

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura

FAPyD-UNR

ARQUITECTOS: PROFESIONALES, EXPERTOS Y VANGUARDISTAS EN EL CONO SUR



N.11/6 DICIEMBRE 2019

[H. HITCHCOCK] [A. ALMANDOZ MARTE / A. I. MONTI] [L. MÜLLER] [G. MELA] [U. EXSS CID]
[A. NOVICK / G. ZANZOTTERA] [N. C. ARAVECCHIA-BOTAS] [E. MENÉNDEZ] [C. E. ALTUZARRA]
[M. C. BERRINI / C. SOLARI] [C. COSTA CABRAL] [S. S. KAHATT NAVARRETE] [J. SCRIMAGLIO]



FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.10/6 2019
ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



UNR

A&P Continuidad
Publicación semestral de arquitectura

Directora A&P Continuidad
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffunchio
Dirección de Comunicación FAPyD

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministerio dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial. Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados. Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original. Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

Comité editorial
Arq. Sebastián Bechis
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Ma. Claudina Blanc
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Jimena Cutruneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Arq. Gustavo Sapiña
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico
Julio Arroyo
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Renato Capozzi
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Gustavo Carabajal
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Fernando Diez
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Manuel Fernández de Luco
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Héctor Floriani
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Martín Blas
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Isabel Martínez de San Vicente
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Mauro Marzo
(Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)

Aníbal Moliné
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Jorge Nudelman
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Alberto Peñín
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Ana María Rigotti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Sergio Ruggeri
(Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)

Mario Sabugo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Sandra Valdetaro
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Federica Visconti
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)



Imagen de tapa :

Corte longitudinal del Corazón de Lomas Verdes (Luis Barragán y Juan Sordo Madaleno, 1965-1967). Imagen realizada por Giulia Mela.

ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

Institución editora
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vice rector
Darío Masía

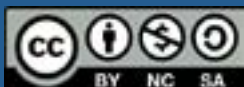
**Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño**

Decano
Adolfo del Río

Vicedecano
Jorge Lattanzi

Próximo número :

AGUA, TERRITORIOS Y JUSTICIA ESPACIAL
Julio 2020, Año VII - N° 12 / on paper/on line



ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Ana María Rigotti

Reflexiones de maestros

10 » 17

Arquitectura burocrática y arquitectura de genio.

Henry-Russell Hitchcock

Traducción a cargo de Ana María Rigotti

Conversaciones

18 » 25

De urbanistas a planificadores. Matices de la transformación de la disciplina urbana en América Latina.

Arturo Almandoz Marte por
Alejandra Inés Monti

Dossier temático

26 » 35

Persistencia y cambios. Amancio Williams y los modos de producción de la arquitectura después de la segunda posguerra.

Luis Müller

36 » 47

Luis Barragán y Juan Sordo Madaleno: El plan maestro de Lomas Verdes

Giulia Mela

48 » 59

De la obra de autor al anonimato.

El proyectista-investigador en la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos de la década de 1960 en Chile.

Ursula Exss Cid

60 » 69

La emergencia de los arquitectos como investigadores profesionales en estudios urbanos.

Algunas hipótesis de trabajo.

Alicia Novick y Guillermina Zanzottera

70 » 81

Técnica y política en la producción de la ciudad latinoamericana. Ciudad Kennedy, Bogotá (1960-1963).

Nilce Cristina Aravecchia-Botas

82 » 89

Primer y último debate sobre la implementación del concepto FOT.

Eleonora Menéndez

90 » 97

De oficio costruttore.
La Empresa Candia.
César Eduardo Altuzarra

98 » 107

Poéticas de lo contingente: arquitectos de la contemporaneidad.

María Carla Berrini y
Claudio Solari

Ensayos

108 » 121

París 1965.

Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista.
Cláudia Costa Cabral

122 » 133

El Perú como proyecto. La Agrupación Espacio en el proceso de modernización del Perú.

Sharif Samir Kahatt Navarrete

Archivo de obras

134 » 141

Parroquia San Antonio María Gianelli.

