> La residencia de los Brant venía a concretar determinados experimentos formales de proyectos no construidos como la casa Wike, de la que heredaba esa panza curva en el tramo central del alzado. Si interesa aquí es por el empleo de un recurso en concreto, similar al de los lienzos de Warhol que poblarían las estancias de los Brant: el patrón en la fábrica de ladrillo de fachada.

Venturi y Rauch habían ideado ya varios proyectos asociados a esa idea de ornamento, caso de la primera propuesta para el teatro de la Hartford Stage Company (1971, figura 14)<sup>20</sup> o de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Nueva York en el Campus de Purchase (Venturi & Rauch, 1968-73). Fueron encargos concebidos y ejecutados de manera simultánea a la escritura de *Aprendiendo de Las Vegas*, que puede cifrarse entre 1968 (año de aparición en *Architectural Forum* del artículo que recogía las investigaciones iniciales) y 1972, fecha de su publicación. El edificio de Purchase se incluyó -como también la Casa Brant- en esa versión inicial del libro, aunque el epílogo que contenía esas obras fuese retirado a partir de la segunda edición, en 1977.

En el Campus de Purchase, la decoración se concentraba exclusivamente en la parte del acceso al edificio, zona en la que los autores utilizaron un ladrillo negro (figura 15) que, en sus propias palabras -que insisten en la conexión Pop-, “contrasta con el aburrimiento del conjunto. Desde cierta distan-

Figura 13. Interior de la casa Brant con *Mona Lisa* y *Silla eléctrica*.  
Fotógrafo: Cervin Robinson (*Architectural Monographs* 21: 44)

Figura 14. Primera propuesta para la Compañía Teatral de Hartford, 1971. En 1977, Venturi & Rauch acabarían ejecutando otro proyecto diferente, pero que mantendría la idea de patrón en fachada. (*A+U* 74:46)

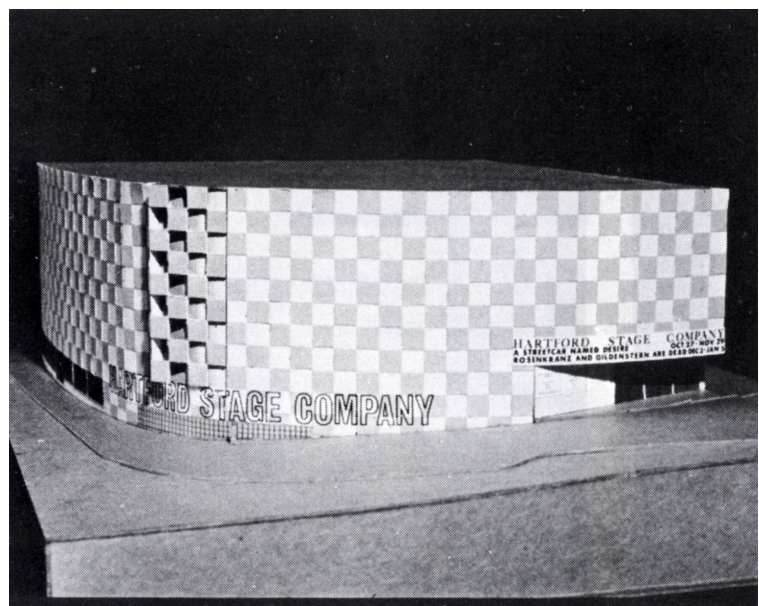


Figura 15. Facultad de Humanidades del Campus de Purchase de la Universidad de Nueva York. Venturi y Rauch concentran el ornamento en un único punto: la entrada desde el eje principal del conjunto. Fotógrafo: Mark Cohn (A+U 74: 79)



Figura 17. Alzado desarrollado de la casa Brant en Greenwich con el dibujo final de la trama, fechado en febrero de 1973. (Sanmartín 1986: 82)

