

10 | octubre 2019

## ¿PUEDE SER ORDINARIA LA ARQUITECTURA? Deborah Fausch

infolio | 13 2019 | ISSN 2255-4564

---

**Resumen.** ¿Puede la arquitectura ser ordinaria? La autora inicia con esta pregunta una disertación en torno al enfoque con el que Robert Venturi y Denise Scott Brown afrontaban la arquitectura. Como ejemplo analiza las peculiaridades de la Lieb House, una construcción de finales de los sesenta, con claras referencias a la villa Savoye de Le Corbusier. Para la autora, la dificultad de que un edificio sea a un tiempo una propuesta y un comentario hace de la obra de Venturi y Scott Brown un paradigma de la estrecha relación entre artes y vida cotidiana. La definición de ordinario y sus diferentes sentidos, son algunos de los aspectos que determinan la complejidad de esa relación.

**Palabras clave.** Lieb House, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Le Corbusier, villa Savoye, ordinario, arquitectura.

---

## ¿Puede ser ordinaria la arquitectura?

Deborah Fausch



Lieb House, vista de la vivienda desde la calle de su primer emplazamiento. Fotografía de Stephen Hill.

¿Puede la arquitectura ser ordinaria? O, quizá, sería mejor preguntarse ¿cuál es su relación con lo ordinario? Para responder a ello debemos primero preguntarnos qué entendemos por tal cosa.

Lo ordinario es parte de algo más complejo, forma parte una nebulosa de ideas entre las que se incluye lo cotidiano, lo habitual, lo recurrente y las costumbres. Puede entenderse por ordinario lo irrelevante, lo banal, lo aburrido, lo común, lo mundano, lo secular, pero también, lo profano, lo que carece de propósito o de representación, lo imperfecto y lo irregular. Es, según expresión de Adolf Loos, lo común, lo privado y lo doméstico: la casa frente a la tumba y el monumento. Es una idea impulsada por los alemanes del Movimiento Moderno que hacía referencia a lo normal en comparación con lo único. Según Le Corbusier, era lo típico y, en palabras de Robert Venturi, es lo convencional en oposición a lo original. Para Aldo Rossi, lo ordinario es aquello que sirve de modelo, de tal forma que la trama urbana y el barrio son lo opuesto del monumento. Finalmente, para Bernard Rudofsky lo vernáculo es lo contrario a la autoría individual.<sup>1</sup>

En el arte, lo popular y lo artesanal se oponen a lo bello. El realismo decimonónico, que buscaba retratar escenas cotidianas de la gente común, era lo contrario a los grandes asuntos mitológicos de la pintura de historia. En el siglo XX, la exhibición inexpresiva y la exageración que el Pop Art hizo de lo ordinario no eran sino la réplica al expresionismo abstracto.

En muchos sentidos, lo ordinario es una categoría poco original, incluso negativa, opuesta a las cualidades positivas de todo aquello que no es: no forma parte de la élite, no es excepcional, ni interesante, ni único, ni tampoco extraordinario. Lo ordinario es común, aburrido y banal, cuando no irregular e imperfecto. Lo extraordinario (lo que está más allá o por encima de lo ordinario) es noble, novedoso, individual y avanzado; en consecuencia, es digno de mención, inesperado, excelente, ideal (incluso perfecto), trascendente, rico, raro y ornamental. Algunos de los significados más antiguos de este término provienen del ciclo litúrgico, por ejemplo, los días ordinarios frente a los días festivos. En este sentido, lo ordinario se opone a lo sagrado y designa todo aquello que no está dotado de magia ni misterio, todo lo que carece de las cualidades numinosas de lo eterno, de lo