Jorge Scrimaglio

142 » 147

Normas para autores

Google Scholar

LatinREV

latindex

MIAR

ARLA Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura

Rep Hip UNR Aprendizaje e Investigación

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

REDIB Red Iberoamericana de Investigación y Conocimiento Científico

»

Hitchcock, H. (2019). Arquitectura burocrática y arquitectura de genio (Traducción Ana María Rigotti). *A&P Continuidad*, 6(11), 10-17. doi: 10.35305/23626097v6i11.224



Arquitectura burocrática y arquitectura de genio

Henry-Russell Hitchcock

Traducción Ana María Rigotti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

La reaparición del trabajo en equipo en la planificación y en el diseño de edificios, en combinación con los métodos mejorados por la producción en serie, han dado como resultado una arquitectura burocrática. El procedimiento de trabajo difiere de aquel usado para producir edificios góticos, debido más al desarrollo de medios científicos para alcanzar precisión mecánica que a cualquier otro factor. (Se ha dicho que la precisión mecánica es la única contribución realmente original de nuestra época a la capacidad de obrar del hombre). Pero paralelamente al desarrollo de esta arquitectura, hay todavía algunos individuos que trabajan de modo independiente para producir una arquitectura de genio –es decir, prototipos que se constituirán en estándares en la próxima etapa del desarrollo burocrático. En el siguiente artículo, el profesor Hitchcock fundamenta el uso de estos términos para describir las dos principales tendencias en la arquitectura contemporánea, e ilustra sus argumentos con ejemplos de Europa y Estados Unidos¹.

Los inicios del siglo XX, al considerar sus propios fenómenos culturales, estuvieron particularmente obsesionados con el tiempo y, más precisamente, con el ritmo del progreso. Incluso aquellos que no podrían ser considerados *futuristas* se precipitaron hacia el futuro, mientras que otros, con una antipatía no admitida frente al cambio técnico o artístico, favorecieron solamente un alejamiento gradual y medido de los caminos probados de la tradición. En cuanto a los desarrollos arquitectónicos, y más allá de estas polémicas, ninguno pareció darse cuenta cabal de la rapidez con que se difundía un nuevo modo de construir. ¡La verdadera cuestión no era si forzar o morigerar el ritmo de los avances técnicos sino de qué manera hacerse cargo arquitectónicamente de los desarrollos que ya habían tenido lugar, en algunos casos varias generaciones antes! No obstante, la crítica arquitectónica se entretuvo –en forma frecuente, tediosa y muchas veces con tono beligerante–

en dictaminar si los edificios eran demasiado o suficientemente *avanzados*.

En los años veinte, algunos grandes innovadores de comienzos de siglo como Perret y Wright fueron castigados con frecuencia porque sus prácticas no se ajustaban a las pautas particularmente rigurosas que las generaciones más jóvenes estaban estableciendo. Y esto resultó particularmente irónico ya que muchas de las cualidades positivas en que se basaban derivaban de la tarea de esta generación anterior. Vale la pena comparar la Millard House de Wright en Pasadena, muy criticada en los veinte, con las casas e incluso los proyectos de Le Corbusier del mismo período que, en principio, estaban estableciendo un canon más avanzado. En retrospectiva, dos décadas más tarde, lo que nos sorprende no son las diferencias sino las similitudes. En ambos casos los cuartos de estar se elevan sobre el suelo e incluyen dobles alturas con los servicios y dormitorios en diferentes ni-

veles por detrás; en ambos el frente del estar se abre al exterior a través de un agrupamiento de puertas y ventanas hacia una terraza elevada; ambos usan hormigón armado en forma ingeniosa y arriesgada. De hecho, el sistema constructivo con tensores por canales entre los bloques de hormigón premoldeado de Wright (el viejo maestro, como odiaba que lo llamaran) era el más novedoso. Wright había planteado un sistema según el cual podía modelar los bloques de las maneras en que quisiera, siempre que se atuviera a ciertos moldes estándares. También se había dado cuenta veinte años antes, a través de la Unity Church, de la manera poco agraciada en que envejecía el hormigón expuesto al clima aun con el uso de agregados sólidos a la vista. Esa fue la razón por la que ideó estos bloques de superficie modelada siguiendo patrones geométricos, mientras que Le Corbusier usaba superficies lisas, en parte para obedecer a la supuesta naturaleza de este material y en par-