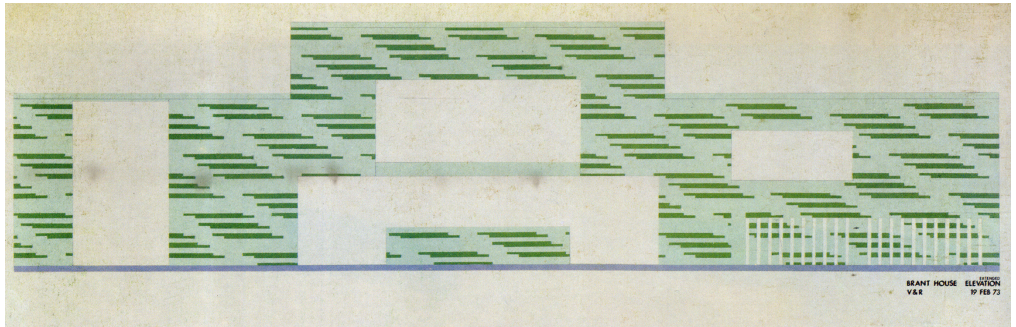
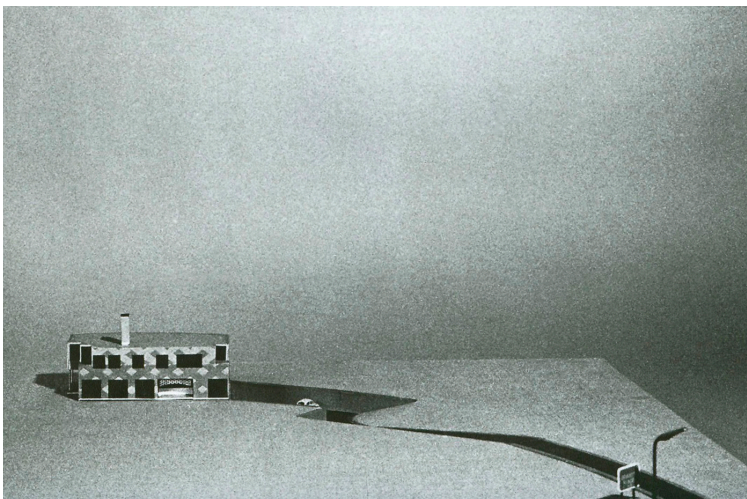


Figura 16. En algunas de las propuestas iniciales de la casa para Sandra y Peter Brant la trama cambia de aspecto. (Geers, Pancevac y Zanderigo 2016: 144)



cia parece una cierta gradación de tonos, recordando así a los puntos de los cuadros de Roy Lichtenstein” (A+U 74: 83). Frente a este primer experimento, en la casa Brant de Greenwich los arquitectos se atrevieron con un patrón de color, otra de las habituales contestaciones de Venturi al higiénico blanco de la modernidad. A la luz de la documentación existente, no se trata de una idea sobrevenida, sino de un recurso ya presente desde los estadios iniciales del proyecto (figura 16).

En esta ocasión, el dibujo que los arquitectos habían realizado en Purchase con las tonalidades propias del material se trasladó a otro estadio. El patrón exhibía su artificia-

lidad cromática y teñía la fachada curva en distintos tonos de verde. En la memoria incluida en *Aprendiendo de Las Vegas*, los autores describían ese ornamento como “Op Art Decó”.<sup>21</sup> Para evidenciar la concepción global del alzado, lo representaron en un dibujo el que la curva quedaba desarrollada como superficie plana (fecha del 19 de febrero de 1973), lo que permitía apreciar el plano como un documento abstracto, un estampado carente de relieve (figura 17). Tal planitud, e incluso la paleta de colores utilizada en el proyecto y su plasmación construida, recordaba, además de al trabajo de Lichtenstein y al Op Art, a los cuadros de Warhol que poblaban los salones de los Brant, convenientemente seleccionados por Johnson: patrones, reiteraciones y matrices parecían trasladarse a la superficie de la arquitectura.

El patrón repetido se hizo presente de nuevo en dos proyectos iniciados en el año 1973: el almacén de productos Best en Langhorne (Pensilvania, 1973-1977) y la ampliación del edificio de Cass Gilbert en el Oberlin College de Ohio (1973-77). En el primer caso, el ornamento policromado (con un verde de fondo muy parecido al de la casa en Greenwich) reproduce un patrón muy similar al de las Flores de Warhol de mediados de la década anterior, que quizá Venturi pudo ver en la primera gran monográfica del artista, inaugurada en su Filadelfia natal en 1965. La defor-



Figura 18. Tienda Best en Langhorne, Pensilvania (1973-1977). Fotógrafo: Tom Bernard (Sanmartín 1986: 110)

Figura 19. El patrón de flores de la tienda Best. (Sanmartín 1986: 111)

