

Typography as an element integrated into the early work of Robert Venturi, 1962-1969

This article, based on an analysis of the refurbishing of Grand's Restaurant (Philadelphia, 1962), designed by Robert Venturi and William Short, aims to show the importance of integrating systems of typography into architectural design. Choosing this case study enables the impact of typography on Venturi's early period (1962-1969) to be examined. The theme involves content and aspects which have remained virtually unexplored to date despite the many studies devoted to Venturi's architecture and those written by the architect himself. Despite its modest size and budget, Grand's not only exemplarily condensed theoretical aspects of Venturi's own investigation but also served as a precursor for other interdisciplinary trends of the time such as Supergraphics. Writing in Grand's is a fully-fledged architectural element affecting the design's interpretation, its symbolic nature and its understanding as part of an architectural order and composition.

Keywords: Venturi, typography, ready-made architecture, pop, C. Ray Smith, conventional, supergraphics.

Este texto pretende demostrar la importancia de la integración de los sistemas tipográficos en el proyecto arquitectónico a partir del análisis de la reforma del Grand's Restaurant (Filadelfia, 1962) de Robert Venturi y William Short. Elegir este caso de estudio permite entender el impacto de este recurso en la etapa temprana de Venturi (1962-1969). El tema remite a contenidos y aspectos que, hasta la fecha, permanecen prácticamente inéditos a pesar de los muchos estudios dedicados a la obra y escritos del arquitecto. A pesar de su discreto tamaño y presupuesto, el Grand's concentró de manera ejemplar tanto aspectos teóricos de la propia investigación de Venturi, como fue, asimismo, precursor de otras corrientes interdisciplinarias del momento como Supergraphics. La escritura es aquí un elemento arquitectónico de pleno derecho que afecta a la interpretación del proyecto, a su carácter simbólico y su entendimiento como integrante del orden y la composición arquitectónicos.

Palabras clave: Venturi, tipografía, ready-made arquitectónico, pop, C. Ray Smith, convencional, supergraphics.

Inmaculada
Esteban
Maluenda
Enrique Encabo
Seguí

SuperGrand's

La tipografía como elemento integrado en la obra temprana de Robert Venturi, 1962-1969

El período comprendido entre 1960 y 1970 corresponde a un momento particularmente relevante en el entorno de la comunicación visual. Durante esos años, el arte y el diseño retrataron, a través de sus creaciones, los cambios políticos, socioculturales y tecnológicos del momento. Los artistas y arquitectos de Estados Unidos ocuparon, dentro de ese contexto, una posición predominante en su intento por superar los cánones modernos del funcionalismo y el racionalismo mediante la adopción de un lenguaje ecléctico y figurativo, aspecto que, si en el ámbito del arte redundó en la elección de objetos comunes, en el de la arquitectura produjo respuestas de diferente calado. En esos primeros pasos del Pop estadounidense¹ la disciplina reorientó su mirada hacia distintas facetas de lo popular y lo urbano, un giro en el que el uso de la tipografía como recurso de proyecto adquirió particular relevancia. El presente texto pretende analizar la importancia de esos sistemas tipográficos a partir del análisis de una intervención concreta, la reforma del Grand's Restaurant en Filadelfia (1962) realizada por Robert Venturi y William Short y los rasgos formales que en ella se atisban. El motivo de esta elección es doble: en primer lugar, en el Grand's la tipografía no es únicamente una adición o mero sistema ornamental, sino uno de los elementos con los que se «elabora» el proyecto, hasta el punto de que la ordenación del espacio arquitectónico no puede entenderse sin su aporte. El segundo tiene que ver con Robert Venturi y la condición del Grand's Restaurant como laboratorio de posteriores realizaciones, que evidencian el impacto de esta modesta obra en su trayectoria.

El interés del arquitecto por integrar la tipografía en su obra construida es indiscutible, como se manifiesta en ejercicios claves de su trayectoria, tales como el Ala Sainsbury de

la National Gallery en Londres (Venturi, Scott Brown and Associates, 1991).² Sin embargo, la primera ocasión en que incorporó letras a la transformación de un espacio arquitectónico fue en esta pequeña reforma. La tipografía es relevante en el Grand's: primero, porque la gráfica se proyecta plenamente integrada, es decir y como ya se ha señalado, forma parte del proceso de creación del proyecto junto con el resto de elementos arquitectónicos. En este caso, así lo demuestran los planos del proyecto de ejecución para este restaurante como todos los que la oficina de Venturi y Short realizó en adelante para la publicación de esta obra. En segundo lugar, porque esa tipografía interviene en la comprensión del espacio preexistente al subrayar la estructura y el orden compositivo de dicha arquitectura; y por último, porque suscita una reflexión sobre el significado del ornamento de carácter popular que conecta el proyecto con las manifestaciones construidas del Pop.

Para establecer el carácter fundacional de esta obra basta con rastrear su presencia en las hemerotecas, que señalan al Grand's como una obra en la que ideario fue connatural a la realización. La norteamericana *Progressive Architecture* fue la primera revista que lo publicó en su número de diciembre de 1963, poco más de un año desde la finalización de la reforma (figura 1).³ El texto de la memoria que acompaña el artículo coincide, en gran parte, con el que se reprodujo en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. No es de extrañar, puesto que su redacción fue simultánea a la del libro: aunque se publicó en 1966,⁴ el manuscrito de *Complejidad y contradicción*, tal y como explica Martino Stierli, comisario de Arquitectura y Diseño del MoMA, fue revisado en una versión muy avanzada a mediados de 1963 por Jean Labatut, el antiguo mentor de Venturi en Prin-

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

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

ceton, y se entregó para su publicación el 22 de abril de 1964 (Stierli 2019: 16).⁵

A pesar de esas tempranas apariciones, otros proyectos de Venturi, indudablemente más llamativos, acapararon pronto el protagonismo en detrimento del Grand's. La disolución de la presencia del café en los medios y las alteraciones a las que le sometieron los dueños, que el propio Venturi ya lamentaba al final de su texto en este libro,⁶ han marcado su condición de obra anecdótica, solo subsanada por algún rescate puntual.⁷

La arquitectura del Grand's

Como ya se explicaba la memoria de Venturi, esta cafetería para universitarios fue el resultado de conectar dos locales en planta baja de un edificio residencial de tres alturas situado en la zona oeste de Filadelfia.⁸ Sus propietarios decidieron acometer esta renovación animados por la experiencia previa del Mom's, otro establecimiento de los Grand, situado a tan solo una manzana. La estructura de muros de carga obligaba a mantener la crujía original —tal y como se aprecia en

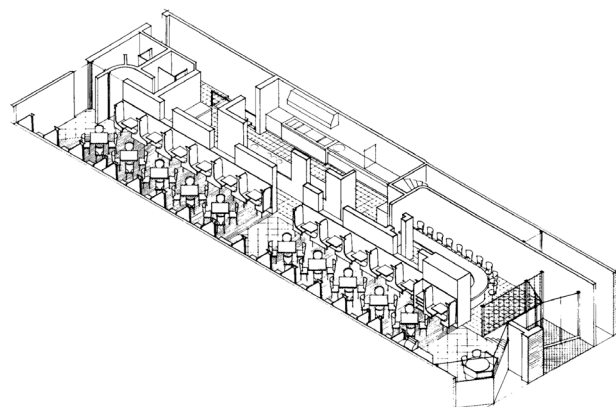
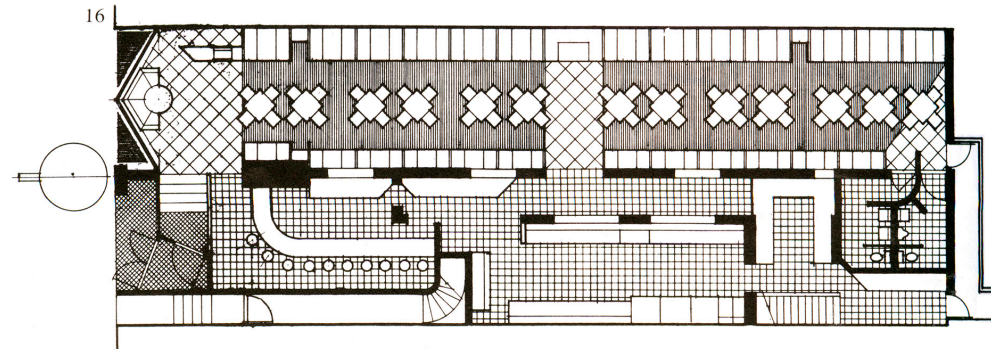
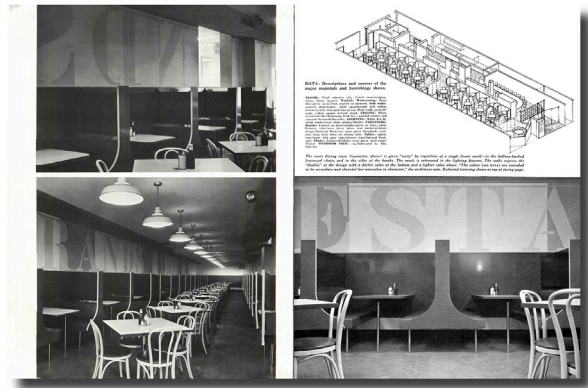


Figura 1. El Grand's Restaurant en *Progressive Architecture*, diciembre de 1963.