te por su adecuación a una estética abstracta. Aquellos patrones geométricos en los bloques de Wright fueron, y todavía lo son para muchos, un anatema. Sin embargo, el tiempo le ha dado la razón y justificado su uso, aun cuando al utilizar bloques en años posteriores, Wright raramente haya recurrido a estos modelados de superficie. El enlucido en la superficie de las casas de Le Corbusier, y en otros muchos edificios alrededor del mundo que siguieron su ejemplo, tendió a agrietarse o mancharse; por lo tanto, no puede considerarse que técnicamente presente un buen acabado, a la vez que expresivamente ya no puede proporcionar el efecto de abstracción que originalmente se busca. Sin embargo, aún después de muchos años de abandono, la Millard House ha envejecido con dignidad en tanto la sombra arrojada por el modelado es mucho más evidente que cualquier deterioro en la superficie del hormigón. Y, al menos en esta instancia, parece algo exagerada la convicción

sostenida en los años veinte, y aun después, de que Le Corbusier era más *avanzado*.

En cuanto a quién era el más romántico, siempre hubo y hay poco que discutir al respecto; aun cuando la aproximación romántica a la *naturaleza* propia del siglo XIX de Wright parece, paradójicamente, menos anticuada que el romanticismo de principios del siglo XX de Le Corbusier respecto a la *máquina* de este siglo. Hubo, y sigue existiendo, una marcada diferencia de expresión personal. No obstante, hace quince años que Le Corbusier comenzó a utilizar maderas rústicas y paredes de piedra en una casa en Sudamérica, no solamente allí y en otra en la Riviera sino también en otra cerca de París, mientras que Wright siguió construyendo cada vez más casas sobre pilotis e incluso proyectándolas en voladizos. No es que alguno de estos dos arquitectos fuera influenciado por el otro, sino que ambos estaban explorando paralelamente una variedad comparable de posibilidades cons-

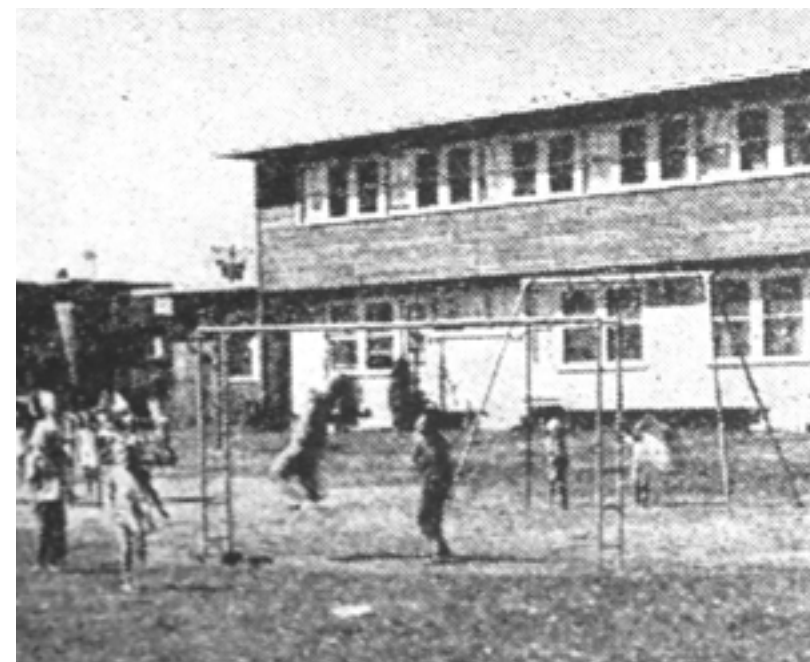


Figura 1. Ejemplos de viviendas y edificios comunitarios construidos durante la guerra en la Costa Oeste. Cafetería en Vallejo, California, William Wilson Wurster.