Figura 20. Warhol en la Silver Factory rodeado de los diversas serigrafías de flores que produjo a mediados de la década de 1960. Fotógrafo: David McCabe (ref. web 3)

mación de las flores, su tratamiento plano y el número de pétalos son casi idénticos en las pinturas y el edificio, aunque el arquitecto se preocupó de otorgarles una definición geométrica que las imágenes del artista, sencillamente, no necesitaban (figuras 18, 19, 20). El almacén resulta un ejemplo canónico de 'cobertizo decorado': la idea del patrón como un elemento repetitivo que neutralizase la propia arquitectura es aquí evidente, y se manifiesta en decisiones de proyecto que acentuaron el efecto del ornamento aplicado, como la supresión de una banda blanca que subrayaba la cornisa (figura 21). El edificio quedaba así despojado de escala, recubierto por una textura uniforme y convertido en objeto.

Frente al paisaje de carretera del almacén, en la fachada de piedra del Allen Art Museum del Oberlin College los arquitectos tuvieron que responder a un contexto histórico, y los recursos empleados por Venturi se concentraron en aspectos referidos a la memoria y el lenguaje. En este edificio, el patrón ajedrezado en granito y arenisca que recubre la cara exterior de la sala de exposiciones -el alzado público, por así decirlo- continuaba los tonos y materiales del volumen preexistente. El patrón desaparecía en las fachadas menos importantes del edificio, de una manera similar a lo que ocurría en el campus de Purchase o la casa Brant. Aquí, la operación del ornamento aplicado diluye la sensación de relieve, aspecto que se acentúa al comparar la nueva intervención con el rico paisaje de molduras y hornacinas del proyecto de Gilbert. El propio Venturi buscaba ese contraste y así lo indicó en la memoria publicada del proyecto, en la que subrayaba la pérdida de importancia del volumen ya anunciada en el proyecto que



Figura 21. Dibujos iniciales del patrón del proyecto de Best. En el borde superior de la caja puede observarse una línea blanca que desaparecería en el proyecto final. (Geers, Pancevac y Zanderigo 2016: 147)

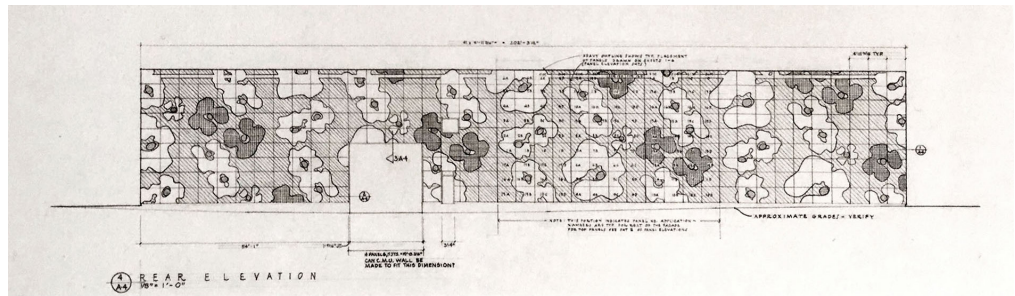


Figura 22. Croquis de alzado del Allen Art Museum fechado en 1973. (Sanmartín 1986: 86)

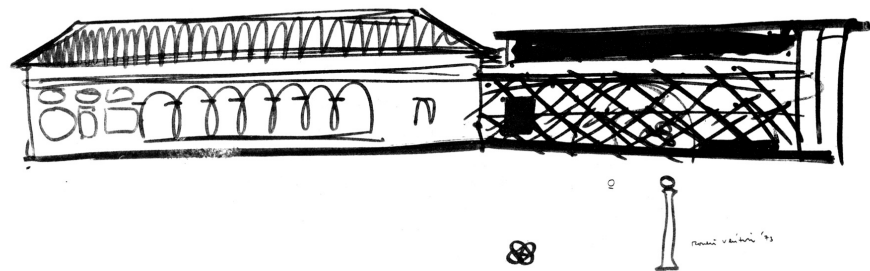


Figura 23. Venturi & Rauch. Ampliación del Allen Art Museum en el Oberlin College de Ohio (1973-77). “Nuestra fachada ni siquiera tiene una base arquitectónica”. Los huecos se recortan sobre el plano del alzado sin adaptarse a la modulación del damero ni de la estructura. Fotógrafo: Tom Bernard (A+U 74: 28)

había realizado para Best: “nuestra fachada ni siquiera tiene una base arquitectónica”. (Venturi, 1978)