---

1. Rudofsky, Bernard (1964) *Architecture without Architects*. Nueva York: Doubleday.

místico. Lo ordinario se muestra alejado de toda ensoñación. Pero estas características de lo sagrado también están sujetas a cambios. Mientras en otros tiempos lo divino incorporaba lo regular (es decir, lo reglado y lo perfecto), en el siglo XX, para Henri Lefebvre, todo lo cotidiano (que carece de sentido, de importancia), ha sido reemplazado por la regulada vida de una sociedad planificada. Lefebvre proponía como alternativa, lo festivo, un espacio nuevo y excepcional, una especie de eterno terrenal, en el que ese tiempo ordinario (regulado) se viera reemplazado por el tiempo de la fiesta<sup>2</sup> y la idea de la estética que, con la secularidad moderna, reemplaza a lo sagrado como portavoz y espacio de lo numinoso. Aquí lo ordinario se enfrenta a una nueva oposición, y se convierte en todo aquello que no es arte. Y el arte, a su vez, emprende la tarea de reformar lo ordinario.

Todo esto hace de lo ordinario algo superfluo, lo convierte en una desilusión, en un fracaso. Sin embargo, otro sentido de la palabra la asocia con algo valioso por derecho propio. Es una palabra antigua que aparece en el latín clásico como *ordinarius*, derivada de *ordo*, orden, y que significa, por tanto, dotado de orden, regular, ajustado a derecho, aquello que sucede en el curso normal de las cosas. Los jueces y funcionarios de la iglesia son “ordinarios” cuando son nombrados regularmente y tienen jurisdicción sobre asuntos normales. La palabra viene a dar sentido a todas aquellas cosas que son invariables, y también a reglas de comportamiento, como el Ordinario de la Misa.<sup>3</sup> Con este antiguo significado adquiere una cualidad positiva, es algo tal como debería ser, ordenado y en orden. La arquitectura es ordinaria en tal sentido, ya que regula una ordenanza, una forma de ser y de hacer por medio de la propia forma.

Para Peter Collins, el idilio de la arquitectura con lo común es propio de la modernidad. El período entre 1750 y 1950 se distinguió por el hecho de que la villa o la pequeña vivienda se convirtió por primera vez, no sólo en un tema legítimo de investigación arquitectónica, sino en el paradigma de toda la arquitectura.<sup>4</sup> Las villas eran en principio asunto de los ricos, pero cuando se mezclaban los principios de la irregularidad pintoresca con el socialismo utópico, con los movimientos reformistas, con el impulso para mejorar la calidad de los productos manufacturados en Alemania e Inglaterra, y con la búsqueda de “un estilo representativo de esos tiempos”, surgió un programa para el diseño de eso nuevo que sería lo ordinario en el siglo XX. Y con la vanguardia, lo ordinario se convirtió en propagador de la revolución.

La idea del arte como algo revolucionario puede verse en la creencia de Richard Wagner de que la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, impulsaría la transformación social que la Revolución de 1848 no había provocado en Alemania.<sup>5</sup> Su compatriota Gottfried Semper, y más tarde, Otto Wagner, buscaron un “estilo de su tiempo”, capaz de reformar la arquitectura. Adolf Loos, para quien ese estilo, sobrio, pasivo e interiorizado llegaría a cambiar la sociedad, suscribía la oposición tradicional entre lo alto y lo bajo, oculta por aquella otra entre lo revolucionario y lo conservador:

La obra de arte es revolucionaria mientras la casa es conservadora. La obra de arte nos muestra nuevos caminos y piensa en el futuro; la casa, en cambio, se limita a ocuparse del presente... ¿De eso se desprende que la vivienda no tiene nada de artístico y que la arquitectura no debe incluirse entre las artes? Sólo una pequeña parte de la arquitectura tiene que ver con ellas: los sepulcros y los monumentos. Todo lo demás, todo lo que desempeña alguna función, debe ser excluido del dominio artístico.<sup>6</sup>

2. Lefebvre, Henri (1984) *Everyday Life in the Modern World*. Piscataway, NJ: Transaction.

3. Oxford English Dictionary: “ordinary” (Oxford: Oxford University Press, 2014). “Magistrado o cónsul designado de acuerdo con los procedimientos normales y legítimos. Se refiere a un tipo de soldado y aun tipo de sirviente”.

4. Collins, Peter (1965) *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Montreal: McGill Queens University Press, p. 42 y siguientes.

