



Nueva York

Robert A. M. Stern

Nueva York, Nueva York: El Pluralismo y sus posibilidades

Sin lugar a dudas, Nueva York es el centro arquitectónico de los Estados Unidos. A pesar de que, si nos atenemos al volumen de su producción anterior, esto no es del todo cierto (antes de la depresión de los primeros años 70 existían en Nueva York tantos arquitectos en activo como en el resto del país) si se observa la producción de ideas y el establecimiento de corrientes, no se puede poner en duda que la arquitectura, como arte, florece en Nueva York dándole el papel de ser hoy en día el principal centro cultural de Norteamérica.

En este ensayo me gustaría centrarme en las instituciones representativas y en los fenómenos que caracterizan el papel de Nueva York y lo hacen único. Nueva York es importante no sólo por ser el hogar de algunos de los arquitectos formalistas más provocativos de nuestra época, sino por ser el centro nacional arquitectónico de comunicaciones albergando a la prensa profesional y a dos de los mejores periodistas de crítica arquitectónica que escriben en las revistas. También es el hogar de algunas instituciones educacionales y culturales básicas, y resulta atractiva para los extranjeros expatriados al garantizarles un mosaico vivo de ideologías conflictivas. El impacto de Nueva York también se extiende a pequeños centros vecinos arquitectónicos tales como Princeton en New Jersey y New Haven, en Connecticut. Al intentar captar la esencia de la escena arquitectónica neoyorquina podría referirme al papel básico que juegan los principales arquitectos, pero me parece que el trabajo que producen actualmente no sería lo que es sin la interrelación que tienen con Nueva York y con sus instituciones, y que esto último tendría que ser el principal punto de mis observaciones.

Los grandes estudios

Antes de empezar con el tema principal de este ensayo, quiero decir una o dos palabras sobre la naturaleza de la práctica en Nueva York y del papel de los grandes estudios corporativos. El cambio de ideología del modernismo a lo que ahora se conoce por *postmodernismo* y que caracteriza los sucesos de los cinco o seis años pasados ha de-

jado colgado la mayoría de los grandes estudios. No es que ya no construyan, más bien sería al contrario, pues construyen más que antes al exportar al rico mundo petrolífero del Este las tristes y cansadas abstracciones del último estilo internacional que han acabado simbolizando el aburrimiento cultural y el relajado medio ambiente de este país. Es irónico que el modernismo comercializado de los años 50 y 60, que ha perdido virtualmente toda su mística en este país, continúe representando el poder y el bienestar en las naciones recién enriquecidas del mundo del OPEC que buscan establecer su papel bajo el sol capitalista.

Un puñado de grandes estudios continúan edificando importantes obras en el país. El más prestigioso quizás sea I. M. Pei and Partners; sin embargo, el éxito crítico y popular de edificios tales como la National Gallery of Art de Washington, y de los edificios de hoteles de John Portman y el Cristal Court en Minneapolis de Philip Johnson y John Burges, no parecen ser una garantía del modernismo, sino una reiteración de la continua fe del público en edificios públicos que son obviamente públicos en sus características y francamente sensuales en sus efectos. Sin embargo, críticos tales como los que escribieron en un reciente número de la revista *Progressive Architecture* o en otras revistas de arte, han observado que el edificio de Pei, quizás el último edificio moderno importante, es tan conservador hoy en día como lo fue el diseño clásico de John Russell Pope para la National Gallery¹ cuando se completó en 1941. Su uso de la geometría diagonalizada, que emanaba de Filadelfia en los primeros años 60, parece arbitrado; en muchas formas es, parafraseando el título de una sensacionalista novela de los últimos años 50, un malentendido de 94,5 millones de dólares. El edificio East, conceptualmente, no es muy diferente de la estación de bomberos que Carlin y Millard construyeron en New Haven, Connecticut, publicada por primera vez en 1961, con las torres de servicios que albergan las mancuernas, escaleras de incendios y cosas por el estilo en el original, y que ahora alojan las galerías de arte, mientras que la muchedumbre de visitantes ven las exposiciones en las antiguas cocheras². Será interesante ver en qué dirección actuará

Pei en su China natal, que ha contratado sus servicios como resultado de la nueva *normalización* de relaciones que han empezado recientemente con los Estados Unidos.