Venturi pareció entender el proyecto de Ohio en continuidad con sus trabajos de la época, como indica un croquis inicial del alzado pop, con firma y fecha de 1973 (figura

22). Dentro de la operación general, la ventana principal merece especial atención: como ya ocurría en la Casa Brant, se trataba, otra vez, de un recorte en el plano de fachada que ignoraba el orden establecido por el patrón. Esa idea queda explícita en el gesto de dejar pasar un soporte estructural por detrás del hueco, un aparente ‘descuido’ que obvia la ortodoxia de alinear el esqueleto resistente y los montantes de la carpintería (figura 23).<sup>22</sup>

Aunque existan precedentes cultos del ornamento en este proyecto -caso de las viviendas Grosvenor Estate de Edwyn Lutyens, referencia obligada para Venturi<sup>23</sup>- resulta difícil observar el damero sin recordar la fachada en la exposición de Andy Warhol en Estocolmo (figuras 08 y 09). Esa influencia cobra mayor sentido si se considera el contexto y la cercanía temporal con proyectos que sí establecían vínculos directos con el artista, como la casa Brant y el edificio comercial de Best, pero la libertad con la que la ventana se recortaba sobre el patrón ornamental poseía, asimismo, un inesperado eco warholiano. El hueco de Oberlin recuerda al encuentro entre el papel pintado y el famoso mirador trapezoidal de Marcel Breuer en la muestra del museo Whitney dedicada al artista en la primavera de 1971. La colisión parecía invertir la relación entre las serigrafías y el marco que Warhol había comentado con Robert Rauschenberg: en el espacio, era la realidad la que horadaba el dibujo en lugar de ponerle límite (figura 24).<sup>24</sup>





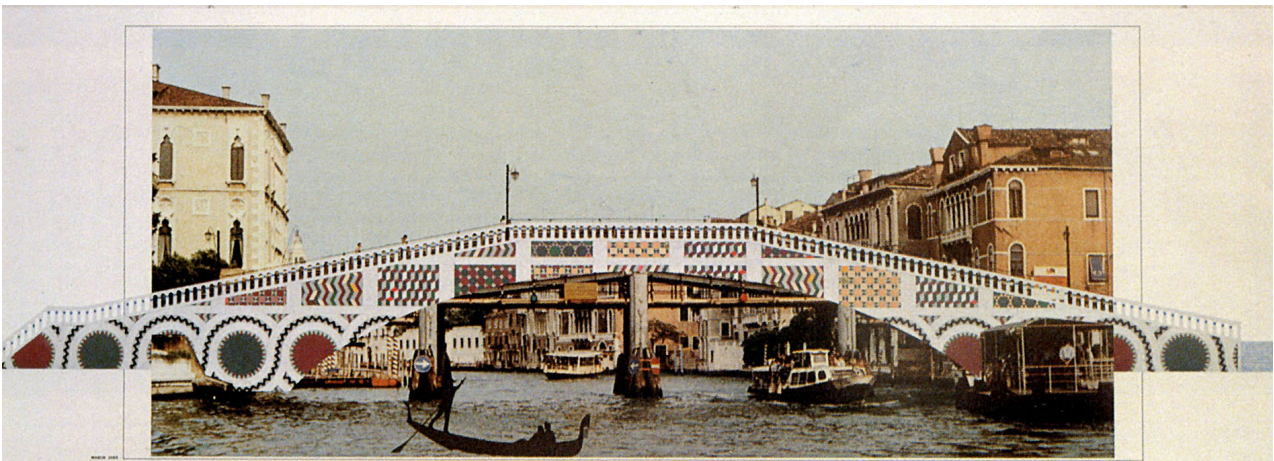
Figura 24. Exposición de Andy Warhol en el Whitney Museum of American Art, mayo de 1971. Fotógrafo: Geoffrey Clements (*Giant*: 384-385)