Figuras 2 y 3. Planta y axonómica del Grand's. El lado oeste (a la izquierda de la entrada) se dedicaba al restaurante. La parte de cafetería debía alojar también el paso hacia las viviendas situadas en la planta superior, por lo que resultaba ligeramente más estrecha. *Werk*, agosto 1977.

planta (figura 2)—, por lo que el espacio del restaurante quedaba dividido en dos naves estrechas y profundas (de unos 5 metros de ancho por 30 de fondo del local) que quedaban separadas por una pared estructural, como se aprecia en planta.

Esa división fue, como tantas veces en la obra de Venturi, un accidente que el arquitecto trató de aprovechar en su beneficio (figura 3). Al mirar de frente al local desde la acera, a su derecha (que Venturi indicaba como el lado este) quedaba la zona de servicios, cocinas y una barra, mientras que a la izquierda (el oeste) se ubicaban el espacio del comedor y la caja. La división en estos dos ámbitos se subrayaba mediante el rótulo exterior luminoso del establecimiento: una solución industrial retroiluminada en la que el eje del soporte dividía la palabra GRAND'S en dos partes iguales, corte enfatizado por la gran taza-anuncio compuesta por planos intersecados (figura 4).



Figura 4. Fachada del Grand's. En el escaparate se aprecia la referencia al antiguo local de los dueños: «Originally Mom's». Ref. web 1.

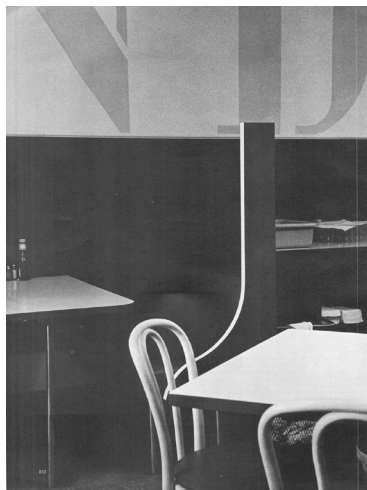
Figura 5. Vista del comedor con las letras «que se extienden a lo largo de todo el espacio». Se observa la gran banda tipográfica y en el encuentro entre el paramento y el techo una tira de color que replicaba la huella de los conductos del aire acondicionado del muro opuesto, de carga. Fotógrafo: Lawrence Williams. *Sanmartín* 1984: 30.

Figura 6 y 7. La Thonet 18, un objeto diseñado «casi anónimamente», en el comedor del Grand's y en la Maison La Roche-Jeanneret, Le Corbusier. Foto: Lawrence Williams (6), Fundación Le Corbusier (7).

Cada una de las dos mitades del rótulo contaba con su correspondiente color de fondo: azul para el comedor y amarillo para la barra de cafetería. Dado que el restaurante se encontraba elevado desde la cota de la calle, era necesario entrar por el extremo del alzado a través de un cortavientos para, inmediatamente, girar 90 grados a la izquierda y subir en paralelo a la fachada, atravesando, de nuevo, la línea estructural. El espacio del comedor, que daba servicio a más de 130 comensales, se conformaba como un salón diáfano, con cabinas en ambos lados —de cuatro plazas en la pared de la izquierda y solo para parejas junto al muro medianero— y una

fila de mesas exentas en el centro (Venturi 1972: 183). Por encima de estos reservados, en el muro oeste que se enfrentaba al acceso, se extendía, ya al completo y con generosas dimensiones, el nombre del local: «GRAND'S RESTAURANT».

Venturi hizo, en este interior, un especial énfasis en la elección de elementos de mobiliario convencional con el fin de jugar con su inserción en el contexto (figura 5). Desde las lámparas RLM, de loza blanca y generoso tamaño, suspendidas del techo, al diseño de las cabinas en color azul estándar, acolchadas por dentro y con un respaldo lo suficientemente alto para garantizar la privacidad de los comensales. Incluso las instalaciones de aire acondicionado se dejaron al descubierto; una decisión que, además de económica, sugería «el mismo tipo de ornamento casual que exhibían los antiguos ventiladores mecánicos» (*Progressive Architecture* 1963: 133). La elección de este conjunto de elementos y colores de catálogo desvelaba los intereses Pop de Venturi, al adherir la creación de ese ambiente amable y jovial a elementos de producción industrializada que permitiesen resolver la obra con un presupuesto ajustado.⁹ Resulta lícito pensar que toda esta panoplia convertía al arquitecto en un mero consumidor, alguien que, a través de la adquisición de objetos normalizados, otorgaba un sentido estético unitario a la intervención. Llamaban particularmente la atención los apuntes de Venturi respecto a las sillas de madera curvada Thonet, «unos objetos diseñados casi anónimamente aunque ahora quizás empiecen a estar de moda» (Venturi 1972: 183-184), pero que en las páginas previas de *Complejidad y contradicción* se utilizaron como ejemplo de objet trouvé en la obra de Le Corbusier (Venturi 1972: 69) (figura 6 y 7). Esa idea de reutilización del elemento convencional resulta



útil, además, para poner en contexto la banda tipográfica de gran escala que recorría el interior:

La ornamentación de la pared está constituida por dibujos pintados sorprendentemente baratos sobre la escayola situada encima del revestimiento de madera de las cabinas. Las letras del nombre del propietario, que se extienden a lo largo de todo el espacio, están trazadas siguiendo el dibujo de las trapas convencionales. (Venturi 1972: 184)

En algún texto posterior, Venturi incluso se refirió a esas «necesidades» ornamentales como un mecanismo para abaratar la obra sin renunciar a ciertas conexiones históricas:

En la arquitectura popular el ornamento no es, a menudo, sino una versión simplificada de la ornamentación del arte culto, trasladada mediante formas pintadas sobre superficies planas o siluetas a sistemas bidimensionales. [...] En nuestros días, estos simplificados, repetitivos y pictóricos modos de ornamentación quedan justificados, en primer lugar, por razones de economía y estandarización industrial, y, segundo, por la falta de artesanos. (Sanmartín 1986: 12)

Letras de naturaleza cotidiana

La palabra *trapa* con la que Venturi caracterizaba esa ornamentación resulta una traducción un tanto extraña del inglés *stencil*, que quiere decir literalmente «plantilla», es decir, herramienta o método utilizado para el trazado de las letras, y que también designa la tipografía utilizada en esta ocasión, tanto en el rótulo de entrada como en las paredes. La Stencil se caracteriza por el empleo exclusivo de letras mayúsculas (o en caja alta) y un peculiar solape entre su forma y las necesidades de su producción. Su apariencia recrea las antiguas técnicas de estarcido que se servían de moldes de diferentes materiales, lo que técnicamente justifica el que los remates sean redondeados y las trazas geométricas muy sencillas. Debido a que se conforman con un patrón, la mayoría de los caracteres —a excepción de los más estrechos, como la «i», la «l», la «r» o la «t»— exhiben ciertas interrupciones, casi siempre en los puntos de unión entre los trazos principales y los remates menores, con el fin de que el troquel no sea excesivamente débil.