De las grandes oficinas, la que parece más provocativa y polémica es la de Philip Johnson y su socio John Burgee. Johnson y Burgee han absorbido dentro de su trabajo muchas de las ideas del postmodernismo. Su propuesta más sensacional, el proyecto de edificio de oficinas para la American Telephone and Telegraph Corporation (AT&T) recibió una gran atención para un edificio que, referente a su programa, no pasa de ser un simple y rutinario edificio de oficinas. Su carácter abiertamente historicista y su propia conciencia de intentar reavivar las actitudes premodernistas respecto al diseño del alto edificio, ha contribuido, seguramente, a la notoriedad del edificio AT&T. Pero su especial importancia es resultado secundario del papel que su principal diseñador, Philip Johnson, juega en la escena arquitectónica de Nueva York. Su reciente *conversión* a la sensibilidad postmodernista, que debe no poco a sus primeros edificios y escritos, ha dado considerable credibilidad a su argumento³. Sus declaraciones a la prensa y sus infrecuentes conferencias, por ejemplo aquellas en la escuela de arquitectura de la universidad de Columbia, en septiembre de 1975, y la de enero de 1979; en la universidad de Yale, en octubre de 1978, y en el Institute for Architecture and Urban Studies, donde participó en discusiones informales con Charles Jencks, Peter Eisenman y yo mismo, no sólo llevó la nueva sensibilidad al público, sino que le prestó prestigio. Su papel en este sentido es bastante similar al de George Howe introduciendo la sensibilidad modernista en la práctica de los últimos años 20 y primeros 30⁴. Aun descontando el hecho del declive del modernismo y de la aparición del postmodernismo, la escena neoyorquina estaría oscurecida sin la presencia de Johnson: mediante la palabra y los hechos, ha defendido una arquitectura que es, a la vez, pragmática y filosófica, mientras que muchos de sus compañeros se han inclinado hacia un tipo de éxito más convencional. Igual que el apoyo al Museo de Arte Moderno de Johnson en los años 30, fue decisivo para el éxito del modernismo en los Estados Unidos, su protección del

Institute for Architecture and Urban Studies desde su fundación en 1967, ha sido decisiva para establecer esta fuerza única (de hecho, en 1965 y 1966 Johnson ha hablado frecuentemente de retirarse de la arquitectura y fundar y dirigir él mismo una institución tal).

El Instituto tiene su sede en la cúspide de un edificio de almacenes en medio de la ciudad, al otro lado de la Biblioteca Pública y que proporciona una inolvidable vista del edificio American Radiator de Raymond Hood. El Instituto es una empresa de investigación y de educación cuyo público incluye a los estudiantes de escuela secundaria en cursos de verano, estudiantes de universidad para completar sus estudios académicos de la historia, teoría y el diseño de edificios, arquitectos licenciados que mantienen contactos con las arenas movedizas de los cambios ideológicos y grupos de profanos interesados someramente en aprender algo de arquitectura. El Instituto publica también una importante revista, aunque a veces esotérica, llamada *Oppositions*, que es, seguramente, la mejor revista americana dedicada a las ideas arquitectónicas. Su programa de exposiciones, aun siendo modesto en escala, es estimulante; está siendo más conocido gracias a una serie de catálogos, el primero de los cuales acaba de ser publicado⁵.

El Instituto se ha visto envuelto, de tiempo en tiempo, en sus propios proyectos de investigación, tales como su ambicioso estudio de la calle como tipología⁶. En una ocasión se ocupó de un proyecto de construcción: el Marcus Garvey Village edificado en un solar en el barrio exterior de Brooklyn. Marcus Garvey es una representación importante del concepto de vida introducido por primera vez por Jane Jacobs en su libro *Death and Life of Great American Cities*. Refleja los puntos fuertes y débiles en las intenciones sociales del Instituto, es una admirable respuesta pragmática a las condiciones que son genéricas a las ciudades anglo-americanas más antiguas; en su lenguaje formal, sin embargo, es modernista en su minimalismo y deja bastante distancia entre el producto acabado y las aspiraciones suburbanas de sus habitantes⁷.