tructivas contemporáneas. Aun cuando no podían ser más diferentes entre sí y los separaba una generación, las innovaciones de ambos tendieron a seguir caminos similares, ya que cada uno de ellos le dio máxima libertad a su imaginación dentro de las posibilidades técnicas de la época de una manera que no era previsible en sus primeros escritos doctrinarios. Cuando en los años treinta se aceptó la apariencia superficial de la arquitectura moderna como algo familiar e incluso agradable para el público, se generaron crecientes volúmenes de dos tipos de trabajo. Por una parte, algunos jóvenes continuaron el liderazgo audaz de los maestros de la década del veinte o de aquellos de la vieja guardia que habían experimentado una sincera conversión. Por la otra, aparecieron los *pseudo-modernos* que, con una obra comercial y poco pretenciosa, buscaron una rápida popularidad a través del uso estridente de clichés modernos. Sin embargo, muchos de ellos se limitaron a simplificar estilismos tradicionales, una manera a través de la cual los conservadores trataban de

compensar en la práctica (como antes lo habían hecho en la teoría) las diferencias entre la nueva y vieja arquitectura. Con respecto a los primeros sería justo decir que quizás eran *demasiado modernos*. Tanto los jóvenes sin experiencia como los conversos ya maduros utilizaban tipos constructivos, distributivos y de expresión que todavía no dominaban técnicamente ni sabían adecuar con sutileza al lugar y al clima. En estos primeros esfuerzos por adaptarse, muchos se adelantaron a sí mismos. En su intento por emular las innovaciones notables de los fundadores de la arquitectura moderna, ensayaron resoluciones increíblemente drásticas para problemas estructurales o distributivos que en principio ya habían sido satisfactoriamente resueltos y que solo requerían un desarrollo coherente. En lugar de contentarse con seguir des- envolviendo una revolución que ya había tenido lugar, prefirieron intentar una suerte de revolución permanente justo en el momento en el que resultaba cada vez más evidente que muchas de las innovaciones de los años veinte requerían

ser consolidadas con paciencia. Por otro lado, los que solo intentaron modernizar superficialmente los tipos tradicionales quitando detalles o introduciendo este o aquel material de moda, claramente no fueron lo *suficientemente modernos* puesto que en realidad no eran modernos en lo absoluto; mientras que los trabajos eminentemente comerciales resultaron *demasiado modernos* en el peor sentido. Creo que ha llegado el momento de plantear, sobre la base de los edificios construidos durante la guerra en Estados Unidos –y creo que también en Inglaterra–, que ha concluido el sentido de una crítica que abordaba a los edificios en términos de grados de modernidad. A pesar de las dificultades para acceder a ciertos materiales y otras limitaciones, se hizo evidente que finalmente había solo una manera de construir en la contemporaneidad. Y esto se pudo verificar no solamente en los edificios fabriles en hierro u hormigón sino también en las viviendas y otras instalaciones temporarias en ladrillo o madera. En consecuencia, al menos en los



Figuras 2 y 3. Ejemplos de viviendas y edificios comunitarios construidos durante la guerra en la Costa Oeste. Norman Terrace en Los Ángeles, W. L. Risley y S. R. Gould; Cameron Valley, Virginia.

países comprometidos en la guerra, tanto los intentos *demasiado modernos* de revolución permanente como los tradicionalismos disfrazados *no suficientemente modernos* no serán problemas serios para la crítica. (En tanto ambos son productos de tipos de actitud hacia la práctica arquitectónica que seguirán existiendo, seguramente reaparecerán con otro perfil muy diferente o incluso el opuesto al usado por el radicalismo o el conservadurismo en los años treinta). No conozco de manera directa la arquitectura realizada en los países neutrales pero, a juzgar por las fotografías, parecería que el panorama se hubiese resuelto de manera similar en países como Suecia y Suiza donde ya había un desarrollo arquitectónico bien integrado a las búsquedas de los años treinta. En la segunda mitad del siglo XX el problema fundamental de la arquitectura no va a ser la puesta al día con las condiciones técnicas y culturales, sino la calidad. Pero para considerar de manera apropiada la cuestión de la calidad debemos tener en cuenta ciertas condiciones