Según distintas historias, el origen de los tipos Stencil se remonta hasta los trazados caligráficos que «se usaron en los libros litúrgicos de Francia y Alemania de los siglos XVII

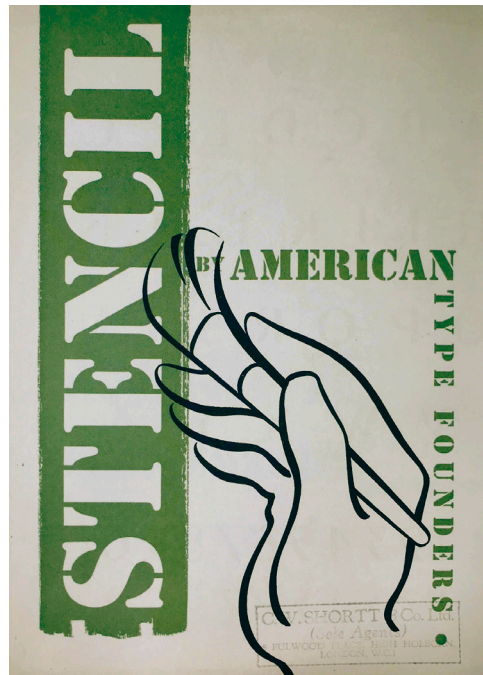


Figura 8. Anuncio de la Stencil. Fuente: McNeil 2017: 302.

y XVIII», aunque su aparición oficial llegó con la primera patente norteamericana (U.S. Patent n.º. 1767; ref. web 2) para las *settable-unit stencil* (unidades adaptables) otorgada, en 1840, a Edwin Allen. A partir de este momento, se incorporaron de manera progresiva a la producción industrial gracias a la influencia de las manufacturas británicas (Coles y Shaw 2012: 29) (figura 8). Samuel Widdows Rees, un antiguo veterano de guerra que terminó ejerciendo como *stencil cutter* (fabricante de plantillas), fue quien en 1873 «obtuvo la primera patente para unas *adjustable stencil letters* (n.º. 148,087)» (Coles y Shaw 2012: 29). La principal ventaja que ofrecía este sistema era la creación de letras individuales mediante moldes que, al agruparse, permitían confeccionar con total libertad palabras o expresiones gracias a su estructura modular. En las primeras décadas del siglo xx, la llegada a Europa de las Stencil coincidió con el auge de la industrialización y arraigó particularmente entre los artistas visuales:

Georges Braque usó la Stencil común en su pintura Le Portugais (1911) como parte de la atmósfera envolvente en el café Parisian para simular un efecto tipo póster, y la idea de usar estas «letras de naturaleza cotidiana» lo atrajo. También aparecen en las pinturas de Fernand Léger. En la década de 1920 El Lissitzky y Man Ray incorporaron letras stencil de origen francés a sus diseños y fotogramas. Le Corbusier las usó para rotular sus dibujos arquitectónicos. El diseñador estadounidense Paul Rand compró un set en París y se lo llevó

Figura 9. Edición original de la Oeuvre Complète, Zúrich, 1930.



a casa para usarlo en sus propios diseños en las cubiertas de libros y revistas. (ref. web 3)

Más allá de su origen, se señalan estos datos en relación al impacto que los tipos Stencil desempeñaron en las artes visuales y la arquitectura de la época. La antigua didona francesa, por ejemplo, tan clásica en sus formas, se modernizó para instalarse en el lenguaje arquitectónico de la vanguardia a través de figuras como Jean Prouvé o, de manera harto notoria, de nuevo Le Corbusier.¹⁰ En este último es sobradamente conocido el empleo habitual de la Stencil aplicada sobre el hormigón, sirviéndose de plantillas adaptadas a partir del diseño de su propio alfabeto (figura 9). Grandes superficies, puertas exte-

Figura 10. Uno de los cuadros de la serie False Starts de Jasper Johns, de 1959, con sus manchas de colores rotuladas medianamente Stencil.



riores de garajes o viviendas, vallas de obra, carteles o paramentos urbanos fueron algunos de sus ámbitos preferidos de utilización (Heitlinger 2011: 83-85).

Resulta interesante reflexionar sobre lo ecléctico del uso de las Stencil en el campo de la arquitectura: su adaptabilidad a distintos lenguajes y corrientes no deja de reflejar que se trata de una operativa de origen industrial absolutamente convencional y frecuente dentro del diseño.¹¹ En este contexto, tampoco resulta extraña su incorporación en algunos de los primeros ejercicios del Pop americano. Jasper Johns, a quien Venturi referenciaría en las páginas de Complejidad y contradicción en la arquitectura, reprodujo algunas iteraciones de la Stencil en sus series Device Circles y False Starts, producidas entre 1959 y 1960 (figura 10).¹²

La Stencil en el Grand's

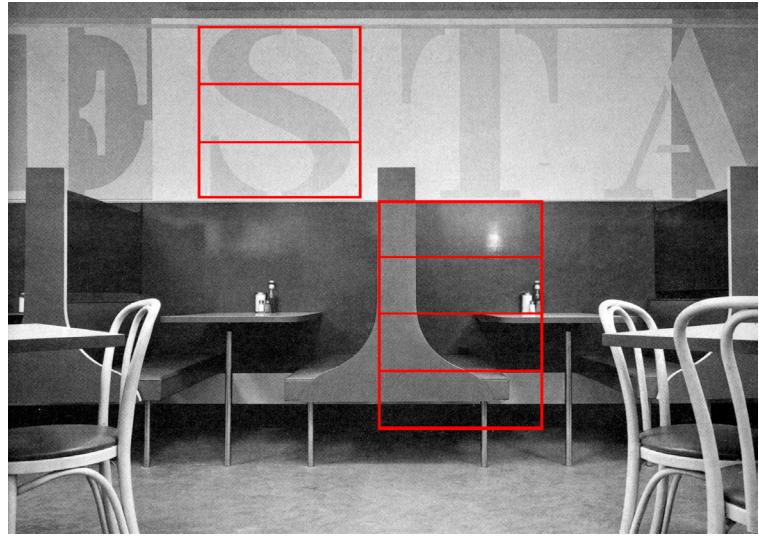
En el proyecto de Venturi y Short, la propia naturaleza de la Stencil suscita una serie de lecturas que, tras la revisión del material de la época, superan su mera condición de cita histórica y pueden analizarse desde dos puntos de vista: primero, como una relación entre la propia tipografía, su ejecución y el ya citado interés de Venturi por el *objet trouvé*; y también, como ya se ha señalado, en relación a las querencias visuales de la arquitectura en ese momento histórico, relacionadas con incipientes ejercicios pop.

Por otra parte y desde una aproximación simbólica, el elemento tipográfico puede interpretarse como un friso: este escrito en banda dignificaba y ensalzaba la pared; en realidad, era un *fondo de escena* que «recogía» la actividad del lugar. Gracias a la diferenciación cromática del texto sobre el enlucido de la superficie del paramento —las letras se pintaron en amarillo pálido sobre un fondo blanco, para asegurar su legibilidad—, el resultado manifestaba una expresividad y dinamismo que se transmitían al ambiente de la sala. El límite superior de la banda tipográfica quedaba rematado mediante un sutil detalle: unas delgadas líneas rosas que, a modo de filete, coincidían con el color de los conductos del aire acondicionado y sobre las que, precisamente, el propio Venturi apuntaba en la memoria del proyecto que «distinguen y camuflan la unión entre la pared y el techo» (Venturi 1972: 185). La existencia del texto y los detalles aplicados a la escala, color y perfil de sus trazados incidían sobre el espacio arquitectónico al trastocar la apariencia convencional del restau-

rante: además de monumentalizar la sencilla casa de comidas, de modestas dimensiones, estimulaban la percepción del usuario al contraponer la secuencia rítmica y compleja de la banda tipográfica con la disposición regular de los reservados y mesas.