El Instituto fue fundado y está encabezado por Peter Eisenman, un arquitecto cuya fuerte personalidad e incisiva inteligencia continúa dominándolo, a pesar del hecho de que otros contribuyen a su funcionamiento y programas diarios: Peter Wolf, un urbanista que es el presidente del Instituto; Charles Gwathmey, arquitecto que tuvo una posición activa como presidente del Consejo; Kenneth Frampton y Anthony Vidler, ingleses establecidos en Nueva York, y Mario Gandelsonas, argentino, cada uno arquitecto-teórico, que editan, junto con Eisenman, *Oppositions*, y que controlan el programa de conferencias; Andrew Mc Nair, junto con Craig Owen, publican *Skyline*, una revista brillante dedicada exclusivamente a la arquitectura y a las artes visuales, escrita fundamentalmente por jóvenes arquitectos y críticos.

Museos y exposiciones

Dos museos juegan un papel crítico en la escena arquitectónica de Nueva York: el Museo de Arte Moderno y el Museo Cooper-Hewitt. De éstos, no hace falta decir que el Museo de Arte Moderno, que estableció su Departamento de Arquitectura en 1931⁸, es preeminentemente, aunque el Museo Cooper-Hewitt, remodelado recientemente como el Museo Nacional de Diseño, bajo los auspicios de la Institución Smithsonian y situado ahora en la mansión Andrew Carnegie, está intentando convertirse en un rival importante. El departamento de arquitectura del Museo de Arte Moderno está encabezado por Arthur Drexler que sucedió a Philip Johnson, su primer director. Mientras que el programa de exposiciones de Drexler de los últimos años 50 y años 60 continuó explorando los temas fundamentales del modernismo y de la obra de maestros tales como Wright, Le Corbusier y Kahn, al publicar en 1966 el libro de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, marcó un giro fuera de la ideología modernista que hasta entonces había sido inviolable en el Museo. Pero la manifestación principal de este giro fue la exposición en 1975 de dibujos del siglo XIX de la Ecole des Beaux-Arts en París y el amplio catálogo de la exposición que apareció en 1978⁹. La exposición de las Beaux-Arts produjo un leve shock en la profesión al producirse discusiones en el Forum del Instituto for Architecture and Urban Studies a principios de 1976¹⁰. Fue igualmente importante el traer a discusión los temas del cambio de valores del modernismo entre el público y entre el estamento profesional que se sentían naturalmente amenazados. También fue interesante que la exposición de las Beaux-Arts fue la primera exposición de arquitectura del Museo que atrajo a una gran audiencia de público ajeno a la profesión.

En 1977 y 1978, Drexler organizó una serie de pequeños seminarios en el Museo a los que fueron invitados miembros de la profesión para discusiones basadas en breves presentaciones hechas por críticos tales como Joseph Rykwert. En adición a esto, Drexler organizó también pequeñas exposiciones en las galerías Goodwin del Museo para despertar el interés en aspectos de la arquitectura de principios del siglo XX que habían sido relegados casi al olvido por el abrumador éxito de la hegemonía ideológica y estilística propugnada por el movimiento moderno. Stuart Wrede fue el presentador invitado en la exposición de la obra de Gunnar Asplund que reveló que la obra de este maestro menor antes y después de su flirteo con el International Style en los primeros años 30, fue mucho más interesante de lo que había sido recordada. Allan Greenberg fue el invitado para la exposición sobre Sir Edwin Lutyens, que impresionó a todos salvo a los más ideológicamente rígidos modernistas con el talante de este arquitecto ignorado hasta muy recientemente. Al haber apoyado el libro de Venturi y su interés en el clasicismo del siglo XIX, no podía constituir una sorpresa la exposición organizada por Drexler sobre la obra de Lutyens. Sin embargo, provocó una considerable consternación en los pasillos del IAUS donde se vio como producto de un revisionismo stalinista; por otro lado, Greenberg fue invitado por la oficina del S.O.M. de Nueva York a dar una conferencia a sus diseñadores sobre el nuevo clasicismo que defendía¹¹.