5. Véase Wagner, Richard (1993) “Art and Revolution” en *The Art Work of the Future, and Other Works*, Lincoln: University of Nebraska Press, traducción de W. Ashton Ellis.

6. Loos, Adolf (1985) “Architecture,” en *The Architecture of Adolf Loos*, Londres: Arts Council of Great Britain, p. 108. edición de Yehuda Safran. [versión española: “Arquitectura”, en *Infolio 08*, 2017]

Le Corbusier, siguiendo las ideas de Loos, declaraba: “Arquitectura o revolución. Podemos evitar la revolución”.<sup>7</sup> Al reemplazar lo planificado por lo cotidiano, la arquitectura se ocupa de rehacerlo, de crear nuevas formas estereotipadas para el hombre arquetípico, el ser humano ordinario, corriente (“nuestros espíritus cambian, pero nuestros esqueletos siguen siendo iguales”).<sup>8</sup> Al aplicar la ingeniería a la vida moderna, poniendo el interés en la vida diaria, en la vivienda, Le Corbusier pretendía crear un concepto de lo ordinario, otro “orden natural de las cosas” propio de los nuevos tiempos. Lo ordinario como forma para ese orden, o como norma capaz de reformar lo fallido, como concepto profano de la vida cotidiana.

Estos dos sentidos, en cierta medida opuestos a la definición antes apuntada, coexisten con alguna dificultad en la práctica artística. Ello queda ejemplificado, por un lado, en la modernidad arquitectónica, que intenta crear un nuevo mundo mediante el diseño, y, por otro, en la ausencia de emoción y en el Pop Art, que tienen como objetivo presentar lo corriente como algo extraordinario. En arquitectura la ironía y el pop se preguntan si puede lo ordinario retratarse tal como es. Gayatri Spivak señalaba que el mismo acto de etiquetar una parte de la experiencia “cotidiana” altera su fluida inmersión en esa corriente continua de acontecimientos que es la vida diaria, sustituye la naturaleza “carente de conceptualización” propia de lo cotidiano por un objeto mental hipostático, conforme a las reglas de las operaciones teóricas.<sup>9</sup> ¿La propia representación altera su calidad cotidiana, fugitiva y fluida?, a lo que cabe añadir otra pregunta: ¿Puede la arquitectura representar sin proponer?, ¿puede una actividad que interviene en lo ordinario dejar de ordenarlo?

Las preguntas que plantea la modernidad arquitectónica son las siguientes: ¿Puede diseñarse lo común, lo cotidiano, lo banal y lo inadvertido, sin destruir su naturaleza esencial como algo sin importancia, sin significado ni planificación? ¿Puede una arquitectura que diseña lo ordinario, en otras palabras, ser ordinaria? ¿O por el contrario, con su reforma de lo ordinario, escapa a ese dominio y se convierte en algo ingenioso y, por tanto, extraordinario?

Estas paradojas son asunto de la teoría y la práctica de Robert Venturi y Denise Scott Brown que examinan lo cotidiano en muchas de sus manifestaciones, y enfrentan lo que “es” con lo que “debe ser”, algo que subyace a las dos definiciones antes explicadas. En su libro *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) Venturi exploraba lo convencional, lo vernáculo y aquello que carecía de diseño; en *Learning from Las Vegas* (1972), junto con Scott Brown tomó como un serio objeto de estudio lo moderno, lo ordinario de las gasolineras, las calles, los centros comerciales y las parcelas de los suburbios, Venturi y Scott Brown oponían el cotidiano “es”, el ideal “debería ser”, más propio del Movimiento Moderno, y afirmaban que antes de dictar cómo había de ser el entorno, la arquitectura tenía que aprender de él.<sup>10</sup>

Lo que falta en la arquitectura moderna es alusión y comentario, ya sea sobre el pasado o sobre el presente, sobre nuestros lugares comunes o sobre nuestros tópicos de siempre; y también es necesaria la inclusión de lo cotidiano en el entorno sagrado y en el profano. Podemos aprender sobre ellos en Las Vegas, como han hecho otros artistas a partir sus propias fuentes profanas y estilísticas.<sup>11</sup>

Sin embargo, en su estudio sobre aquella ciudad, Venturi y Scott Brown analizaban lo ordinario por medio de lo extraordinario. Y tal vez, influidos por un entorno hipertrofiado, su solución al problema del diseño de lo ordinario comprendía dos técnicas: la inexpressividad y la exageración.