En la memoria del proyecto, Venturi recalca, además, «la función más ornamental de la tipografía» y cómo las letras creaban «una escala y una unidad apropiadas para un lugar público» (Venturi 1972: 184); pero ponía especial cuidado en subrayar una diferencia, que se enfatiza aquí mediante cursivas: «los colores del rótulo exterior no están relacionados con los del interior, porque *la parte exterior es diferente de la interior*» (Venturi 1972: 185). Tal diferencia formaba parte del juego formal del café, aunque no debería soslayar algunas similitudes, evidentemente intencionadas. La primera tiene que ver con el tamaño. Una fotografía frontal de la pared oeste del comedor permite deducir que la altura de la banda tipográfica era aproximadamente 3/4 de esos «cinco pies» (o 1,5 metros, como indica la traducción al castellano del libro) que median las cabinas (Venturi 1972: 185); la proporción era, si se mira detenidamente la imagen, unos 3,6 pies o su equivalente: 1,10 metros (figura 11). Esta dimensión aparentaba ser igual a la del rótulo de entrada, y según puede verificarse en el plano correspondiente, la cota era de 3 pies y 2 pulgadas (0,97 metros) para el borde de los caracteres y 4 pies para el luminoso (figura 12, figura 13). El hecho de que el tamaño de las letras aplicadas en esa suerte de friso interior coincidiese prácticamente con el del rótulo luminoso exterior subraya una lógica manifiesta: si el local trataba de evitar el sobrediseño a partir de la reutilización de cosas corrientes, ¿por qué no hacer de la letra, barata e industrial en su origen, una más de estas cosas? Más aún: si esos caracteres, plasmados en el interior como motivo ornamental, sugerían el empleo de una plantilla—obviamente figurado, dado lo impracticable de ese método en la realidad—, ¿qué mejor uso podría haberse hecho de tal plantilla que convertirla propiamente en el luminoso retroiluminado de fachada? Así vista, la tipografía en el proyecto del Grand's era mucho más que una adenda, puesto que acaparaba el protagonismo del espacio y la imagen de la arquitectura: era un «anuncio» de su propia conformación material.

Tras esta primera interpretación sobre cómo las letras pueden transformarse en la fábrica literal del proyecto arquitectónico, se



apuntan otros aspectos de interés sobre su naturaleza compositiva. La *caja* de cada letra manifestaba, en la sala, la existencia de un módulo implícito, acorde con el resto de objetos, particularmente respecto a la disposición, tamaño y seriación de las cabinas, como ya se ha mencionado. Pero, como se indicaba en la memoria del Grand's, a Venturi y Short no les bastó con ocupar con la tipografía toda la superficie del paramento oeste del restaurante, sino que, además, la aplicaron en el muro contrario con una manifiesta diferencia:

En la pared opuesta una reflexión directa se yuxtapone con las «ventanas» de la cocina abierta. Estos efectos ilógicos recalcan la

Figura 11. Imagen frontal de las cabinas del restaurante y estudio de la proporción respecto a la banda tipográfica de la pared. Fuente: elaboración propia a partir de una fotografía de Lawrence Williams.



Figura 12. Fachada del Grand's. Tanto en esta imagen como en la figura 4 se puede observar que la altura del tirador de la puerta es muy similar a la del rótulo de fachada. Fuente: Venturi, Scott Brown and Associates.

Figura 13. Plano del rótulo de fachada de mayo de 1962. La altura de los caracteres es 3 pies y 2 pulgadas. Venturi, Scott Brown and Associates reproducido en ref. web 5.

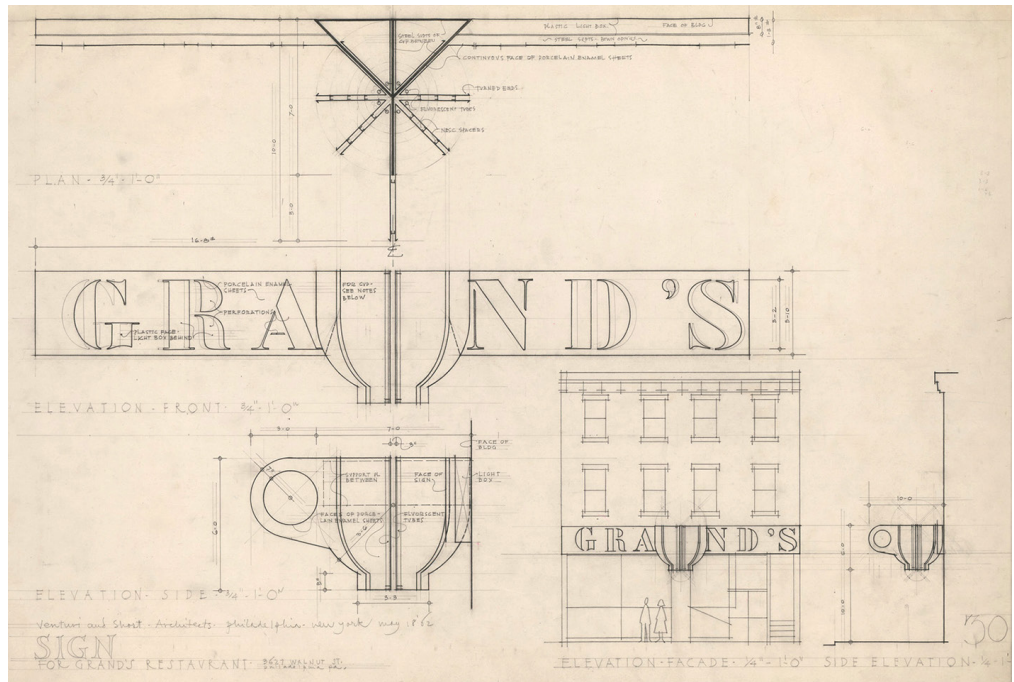


Figura 14. Abajo dcha. El muro de carga con las Stencil invertidas. El dibujo se interrumpe en los huecos de paso, sin atender a la supuesta legibilidad que exige la rotulación en establecimientos comerciales. Fotógrafo: Lawrence Williams. Ref. web 1.

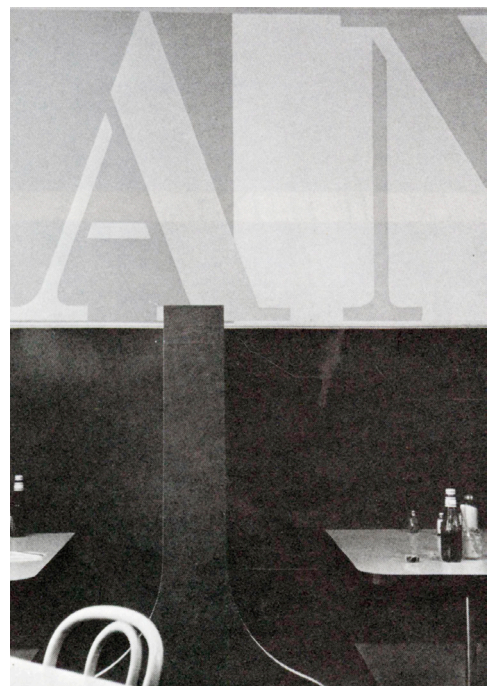
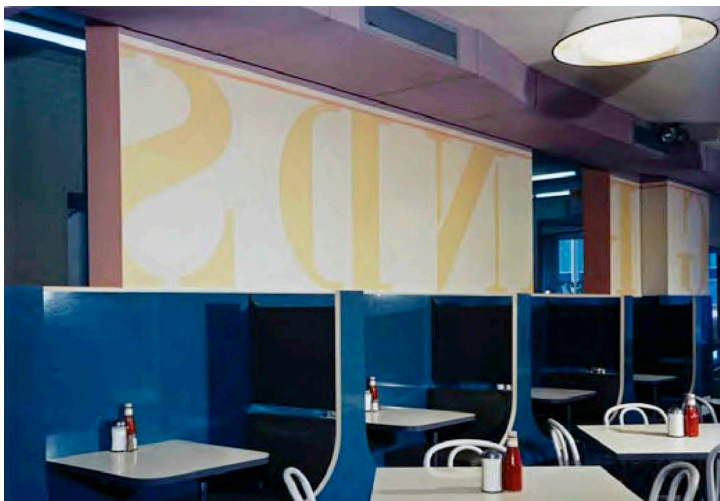
Figura 15. Izquierda. Detalle de las letras del muro oeste, con la proyección de los huecos del muro medianero como sombras aplicadas sobre el color de fondo. Werk, agosto 1977.

función más ornamental de la tipografía. Las enormes letras crean una escala apropiadas para un lugar público y contrastan con la escala individual inevitable de las múltiples mesas y cabinas. (Venturi 1972: 185).

Parece probable que el arquitecto plantearse este efecto visual al que se refiere con la expresión «efectos ilógicos» como un recurso retórico, en alusión a los muros preexistentes de los locales primigenios: «Tanto en el interior como en la fachada, reconocimos, en vez de enmascararla, la dualidad de la distribución existente con la pared medianera de carga en el medio» (Venturi 1972: 182). La renovación practicada para conectar los espacios había diluido en parte la simetría original, aunque estructuralmente siguiese existiendo y tuviese una incidencia real sobre el orden interno.

