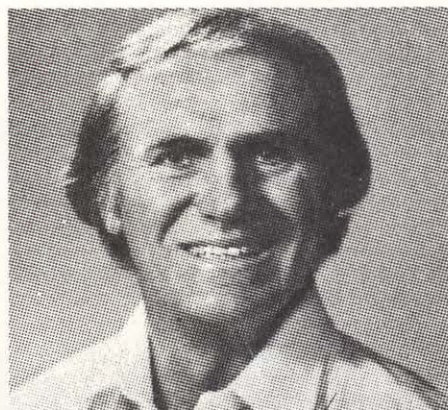


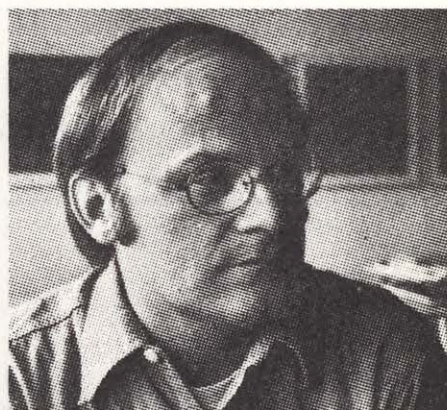
James Freed



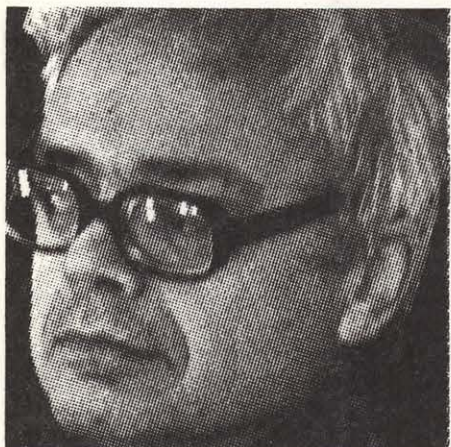
Stanley Tigerman



Gerald Horn



Thomas Beeby



Ben Weese



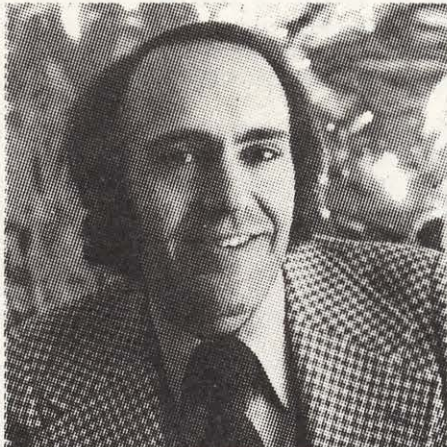
Laurence Booth



Helmut Jahn



Kenneth Schroeder



Stuart Cohen



Cynthia Weese



James Nagle

CHICAGO. ONCE

Stanley Tigerman

La herencia arquitectónica de Chicago: Una imagen clásico-romántica

Primera parte — Raíces

Hasta muy recientemente, el lugar que ocupó Chicago en la historia arquitectónica ha estado codificado, en general por los historiadores, críticos y los gustos arquitectónicos. Como resultado de esto, hace mucho que Chicago se encuentra establecido dentro del «Modern Movement». Sin embargo, por debajo de la muy familiar superficie de clasicismo y romanticismo, yace una veta rica, aunque sin excavar, de una arquitectura formal, idiosincrática y extrañamente simbólica. Si existe una fuerza regional que ha influido a los arquitectos de Chicago haciéndoles resaltar fuera del área del movimiento moderno, es esta veta largo tiempo ignorada, de trabajo apartado de las directrices canónicas del pensamiento arquitectónico modernista. El contexto de estas obras no sólo sobreviven la polémica histórica arquitectónica del desarrollo del «modernismo», sino que de cierta forma influyó en una nueva generación de arquitectos interesados con las posibilidades del «Post-Modernismo» dentro de los estilos vernacular e internacional.

Louis Sullivan es famoso ahora por proclamar que «la Exposición de Columbia (de 1893) haría retroceder el curso de la historia medio siglo». Se olvida muy fácilmente que pronunció estas palabras en 1924, ¡treinta y un años después! Pero el daño estaba hecho, aunque hay que recordar que por 1924, Chicago estaba estrangulada por el llamado «eclecticismo oriental» y que la estructura del entramado venía recubierta de las formas más notables. Mientras que el movimiento moderno en arquitectura estaba ganando ímpetu en Europa; en América todavía se encontraba cogido por las últimas boqueadas del clasicismo de la Escuela de las Beaux Arts, y en particular, su concentración, tan responsable del pensamiento progresivo arquitectónico, se encontraba entre la Escuela de Chicago y las energías de Frank Lloyd Wright.

Cuando Mies van der Rohe llegó a Chicago en 1938, su llegada dividió limpiamente el clásico «Pioneros del Movimiento Moderno» (1936) de Nicholas Pevsner y el «Espacio, Tiempo y Arquitectura» (1940) de Siegfried Giedeon, y fue dentro de los pocos años del medio siglo que había predicho Louis Sullivan. Parece demasiado bueno para ser cierto. Una relación directa entre Mies van der Rohe y Sullivan puede producir un eslabón en la

historia tan poderoso como el de impedir otras direcciones en el trabajo en el Chicago de los años 30 y 40. ¿Sorprendidos? Realmente, no. La historia arquitectónica se ha identificado desde hace mucho tiempo más con las polémicas que con las escuelas.

Y así, todos los pasos tímidos, primerizos y tentativos tomados por los arquitectos de Chicago, intentando utilizar otra variedad de recursos fuera del dogma canónico fueron más o menos sofocados por una generación. Hombres como Howard van Doren Shaw y David Adler, quien en 1920 evocó por un eclecticismo del tipo Luttens fue ignorado durante veinte años para ser redescubierto medio siglo después del hecho (fig. 1). Aunque van Doren Shaw fue galardonado póstumamente en 1927 con la medalla de oro del AIA, proyectos como su Lake Forest Market Square estaban muy separados de la máquina aparecida estético-ética para recibir cualquier apoyo crítico permanente de los historiadores enclavados en las polémicas surgidas del Modernismo. Otros tales como Andrew Rebori y James Eppenstein, que emplearon un estilo flexible entre el modern y el depresion, tan exitosamente como lo hizo Edward Durell Stone en los años 30, fueron rápidamente olvidados. Los apartamentos Frank Fisher de Rebori de 1936 es sólo un ejemplo de la falta de elegancia de la época que no sobrevive críticamente el manifiesto como las teorías arquitectónicas que propugnaban (fig. 2).

Quizá el caso más infortunado de su época fue George Fred Kech. Aun siendo un íntimo amigo de Siegfried Giedeon (cuando trabajaba para Kech en 1948-49, observé personalmente que siempre que Giedeon estaba en Chicago visitaba a Kech en su oficina), es totalmente ignorado cuando escribió su «Espacio, Tiempo y Arquitectura» y cuando tuvo lugar realmente la polémica desarrollada sobre la obra de Mies van der Rohe y la «Segunda Escuela de Arquitectura de Chicago». «La historia arquitectónica como polémica» alcanzó su momento más bajo cuando la Casa de Cristal de 1934 de Kech fue excluida de los manifiestos de su época (fig. 3). Siempre he creído que si la Casa de Cristal se hubiera realizado en Alemania antes de 1938 (la fecha crítica en la que Mies llegó tanto a Chicago como al IIT) habría sido aceptada en la cronología de los hitos de la teoría arquitectónica. Es igualmente aceptable la teoría de que

la Casa de Cristal debería haberse producido en Chicago después de 1938. Ya que fue diseñada en Chicago antes de 1938 no había forma para que Giedeon no lo hubiera reconocido y seguir apoyando todavía la poderosa teoría sobre Mies van der Rohe y el desarrollo de la «Segunda Escuela de Arquitectura de Chicago».

En el presente, todo esto es historia de otro tipo, pero en los años 30 se tendía a alabar un punto de vista mucho más fuertemente que cualquier otro, y a descorazonar experimentos cuya forma no estuviera dentro de las directrices de lo que se convirtió rápidamente no sólo en el punto de vista central sobre la arquitectura de Chicago, sino francamente en la única, justa y legítima forma de construir edificios. Demasiado pronto, la obra y las enseñanzas de Mies van der Rohe se convirtieron en el único punto de vista aceptable en Chicago.