Casi una década más tarde, en 1982, Robert Venturi ofreció en la conferencia Walter Gropius para la Graduate School of Design de Harvard una síntesis de su entendimiento del patrón como elemento simbólico en su arquitectura.<sup>25</sup> Venturi buscó ejemplos en los que apoyarse, precedentes históricos que, bajo su particular punto de vista, reforzaran su afirmación como la capilla Martorana, en la que “los sistemas espaciales y estructurales quedan ofuscados por la aplicación general de mosaicos ornamentales y figurativos” (Venturi 1984: 25). Para ese patrón aplicado, el arquitecto escogió una interpretación semiótica antes que espacial. El patrón realzaba una “*descripción figurativa*, como opuesta a la *construcción* del símbolo y el ornamento” (Venturi 1984: 27). Ese ornamento aplicado suponía para Venturi un recurso de especial interés, que le permitía ser historicista sin re-

currir al lenguaje mimético empleado por la mayoría de la arquitectura posmoderna de la época. Por encima de esa diferencia, empero, Venturi observaba en el patrón una continuación natural de su propio discurso:

*Los patrones ornamentales pueden ser abstractos, como en las superficies de las tejas o los ladrillos decorativos de la arquitectura musulmana -entre las creaciones más bellas de la historia del arte-; pueden ser figurativos, como en los mosaicos bizantinos o en los encantadores papeles pintados con motivos florales de los interiores victorianos; pueden ser arquitectura simbólica, como en las fachadas de esas iglesias románicas italianas cuyas hileras de arcadas en bajorrelieve estallan formando pórticos, rosetones o molduras que parecen discordantes y líricos al mismo tiempo.* (Venturi 1984: 28)

Figura 25. Propuesta de Venturi, Rauch y Scott Brown para el Ponte della Accademia, 1984. (ref. web 4)



Tanto para Venturi como para Warhol la repetición constituía una forma de abordar la banalización de sus respectivas disciplinas. Warhol la utilizó como una vía para depositar su huella en el cuadro, para interrogarse por el estatus del arte en una sociedad de consumo. Venturi, por su parte, efectuó el ejercicio opuesto: retirar la mano del artesano de la superficie arquitectónica. Parecía, por tanto, considerar la aplicación del ornamento como una respuesta cultural frente unos tiempos cuya velocidad superaba con mucho las capacidades de la arquitectura y sus dilatados plazos.

El ornamento en Venturi no resultaba elaborado ni táctil, y carecía del fondo emotivo que Barthes atribuía a las repeticiones de Warhol. Los motivos parecían prefabricados, superficiales y se construían mediante geometrías tan simples como directas que *nunca* podrían confundirse con trazas individuales. La inmediatez del damero de arenisca en el Allen Art Museum, el aparejo de ladrillo en la casa Brant y la decoración aplicada de la tienda Best iniciaron una cadena de obras en la producción del estudio que optaron por esta vía, caso del Institute of Scientific Information en Filadelfia (1977-79) -donde reaparecieron las flores como motivo que marcaba el acceso-, el ya mencionado Teatro en Harford o, de forma ya muy tardía, la propuesta para el Puente de la Academia en Venecia en 1984 (figura 25). En todas ellas, el ornamento aplicado se asemejaba al automatismo de una fotografía; generado por pura destreza industrial, el arquitecto solo podía limitarse a combinar los motivos y referir instrucciones sobre su posible aplicación.

En sus trayectos cruzados, la reiteración aplicada de Venturi -tan aparentemente figurativa- y la pulsión matricial de Warhol -tan paradójicamente manual- parecían perseguir un propósito común: convertir la superficie de sus trabajos en un área que mostrase y, al mismo tiempo, escondiese su propio proyecto conceptual.