Al replicar invertido el gran rótulo sobre

la pared este del restaurante —la Stencil es reversible; basta con voltear la plantilla—, se descarta que la intervención de Venturi y Short se limitase al uso del texto como mera rotulación, ya que esa reflexión implicaba sacrificar su orientación legible. Por supuesto, las alusiones a ese «reflejo» no se limitan a este aspecto: si las letras se proyectaban sobre el muro de carga, los huecos y la huella de los conductos del aire acondicionado hacían lo propio sobre la pared oeste, creando así un efecto de bandas alternas sobre el color de fondo al que se superponían los caracteres (figura 14 y 15). Además de atraer visual-



mente por su ambigüedad, el elemento escrito conseguía «activar» las paredes a través de un mecanismo tan poco convencional como la sugerencia pintada de un espejo.

Grand's Supergraphics

Todos estos juegos entre las superficies y los huecos trascienden las decisiones meramente utilitarias, aquellas que convencionalmente se vinculan al empleo de las letras como rotulación arquitectónica. Pero conducen, además, a otra interpretación que contextualiza la obra del Grand's como parte de otros ejercicios interdisciplinarios que durante las décadas del 1960 y 1970 conectaron teorías de los campos de la arquitectura y el diseño gráfico.

Vista desde la arquitectura, la aparición de esos caracteres fuera de escala puede leerse como una manera de enmascarar el orden estructural y la delimitación del espacio a partir de elementos constructivos convencionales. Conforme a su discurso, Venturi contestaba así a la pureza y simplificación de la modernidad mediante un estudiado interés por el desequilibrio, algo que el propio arquitecto hacía explícito con sus frecuentes alusiones al Manierismo.¹³ Más que un período histórico, cabe asimilar esas citas en Venturi como una manera de proceder que Colin Rowe ya había definido en su texto «Manierismo y arquitectura moderna», publicado en 1950. En su desprejuiciado entendimiento de las formas de la historia como material de trabajo, Venturi se identificaba como la encarnación de ese observador «distante y sofisticado [...] que parece haber estado pidiendo a gritos el Movimiento Moderno» y que sobrevolaba el texto del crítico inglés (Rowe 1978: 48).¹⁴ El artículo de Rowe tenía su punto de partida en la observación de la famosa superficie blanca del alzado de la villa Schwob de Le Corbusier, en La Chaux-de-Fonds (1916) y la anomalía que representaba este proyecto dentro de su trayectoria, hasta el punto de obviarse en la narrativa de la Obra Completa. Ese cuadrado vacío de la Schwob representaba un pie forzado que el historiador también reconocía en los lienzos mudos que dominaban los frentes de la casa de Palladio en Vicenza (1572) o el Casino dello Zuccheri (1578) en Florencia. Su común sistema de vacíos y empanelados en fachada —«perturbaciones», en palabras de Rowe— contrastaban, en escala, con el orden convencional y las proporciones armónicas de la arquitectura e introducían «el dilema de una doble significación, de una distinción

entre la cosa tal como es y el modo en que aparece» (Rowe 1978: 39), un argumento que puede relacionarse con naturalidad con esos «efectos ilógicos» que Venturi había mencionado en su memoria del Grand's.¹⁵

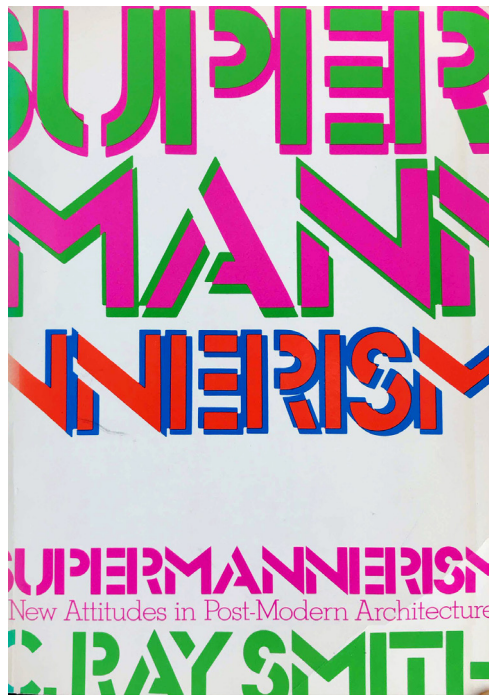
En el campo del diseño gráfico, las referencias son aún más explícitas. En su enciclopédica *A History of Graphic Design*, Philip B. Meggs cita este restaurante como un ejercicio pionero gracias al singular tratamiento integrado de tipografía y espacio arquitectónico:

Venturi entendía el edificio no como una forma esculpida sino como componente del sistema de tráfico urbano/de comunicaciones/interior/exterior de un entorno mayor. Los usos

Figura 16. Páginas de «Supergraphics», el artículo de C. Ray Smith en el número de *Progressive Architecture* de noviembre de 1967.



Figura 17. Portada de *Supermannerism*, de C. Ray Smith, 1977.



poco frecuentes y la yuxtaposición de materiales, los elementos gráficos, desde el strip comercial de carretera a las vallas publicitarias, y las letras a escala del medio se agregaron libremente a su vocabulario arquitectónico. Quizás las generosas decoraciones gráficas de su restaurante Grand's de 1962, inspirado en un diner, en Filadelfia oeste (y hoy demolido), fueron el estímulo del concepto Supergraphics. (Meggs 1998: 433)

Como apunta Meggs, la conexión entre el Grand's y Supergraphics fue una adhesión *a posteriori*. Acuñado por el crítico C. Ray Smith como título de un artículo que publicó en *Progressive Architecture* en el número de noviembre de 1967, el término *Supergraphics* englobó toda una serie de actuaciones bidimensionales que pretendían intervenir en el espacio construido (figura 16):

No un recurso decorativo, repito, no un recurso decorativo, la utilización por los Supermanieristas de rotundas rayas, formas geométricas e imágenes tridimensionales a superescala es, y debe enfatizarse, un experimento espacial. (Ray Smith 1967: 133)

El artículo se refería, en concreto, a los trabajos de Doug Michels y Charles Moore aunque, años más tarde, Ray Smith precisó que Supergraphics había tenido su origen «alrededor de 1962 con el rótulo de la imagen-espejo (*mirror-image lettering*) diseñado por Robert Venturi para el Grand's Restaurant y en la costa oeste en el trabajo de Charles Moo-

re y Donlyn Lyndon» (citado en Shaughnessy 2010: 258).

Que Smith referencie el trabajo de Venturi no debería resultar extraño. El crítico ejercía como editor asociado en *Progressive Architecture* cuando el Grand's se publicó por primera vez, y recuperó 14 años más tarde este proyecto en su volumen *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture* (1977) (figura 17). Le dedicó tres menciones que resultan de interés, en tanto desvelaban cómo las interpretaciones de esa obra se habían quedado adheridas a sus propósitos iniciales. En la primera, cita la reforma como una realización temprana de la Escuela de Filadelfia, los seguidores de Louis I. Kahn. Describía el proyecto como «un diner italianizado con componentes industriales y materiales corrientes, así como con una extraña, y por entonces incomprensible, superposición de elementos gráficos» (Ray Smith 1977: 88-89) (figura 18). La segunda de las descripciones ya no prestaba atención al asunto gráfico para concentrarse, casi exclusivamente, en los aspectos de utilización de objetos producidos en serie (Ray Smith 1977: 171). La tercera mención, por el contrario, sugería un paso más para entender el proyecto dentro del campo de la experimentación visual:

El diseño pintado parecían fuentes mediante estencil [...] se repetía en una imagen especular en el muro opuesto. Nadie usaba el término Supergraphics en ese momento. Robert Venturi observó que las letras tenían el «carácter de las stencil convencionales», congruente con el motivo de los objetos y los mate-

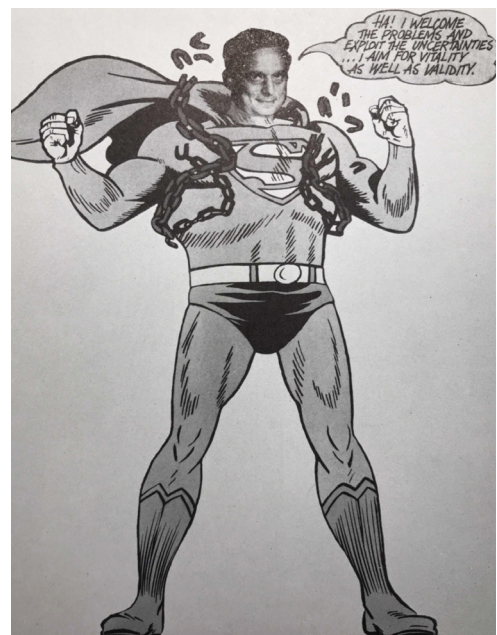


Figura 18. El «Supermanierista» Robert Venturi según el libro de C. Ray Smith.

riales convencionales empleados en el diseño. Sin embargo, los gráficos, que superpusieron la doble escala en el pequeño espacio comedor, fueron llevados al más puro ámbito de los *Supergraphics* en tres dimensiones al ser reflejados en la pared opuesta, lo que sugiere que el tipo era un bloque sólido que iba de una pared a otra. (Ray Smith 1977: 272)

Esas afirmaciones sugieren que ese ensimismamiento por el trazo seguramente albergase otros propósitos.