WWII, SOM y el dogma Miesiano y la Segunda Escuela de Arquitectura de Chicago codificaron rápidamente las condiciones completas para pasar de una revolución a una academia que se convirtió en el equivalente americano a la Ecole des Beaux Arts. El sueño utópico que la arquitectura moderna tomó públicamente, se convirtió en Chicago en una pesadilla de silencio, ya que fue en Chicago, después de todo, donde se ganó la revolución de la arquitectura moderna. ¡Era Chicago la que se podía vanagloriar de los 45 edificios de Mies van der Rohe! Era Chicago la que tenía más de 50 edificios de Frank Lloyd Wright, Purcell, Elmslie y otras figuras de la «Prairie School» (Sullivan, Holabird, Burnham, Jenney, Root, etc.). Y fue finalmente Chicago la que construyó más de cien estructuras de la llamada «Segunda Escuela de Chicago» (SOM, C. F. Murphy, Holabird y Root, ad nauseum). Mientras tanto, en el IIT, ¡una generación entera se graduaba con lo que la IIT enseñaba! Y una generación tenía que aprobar las interpretaciones de una serie de arquitectos persuadidos por lo que Mies decía. La escuela en manos de los discípulos y aduladores se convirtió en algo similar a un seminario jesuita lleno de seminaristas que habían jurado un voto de silencio antiintelectual por Mies van der Rohe que dijo una vez: «Construyan, no hablen». Sin embargo, empezaron a aparecer ciertas figuras en la escena arquitectónica que no estaban enteramente convencidas por los Cánones del Modernismo revela-

dos por el dogma Miesiano. Hombres tales como Paul Schweikher y Harry Weese, este último educado en Cranbrook e influenciado por ambos Saarins estaba dispuesto y preparado para introducir los métodos de albañilería escandinavos como «generadores del diseño». Bajo las enseñanzas de la Bauhaus y de Mies aparecen Bertrand Goldberg y de la MIT llega Walter Netsch dentro de un Skidmore, Owings y Merrill no muy dentro de la enseñanza Mies al final del WWII. Es fascinante observar que los primeros abogados de los años 1920 1930 (con una brillante omisión) se encuentran en las obras de personas transitorias tales como Schweikner y Weese y Golberg y Netsch. De esta forma, Rebori y Keck (y otros tales como Howard Fisher, Abel Faigy y los hermanos Bowman) tienen que soportar las subsiguientes excéntricas. Sólo la causa del sincero historicismo Pre-Modernista no fue servida. La obra de Shaw y Adler (y por ejemplo de Philip Maher) era aparentemente tan repugnante a la dirección del modernismo que han tenido que pasar otros cincuenta años antes de que puedan empezarse a discutir otras fuentes que no sean las pragmáticas y funcionalistas presentes en el dogma Miesiano.

Pero aunque la obra idiosincrática de los sucesores de lo excéntrico empezó a aparecer, fue sofocada esencialmente por la abrumadora aceptación de la trama de Mies. Debido a la solidaridad de la «nueva academia», las posibilidades de un «Nuevo puralismo» fueron erosionadas como imposibles muy pronto, antes de que pudiera conformarse en una verdadera oposición. Han debido pasar tres décadas antes de que la nueva institución arquitectónica pueda ser confrontada y considerar esto como un accidente de omisión.

En 1976, como parte de la celebración del bicentenario americano, la fundación arquitectónica de Chicago planeó apadrinar una exposición arquitectónica en el Museo de Artes Contemporáneas que ya se había mostrado tres años antes

en Munich. Una vez más, mucha de la historia arquitectónica de Chicago se excluía, mientras que la corriente de la filosofía estructural y arquitectónica era celebrada una vez más. Sin embargo, esta vez fueron ensamblados por cuatro arquitectos una muestra anti-canon y un libro contradiciendo la aceptada teoría e intentando ensanchar la base de la arquitectura de Chicago y establecer, de una vez por todas, los orígenes pluralísticos de un pasado arquitectónico que fue mucho más abierto y estuvo más categóricamente basado que el dogma Miesiano. Los cuatro arquitectos estaban determinados a confrontar un sistema válido que sugería una forma legítima y justa de realizar arquitectura. Larry Booth, Stuart Cohen, Ben Weese y yo, abrimos la exposición de 1976 como evidencia de la existencia de un hilo que conectaba un pasado suprimido con un presente eludido.

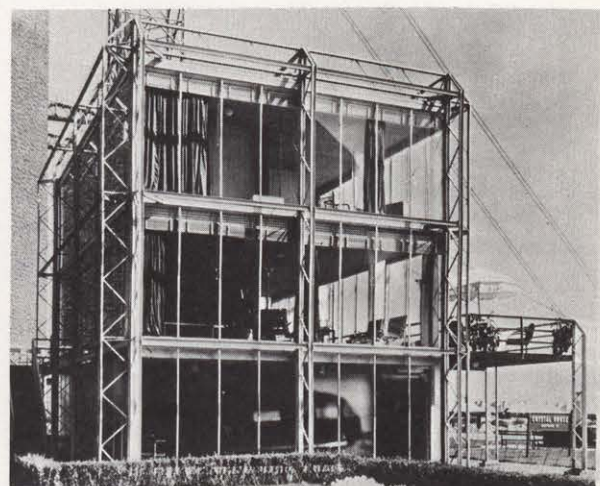
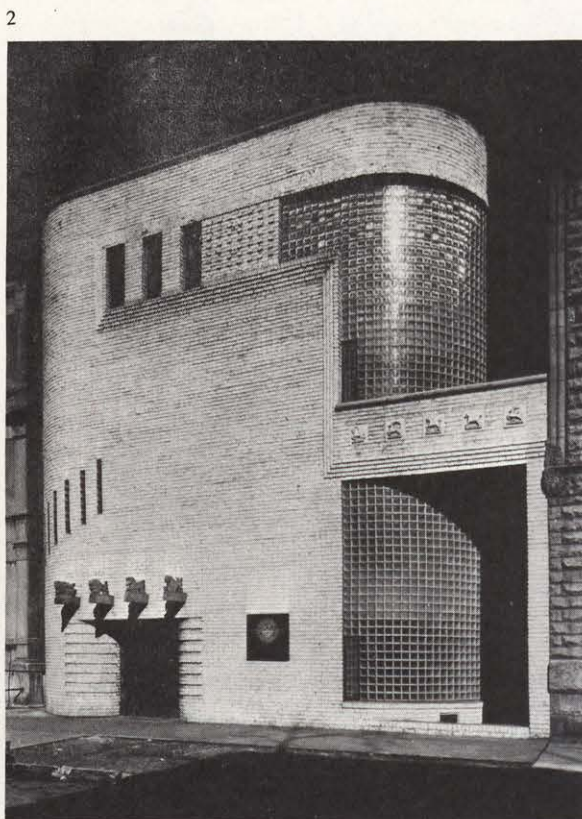
Como producto de la exposición y del libro «Arquitectos de Chicago», y como una maniobra expansionista-incluisivista, los cuatro se extendieron a siete al sumarse Tom Beeby, James Freed y James Nagle, y procediendo como los «siete de Chicago» mostraron una exposición en la galería Richard Gray de proyectos arquitectónicos de siete residencias familiares independientes y separadas en diciembre de 1976. En 1977 los «siete de Chicago» se aumentaron a ocho al sumarse Helmut Jahn y tuvieron su siguiente exposición en diciembre de 1977 en la galería Walter Kelly utilizando

esta vez la técnica del juego surrealista del «Cadáver Exquisito» aplicado a ocho casas en hilera conectadas y diseñadas furtivamente una a causa de la otra, sugiriendo la morfología de las ciudades y, como en el «Cadáver Exquisito» original, teniendo dos puntos de contacto entre ambas.

Al principio de 1978 los siete de Chicago (8) incrementaron su número a once al sumarse Gerald Horn, Kenneth Schroeder y Cynthia Weese. Utilizando el concepto del «Cadáver Exquisito» se presentaron en una competición para «jóvenes» arquitectos. Fueron premiados ocho ganadores de 169 participantes y se organizó una muestra en la Fundación Graham (y después otra en el Walker Art Center de Minneapolis).

En 1977, otra muestra pública ayudó a confrontar el «medio ambiente cerrado» que presentaba la «nueva academia». Se estructuró una conferencia sobre el «estado del arte de la arquitectura» en la Fundación Graham de Chicago. Los «Ocho de Chicago» estaban incluidos junto a otros diez arquitectos de otras partes de los Estados Unidos representando generalmente a los «Blancos», los «Grises» y los «Platas»... en total fueron dieciocho y el comentador fue Charles Jenks. Se presentaban cuidadosamente seleccionados 130 jóvenes profesionales, menores de cuarenta años, interesados en la teoría del diseño. La conferencia tendía a confrontar y en algunos casos a polarizar, la peculiar condición de Chicago que se había expresado pragmática durante tanto tiempo.