propias del momento que inciden en la arquitectura. No debemos esperar que cada tipo de vivienda prefabricada tenga la originalidad llamativa o las sutilezas de la expresión abstracta de las primeras series diseñadas por Le Corbusier y otros arquitectos hace veinticinco años, ni que cada edificio de oficinas o fábrica tenga la riqueza en la forma, la elegancia en el uso de los materiales y la elaborada interacción volumétrica del edificio administrativo de la Johnson Wax de Wright. La división esencial de la arquitectura en categorías, a mi juicio, va a ser entre lo que puede llamarse una arquitectura burocrática y la arquitectura de genio de la cual, presumo, muy poco veremos los próximos años. Por arquitectura burocrática no solo entiendo los edificios diseñados en reparticiones públicas o aquella estrictamente supervisada por las regulaciones de uno o más ministerios, aunque en el caso de Gran Bretaña pocos edificios quedarían por fuera de estos grupos. Por arquitectura burocrática entiendo aquella que es el producto de organizaciones a gran escala en la

que está ausente la expresión individual. De hecho, la arquitectura burocrática por excelencia no es la de los ministerios, que en realidad hasta ahora están poco organizados, sino la de firmas como la de Albert Kahn, Inc. de Detroit donde, ahora que murió su fundador Albert Kahn, el anonimato es aún más evidente. La fuerza de estudios como el de Kahn, o la de alguna oficina técnica estatal, no depende de la genialidad arquitectónica de un hombre (se sabe que Kahn era bastante mediocre como arquitecto), sino de la capacidad organizativa para establecer un sistema a prueba de fallas que produzca edificios en forma rápida y completa. El diseño y la planificación de las distintas fases –estructura, electricidad, aire acondicionado, etc.– tienen que coordinarse de manera tan perfecta como lo hacen el diseño y producción de las distintas partes de una máquina a ser montadas en un tren de producción. Que se puedan controlar todos los problemas sin olvidar ningún detalle depende de la inteligencia con la cual el plan de producción es planteado y la habilidad con los



Figura 4. La planta Dodge-Chicago de Albert Kahn Inc.

que los cargos claves son ocupados. Así, Kahn Inc. ha contratado recientemente a Roland Wank que proviene de otra gran firma: fue el diseñador principal de la *Tennessee Valley Authority* (TVA). Estos métodos pueden producir edificios de alta complejidad. Algunos pueden llegar a pensar que no se trata de arquitectura en todo el sentido de la palabra porque no articulan disposición y construcción como vehículos para la expresión personal que es lo que define a una obra maestra de arquitectura como la Johnson. Hay pocos, por no decir ningún, hallazgo en una fábrica de Kahn como la fábrica de motores para aviones en Dodge-Chicago. No obstante, tiene una corrección, limpieza y franqueza, tanto real como simbólica, que la hacen una expresión apropiada de lo que debe ser un área de trabajo eficiente. Como una máquina perfecta y hábilmente diseñada, puede considerarse el producto de múltiples mentes técnicas, más que de un único genio mecánico.

El desarrollo urbano es otro campo en el cual la producción debería, en términos teóricos,

ser realizada por organizaciones burocráticas. Y en tanto no hay muchas organizaciones de este tipo en Estados Unidos (salvo el caso de la TVA) los resultados son en general inferiores a los alcanzados en nuestras fábricas en aquellas cualidades que solo organizaciones a gran escala pueden proveer. De este modo, aunque la ciudad de 75.000 habitantes en Oak Ridge para la producción de la bomba atómica es notable al proveer las plantas industriales necesarias (diseñadas por Stone y Webster de Boston), las viviendas necesarias (algunos departamentos decentes, también algunas casas modulares desmontables provistas por la TVA) y todos los shopping centers, estacionamientos, escuelas, edificios comunitarios, cines, etc. que requiere cualquier plan urbano sociológicamente avanzado (la mayoría provisto por Skidmore, Owings and Merrill), podría decirse que el trazado general no es el resultado de una planificación consciente. La rapidez con que se construyó y el grado de resolución de los diversos equipamientos fueron destacables. Por otra parte,

ninguna firma arquitectónica existente podría haber llevado a cabo tamaña empresa en tan poco tiempo; sin embargo, es evidente la ausencia de una organización general para el diseño si la comparamos con la planta en Dodge-Chicago. Por supuesto que no hay comparación posible en lo que respecta a la complejidad y dificultad de ambas operaciones, debido a que Kahn hace años que construye grandes tinglados para fabricar motores, mientras que todavía nadie construyó una ciudad para 75.000 habitantes en pocos meses.