### Notas

- 1 Sin menoscabo de sus compañeros y en pro de cierta fluidez, los recursos formales de la arquitectura de Venturi en sus diferentes etapas se denominarán como 'venturianos'. Es bien sabido que Venturi pasó por multitud de periodos profesionales en sus primeros años de carrera. De forma aproximada, las asociaciones son las siguientes: Venturi y Short, hasta 1965 (época que, además, incluye trabajos episódicos con otros socios); Venturi y Rauch, entre 1964 y 1979; y, a partir de ese momento, Venturi, Rauch y Scott Brown (sin contar otras denominaciones, como VSBA). La obra escrita no se ajusta a estos cánones. En el caso de *Aprendiendo de Las Vegas*, la autoría se reparte equitativamente entre Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour. A lo largo de las siguientes páginas, y en lo posible, se tratará de especificar el nombre de los autores de cada proyecto en su primera mención.
- 2 En el caso de Warhol, y dado lo variable de su producción, el periodo objeto de análisis podría darse por concluido, aproximadamente, a finales de los 1960, época en la que decide adoptar el cine como forma de expresión artística.
- 3 Para efectuar un rastreo exhaustivo de las posibles influencias y temas que cimentaron los pasos iniciales de la carrera de Robert Venturi conviene consultar 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.*
- 4 En el muy inicial "A Justification for Pop Architecture", el arquitecto ya empleaba el término "pop" para caracterizar, en parte, a ese nuevo ejercicio que pretendía llevar a cabo: "El arquitecto acepta su papel como integrador de viejos clichés ('banalidades decadentes') en nuevos contextos como rol en una sociedad que dirige sus mejores esfuerzos, su dinero, sus elegantes tecnologías a otro lado." (Venturi 1965:22)
- 5 Estos dos últimos proyectos datan de 1984 y están firmados, en consecuencia, como Venturi, Rauch & Scott Brown.
- 6 Como puede observarse en la pareja de casas de playa Trubeck-Wislocki, realizadas con Chris Holland en Nantucket Massachusetts, en 1970. En palabras de Robert Venturi y Denise Scott Brown, estos "dos pequeños templos" respondían, además, al cliché de las casas de pescadores y al *Shingle Style*. (Cf. Venturi y Scott Brown, 1971: 267)
- 7 Un carácter que el propio Warhol admitía sin tapujos. Cf. Taylor, P., "La última entrevista", publicada en *Flash Art* en abril de 1987 (en Goldsmith (ed.) 2010: 517):  
A.W.: Sigo siendo un artista comercial. Siempre he sido un artista comercial  
P.T.: Entonces, ¿qué es un artista comercial?  
A.W.: No lo sé... Alguien que vende arte  
P.T.: Por lo tanto, prácticamente todos los artistas son artistas comerciales, en mayor o menor medida.  
A.W.: Eso creo.
- 8 Warhol mantuvo ciertos hábitos asociados a las creencias maternas; todos sus biógrafos señalan que acudía ocasionalmente a servicios religiosos en Nueva York.
- 9 Se trata de una primera aproximación previa al conocido curso de Yale de 1968 y realizada gracias a la insistencia de Denise Scott Brown, quien, por aquel entonces, ejercía la docencia en Los Ángeles.