En 1979 los Siete de Chicago hicieron otra exposición, llamada esta vez «Construyendo un puente en Chicago». Cada una de las tres selecciones del río Chicago fue utilizada como «puente» para el vacío generacional, entre otras cosas. El área norte tenía puentes rediseñados por cuatro personalidades reconocidas de Chicago: Bertrand Goldberg, George Fred Keck, Walter Netsch y Harry Weese. Los Siete de Chicago (reducidos ahora de once a diez por la marcha de James Ingo Freed



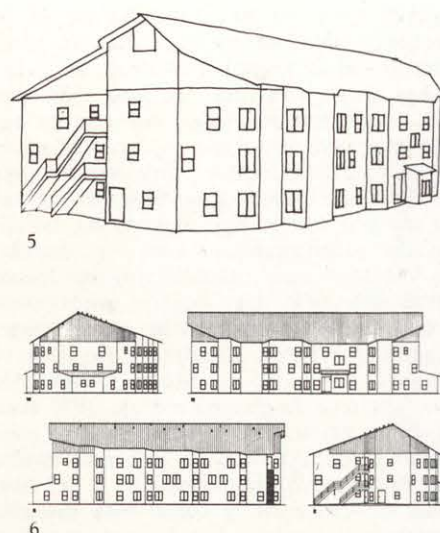
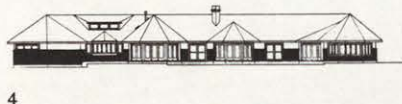
4. Residence, 1979, St. Charles, Illinois, Weese, Seegers, Hickey, Weese, Architects, Cynthia Weese, Partner-in-Charge.—5-6. Finley Apartments, 1979, Weese, Seegers, Hickey, Weese, Architects, Ben Weese, Partner-in-Charge.—7. Fitzgerald Lighthouse project, 1979, Door County, Wisconsin, Booth, Nagle & Hartray, Architects, James Nagle, Partner-in-Charge.—8. «Hilltop Apartments», 1979, Booth, Nagle & Hartray, Architects, James Nagle, Partner-in-Charge.

desde el I.T.T. a New City city y I.M.Pei) (re)disearon puentes en el área sur del río, mientras que el área central estaba abierta a ocho nuevos arquitectos jóvenes que ganaron un concurso por (re)diseñar puentes en esta sección.

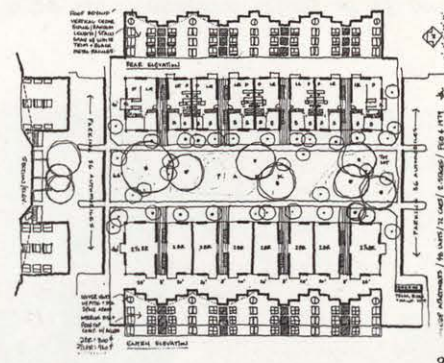
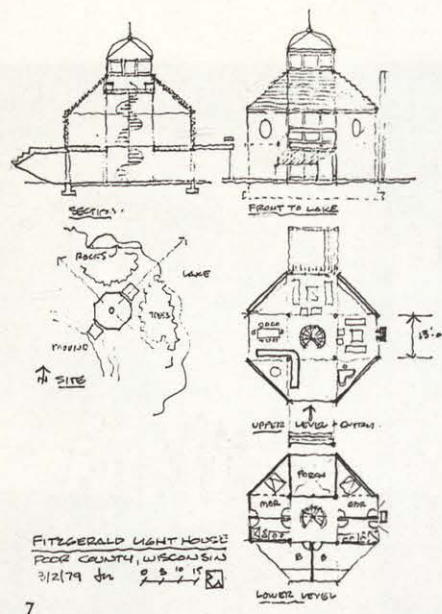
Toda esta historia reciente ha tenido un impacto en la obra de muchos arquitectos jóvenes. Las clases de posibilidades interactivas demostradas por las conferencias recientes, exposiciones y concursos han establecido (¡al fin!) un diálogo entre muchos arquitectos de Chicago. Un examen de algunas de sus obras será útil, aunque sólo fuera por catalogar «nuevas direcciones» particularmente relacionadas a las obras «tradicionales» de Chicago.

Segunda parte — Los románticos

Si se hace una versión simplificada de la herencia arquitectónica de Chicago, se debe dividir su pasado en dos partes distintivas de su historia arquitectónica: «romanticismo» y «clasicismo». De igual forma haciendo una categorización simplista de personalidades arquitectónicas, debemos localizar a Frank Lloyd Wright y sus «Prairie dogs» sobre y en contra de Mies van der Rohe y su «ortodoxia canónica». Y finalmente, creo que se puede cubrir la polémica de todo esto situando a Emerson, Thoreau y Ruskin del lado romántico de la escala (una particular versión americana de la literatura humanista del siglo XIX) mientras que nombres tales como Proust, Gide y Ortega y Gasset caerían en el lado clásico (notar el protagonismo claramente europeo de los apologistas del «Modernismo»). Tal ilusión es el posible resultado del viaje simétrico de Chicago a través de la arquitectura. Uno puede, sin forzar demasiado la escala ni a la derecha ni a la izquierda, extender tal sofisticado razonamiento a un final lógico (aunque un poco absurdo) categorizando los talentos contemporáneos de una manera similar.



Cynthia Weese es un considerable descendiente de Sullivan y de Richardson (fig. 4). Ella misma lo describe como «un edificio regionalista con prototipos tales como el friso de ladrillo y los techos a cuatro vertientes, recuerdan hábilmente los métodos de la escuela Prairie de Wright. Sin em-



La residencia privada de St. Charles Illinois, de fundas raíces del mediooeste». Su anterior Corn-Crib House presagiaba mucho del revivalismo «fundamentalista» que apreciamos en esta casa, sin contar las alusiones más obvias a antecedentes arquitectónicos. Aquí, reduciendo de escala elemen-

formación del pabellón encadenado con simetrías locales fuertes y de soporte, podemos advertir que se inclina hacia una arquitectura que está mucho más en la tradición americana de esas raíces que se han pasado por alto tantas veces de Chicago.

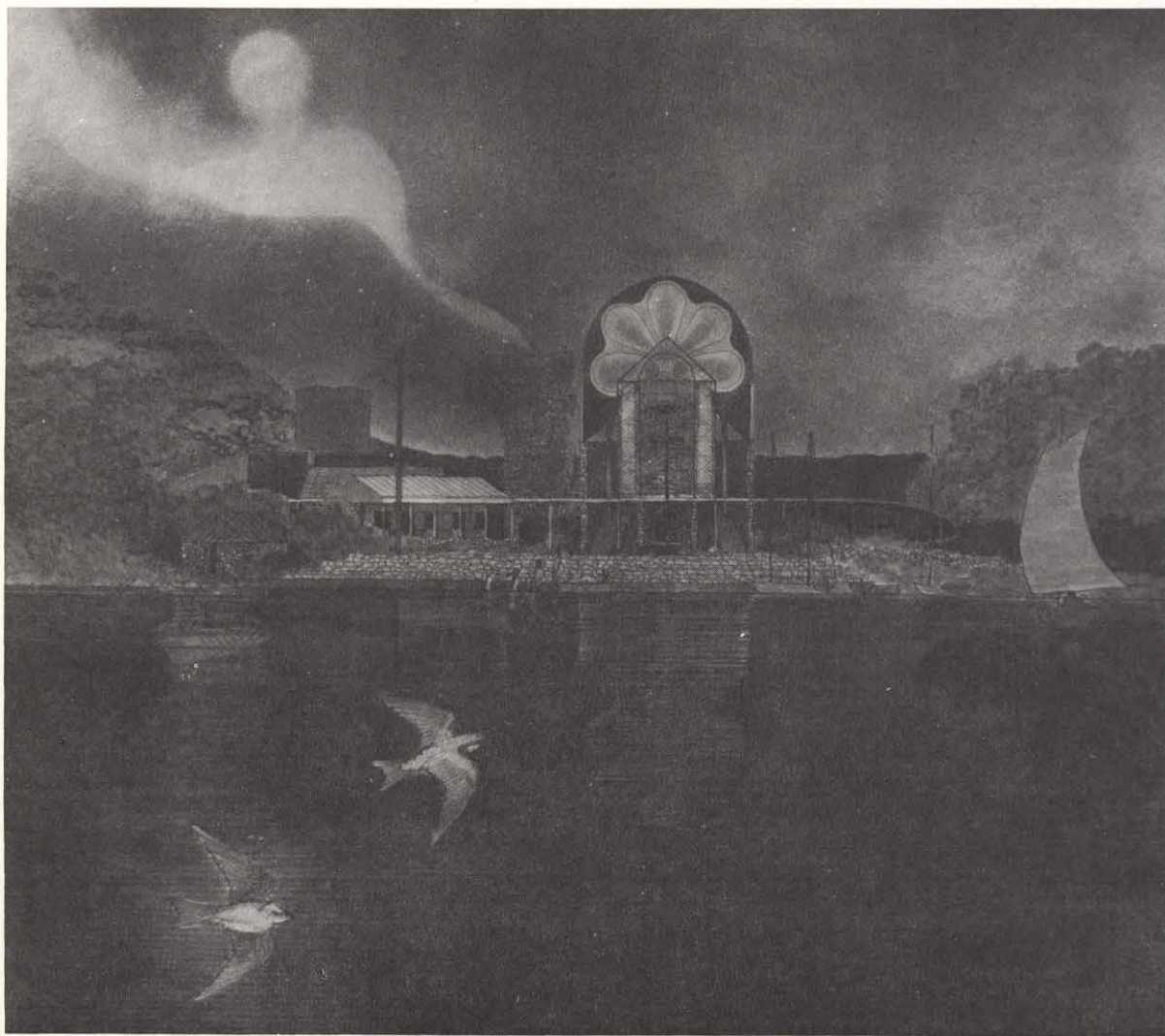
bargo, al inclinarse hacia un manejo adulto de la