La culminación de los cuatro años de amplio proceso revisionista de Drexler es la presente exposición de arquitectura en el Museo, su primer gran esfuerzo desde la exposición de las Beaux-Arts. Esta exposición llamada *Transformaciones en la Arquitectura Moderna*, es extraordinariamente amplia, ilustrando más de trescientos edificios sobre todo de los Estados Unidos, Inglaterra y Japón, aunque Alemania, Francia, España e Italia, entre otros países, también estén representados. Aunque la variedad de obra incluida en la exposición puede sugerir al visitante ocasional que no existe un verdadero punto de vista, al estudiar detalladamente el texto de Drexler, y al yuxtaponer los edificios expuestos, se revela una mordaz crítica del último modernismo y una benévolamente presentación de la postura postmoderna. Aquellos que busquen una nueva doctrina se sentirán defraudados, aunque centrarse en la obra de Venturi y de Stirling, entre los arquitectos vivos, puede ser vista como una revelación de las influencias de Drexler. La extensa presentación de los trabajos aislados, utilizando espejos, parece inadecuada en el contexto de la exposición, aunque Drexler admite su especial fascinación por este material y la Fundación P.P.G. corriera con los gastos de la exposición. Sorprende la ausencia en el texto escrito de Drexler de cualquier reconocimiento específico del alejamiento de la abstracción y del no representacionalismo; el aspecto semiológico de mucha producción actual es ignorado; aunque muchos de los edificios presentados intentan contradecir la hermética actitud de *L'art pour l'art*, que caracterizó al modernismo (y al mismo tiempo a la ideología del Museo) la presentación de estos edificios parecen ignorar esos mensajes.

El papel y el impacto del Museo Cooper-Hewitt es bastante diferente del Museo de Arte Moderno. El encargado del diseño en el Museo Cooper-Hewitt es Richard Oliver, un arquitecto y asociado de Charles Moore. El Cooper-Hewitt sólo empezó a exponer arquitectura después de su fundación en 1975, como el Museo Nacional de Diseño afiliado al Instituto Smithsonian que se encuentra en Washington. A causa del escaso presupuesto con que cuenta el programa arquitectónico y a que su posición en un museo que desde hace mucho tiempo está dedicado a las artes decorativas y que aún no ha desarrollado una posición entre los estudiantes, es visto por algunos como un poco digno complemento del Museo de Arte Moderno neoyorquino. Seguramente, la reciente exposición del Cooper-Hewitt, *El ornamento en el siglo XX*,

una amplia exposición de dibujos de todos los aspectos de la colección del Museo, aunque muy hermosa, hizo poco para enfrentarse a la crítica; no se publicó ningún catálogo, y el material seleccionado mostrado parecía dividido por una parte en guarniciones de mesa, tejidos y otras cosas efímeras, y, por el otro lado, en arquitectura y muebles.

Sin embargo, en las escasas exposiciones arquitectónicas que Oliver ha organizado para el Museo, en las cuales ha podido basar sus disertaciones sobre principios más sólidamente teóricos, ha logrado mucho a pesar de sus limitados recursos: las exposiciones *Arquitectura hotelera* y *Lugar, producto y embalaje* introdujeron nueva capacidad y trajeron al público claves tales como el vernaculismo en la arquitectura comercial, el historicismo y el eclecticismo en el diseño contemporáneo¹². Oliver organizó también una parte de la exposición *Diseño hacia una arquitectura más moderna*¹³.