El historiador del arte William J. T. Mitchell afirma en su libro *Teoría de la imagen* que «la autorreferencia es un problema central de la estética moderna y de sus varias revisiones posmodernas» (Mitchell 2009: 39) y define un concepto acorde a lo que sucede en el Grand's: la metaimagen. Según Mitchell, una metaimagen es «una imagen que se refiere al proceso de su propia producción, pero que al mismo tiempo disuelve la frontera entre lo interno y lo externo, entre la representación de primer y segundo orden» o, en otras palabras, imágenes que hablan de sí mismas (Mitchell 2009: 45). Esta idea resulta coherente para subrayar que el propósito de Venturi al incorporar ese texto reflejado en el interior del Grand's parecía no tener como objetivo el ser leído. Más que articular un significado, el texto y su inversión pasaban a comportarse como imágenes, reverberaciones que afectaban a la percepción del espacio.

Asimismo, la condición que revelan esos «efectos ilógicos» al interior de esta sala de comidas posibilitaba el enlace conceptual con el Manierismo. El efecto de extrañamiento por la alteración del orden de lectura del texto es clave para entenderlo no ya únicamente como medio de comunicación, sino como pieza visual. La imagen reflejada también buscaba la creación de un efecto pictórico: aumentar a través de la perspectiva la sensación de amplitud y monumentalidad de un interior pequeño, como ya había hecho en su día, con medios muy distintos y la aplicación de un espejo, Adolf Loos en el American Bar de Viena (1908).¹⁶ (Recuérdese, por ejemplo, que en diversos párrafos de su libro Venturi mencionaba elementos de arquitectura que son sencillamente demasiado grandes para estar ahí. En ese sentido, las letras o «la imagen de las letras» no es algo tan diferente, por ejemplo, de la escalera de Frank Furness en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia; nuevamente, se trata de un recurso de colmatación del interior.) El que la tipografía se reprodujese con esas interrupciones en el dibujo demos-

traban un nulo interés por su legibilidad, lo que conduce a interpretarla inevitablemente como un mecanismo retórico, un elemento gráfico-arquitectónico que entra de lleno en el terreno de la autorreferencia.

En sus estudios, Mitchell también desarrolla, junto al de metaimagen, el concepto de «multiestabilidad», un fenómeno que determina como propósito esencial el «ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias, o simplemente diferentes, en una sola imagen»:

Las imágenes multiestables también son un componente familiar de los estudios antropológicos sobre el llamado arte primitivo. Las máscaras, los escudos, los ornamentos arquitectónicos y los objetos rituales a menudo muestran paradojas visuales [...] (Mitchell 2009: 49)

Y aclara que la mayoría de las imágenes multiestables «no son metaimágenes en el sentido formalmente explícito [...], en tanto en cuanto no se refieren a sí mismas, sino que «emplean una sola Gestalt para cambiar desde una referencia a otra» (Mitchell 2009: 50). De vuelta al Grand's Restaurant, recurrir a la idea de imagen multiestable que acota Mitchell permite entender mejor la experiencia. Gracias al sistema de equívocos propuesto por Venturi y Short, el usuario entra y sale de las posibles interpretaciones convencionales sobre la escritura: de signo a imagen, de imagen a reflejo o de reflejo a sombra, al combinarse con las franjas alternas de la pared.¹⁷ Según la hipótesis de partida en la que se apoya este artículo, el que la intervención tipográfica del Grand's Restaurant se reivindique como recurso arquitectónico se fundamenta en el hecho de que ese diálogo entre el rótulo reflejado, la metaimagen y la persona «no ocurre en un terrero incorpóreo»; todo lo contrario, requiere de materialidad y de un lugar concreto, e incluso de un determinado contexto disciplinar y narrativo: «Las metaimágenes no solo provocan una visión doble, sino una voz doble y una doble relación entre el lenguaje y la experiencia visual» (Mitchell 2009: 66).

Tipos gráficos en la obra de Venturi

Conforme a lo expuesto al inicio de este artículo, el proyecto del Grand's se ha estudiado de diferentes maneras: por un lado, como un trabajo pionero que, a partir de su original utilización de los elementos gráficos en el espacio arquitectónico y las sugerencias de su ejecución material encarna algunos de

Figura 19. Tres ejes. De abajo arriba: el Grand's y la Guild House dividen simétricamente su rótulo; el parque de bomberos en Columbus lo utiliza como eje, hito y sistema de comunicación. Elaboración propia a partir de imágenes de Lawrence Williams (Grand's), William Watkins (Guild House) y Robert Venturi (parque de bomberos).

los principios enunciados en *Complejidad y contradicción*; por otro, como un intento de aproximar su intencionalidad visual a las ilusiones del Manierismo; y, por último, como un ejercicio que, desde de la Teoría de la imagen, aprovecha las autorreferencias para establecer distintos niveles de significación en su operativa tridimensional. Es este último aspecto el que sitúa al proyecto, según Ray Smith, como precursor de los efectos ópticos y arquitectónicos de los Supergraphics. Estas tres perspectivas —formal, histórica y visual— permiten entender cómo la tipografía está lejos de ser, en este caso, un «recurso de-

corativo» ortodoxo. Para concluir, parece necesario analizar brevemente cómo esa faceta se manifestó en la obra posterior de Venturi.

Las trazas estilísticas del Grand's pueden rastrearse sin problemas en los siguientes años, en los que Venturi y Rauch abordaron en un buen número de proyectos el diseño arquitectónico y tipográfico de una manera integrada: desde el rótulo de la Guild House, en Philadelphia (1960-1966) —junto a Cope & Lippincott, como arquitectos asociados—, al panel que coronaba la Fire Station Number 4, en Columbus (1965-1968), o el número de la Lieb House, en Nueva Jersey (1967-1969), o la Dixwell Fire Station, en New Haven (1967-1974) o —ya en la siguiente década— el edificio para Basco, en Filadelfia (1977-78). Aunque se trate de aproximaciones muy distintas, todas manifestaban el entendimiento de la escritura como un elemento de carácter compositivo dentro de los ejes y sistemas arquitectónicos. En la realización casi simultánea de la Guild House —el siguiente proyecto en el orden propuesto en el texto de *Complejidad y contradicción*— ya se hizo evidente la condición del Grand's como campo de pruebas: el rótulo del edificio, probablemente una Helvetica condensada, se coloca también en el eje de simetría del alzado, apoyado, como en la cafetería, en el soporte y, de nuevo, dividido por la mitad. Si en el caso del Grand's la palabra se partía por una gigantesca taza Pop, en la residencia descansaba en ese cilindro sobredimensionado que resaltaba del plano de fachada. Se trata del mismo asunto que Venturi exploró, también, en los famosos desequilibrios del alzado frontal de la casa materna en Chestnut Hill. En esa residencia, como en el Grand's, el acceso se efectuaba de lado, una flagrante contradicción con la frontalidad que sugería su composición. El eje central, que en el Grand's y en la Guild House se manifestaban como una línea de estructura, se expresaba en la casita de forma opuesta: un émulo del vano de la Casa del Girasole de Luigi Moretti, que el propio Venturi ilustra en las páginas de *Complejidad y contradicción*. En el parque de bomberos en Columbus se da un paso más: el tipo se emplea como remate de la torre de vigilancia y ocupa, así, el lugar más relevante de la composición (figura 19).