De la misma forma, los apartamentos Finley en Lombard, Illinois, de Ben Weese (fig. 5, 6) representan una especie de madurez de los desarrollos románticos apreciados en su obra¹. Habla del proceso de su diseño que tiene «una falta de tenso interés sobre el exacto resultado de la obra». Parece estar desarrollando su propio vernacular, que aun siendo claramente de un género romántico, no tiene un origen obvio en el pasado «heroico» de Chicago. Existe una cualidad tímida, inocente en el diseño que no debe ser confundido con el Kitsch. Parece ser la obra de un «original home-grown».

Completando una terna de la obra contemporánea con armónicos fuertemente románticos está James Nagle. Su «Fitzgerald Lighthouse Project» (fig. 7) de 1979 en Door County en Wisconsin, es muy vernacular, tanto en el programa hacia un «widow's walk» como en un regionalismo inclinado hacia un formalismo tradicional octogonal². Por otro lado, los apartamentos Hilltop de 1979 (fig. 8) de Nagle pagan una deuda nostálgica a sus años formativos en los Países Bajos donde, mientras estudiaba ostensiblemente «De Stijl», no perdía de vista las formas tradicionales alemanas de proveer una «fachada pública» a la condición del techo acabado en faldón. En la Weissenhofseidlung en Stuttgart de 1926-27, una mezcla curiosa de planos que parecen sugerir una serie de intereses retardados y las elevaciones se mezclan con una resolución del tejado al estilo del norte de Europa con motivos de ventanajes Palladianos.

Por supuesto, el romanticismo es bastante más que un expresionismo vernacular. Puede convertirse en la forma de comprender nuestros propios

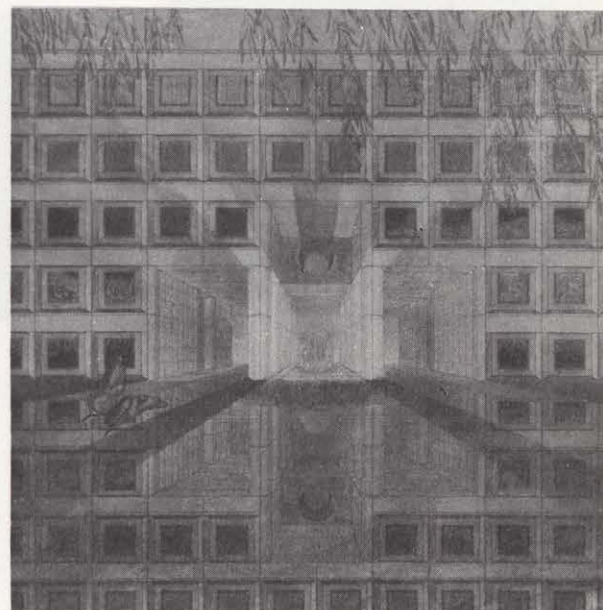
orígenes, de la manera en que Delmore Schwartz describió a T. S. Elliot como «...el heredero de todas las épocas»³. Tal es el caso de Thomas Hall Beeby, que parece haber desarrollado una posición tal a partir de un modernismo clásico enseñado a partir de Le Corbusier y Mies van der Rohe.



9



10



11

Empezando con su proyecto de 1976 de su «House of Virgil» (fig. 9), sus exploraciones románticas dentro de la poesía perdida de la Arquitectura es evocativa de un anhelo no sólo aplicable a un «Walden Pond» sino para un «hijo de la naturaleza» en una búsqueda surrealista del mito de la vida.

Beeby continúa esta búsqueda en su proyecto de una casa de 1977 (fig. 10), donde sin preocuparse de la urbanidad implicada en las casas inmediatamente proximas, lo misterioso de su búsqueda continua en las simetrías locales (tanto en el plano como en la sección) sólo para finalizar en la pesadilla de la boca abierta de Bomarzo⁴. Y finalmente, en su Tri-State Center Office Building de 1978-79 (fig. 11), establece su viaje romántico firmemente en el medio ambiente edificado conectando con simetrías clásicas en su entrada neoracionalista. Mientras que la obra de Beeby puede estar atada tanto a Palladio como a Schinkel es

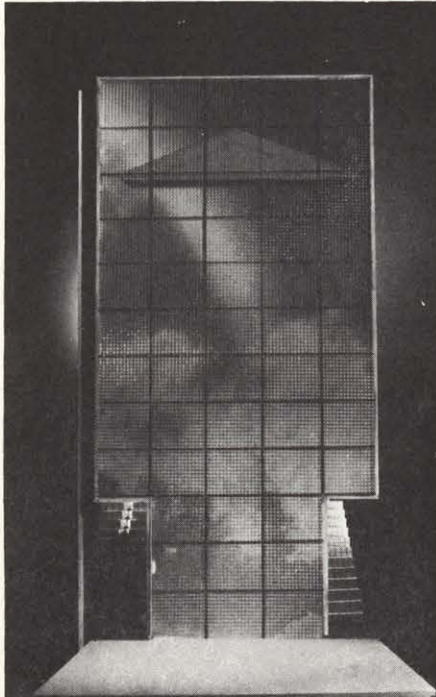
mucho más que un mero eclecticismo. Siempre existe un toque de ironía en su mezcla de elementos históricos y, entre medias de otras fuerzas, está empezando a tener un efecto sobre algunos de los arquitectos más jóvenes de Chicago.

Ejemplo: Joseph Poli, cuyo diseño ganador de la casa en la competición del «Cadáver Exquisito»⁵ tiene un prisma de cristal empujado como una fachada repleta con frontón revestido, nubes y arco iris (fig. 12) igual que una serie de «escaleras al Paraíso» y formas decoradas cuyas columnas parecen ser chimeneas hidráulicas (fig. 13).

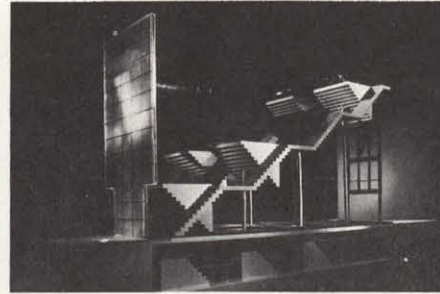
Ejemplo: Deborah Doyle, cuyo diseño ganador en la misma competición también sugiere una «escalera al Paraíso» todo contenido en un paralelepípedo quebrado, la erosión de la misteriosa fuerza esquilada se convierte (de hecho) en la elevación (figura 14).

Ejemplo: James Goettsch, quien en la misma competición, desarrolla una caja, la ladea, la llena parcialmente de agua y de este modo crea una imagen forzada del hombre y su vivienda relacionada con la tierra, con el agua y con el cielo (figura 15).

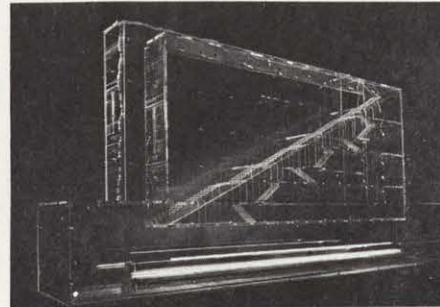
De esta manera, parece que la línea romántica de la arquitectura pasada de Chicago, tan a menudo en los lindes de una ciudad cuyos arquitectos siempre se han encontrado más a gusto moviéndose en un idioma clásico, está viva y despierta y trabajando en Chicago. Pero es un romanticismo distinto del que apreciamos en la tirada de las obras de Richardson, Sullivan y Wright. Existe una cierta aparente amalgama en la obra de Beeby y de algunos de los jóvenes arquitectos que parece ser intelectual a la vez que emocional, y sus alusiones históricas no siempre están claramente enlazadas al romanticismo de la escuela pasada prai-



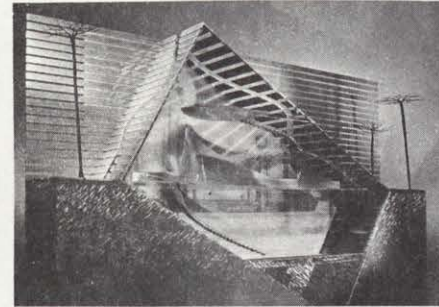
12



13



14



15



16

rie como lo están, por ejemplo, la obra de Nagle y de los Weeses.