La crítica

La limitada efectividad de la institución de la crítica en Nueva York, ya sea en la prensa diaria o en las revistas profesionales, se encuentra en lo periodístico como opuesto al empuje histórico o teórico de su producción. La presencia de la prensa profesional en Nueva York combinada con el hecho de que el *New York Times*, el periódico de mayor influencia de la nación, emplea a dos críticos arquitectónicos, Ada Louise Huxtable y Paul Goldberger, quienes son ampliamente reproducidos en la prensa a través de los Estados Unidos, apartan a Nueva York de otros centros tales como San Francisco y Chicago, donde hay menos críticos de arquitectura y donde aquellos que existen no tienen acceso al público en general. Con sucesos locales que sean dados a conocer nacionalmente, la intensidad en la relación normal profesional se ve incrementada quizás desproporcionalmente. Un artículo de Goldberger sobre la inauguración de un modesto edificio en Nueva York puede ser recogido muy bien por los demás periódicos del país proporcionando beneficios inesperados al arquitecto que de pronto se encuentra —aunque sólo sea por un momento, y por supuesto de una pequeña manera— con un párrafo en los periódicos de la nación. Similarmente, informa en profundidad sobre el desarrollo arquitectónico tanto en el país como en el extranjero. Mientras Goldberger, que es bastante joven, 27 años, se está convirtiendo en una figura importante, su colega mayor en el *Times*, Mrs. Huxtable, ahora colocado en el departamento editorial del periódico, tiene una influencia muy poderosa sobre la profesión: en el campo de la conservación histórica que siempre ha encabezado, ha militarizado al público en una serie de ocasiones en socorro de paisajes amenazados; en el área de la nueva construcción, se ha opuesto fuertemente contra

diseños que desaprobaba, hasta el formidable Museo de Arte Moderno que planifica en estos momentos una ampliación, no se ha escapado de su escrutinio crítico; ni tampoco arquitectos tan sonados como Philip Johnson o Ulrich Franzen cuyos intentos recientes de llevar a los planos de edificios comerciales una medida de responsabilidad contextual y continuidad histórica han sido criticados como incompletos. No obstante, el examen cuidadoso de las posiciones que ha tomado a lo largo de estos años revela un eclecticismo opuesto a un punto de vista consistente.

Si uno busca una posición con una base más teórica, debe dirigirse a los gabinetes de los museos Moderno y Cooper-Hewitt y al Instituto de Estudios Arquitectónicos y Urbanísticos, cuyas funciones ya he tratado, a los programas organizados por la Architectural League de Nueva York y a las escuelas de arquitectura de la ciudad y de sus dos principales avanzadillas arquitectónicas: Princeton en New Jersey y New Haven en Connecticut, ambas a poco más de hora y media de distancia del centro de la ciudad.

La Architectural League

La Architectural League es una venerable institución fundada en 1881 para dar expresión a las ideas de los jóvenes arquitectos. Desde entonces, aun después de sufrir una serie de transformaciones, ha permanecido fiel a sus ideas originales y a su interés por interrelacionar la arquitectura con las demás artes. Las exposiciones ocasionales de la League sobre la obra de arquitectos por debajo de los cuarenta años de edad se ha convertido en algo parecido a una tradición: en 1940 y otra vez en 1965, su exposición *40 menores de 40 años* marcó la salida de nuevas generaciones de talentos arquitectónicos. El apoyo de la League a artistas tales como Alan Sonfist y James Lee Byars fue crítica para informar al público en los últimos años 60 de la existencia e intenciones del arte conceptual. En los años 70, la League ha satisfecho ampliamente el apetito por el debate, que parecía insaciable, entre la inteligencia arquitectónica de Nueva York: una serie de conferenciantes, *conversaciones* y simposios han dado una respetuosa acogida a toda posible posición ideológica importante. En los últimos meses, por ejemplo, Philip Johnson, Peter Eisenman y el autor de este artículo, discutimos sobre la relación entre el historicismo, la historia y la práctica, enfocándolo sobre el renacimiento del interés en la obra de Lutyens; Michael Graves y Susana Torre se enzarzaron en *conversaciones* acaloradas sobre el significado, representación y abstracción en la arquitectura de Graves; Jacqueline Robertson y Edward Larrabee Barnes discutieron el impacto de Barnes en una generación joven de diseñadores y sobre su propia deuda inicial con el ejemplo de Marcel Breuer.