- 10 El arquitecto reitera esta afirmación en diferentes escritos. Otro ejemplo sería "Functionalism, Yes, But" (firmado en este caso por Venturi y Scott Brown), incluido en el número de noviembre de 1974 de la revista japonesa *A+U* y significativamente rescatado en el especial de 1981 dedicado al trabajo del estudio.
- 11 La traducción habitual de "*decorated shed*" es "tinglado decorado". No obstante, se opta aquí por una nueva expresión que se considera refleja el significado de manera más precisa.
- 12 Por lógicos motivos de espacio no resulta posible desarrollar las evidentes conexiones y conflictos entre el trabajo de Venturi y las teorías del revestimiento de Gottfried Semper. Se trata de un argumento que se pretende desarrollar en próximos artículos.
- 13 Klüver fundó junto con artistas como Robert Rauscheberg *Experiments in Art and Technology*, una empresa-colectivo especializada en la resolución de problemas técnicos en el ámbito del arte.
- 14 Esa imagen parece haberse convertido en un tópicos warholiano que aún se emplea en las muestras actuales. En la exposición "Warhol. El arte mecánico", que tuvo lugar en el CaixaForum de Madrid entre el 1 de febrero y el 6 de mayo de 2018 (previo paso por Barcelona), el patrón decoraba el acceso al edificio.
- 15 Las reflexiones contenidas en *The First Pop Age* son prácticamente idénticas a las incluidas entre las páginas 486 y 491 de *Arte desde 1900*, la obra colectiva de Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois y Benjamin H. D. Buchloh. Se ha optado por referenciar aquí tan solo *The First Pop Age* por tratarse de un trabajo más reciente en el que las posibles hipótesis del texto original se ven refrendadas en un contexto específico referido al Pop.
- 16 Se trata de una omisión que ni siquiera Stanislaus von Moos, uno de los mejores conocedores del trabajo de Venturi -y autor de dos monografías sobre su estudio-, ha sido capaz de detectar. En su texto para el número especial de *A+U* de 1981, "A Postscript on History, 'Architecture Parlante' and Populism", Moos cita erróneamente (202) a Warhol como uno de los autores referidos en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. En *Aprendiendo de Las Vegas*, obra en la que Venturi y sus socios inciden de manera particular en el tema del ornamento, Warhol sí está presente, aunque tan solo como una breve cita en el arranque de la segunda parte de libro, sin referencia alguna en el cuerpo de texto.
- 17 Los Brant introdujeron a Johnson en su círculo social, donde inició una fructífera carrera -en compañía del arquitecto Alan Wanzenberg- como decorador de interiores con clientes como Mick y Bianca Jagger o Richard Gere.
- 18 Los Brant fueron importantes para Venturi, como manifiesta el que fuesen los únicos clientes privados que el arquitecto tuvo a bien mencionar en su discurso de aceptación del Premio Pritzker, en el año 1991 (Palacio de Iturbide, México D. F.). (Cf. Venturi 2015: 100)
- 19 Según cuenta Arthur C. Danto, los cuadros de Mao fueron pintados en 1972 como parte de un regreso eventual de Warhol a la pintura. (Cf. Danto 2011: 134)
- 20 El proyecto fue realizado finalmente en 1977 por la firma y mantuvo la idea de patrón en fachada, empleando para ello los tonos rojizos del ladrillo.
- 21 Cf. extracto de la memoria en *A+U* 74:11, p. 43: "the green-glazed brick in two shades makes a brazen Op Art Deco pattern" ("el ladrillo vidriado en dos tonos de verde conforma un descarado patrón Op Art Deco"). La cita al estilo es ciertamente ilustrativa: Jed Johnson se había hecho famoso precisamente a causa de la colección de muebles y objetos Art Deco que había adquirido para Warhol.
- 22 Accidente que recuerda en gran medida a la ilustración escogida para el concepto "supercontigüidad" en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* mediante imágenes de la Catedral de Gloucester.
- 23 Lutyens resulta ser una presencia habitual en los textos del Venturi de la época. Sus apariciones en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* son frecuentes. El propio Venturi escribió, en compañía de Scott Brown, un texto titulado "Learning from Lutyens" para el número de agosto de 1969 del *RIBA Journal*, en el que defendía al británico de las opiniones vertidas por Alison y Peter Smithson en sendos artículos del número de abril de la misma revista. El texto de Venturi y Scott Brown se incluye entre las páginas 73 y 82 de *Aprendiendo de todas las cosas*.
- 24 Conviene señalar que Venturi y Rauch también expusieron en el Whitney en ese mismo año de 1971. La exposición de Warhol se celebró en mayo, mientras que la del estudio de Filadelfia tuvo lugar entre el 1 y el 31 de octubre.
- 25 La conferencia, titulada «Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change... Plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House» fue traducida al castellano (salvo la última parte, referida a la casa de su madre) por Javier Monedero y publicada en el número 48 de *Arquitecturas BIS* en 1984.

## Bibliografía

### Libros

- 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.
- BOCKRIS, Victor. 2003. *Warhol. The Biography*. Cambridge (Massachusetts): Da Capo Press. [1.<sup>a</sup> ed. Londres: Bantam, 1989].
- BOURDON, David. 1989. *Warhol*. Traducción de Gemma Rovira. Barcelona: Anagrama. Publicado originalmente como *Warhol*; Nueva York: Harry N. Abrams Incorporated, 1989.
- DANTO, Arthur C. 2011. *Andy Warhol*. Traducción de Marta Pino Moreno. Barcelona: Paidós.