Aún más que los proyectos urbanos o la arquitectura industrial, la vivienda pública es otro gran campo para la arquitectura burocrática aunque todavía no se hayan desarrollado firmas que se dediquen seriamente al asunto.

Las experiencias de vivienda en la Costa Oeste que se ilustran fueron, intencionalmente, experimentales y temporarias, y la organización burocrática solo funcionará en forma efectiva cuando se establezcan sus métodos, como lo lograron algunas reparticiones locales ingle-

sas en los años veinte y treinta, con métodos constructivos tradicionales y planes planteados para sesenta años. Hay razones económicas, y tal vez políticas, por las cuales la construcción de viviendas, si bien es muy burocratizada en el sentido habitual del término, no lo es todavía de manera eficiente en el sentido arquitectónico tanto en Inglaterra como en Estados Unidos.

La arquitectura burocrática puede alcanzar altos grados de calidad y confort si está en manos experimentadas. Resulta irónico que en Estados Unidos seamos capaces de albergar máquinas –o para expresarlo de manera más correcta, albergar a nuestra gente en los lugares de trabajo– de un modo convincente y que no ocurra lo mismo cuando están en casa. Se trata de una vieja deuda aún vigente. La cuestión es elevar la calidad en la construcción de viviendas, escuelas y otros servicios comunitarios al nivel con que se resuelven los edificios industriales. Esto solo se logrará mediante el desarrollo organizacional de oficinas que puedan hacerse cargo de un trabajo sistemático. Quizás tendría que

pensarse en abordar el problema en forma más amplia y sostenida a través de corporaciones nacionales con un personal estable de arquitectos, en lugar de recurrir al enfoque fragmentario que recae en la mayoría de los vicios y pocas de las virtudes de la arquitectura burocrática.

El proyecto del museo de Wright para la Fundación Salomon R. Guggenheim, cuya maqueta ha sido ampliamente difundida, pertenece a otro universo: el de la arquitectura de genio. Queda claro que he usado el término *burocrática* en sentido positivo, sin las connotaciones peyorativas que suelen atribuírsele. Del mismo modo uso el término *genio* solo para definir un tipo de arquitecto que funciona como un individuo creativo más que como el miembro anónimo de un equipo. El término refiere a un enfoque psicológico particular y a una manera de trabajar arquitectónicamente que puede estar o no orientada a producir obras maestras. Los productos del *genio* no pueden ser juzgados en relación a parámetros de eficiencia y confort como se podría hacer respecto a una fábrica o a

un conjunto habitacional; sus cualidades tienen que ver con el impacto cultural que producen, al igual que las formas más expresivas del arte como la poesía, la pintura o la música.

Es fácil preguntarse, cuando todavía el museo Guggenheim está en proyecto, si este u otro aspecto de la distribución, la estructura o los detalles expresivos serán convenientes o efectivos; pero es imposible juzgarlo antes que sea un todo terminado, al igual que en el caso de la propuesta de un poema o una pintura. Cuando esté completo, el edificio será –para usar una imagen favorita de Wright– un organismo y no un ensamble de partes. Cada elemento estará orgánicamente interrelacionado en un todo expresivo y dejará de tener una existencia independiente. El museo puede o no llegar a ser exitoso, pero si no lo fuera, tendrá que ver con alguna falla inherente al concepto central y no porque podría mejorarse cambiando algún elemento. En otras palabras, la arquitectura de genio es una suerte de apuesta artística que puede o no ser exitosa, pero que nunca pasará desapercibida. No sería