En el arte, lo inexpressivo aborda la primera definición de lo ordinario como algo cotidiano. Un ejemplo es la fuente de Marcel Duchamp, el urinario que fuera santificado en 1917 por su instalación en la galería 291 de Alfred Stieglitz en Nueva York. La motivación inmediata de Venturi y Scott Brown para esta técnica inexpressiva fueron las fotografías de Los Ángeles y Las Vegas que Edward

7. Le Corbusier (1985) *Towards a New Architecture*, Nueva York: Dover, p. 269 [ediciones 1923, 1927].

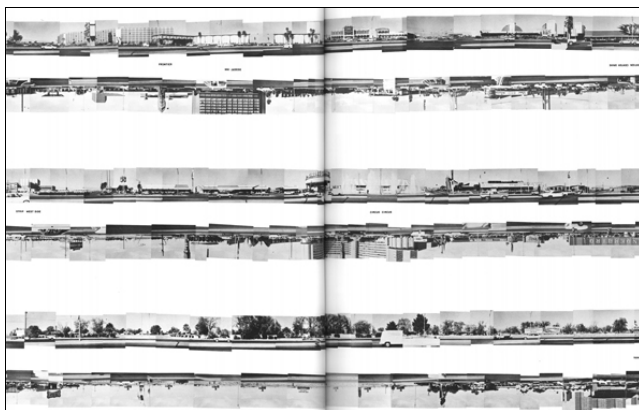
8. Le Corbusier (1925) *The Decorative Art of Today*, Londres: Architectural Press, P. 76.

9. Spivak, Gayatri. Conferencia en la Princeton University, abril de 1991.

10. Venturi, Robert (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York: Museum of Modern Art; Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour (1972) *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge: MIT. [Revision de 1977].

11. Venturi y Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, p. 53.

Ruscha publicó en sus libros *Every Building on the Sunset Strip* y *Thirtyfour Parking Lots*.<sup>12</sup> En *Learning from Las Vegas*, Venturi y Scott Brown incluían una doble página que imitaba las imágenes del *Sunset Strip* de Ruscha. Una serie de fotos registradas por una cámara montada en una camioneta muestran sin comentarios ambos lados de la *strip* de Las Vegas en toda su longitud.



*Learning from Las Vegas*, de Denise Scott Brown, Robert Venturi, y otros miembros de Yale Learning de Las Vegas Studio.

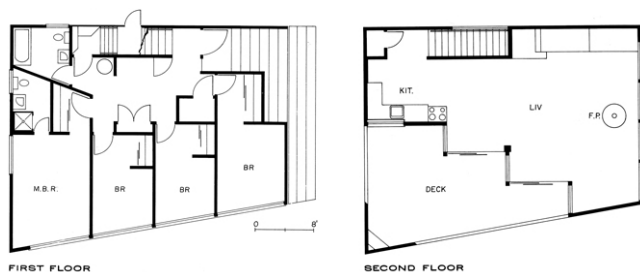
Pero lo que valía para Duchamp y Ruscha no servía de igual manera para la arquitectura. Al carecer de una posición apartada de la vida cotidiana donde pudiera distinguirse de lo ordinario, la arquitectura no puede confiar en su ubicación para designar algo así. Por tanto, la dificultad para Venturi y Scott Brown era traducir su teoría a la práctica. La propuesta que presentaron en 1967 para la Brighton Beach Housing Competition es un ejemplo de este enfoque inexpresivo de lo ordinario. Su masa contextual y su construcción, sus planos y fachadas convencionales, chocaban con los objetivos revolucionarios propios de las megaestructuras modernas que entonces estaban de moda. El problema esencial de aquel proyecto (en lo que afectaba al jurado de la convocatoria) residía en el hecho de que resultaba tan contextual que no había manera de decir que era arquitectura. Philip Johnson resumía esta crítica al calificar el proyecto de "feo y ordinario", una denominación que Venturi y Scott Brown adoptaron como su firma.