- Publicado originalmente como *Andy Warhol*; New Haven (Connecticut): Yale University Press, 2009.
- DE DIEGO, Estrella. 1999. *Tristísimo Warhol: cadi-llacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela.
- FOSTER, Hal. 2012. *The First Pop Age*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- FOSTER, H. 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*. Zúrich: Park Books.
- GOLDSMITH, Kenneth (ed.). 2010. *Andy Warhol: entre-vistas*. Traducción de Ferran Esteve. Barcelona: Blackie Books. Publicado originalmente como *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews. 1962-1987*; Nueva York: Carroll & Graf, 2004.
- MCSHINE, Kynaston (ed.). 1989. *Andy Warhol, A Retrospective*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- MONEO, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- RODRIGUEZ 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.
- SANMARTIN, Antonio. 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SHORE, Stephen. 2016. *Factory: Andy Warhol*. Londres: Phaidon.
- STADLER, Hilar; Stierli, Martino (eds.). 2008. *Las Vegas Studio. Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Kriens-Zúrich: Museum im Bellpark-Scheidegger & Spiess.
- VENTURI, Robert. 1972. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Traducción de Antón Aguirregoitia y Eduardo de Felipe. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como *Complexity and Contradiction in Architecture*; Nueva York: Museum of Modern Art, 1966.
- VENTURI, R. 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, R.; SCOTT BROWN, D. 1971. *Aprendiendo de todas las cosas*. Selección de textos de Xavier Sust. Traducción de Xavier Sust y Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.
- VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D. 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. 1990. *Diarios* (ed. de Pat Hackett). Traducción de José Aguirre e Isabel Núñez. Barcelona: Anagrama. Publicado originalmente como *The Andy Warhol Diaries*; Nueva York: Simon & Schuster.
- WARHOL, A. 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, A. 2013. *América*. Traducción de Estrella de Diego. Madrid: Siruela. Publicado originalmente como *America*; Nueva York: Harper & Row, 1985.
- WARHOL, A.; 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.
- WILLIAMS, Gilda (ed.). 2016. *On&By Andy Warhol*. Massachusetts y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery.

#### Capítulos de libros

- BARTHES, R. 1980. That Old Thing, Art... En Williams, G. (ed.), En: *On&By Andy Warhol*. Massachusetts y Londres: The MIT Press y Whitechapel Gallery. 128.
- VENTURI, R. 1991. Robert Venturi (Filadelfia, 1925). Palacio de Iturbide, México D. F., 1991. Traducción de Diego Galar. En: *Premios Pritzker. Discursos de aceptación, 1979-2015*. Barcelona: Fundación Arquia. 95-103.
- WOLFE, Tom. 1972. Arquitectura electrográfica. En: *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Traducción de Mirko Lauer. Barcelona: Tusquets. 43-54. Publicado originalmente como "Electrographic Architecture". *Architectural Design*, julio de 1972.

#### Artículos

- VON MOOS, STANISLAUS. 1981. A Postscript on History, 'Architecture parlante' and Populism. *A+U* 74: 199-204.
- VENTURI, R. 1965. A Justification for Pop Architecture. *Arts & Architecture*, abril de 1965: 22.
- VENTURI, R. 1978. La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert y la ampliación del Museo de Venturi y Rauch. Traducción de Martha Thorne. *Arquitectura* 210: 66-74. Publicado ori-

ginalmente como "Plain and Fancy Architecture by Cass Gilbert and the Additions to the Allen Memorial Art Museum by Venturi and Rauch, at Oberlin" en *Allen Memorial Art Bulletin*, vol. 34, n.º 2, 1976-77: 83-104.

VENTURI, R. 1979. Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts. *Architectural Design*, vol. 49, n.º 1: 23-31.

VENTURI, R. 1984. Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo o *plus ça change*. Traducción de Javier Monedero. *Arquitecturas BIS* 48: 24-29. Publicado originalmente como "Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change... Plus a Plea for Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House". conferencia Walter Gropius en Harvard, 1982 recogida en Venturi y Scott Brown. 1984. *A View from the Campidoglio*. Nueva York: Harper and Row: 118 y ss.

VENTURI, R.; SCOTT BROWN, D. 1971. Some Houses of Ill-Repute. *Perspecta* 13-14: 259-267.

#### Referencias páginas web

Ref. web 1: <https://flashbak.com/the-silver-factory-man-billy-name-1940-2016-361480/andy-warhol-cat-and-brillo-by-billy-name/> (visitado el 08 de abril de 2017).

Ref. web 2: [www.nytimes.com/1996/07/25/garden/jed-johnson-grace-interrupted.html?pagewanted=1](http://www.nytimes.com/1996/07/25/garden/jed-johnson-grace-interrupted.html?pagewanted=1) (visitado el 16 de mayo de 2016).

Ref. web 3: [www.interviewmagazine.com/art/andy-warhols-flower-power](http://www.interviewmagazine.com/art/andy-warhols-flower-power) (visitado el 10 de junio de 2017)

Ref. web 4: <http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=218432&p=1> (visitado el 4 de marzo de 2017).

Fecha final recepción artículo: 16/04/2018  
Fecha aceptación: 25/06/2018

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