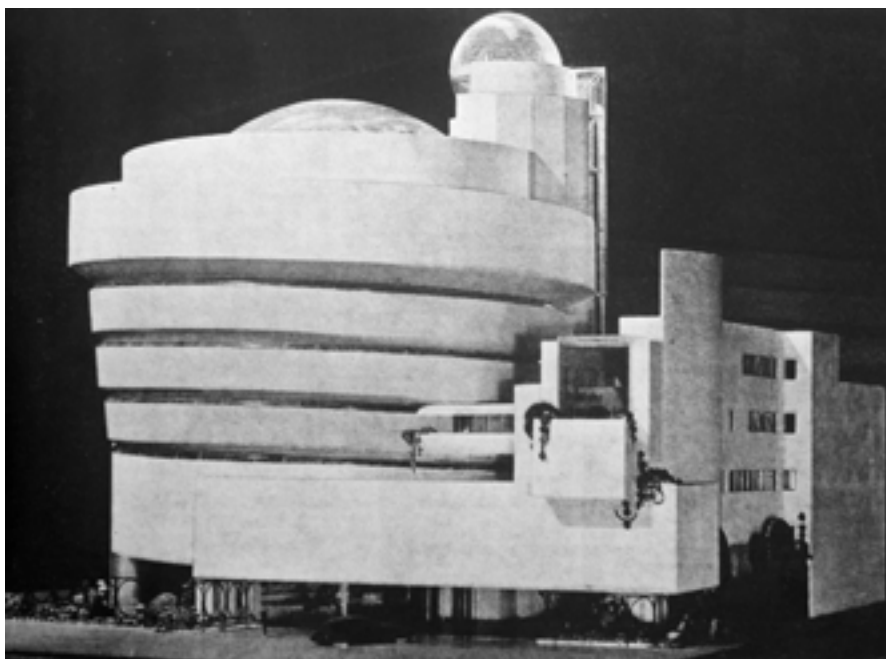


Figura 5. Maqueta del diseño de F. L. Wright para la colección Guggenheim de arte no objetivo.

sensato dejar en manos de un arquitecto individual, un apostador artístico, la conducción de operaciones a gran escala como fábricas, escuelas o viviendas prefabricadas a ser construidas en serie y donde los intereses comunitarios en juego son demasiado importantes. En realidad, ningún arquitecto solo podría planificar y supervisar estos proyectos complejos sin el respaldo de alguna suerte de organización burocrática, y probablemente el *genio* no tenga ni la inclinación ni el talento administrativo o ejecutivo para afrontarlos.

El mundo de mediados del siglo XX necesitará arquitectos de genio para algunos edificios ya que solamente de este modo pueden equilibrarse y aliviarse la monotonía necesaria y el bajo nivel de interés creativo de la arquitectura burocrática. Pero donde, como en el caso de Inglaterra, la reconstrucción a gran escala representa la necesidad actual imperativa, los monumentos individuales de excelencia –ciertamente económicos si bien no necesariamente culturales o de opulencia– deben esperar.

Mientras los aguardamos, no debemos pedir las cualidades esperadas a la gran cantidad de construcciones que se exigen de manera inmediata bajo las condiciones necesarias para su producción. Pero debemos protegernos de la seducción de ideas y elementos característicos que prometen darle a la construcción burocrática algo del poder expresivo especial que solamente puede ser legítimamente proporcionado por arquitectos de genio que trabajen en forma individual². De la misma manera, cuando surja la oportunidad de edificios focales, llamémosle *monumentos*, aquellos teatros, iglesias, bibliotecas, edificios municipales que sirvan real y simbólicamente a las comunidades en su conjunto, es indispensable que como propios del mundo del arte, logren elevarse en vigor y riqueza de expresión superando la mera resolución de las comodidades. En ese caso es necesario que no dejemos su diseño en manos de firmas burocráticas. Lamentablemente, la mayoría de estos *monumentos* formarán parte de la arquitectura pública y la mayor parte de las autoridades ha-

estado inclinada a contratar este tipo de firmas. Las mejores firmas privadas de carácter burocrático, como las de Kahn, son especialistas y tienen poco interés de involucrarse en encargos de este tipo. Entre los arquitectos que forman parte de organizaciones que trabajan directa o indirectamente para administraciones públicas pronto deberían surgir especialistas en vivienda, escuelas, hospitales evitando involucrarse en el encargo de monumentos. Es probable entonces que este tipo de producción deba ser sometida a concursos o encargada a arquitectos de probada individualidad.