El programa de exposiciones de la League ha conocido éxitos considerables a pesar de tener que

depender de instituciones ajenas para conseguir un lugar donde exponer. *Doscientos años de dibujo arquitectónico americano* (1977), primero fue expuesto en el Museo Cooper-Hewitt y después hizo una gira por la nación¹⁴. David Gebhard y Deborah Nevins fueron los presentadores de lo que constituyó el primer y mayor esfuerzo de este tipo y fue un factor importante en el renacimiento del interés hacia el dibujo arquitectónico: *Mujeres en la arquitectura* (1977), que se inauguró en el Museo de Brooklyn antes de trasladarse a otros museos fuera de la ciudad, fue dirigido por Susana Torre¹⁵. Supuso un esfuerzo y una culminación efectiva a la campaña de cinco años por reparar públicamente los prejuicios contra las mujeres dentro de la estructura de la profesión, y reveló una historia oculta de la arquitectura americana que había sido sorprendentemente ignorada tanto por historiadores como por profesionales. La próxima exposición de la League se refiere a la historia de la fotografía arquitectónica y está dirigida por Cervin Robinson. Promete ofrecer una visión más amplia de los efectos que el ojo de la cámara ha tenido sobre el proceso del diseño.

Escuelas de Arquitectura

De la media docena o así de escuelas de arquitectura de Nueva York y de las cercanías, las de mayor prestigio son, sin lugar a dudas, la Cooper Union y la Columbia University dentro de la ciudad, y la universidad de Yale en New Haven y la Universidad de Princeton en Princeton. La Cooper Union, cuyo Decano es John Hejduk se ha convertido en el equivalente americano al *technische hochschule* europeo; la universidad de Columbia, bajo la dirección de James Stewart Polshek, se ha propuesto el reafirmar el papel del nivel de educación profesional del licenciado dentro del contexto de una gran universidad, siendo comparable en sus intenciones a la Universidad de Yale, cuyo Decano actual es César Pelli, y a la Universidad de Princeton, dirigida por Robert Geddes.

Bajo Hejduk, la Universidad Cooper se ha convertido en una especie de Academia en la que el trabajo de la mayoría de los estudios lleva la impronta de su personalidad arquitectónica especial o la de Raimund Abraham, quien recientemente tiene una influencia considerable sobre los cursos¹⁶. La Universidad Cooper no ha sido particularmente efectiva como fórum para el debate, sino para el establecimiento de un punto de vista. La Universidad de Columbia es digna de la idea de lo que debe ser una universidad, con estudiantes mayores que han acabado sus estudios en las artes liberales antes de empezar los estudios de arquitectura que les lleven a su primer grado profesional, y un claustro más diverso que incluye a Romaldo Gourgola, Karmi Melamede, Kenneth Frampton, Steven Peterson y el propio autor, así como numerosos visitantes que han sido, por ejemplo, Piero Sartogo, Arata Isozaki y Lauretta

Vinciarelli. Columbia patrocina series semanales de conferencias públicas que aprovechan su situación en Nueva York para intensificar la interrelación entre los campos académicos y profesionales y para introducir en este escenario ideas y personalidades de otras partes de los Estados Unidos y del extranjero. Existe un programa especial de conservación histórica y un programa de publicaciones que a pesar de un empiezo vacilante, promete, en la actualidad, rivalizar con las del Instituto¹⁷.

La Universidad de Yale tiene la tradición de dejar el peso de las enseñanzas a personalidades tales como James Stirling, en su cargo durante diez años; otros visitantes importantes recientes incluyen a Richard Meier, Stanley Tigerman y Giancarlo di Carlo. Yale ha iniciado recientemente una serie de seminarios sobre arquitectura contemporánea que van a ser publicados y que prometen ser un importante documento de nuestra época. Bastante importante son las sesiones de estudio semianuales a las que son invitados distinguidos y distintos profesionales para que discutan su obra junto al profesorado de Yale y para comentar en extensión la dirección general del pensamiento arquitectónico¹⁸.