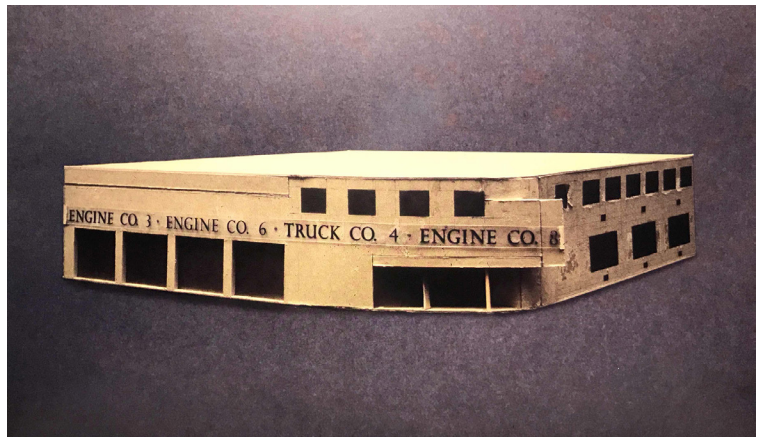
La «atrevida escala» de las letras del Grand's se repetía en otros elementos arquitectónicos como las ventanas de la Guild House, «anormalmente grandes», o los huecos discordantes y el zócalo de la casa de Chestnut Hill o, ya en un terreno eminentemente



gráfico, en la banda que contenía la rotulación del parque de bomberos en Dixwell —despegada incluso del alzado en un extremo—, o la Helvética sobredimensionada que franqueaba el paso a la entrada de la Lieb House (figuras 20 y 21). El proyecto de Dixwell exhibe, además, otra de las características de la letra en Venturi: a partir de esos troqueles en el anuncio del Grand's, las tipografías y sistemas de comunicación parecen formar planos que poseen su propia entidad física independiente, separada del cuerpo de la arquitectura. Son, evidentemente, esbozos del interés de Venturi por los motivos comerciales, que se expresarán debidamente en las páginas de *Aprendiendo de Las Vegas*, junto a Denise Scott Brown y Steven Izenour.

De la misma manera, se ha apuntado en líneas anteriores el hecho de que el troquel de fachada del Grand's podría haberse utilizado figuradamente para trazar las letras del interior, como si se tratase de un *ready-made* ficticio. Esa ambigüedad entre un elemento aparentemente convencional que, en realidad, es puramente representativo vuelve a repetirse con frecuencia en las realizaciones y proyectos del Venturi de los años 1960: la antena de la Guild House no era una antena como tal, sino que se trataba de un objeto diseñado y modificado para que lo pareciese — como señala Stanislaus von Moos, la auténtica antena estaba detrás, retranqueada para escamotear su presencia (von Moos 2019: 174)—; los apliques eléctricos de la Iglesia de San Francisco de Sales (1968) se adaptaron para quedar vistos; o, en el conocido concurso para el National College Football Hall of Fame en New Brunswick (1967), se pretendía utilizar un panel electrónico «mayor que de costumbre y de proporciones ligeramente diferentes» (Venturi 1971: 92) (figura 22).¹⁸

Son solo algunos ejemplos que evidencian la importancia de la tipografía y sus medios en la imagen del edificio, y que también subrayan cómo, y al contrario de lo que suele ser habitual, Venturi no la consideraba como un elemento secundario, sino como un aspecto integrado en el proceso de proyecto. Siempre quedará una objeción clara: tal y como se ha podido observar en los textos del arquitecto, las letras suelen calificarse como «ornamentación aplicada», un término que en la práctica disciplinar suele tratarse de asunto menor. Si en cualquier otro caso este «aplicada» podría sustentar un carácter anecdótico, incluso superfluo, en Venturi significa otra cosa, como demuestra insistentemente su trabajo. En su evidente y reiterado interés por los accidentes



provocados, el orden de las cosas se invierte: lo accesorio siempre usurpa el espacio de lo primordial —un cartel puede ser más grande que el edificio que anuncia—; los pilares, el eje o las escaleras son excesivos, siempre de una escala incómoda. La tipografía, desde luego, no iba a ser menos, y en su trabajo reclama un protagonismo tantas veces negado desde los estudios disciplinares y las historias más canónicas de la arquitectura.

Figura 20. Página anterior. Maqueta del parque de bomberos en Dixwell, en la que se observa cómo la banda tipográfica se desgaja del alzado en la parte derecha de la imagen. Fuente: Geers, Pancevac y Zanderigo 2016: 131.

Figura 21. Página anterior. Detalle del número que franqueaba la entrada de la Lieb House y estrechaba el hueco de paso. Fuente: Sanmartín 1984: 61. Col. Gerod Clark.

Figura 22. Página anterior. El marcador del concurso de New Brunswick, «mayor que de costumbre y de proporciones ligeramente diferentes». Fotografía: Venturi, Scott Brown and Associates.

Notas

- 1 En las siguientes páginas el término Pop se referirá exclusivamente al ámbito estadounidense.
- 2 A lo largo de la trayectoria de Venturi se sucedieron distintas asociaciones. La más conocida es la que mantuvo con Denise Scott Brown (VSBA), pero en esta etapa interesa particularmente John Rauch, con quien abordó la mayoría de sus encargos en Filadelfia desde 1961: primero como colaborador del estudio que Venturi dirigía con William Short y entre 1964 y 1980 ya como socio directo. Hecha esta aclaración, si se cita como único autor a Venturi a partir de ahora es tanto por agilidad del discurso como por la importancia de las citas directas de sus escritos.
- 3 Según los propios archivos de VSBA, el proyecto y obra del Grand's corresponde al bienio 1961-1962. El plano del luminoso de la entrada que se reproduce en este artículo tiene como fecha mayo de 1962. Cabe deducir que la reforma se concluiría en la segunda mitad del año, a tiempo para el inicio del curso académico.
- 4 En *Progressive Architecture* la inmensa mayoría de los cambios afectan, sobre todo, a los últimos párrafos de la memoria, cuando se abandona la descripción del proyecto para abordar algunos asuntos de rotulación e iconografía.
- 5 Labatut, un arquitecto de origen francés emigrado a Estados Unidos en 1928, fue director de los Estudios de Grado en el Departamento de Arquitectura de Princeton entre 1949 y 1968, donde enseñó a Venturi o Charles Moore, entre otros. Su énfasis en aspectos de comunicación visual, reflejado tanto en su propia actividad —los espectáculos de luz y sonido de la Feria Mundial de Nueva York de 1939, por ejemplo— como también en sus programas docentes, hizo evidente mella en el joven Venturi.
- 6 «Al final fuimos dejados a un lado por los propietarios, cuyos cambios hicieron una parodia de nuestra parodia» (Venturi 1972: 186).
- 7 Es así como se deberían contemplar sus menciones en publicaciones como *Werk-Archithese* (1977) y *Architectural Monographs* (1978). En un libro dedicado a las primeras obras de Venturi tan reciente como *The Difficult Whole* (2016), de Kersten Geers, Jelena Pancevac y Andrea Zanderigo, ni siquiera figura entre los proyectos analizados.
- 8 La dirección del proyecto, ya demolido, era el 3627 de Walnut Street, junto a la Universidad de Pensilvania.
- 9 En *Progressive Architecture* se reprodujo una lista completa de acabados:
 Muros con revestimiento de madera: contrachapado esmaltado azul verdoso con resina epoxi. Paredes laterales: enlucido pintado en gris, en alternancia con cuadrados en blanco y amarillo pálido para la banda de las letras, enmarcada por una delgada línea rosa en el límite superior. Muros traseros: pintados en rosa, excepto el cuadrado amarillo situado tras el reloj. Techo: placas acústicas en blanco de Armstrong Cork Co.; cornisa pintada y conductos de las instalaciones vistos en color lavanda. Iluminación: lámparas en blanco de R.L.M. (Reich Luftfahrt Ministerium). Cabinas: pintura esmaltada sobre contrachapado en color azul verdoso [sic] y canto de formica; respaldos en verde musgo, diseño del arquitecto y producidos por National Products; almohadillados Naugahyde para los laterales, también en verde musgo sobre sujeciones de cromo. Mesas: recubrimiento superior plástico en blanco con canto gris y patas de sujeción de cromo, producidas por National Products. Sillas: modelo de madera curvada de Thonet en blanco con asientos en recubrimiento vinílico y color verde musgo. Rótulo exterior: taza fabricada por Alto Sign Co.
- 10 «El término didona es una combinación de Bondoni y Didot, los dos tipos más importantes de esta categoría. [...] También llamadas nuevas romanas (new roman) o modernas. Las versiones en negrita pueden denominarse fuentes muy gruesas» (Cheng 2005: 14-15).
- 11 Esta fecunda producción ha conducido a malinterpretaciones en contextos artísticos por el simple desconocimiento sobre su autoría intelectual. La reciente anécdota sobre el enfrentamiento entre la Fundación Le Corbusier y Letraset a partir de un alfabeto que la marca gráfica había comercializado ejemplifica esta paradoja: «[...] Cuando Letraset Francia lanzó al mercado una fuente identificada con el nombre de «Charrette» (carretilla) comenzaron los problemas con la Fundación Le Corbusier al usar las letras que ellos creían, desde su posición devota, que habían sido diseñadas por su eminencia para su uso exclusivo. Finalmente, los catálogos Letraset los identificaron de modo obediente y absurdo como «© Le Corbusier» (ref. web 4).
- 12 Johns y Rauschenberg son, junto con Ellsworth Kelly y Morris Louis, las únicas referencias ilustradas de arte contemporáneo en las páginas de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
- 13 Hay más de una decena de citas al Manierismo en *Complejidad y contradicción*, pero quizá sea suficiente con la del prefacio: «Los ejemplos elegidos [en este libro] representan mi inclinación hacia ciertas épocas: Manierismo, Barroco y Rococó especialmente» (Venturi 1972: 21).
- 14 Aunque el artículo se publicó en 1950, Rowe señaló en su reedición de 1976 a Venturi como «un arquitecto que se había mostrado «desenfadado en su modo de utilizar elementos de origen manierista [...] y ha ampliado el teatro del discurso arquitectónico» (Rowe 1978: 35). La relación entre Venturi y Rowe ha sido estudiada con detalle por Raúl Rodríguez en su tesis *Road to 1966: caminos hacia Complejidad y contradicción en la arquitectura en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.* (Rodríguez 2016: 72-76) y más recientemente en el texto de Emmanuel Petit «Rowe, Scully, Venturi: Two Forms of Corbusianism» (Petit 2019).
- 15 El propio Venturi incluyó al Grand's como ejemplo en su artículo «Architecture as Sign rather than Space. New Mannerism rather than old Expressionism» (Venturi y Scott Brown 2004: 43).