La distinción entre el modo de operar de una firma como Kahn Inc. y la de un arquitecto individual de fama ya reconocida como Wright es real; pero resulta exagerado aplicarla sin más al conjunto de los profesionales. No sería sensato encargar a Kahn el diseño de un museo de arte moderno –si bien el resultado sería, sin duda, una estructura muy funcional–, ni a Wright una planta para la producción de aviones, aunque sin duda el resultado podría ser muy interesan-

te. En general, los arquitectos sensatos y bien entrenados serían capaces de enfrentar ambos encargos y lo han hecho habitualmente. Sin embargo, se trata de tipos de trabajo conceptualmente diferentes y no deberían someterse al mismo tipo de análisis y crítica, como tampoco debería analizarse y juzgarse de la misma manera una iglesia de Hawksmore o una galería de arte de Soane en relación a un *terrace building* en Londres del mismo período. Ambos tipos de trabajo requieren de pericia técnica para dominar los recursos estructurales del momento y la distribución funcional en planta a través de un diseño consistente. No obstante, solamente las estructuras complejas de edificios fuertemente simbólicos fracasan arquitectónicamente cuando no son fruto de una formulación imaginativa individual. Del mismo modo, sería absurdo someter un edificio en *terrace* del siglo XVIII o una planta industrial del siglo XX a una formulación demasiado imaginativa que solo conduciría a una resolución pretenciosa.

A mediados del siglo XX y por más de dos décadas, hemos desarrollado y establecido una forma moderna de construir. Estamos en libertad de aplicarla para satisfacer nuestras amplias necesidades funcionales, y también nuestras

demandas espirituales. Ya no tenemos que preocuparnos por cuestiones de *estilo* ni de adecuación a la contemporaneidad, sino de calidad y en términos ajustados a los métodos de producción requeridos. Dentro de la arquitectura burocrática, donde evidentemente se requiere de imaginación es en el campo de la planificación y el diseño urbano, que puede o no ser parte de las tareas de una firma de arquitectura. Es evidente que esta imaginación estuvo ausente en el diseño de Oak Ridge, aunque ningún estudio de arquitectura tuvo el control general en este caso. Quizás la planificación y el diseño urbano se estén transformando en una actividad cada vez más separada de la arquitectura, pero sin duda es imperativo que arquitectos con capacidad imaginativa amplia se trasladen a este campo. Es lo que parece estar haciendo Le Corbusier dentro de los programas de reconstrucción en Francia.

Sin embargo, la forma *moderna* del diseño urbano requiere plantear una formulación más clara. Sus propuestas son todavía múltiples y hasta eclécticas. Aunque varios de los grandes arquitectos modernos nos han legado imaginativos proyectos en papel, salvo quizás en algunos barrios de Ámsterdam, no existen propuestas

construidas que combinen madurez con audaces innovaciones como lo hicieron algunos edificios en los años veinte cuando la arquitectura moderna entró en escena. Esperemos que, dentro de los vastos proyectos de reconstrucción y de nuevas ciudades que van a ser ejecutados en los próximos años, aparezcan ejemplos coherentes y convincentes. Recién entonces dejaremos de temer que la prosa de los burócratas nos agobie con la repetición monótona y confusa de callecitas, o que, cuando nos animemos a contratarlos, la poesía de los genios nos sorprenda con lugares inviables ●

NOTAS

1 - Presentación original del texto de Hitchcock a cargo de *Architectural Review*.

2 - Los monumentos públicos del nazismo nos deben servir de advertencia. Inglaterra y Estados Unidos tienen también sus horribles ejemplos de *monumentos* burocráticos.

Este texto de Henry-Russell Hitchcock fue publicado originalmente en enero de 1947 en *The Architectural Review* (pp. 2-6).