La Lieb House (Barnegat Light, Nueva Jersey, 1969) representa todo lo contrario. Siguiendo una larga tradición estadounidense que va de Frank Furness a Henry Hobson Richardson, Venturi y Scott Brown rehuyeron interpretar el papel del arquitecto que ordena y regula, en vez de emplear lo extraordinario para representar lo ordinario. Esta "caja pequeña y atrevida", como lo llamaba Venturi, está ubicada en un entorno ordinario: la costa de Nueva Jersey. Su principal adorno no era otro que un gran número nueve, fácil de localizar en un espacio sin rasgos distintivos, atestado de cables telefónicos, caminos de arena y viviendas que parecen iguales aunque sean todas diferentes. Una madre aburrida y unos niños sentados en las escaleras representan la banalidad de la vida cotidiana. Sin embargo, la casa era cualquier cosa menos banal. Con una cubierta plana en lugar del tejado a dos aguas de sus vecinos, el edificio constituye un objeto descomunal, extraño e indescifrable; da la impresión ligeramente cómica de un globo demasiado inflado, o de algo visto a través de una lente de ojo de pez.

Tanto sobre el papel como en la práctica, la casa hace referencia a la Villa Savoye de Le Corbusier (Poissy, Yvelines, Francia, 1931). Al igual que la construcción del arquitecto suizo, el diseño de la Lieb House invierte el esquema habitual de la casa estadounidense: la sala de estar y la cocina están en el segundo piso (*le premier étage*) desde donde se ven las vistas, mientras que hay cuatro pequeñas habitaciones en el piso inferior. Lo primero que uno ve al entrar, es un área de servicio con una lavadora y una secadora para los trajes de baño y las toallas. Esta disposición combina la atención a

12. Ruscha, Edward (1967) *Every Building on the Sunset Strip, Thirtyfour Parking Lots*.

las necesidades de la vida en la playa con una distribución inesperada. De forma parecida a la cubierta de la Villa Savoye, en la Lieb House sobresale una terraza excavada en el rectángulo casi cuadrado de la casa.



La estructura de hormigón armado de la Villa Savoye, novedosa en su tiempo, le permitía contar con amplias aberturas horizontales y fachadas que fluían y articulaban la superficie como una construcción ligera, sin peso, que la cubría por entero.<sup>13</sup> De forma similar, la Lieb House hace referencia al almacén en globo, una forma de construcción vernácula muy extendida en Estados Unidos. En ella, el revestimiento de la superficie desempeña un papel tan necesario en la estructura como el de la red uniforme formada por pequeños elementos (viguetas y montante), con un refuerzo mínimo en cada planta y en torno a los vanos. Gracias a ello, las aberturas pueden practicarse en cualquier lugar sin debilitar la estructura.

Esta disposición dejaba las manos libres a Venturi y Scott Brown para ocuparse de la vista frontal del edificio. Los mecanismos formales, tanto del volumen como de la fachada, no son los propios de una imagen inexpresiva, sino los extraordinarios mecanismos del Pop Art: la casa emplea la exageración, la alteración y la distorsión; hace uso de la paradoja, del humor y de la ambigüedad; práctica los cambios de escala y lleva a cabo una organización poco ortodoxa para llamar la atención hacia lo ordinario, al mismo tiempo que incumple sus propias convenciones. Estos dispositivos, articulados, principalmente en el tamaño y en la ubicación de las ventanas, hacen alusiones complejas, no sólo al Estilo Internacional, sino también al denominado *American Shingle Style*,<sup>14</sup> lo que no deja de ser una forma de jugar con la tradicional estructura de madera norteamericana.<sup>15</sup> El cambio en el color del revestimiento a mitad de fachada deviene en una especie de “línea reguladora” que organiza todos estos elementos deliberadamente dispares.