- 15 Loos aparece citado en el texto de Rowe como «uno de los primeros en manifestar tendencias manieristas», sugerencia que nunca llega a desarrollarse en el artículo para centrarse, en cambio, en el academicismo implícito en su villa Steiner (Rowe 1978: 45).
- 17 También resulta posible, en este caso, entender tal multiestabilidad no como una percepción alterna, sino ambigua y simultánea.
- 18 Sobre el *ready-made* en la obra de Venturi durante este período, véase el artículo correspondiente publicado en el número anterior de esta revista (Encabo, Maluenda 2019).

diendo de todas las cosas. Selección de textos de Xavier Sust. Traducción de Xavier Sust y Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; Izenour, Steven. 2016. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (Ed. rev.) Traducción de Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili. Publicado originalmente como *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*; Cambridge (Massachusetts)/Londres: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1972, 1977.

VENTURI, Robert y SCOTT BROWN, Denise. 2004. *Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time*. Cambridge (Mass.) y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bibliografía

Libros

- BROOK, Tony y SHAUGHNESSY, Adrian (eds.). 2010. *Supergraphics. Transforming Space: Graphic Design for Walls, Buildings & Spaces*. Londres: United Editions.
- CHENG, Karen. 2005. *Designing type*. Londres: Laurence King Publishing.
- GEERS, Kersten y PANCEVAC, Jelena y ZANDERIGO, Andrea (eds.). 2016. *The Difficult Whole. A reference Book on Robert Venturi, John Rauch and Denise Scott Brown*. (eds.). Zúrich: Park Books.
- MCNEIL, Paul. 2017. *The Visual History of Type*. Londres: Lawrence King.
- MEGGS, Philip B. 1998. *A History of Graphic Design*. Nueva York: Wiley [1.ª ed. 1983].
- MITCHELL, William J. T. 2004. *Teoría de la imagen. Ensayo sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal. 1994. *Pictures Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Press of Chicago.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Raúl. 2016. *Road to 1966: caminos hacia «Complejidad y contradicción en la arquitectura» en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE.UU.* Tesis doctoral. Madrid: Escuela TS Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- SANMARTÍN, Antonio (ed.). 1986. *Venturi, Rauch & Scott Brown. Obras y proyectos 1959-1985 / Works and Projects 1959-1985*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SMITH, C. Ray. 1977. *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture*. Nueva York: E. P. Dutton.
- STIERLI, Martino y BROWNLEE, David B. (eds.). 2019. *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's «Gentle Manifesto»*. Nueva York, Museum of Modern Art.
- 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, Robert y SCOTT BROWN, Denise. 1971. *Apre-*

Capítulos de libros

- PETTIT, Emmanuel. 2019. Rowe, Scully, Venturi: Two Forms of Corbusianism. En: Martino Stierli y David B. Brownlee, *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's «Gentle Manifesto»*. Nueva York: the Museum of Modern Art. 158-167.
- ROWE, Colin. 1978. Manierismo y arquitectura moderna. En: Colin Rowe. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili. (Título original: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge (Mass.) / Londres: The Massachusetts Institute of Technology.)
- SHAUGHNESSY, Adrian. 2010. Supergraphics in a Superworld. En: Tony Brook y Adrian Shaughnessy (eds). *Supergraphics. Transforming Space: Graphic Design for Walls, Buildings & Spaces*. Londres: United Editions: 257-269.
- STIERLI, Martino. 2019. Robert Venturi at MoMA: Institutional and Outsider. En: Martino Stierli y David B. Brownlee, *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's «Gentle Manifesto»*. Nueva York: the Museum of Modern Art. 12-27.
- VON MOOS, Stanislaus. 2019. Sharpening Perception. En: Martino Stierli y David B. Brownlee, *Complexity and Contradiction at Fifty: On Robert Venturi's «Gentle Manifesto»*. Nueva York: the Museum of Modern Art. 169-183.

Artículos

- ENCABO SEGUI, Enrique y ESTEBAN MALUENDA, Inmaculada. 2019. Objeto de contradicción: aproximaciones al ready-made en la obra temprana de Robert Venturi, 1959-1968. *Cuaderno de Notas* 20: 71-88.
- COLES, Stephen y SHAW, Paul. 2012. Stereotype. *Tough Breaks*. Print 66: 28-29.
- HEITLINGER, Paulo (ed.). 2011. Composição com stencils, 1840. *Cadernos de Tipografia e Design*, 20, 2011: 35. SMITH, C. Ray 1967. Supergraphics. *Progressive Architecture*, nov. 1967: 132-137.
- RAY SMITH, C. 1967. Supergraphics. *Progressive Architecture*, nov. 132-137.

- REDACCIÓN. Alfabetos stencil: Albers e Tschichold. 2011. *Cadernos de Design e Tipografia*, 20: 87-92.
- REDACCIÓN. A Bill-Ding Board for the National Football Hall of Fame Competition 1967. 1978. *Architectural Monographs* (Londres), 1: 56-57.
- REDACCIÓN. Grand's Restaurant, West Philadelphia. 1977. *Werk-Archithese*, 7-8: 14.
- REDACCIÓN. High Style for a Campus Eatery. 1963. *Progressive Architecture*: 132-135.
- REDACCIÓN. Jean Prouvé e Le Corbusier. 2011. *Cadernos de Design e Tipografia*, 20: 83-85.

Referencias páginas web

- Ref. web 1: <http://venturiscottbrown.org/pdfs/GrandsRestaurant01.pdf> (visitado 15 abril 2020).
- Ref. web 2: www.uspto.gov/web/patents/classification/uspdc19/schedd19.htm (visitado 10 abril 2020).
- Ref. web 3: <http://typefoundry.blogspot.com.es/2010/03/lettres-jour-public-stencil-letting.html> (visitado 05 abril 2020).
- Ref. web 4: <http://typefoundry.blogspot.com.es/2010/03/lettres-jour-public-stencil-letting.html> (visitado 15 abril 2020).
- Ref. web 5: <http://www.theplanjournal.com/article/act-and-art-architectural-critique-drawing-house-and-sign> (visitado 15 abril 2020).

Fecha final recepción artículos:
30/04/2019
Fecha aceptación: 27/06/2019

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