Tercera parte—Los clásicos

Como uno puede esperar, la tradición clásica en Chicago todavía sigue siendo más poderosa que los anhelos románticos citados en los ejemplos anteriores. Es inevitable que durante algún tiempo en el futuro cercano (al menos) las tradiciones clásicas de un Chicago pesen con Jenney, Root, Mies y todos sus descendientes, puedan decretar una gran influencia sobre estas aspiraciones. Ciertamente, los ejemplos de las acometidas presentes se apoyan tristemente en esta dirección, y así, hasta el tradicional «clasicismo de Chicago» está cambiando de forma muy curiosa, recordando de alguna manera el «eclecticismo» que el propio Louis Sullivan pensaba que era tan repugnante.

Ahora, el eclecticismo es un curioso fenómeno. La definición de Denis Diderot de 1775⁶ es muy diferente del «modernista» y acusativo uso de la palabra, por tanto ¿los descendientes de Mies van der Rohe son menos eclécticos que Venturi o Moore? Al menos estos últimos operan irónicamente, mientras que los primeros carecen de humor en su devoción a lo que se ha convertido desde hace

tiempo en una «academia clásica». ¿Y qué decir de los neo-corbusianos, post-constructivistas y neo-racionalistas?

Su eclecticismo es de alguna manera una vendimia más reciente que el historicismo de una línea pre-modernista. De esta forma, la producción actual de eclécticos neo-clásicos en Chicago tienen, al menos, en sus antecedentes una tradición clásica «local»⁷ que puede estar probada en una base (visual) diaria.

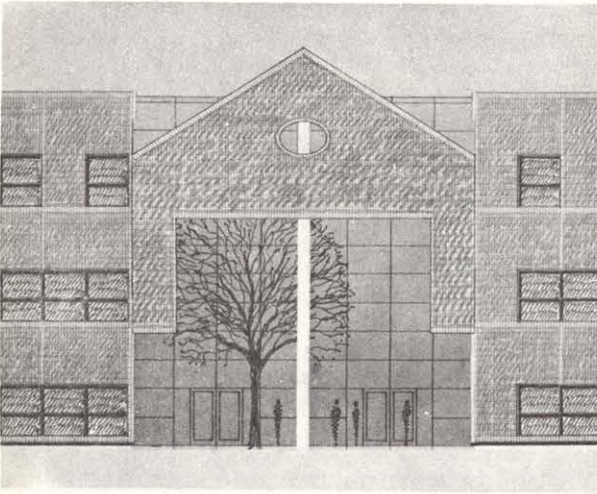
Quizá el ejemplo mas obvio, el menos misterioso de un arquitecto envuelto en el eclecticismo clásico contemporáneo sea Helmut Jahn. Un diseñador enormemente agrariado, es, a los 39 años, uno de los profesionales de Chicago de más talento. Apodado el «Baron von Alta-Tec»⁸ actualmente es bastante más católico en su eclecticismo que la limitación que implica tal definición. Su diseño para el Agricultural Engineering Sciences Building en la Universidad de Illinois en Champaign-Urbana (fig. 16, 17) es un ejemplo contextual del concepto de Robert Venturi del «Decorated Shed». En el caso de Jahn, la decoración rinde homenaje a la albañilería vernacular de la América Georgiana (neo-Jeffersoniana) y de la arquitectura de campus que en este caso, apenas disimula una de las lineales y mecánicas «Ecole a Habiter» de Jahn. Su empastado sobre el fronton y la columna neo-Platónica marcan puramente la entrada del edificio.

Desviando metiers (tanto como los estilos históricos) su concepto forzado para una remodelación

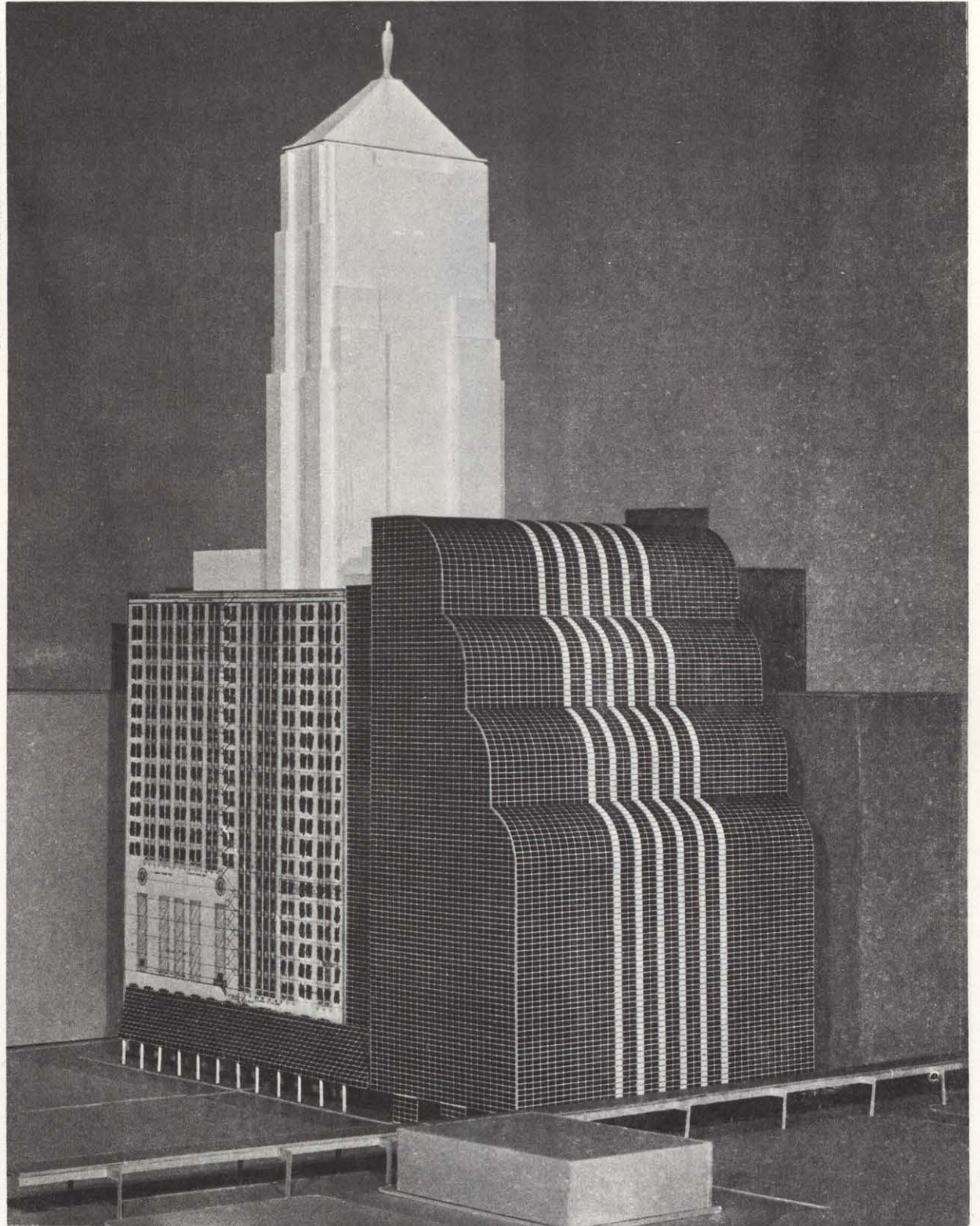
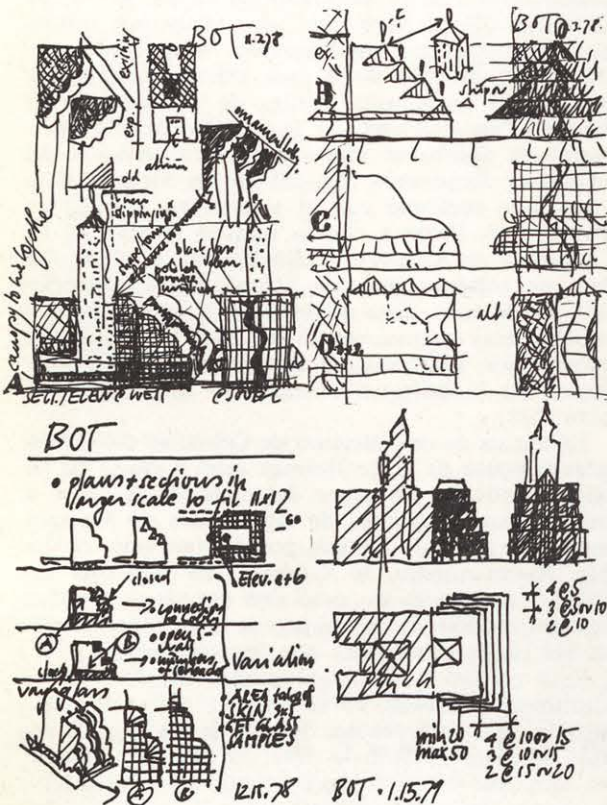
animada del «Ministerio de Comercio» (fig. 18-20) establece según sus propias palabras «una relación conceptual... con el arte decorativo y explora el significado de la forma y la utilización del ornamento en la arquitectura»⁹. Finalmente, su diseño del bloque de oficinas de vidrio (fig. 21) enrejado de 1979, mira al pasado reciente de unos antecedentes arquitectónicos «super hirise»¹⁰. Tanto esta propuesta como el proyecto del Ministerio de Comercio son medianamente curiosos debida a su eclecticismo particularizado y dispone de una estructura del primario Chicaguesque a favor del (no solamente) último emparrillado de Mies (pero) la escala del esqueleto está reducido a favor de un enrejado neutral aunque medianamente alineado. Me fascina que cuando Mies cubre el enrejado, lo hace de una forma que favorece el mamel vertical, relacionado de este modo la verticalidad gótica de alcanzar el cielo (de lleno en la corriente de las aspiraciones del hombre expresadas a través de la arquitectura) al mismo tiempo que celebra la delgadez del acero. La neutralidad direccional de los dos esquemas de Jahn son desarrollos interesantes de un proyecto anterior¹¹ donde favorecía la horizontalidad (respondiendo quizá a la «esquina-recoveco» como motivo) sobre la verticalidad o la neutralidad. Dos proyectos actuales de jóvenes arquitectos no desarrollados en su totalidad, están influidos claramente por el edificio de oficinas hirise de Jahn.