La impresión general de la vivienda podría verse como algo “feo y extraordinario”, pero lo feo es el polo opuesto a lo extraordinario, aquello que impide la glorificación previa de lo ordinario por medio de la belleza. Como revela una simple mirada a la Villa Savoye, no deja de ser una técnica de la arquitectura moderna. El gran rectángulo plano y desgarbado, que se balancea sobre cinco delgadas patas, es una fórmula cuya capacidad de sorpresa e invención apenas se atenúa.

El volumen abstracto y tenso de Le Corbusier, en deuda con la estética purista, deja en evidencia que lo que parece pesado es en realidad liviano. Las formas así definidas reducen a casi nada la materialidad del edificio que, en consecuencia, parece flotar como una nave espacial recién aterrizada. Pero la Lieb House juega con lo pesado y lo ligero, con lo material y lo inmaterial, de tal manera que ambos conceptos han de tenerse en cuenta a un mismo tiempo. Los elementos *pop* y los materiales de construcción se enfrentan entre sí, sin dejar que el edificio escape por completo a su

13. En la mampostería, los muros no soportan cargas.

14. Nota de la traducción. El *American Shingle Style* es un estilo arquitectónico popularizado en Nueva Inglaterra, que evitaba los ornamentos de los seguidores de Charles Eastlake, un arquitecto claramente victoriano. En este estilo la influencia inglesa se combina con el interés en la arquitectura colonial que siguió a la celebración en 1876 del Centenario de la fundación de los Estados Unidos. Prefería las superficies lisas y las tejas de los edificios coloniales.

15. Scully, Jr. Vincent (1971) *The Stick Style and the Shingle Style: Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright*. New Haven: Yale University Press [edición revisada].

naturaleza material en un espacio y un tiempo que son reales. La construcción de Le Corbusier era una forma innovadora mientras que la de Venturi y Scott Brown constituye un sistema con resonancias tradicionales y modernas, con una relación más compleja con lo ordinario de pueda apreciarse en la Villa Savoye. La Lieb House no es algo cotidiano, es algo festivo, aunque con los pies en la tierra.



Villa Savoye en Poissy. Fotografía de Valueyou.

Esta casa es un ejemplo emblemático de cómo Venturi y Scott Brown se enfrentan a lo ordinario, de cómo mantienen las paradojas de ambas definiciones en una relación tan tensa y tirante como la superficie del edificio mismo. También proporciona un ejemplo del estado inescrutable de lo común en una sociedad postmoderna. En 2010, Deborah Sarnoff y Robert Gotkin trasladaron esta pequeña vivienda a Glen Cove, en Nueva York, y la renovaron cuidadosamente para reproducir su aspecto original. Allí funciona como una casa de huéspedes en el espacio de una vivienda mucho más grande, también proyectada por Venturi y Scott Brown en 1985. En su nuevo emplazamiento, es la propia ubicación la que determina la arquitectura. Lo que era una presentación paradójica de lo ordinario en una zona de playa en Nueva Jersey, se une ahora al urinario y a la *Sunset Strip* como si se tratara de una suerte de ejemplificación ratificada por su entorno.

Sin embargo, en su nueva ubicación, la antigua casa de playa representa una especie de enigma. Sin ese entorno costero de construcciones de mala calidad, aparece tan aislado de sus antiguos significados como un urinario en una galería de arte. Su nuevo estado y su diferente emplazamiento plantean diversas preguntas: ¿es una especie de revival de lo ordinario? ¿Consigue ese traslado archivar el idilio de lo moderno con lo ordinario? O más bien, ¿ese traslado no es un intento de redimir lo ordinario?

En su primera novela, *Housekeeping*, Marilynne Robinson describía la vida de una familia en las afueras de un pequeño pueblo estadounidense, ocupados en recuperar su vida cotidiana, rota por una misteriosa tragedia que tuvo como consecuencia la muerte del padre. Para esa familia, el problema tenía que ver con la ausencia de lo ordinario.