Joseph González, en su proyecto de oficinas para Cincinnati (fig. 22), vuelve la esquina de manera

17. Agricultural Engineering Sciences Building, University of Illinois, Champaign-Urbana, C. F. Murphy Associates, Helmut Jahn, Partner-in-Charge of Design.—18. Croquis conceptual, Chicago Board of Trade Addition, 1979, Chicago Illinois, C. F. Murphy Associates, Helmut Jahn, Partner-in-Charge.—19. Maqueta, Chicago Board of Trade Addition, 1979, C. F. Murphy, Associates, Helmut Jahn, Partner-in-Charge of Design.



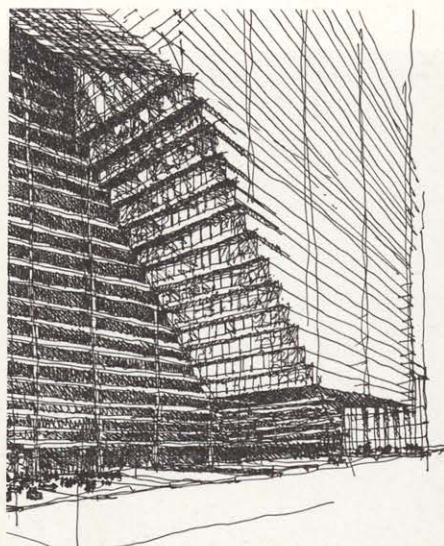
17



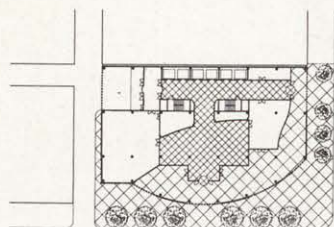
18

19

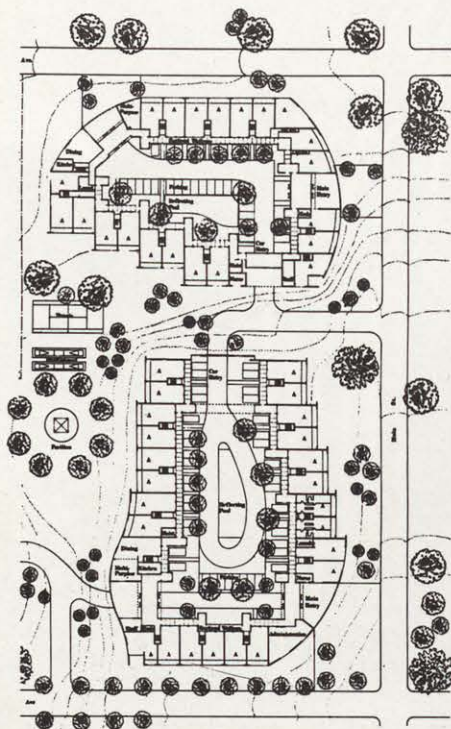
20-21. Office Building Project, 1979, Chicago, Illinois, C. F. Murphy, Associates, Architects, Helmut Jahn, Partner-in-Charge of Design.—22. Office Building Proposal, Skidmore, Owings & Merrill, Architects, Joseph Gonzales, Designer-in-Charge.—23-24. Office Building, 1979, Chicago, Illinois, Schmidt, Garden & Erickson, Architects, Peter Pran, Head Project Designer.—25-26. Retirement Village, 1979, Illinois, Schmidt, Garden & Erickson, Architects, Peter C. Pran, Head Project Designer.



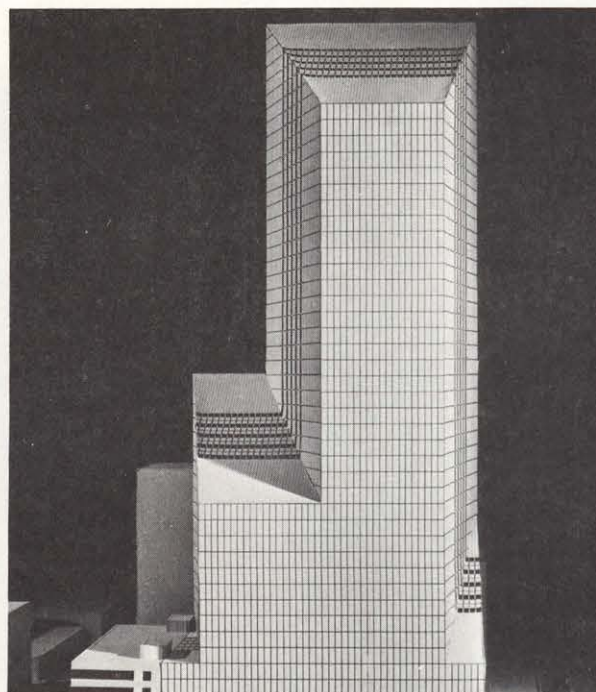
20



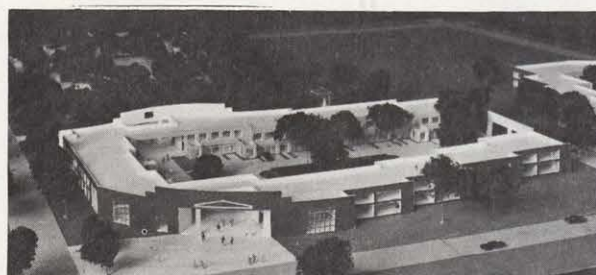
23



25



21



26



22

muy semejante a la de Jahn hizo en su proyecto, igual que formar la expresión horizontal (riñón) de Mendelsohn como «dúctil-esquina-depresión-modernismo» de los años 30.

Más logrado de alguna manera, es el diseño reciente del edificio de oficinas de Peter Pran (figuras 23-26), sin importar que sea ecléctico de Jahn y curiosamente de Robert Stern (sin nombrar a Palladio), maneja de alguna forma el dar código al edificio con referencias antropomórficas sin que el conjunto se convierta en un mero pastiche. Por lo menos como interesante, es el proyecto del Retirement Village de Pran, donde (según sus propias palabras) trata con la «combinación de imágenes conflictivas de lo privado y lo público». Cambios de colores, frontón de entrada con vestigios palladianos, se combinan con obvias referencias a Moore y a Stern, resultando que parece de algún modo luchar en el contexto de un esquema de vivienda de edad madura.