El hecho de que la mayoría de los momentos sean sustancialmente iguales no desmerece en absoluto la posibilidad de que el siguiente instante pudiera ser completamente distinto. Y así lo ordinario exige una atención que impide el parpadeo: cualquiera de esas tediosas horas podría ser la última de su género.<sup>16</sup>

A medida que los personajes intentan restaurar su *amada cotidianeidad*, “llevando a cabo los rituales de lo ordinario como un acto de fe, como si al recrear esos tópicos los hiciera de nuevo

16. Robinson, Marilynne (2005) *Housekeeping*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, p. 166 [original, 1981]

reales”, descubren que su vida anterior, a la que estaban tan acostumbrados, ha cambiado irremediabilmente. No hay forma de revivir lo ordinario.<sup>17</sup>

A través de la “transfiguración de lo cotidiano”, en expresión de Arthur Danto, la arquitectura moderna pretendía tanto diseñar lo ordinario como mostrarlo.<sup>18</sup> En tal situación, mover la casa es un acto de fe para preservar la representación de lo ordinario. ¿Mover la Lieb House “retransfigura el tópico” (alterando la frase de Danto), convirtiendo lo ordinario en arte y redimiéndolo? Si así fuera, puede tratarse de un esfuerzo quijotesco ya que el final de la historia de Robinson supone para la familia la desaparición de la ordinaria vida hogareña de su pequeño pueblo, conforme desaparecen por el camino.



La Lieb House en el emplazamiento a donde fue llevada en 2009. Glen Cove, Nueva York.

## Referencias

- COLLINS, Peter (1965) *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Montreal: McGill Queens University Press, p. 42 y siguientes.
- LE CORBUSIER (1985) *Towards a New Architecture*, Nueva York: Dover, p. 269 [ediciones 1923, 1927].
- LE CORBUSIER (1925) *The Decorative Art of Today*, Londres: Architectural Press, p. 76.
- DANTO, Arthur Coleman (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEFEBVRE, Henri (1984) *Everyday Life in the Modern World*. Piscataway, NJ: Transaction.
- LOOS, Adolf (1985) “Architecture,” en *The Architecture of Adolf Loos*, Londres: Arts Council of Great Britain, p. 108. edición de Yehuda Safran. [version española: “Arquitectura”, en Infolio 08, 2017]
- ROBINSON, Marilynne (2005) *Housekeeping*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, p. 166 [edición original, 1981]
- RUDOFISKY, Bernard (1964) *Architecture without Architects*. New York: Doubleday.
- SCULLY, Jr. Vincent (1971) *The Stick Style and the Shingle Style: Architectural Theory and Design from Downing to the Origins of Wright*. New Haven: Yale University Press [edición revisada].
- SPIVAK, Gayatri. Conferencia en la Princeton University, abril de 1991.

---

17. Robinson, *Housekeeping*, p. 15-16, 18, 25.

18. Danto, Arthur Coleman (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.



VENTURI, Robert (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art.

VENTURI, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour (1972) *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: MIT. [Revision de 1977]

WAGNER, Richard (1993) "Art and Revolution" en *The Art-Work of the Future, and Other Works*, Lincoln: University of Nebraska Press, traducción de W. Ashton Ellis.

infolio | 13 2019 | ISSN 2255-4564

---

**Cómo citar este artículo:** FAUSCH, Deborah. (2019) "¿Puede ser ordinaria la arquitectura", en Infolio n° 13, octubre de 2019. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/fausch/liebhouse.pdf>

---



**Deborah Fausch** es arquitecta, historiadora y crítica de la arquitectura. Ha impartido docencia en la Parsons School of Design en Nueva York, en la Universidad de Illinois en Chicago, en la Universidad de San Luis. Ha sido editora de *Architecture in Fashion*; ha participado en *Perspecta*, *Daidalos*, *archithese*, *Any* y otras publicaciones. En la actualidad está trabajando en un libro sobre las teorías arquitectónicas y urbanas de Robert Venturi y Denise Scott Brown.