Quizá ninguno de los recientes arquitectos de Chicago haya tenido más éxito combinando un interés por el «contextualismo»¹² con una fascinación hacia Palladio y otros motivos manieristas que Stuart E. Cohen. Su obra en estas áreas le alinean obviamente a los tempranos arquitectos eclécticos de Chicago tales como Howard van Doren Shaw y David Adler y sus proyectos en cambio han tendido a influenciar a los jóvenes arquitectos hacia intereses similares. Uno de los primeros movimientos de Cohen en el «Contextualismo manierista» fue su proyecto de Grais House de 1976 (fig. 27). Explica que: «los elementos fueron elegidos como una modificación "tongue-in-cheek" de los significados de la casa existente dentro de los límites de la arquitectura de la casa de suburbios "neo-colonial" de la región». En 1977 presentó un diseño de una casa a la exposición del «Cadáver Exquisito» (fig. 28) de los Siete de Chicago, que combinó con el interés en la villa de Palladio en Vicenza con la maison guiette de Le Corbusier en Antwerp. Y finalmente, en 1979, Cohen, en colaboración con Sisco-Lubotsky Associates, diseñó una «casa doble» (fig. 29) que traslucía mucho más exitosamente sus dos intereses. En cuanto que uno percibía una interpretación tipológica de la hilltown romana, lo que hacía era otra cosa.

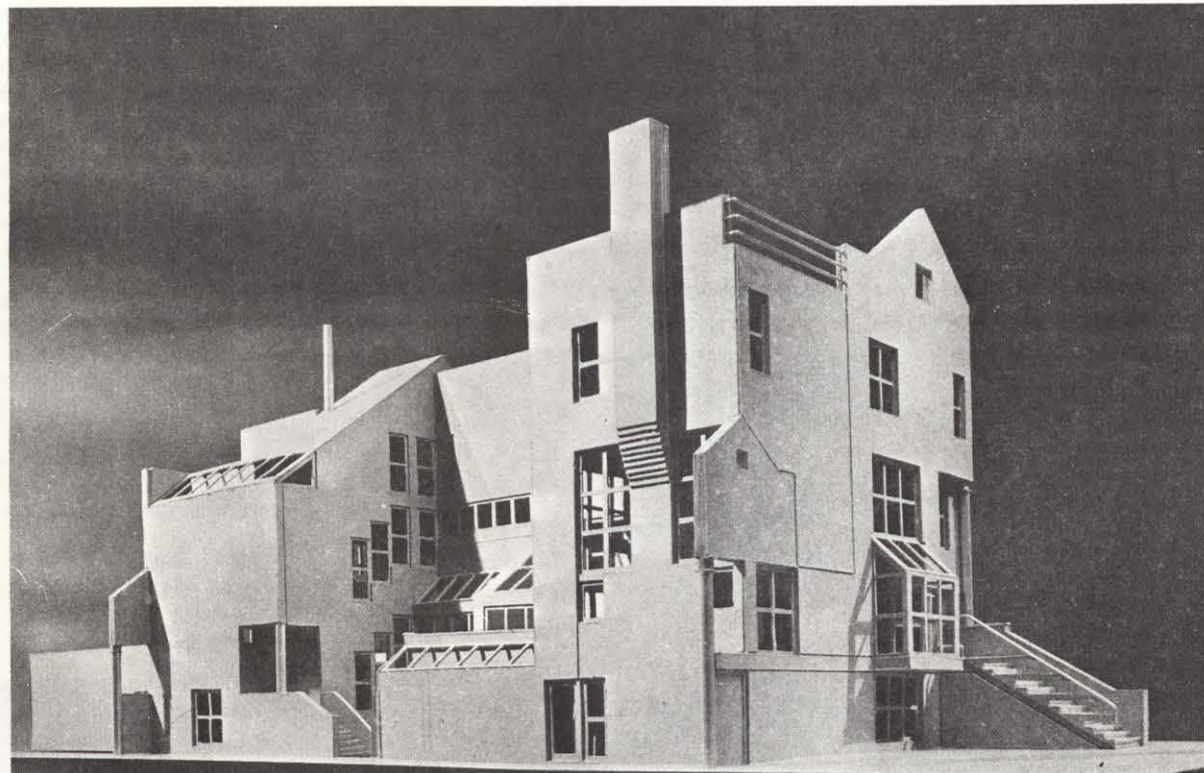
La marca de eclecticismo de Cohen se diferencia grandemente de la de Helmut Jahn a causa de su contextualismo. El origen del material de Jahn, a menudo toma apuntes de situaciones no siempre próximas a donde edifica, por el contrario, el Doble-Ayuntamiento de Cohen¹³ (en palabras suyas) «...fue diseñado como una apreciación y una re-combinación de los aspectos más importantes de las casas victorianas que le rodeaban...»

Esta actitud de «contextualismo manierista» es claramente evidente en la pequeña Vacation House (fig. 30) de Laurence Booth de 1979 en Lakeside, Michigan. Booth lo describe tan simple como «...construir entre cottages antiguos tradicionales», y claramente, esto influyó en su frontón neo-Pa-

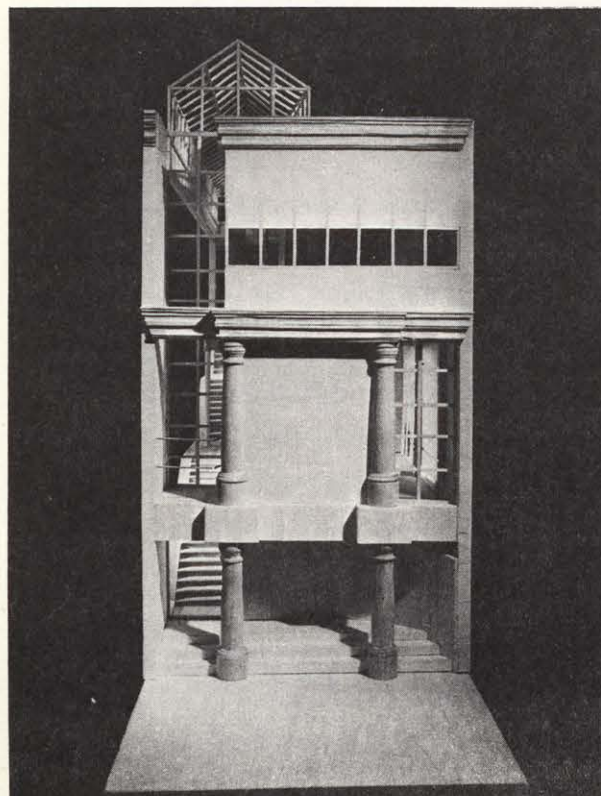
27. Grais House, project, Axonometric in the manner of Choisy (and Stirling), 1976, Stuart E. Cohen.—28. Towhouse Scheme for the «Chicago 7» Cadaver Exquis Exhibition, model, Stuart E. Cohen.—29. Double Towhouse Scheme, Model, Stuart Cohen and Sisco/Lubotsky Associates.—30. McGee House, maqueta, 1979, Lakeside, Michigan, Booth, Nagle & Hartray, Laurence O. Booth, Partner-in-Charge of Design.—31-32. Chicago Fire Station, 1978-79, Chicago, Illinois, Booth, Nagle & Hartray, Architects, Laurence O. Booth, Partner-in-Charge of Design.



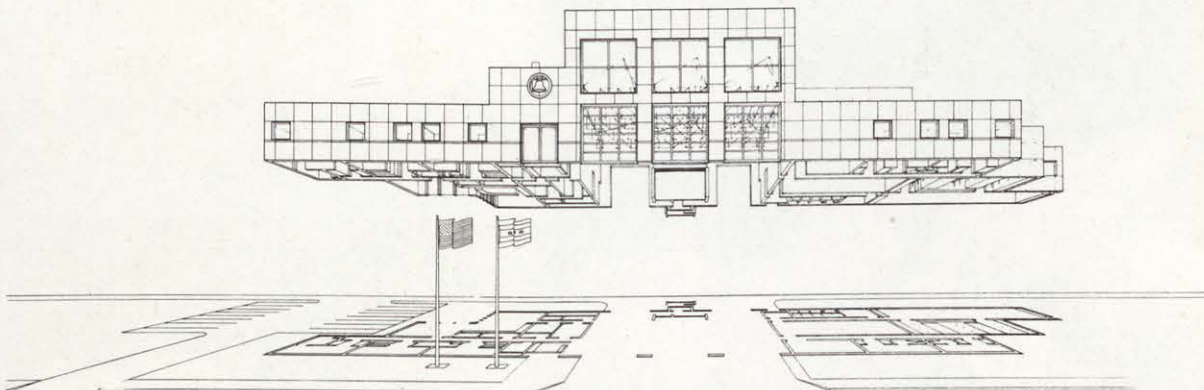
24



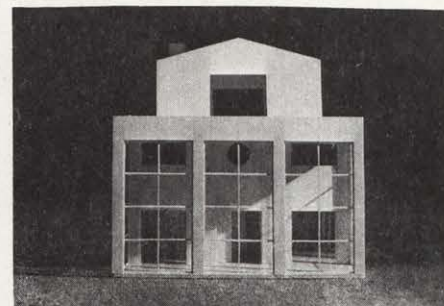
29



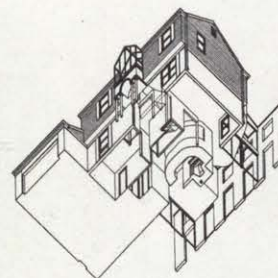
28



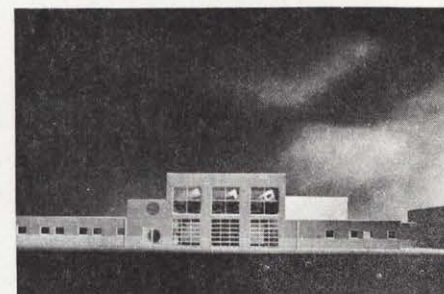
31



30



27



32

lladiano y las ventanas circulares soportando una frontalidad que de otra forma opera en un enrejado de vidrio racionalista. La frontalidad clásica ha sido una fascinación de Booth¹⁴ pero en ningún lugar lo ha demostrado más claramente que en el proyecto de la estación de bomberos de Chicago de 1978-79 (figs. 31-32). Aquí un «piano nobile» está logrado a través del simple ingenio de cambiar el color de los paneles de porcelana, mientras que la centralidad del esquema se encuentra localizando en el centro los coches de bomberos.

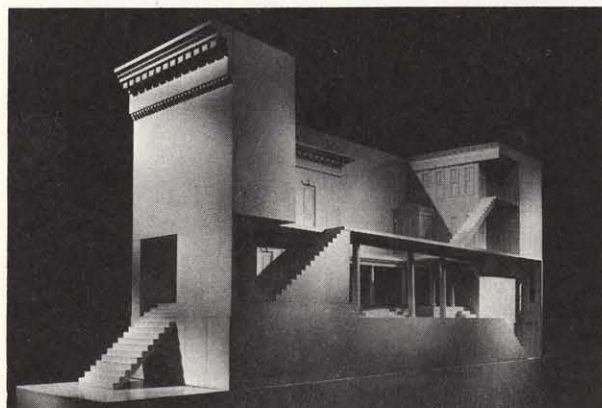
Finalmente, la competición de la propuesta casa de 1977 de Frederick Read es la que negocia más irónicamente con el «contextualismo manierista» en Chicago al encerrar estos intereses detrás de una fachada muda (fig. 33). Sólo penetrando el atrio romano se nos permite el lujo de tomar el sol en la historia estilística claramente negando la ortodoxia Miesiana caminando de arriba a abajo la calle de ordenada arquitectura para aberraciones exactas como ésta.

De esta forma los tenemos... Una ciudad con arquitectos alborotados, luchando por librarse de

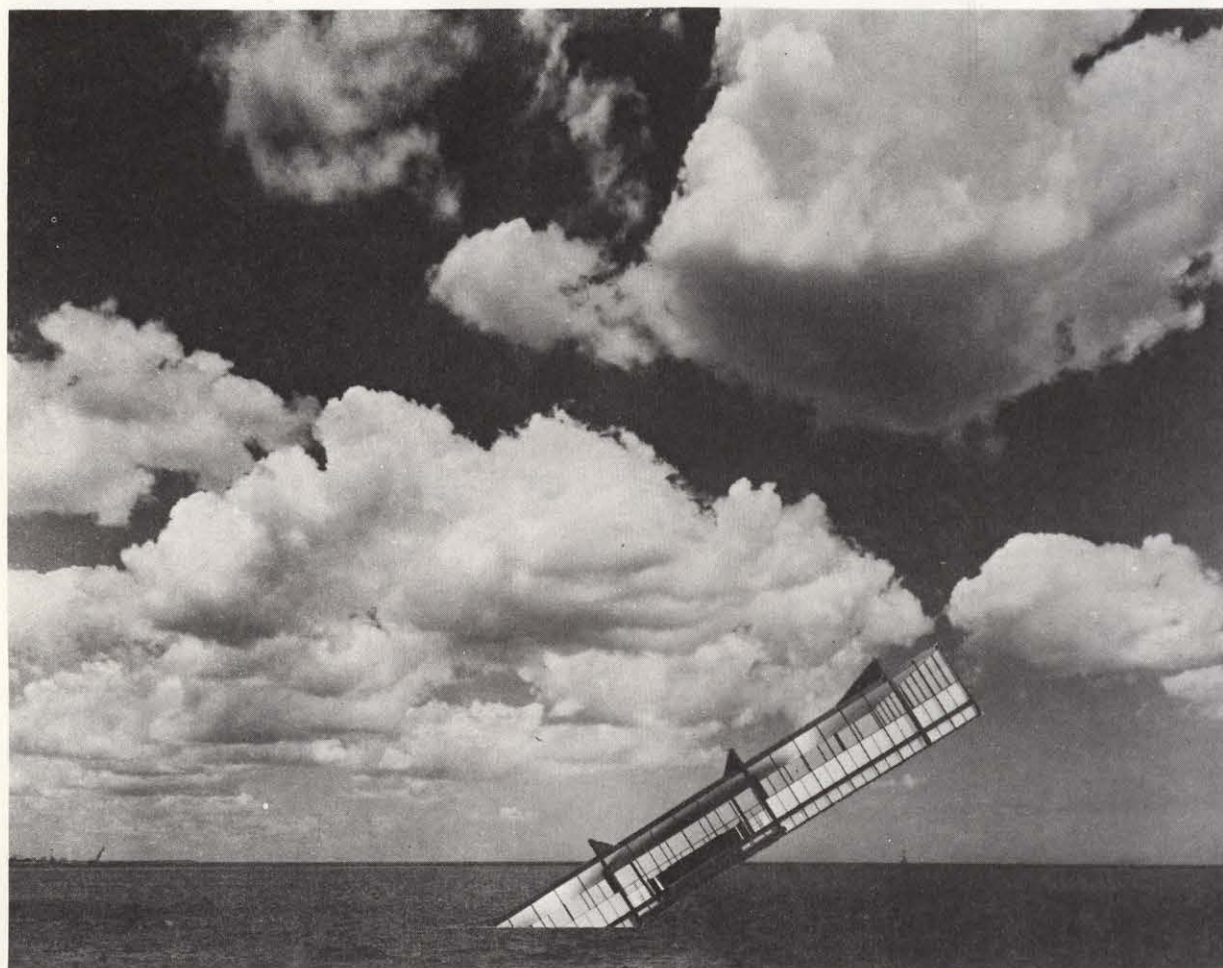
la opresión del pasado monoteísta, y a la vez respetándolo. Personalmente, no espero ninguna síntesis particular de las energías pluralistas expandidas por todos estos jóvenes brillantes hasta que cada talento individual madure significativamente desde donde se encuentran en la actualidad. Sólo entonces puede que la claridad y la fortaleza (o la falta de ellas) se hagan diáfanos. Entre medias, el momento en Chicago es fascinante y frágil, donde los hijos de Mies van der Rohe reniegan de su «padre-que-era-tan-serio» y chapotean en la ironía y otros actos innombrables tan repugnantes para su progenitor.

Pero el hijo siempre rechaza al padre, ¿no es así? (fig. 34).

Traducción: Juan Pérez de Ayala.



33



NOTAS

- ¹ Ver *Architectural Record*, abril 1975, págs. 83-90.
- ² Ver *Chicago Architects*, de Stuart Cohen, 1976.
- ³ *The idea of the Moderno*, de Irving Howe. Paper by Delmore Schwartz.
- ⁴ La Cara de Bomarzo está en el basamento del proyecto «Spitting ater into a Mysterious Pool».
- ⁵ Ver pág. 7, párrafo 2.
- ⁶ *Chicago Architects*, de Stuart Cohen, 1976.
- ⁷ Primera y Segunda Escuela de arquitectos de Chicago.
- ⁸ *Progressive Architecture*, de Suzanne Stephens, enero de 1978.
- ⁹ Ver *Ornament in Architect*, de Thomas Hall Beeby, Via, 3.
- ¹⁰ Los nombres que vienen a la mente son Johnson, Roche, Pelli y Lumsden.
- ¹¹ Xerox Center, Chicago, Illinois, 1978-80, C. F. Murphy, Associates, Architects, Helmut Jahn, co-diseñador.
- ¹² Una palabra inventada por Cohen en *Physical context/Cultural Context: Including it All*.
- ¹³ Su esquema para el gimnasio en St. Mary en South Bend, Indiana, es un claro ejemplo.
- ¹⁴ Las casi completas «Sedgwick ToWhouses» de Chicago, de Booth demuestran claramente este concepto.