La Universidad de Princeton está dominada por Michael Graves, cuyo estilo afecta a la mayor parte de la obra que sale del estudio de diseño y a la de los profesores más jóvenes como pueden ser Peter Waldman y Alan Chimacoff. A causa de lo reducido de esta universidad, Princeton se ha parecido más a la Cooper Union que a Columbia o Yale: el estilo pictórico de Graves ha dominado mucha de la obra de los estudiantes así como del profesorado; su aumento del historicismo parece estar entrelazado inextricablemente con la tradición de la universidad¹⁹.

Si me he centrado en el papel de las escuelas —quizá en demasía— no ha sido por impacto inherente sobre el escenario de Nueva York, sino por lo que ellas hacen para que este escenario sea posible y diferente del de otras ciudades: los puestos del profesorado en la universidad dan un apoyo intelectual y financiero a los jóvenes arquitectos (y hasta a los mayores que quieren combinar el discurso intelectual con la práctica comercial); las buenas escuelas atraen a las mejores mentes jóvenes que a menudo se permanecen en esas ciudades. Debido a que cada escuela es pequeña (de 150 a 300 estudiantes), sus cursos pueden ser lo suficientemente flexibles para ajustar el énfasis en el trabajo de estudio a los temas formales y pragmáticos del día. Por ejemplo, los problemas, el estudio de Hejduk implicados en la trama y el uso de los cuadros de Juan Gris como una fuente para la arquitectura, han tenido un tremendo impacto en la práctica real; los estudios de Robert y Denise Venturi sobre Las Vegas y Levitown en Yale, no sólo introdujeron nuevos y radicales sujetos de análisis, sino que abrieron una nueva moda de percepción; mis propios estudios basados en la continuidad de la tradicional forma de lenguaje, han contribuido a la actual reestimación de la

relación entre la representación y la abstracción en el diseño arquitectónico.

Diversidad en la escena

En los años 40, Nueva York se vio enriquecido por la presencia de una serie de importantes artistas modernistas que, huyendo de los sucesos políticos de Europa, se establecieron en la ciudad. Pier Mondrian, Max Ernst, Salvador Dalí, fueron, entre otros, los que contribuyeron a la transformación de la escena artística, bastante provinciana, a extremo tal, que cuando las hostilidades habían cesado en 1945, fue Nueva York y no París, la que se erigió como capital mundial del arte. En los años 70, un fenómeno similar está ocurriendo, aunque no sea una guerra, sino la inestabilidad política y económica la que causa que tantos italianos y argentinos se hayan establecido en Nueva York. Es bastante cierto que la vitalidad inherente de Nueva York ha atraído a estos arquitectos, pero también es cierta su contribución a la continuidad de esta vitalidad en un número de áreas: han traído con ellos una habilidad y una pasión por el dibujo arquitectónico; un compromiso con la ideología que no es exactamente característico del temperamento americano que es más pragmático; un interés en los problemas de tipología y lingüística que es algo ajeno al temperamento nativo; y, finalmente, una permanente fe en la creencia modernista en una nueva forma de lenguaje, aunque no sea necesariamente en su antirrepresentacionalismo.

Se acostumbra a decir que los Estados Unidos, y Nueva York en particular, fue un crisol, un lugar donde todas las razas y nacionalidades se licuaban y emergían como un producto único y distintivamente americano. Nunca fue éste el caso, pero ahora la idea del crisol no sigue considerándose como un ideal. A riesgo de caer en la confusión, disfrutamos de la diversidad del escenario, de la cualidad contradictoria de nuestras ideas. Son el millar de flores floreciendo lo que definen a Nueva York, la presencia de preciosas orquídeas de invernadero junto a otras especies de jardines menos delicados lo que dan a este lugar su vitalidad única. Uno llega a Nueva York para ver el proceso de la arquitectura y no tanto para ver la construida. ¡Qué diferencia con Chicago, donde los productos del talento de Mies y de sus seguidores se encuentran por todas partes! Chicago es como Detroit o Hollywood; el producto y el lugar son uno; la arquitectura es el arte plástico dominante en Chicago como las películas lo son en Hollywood; son pueblos y centros urbanos que han crecido para producir y vender una o dos cosas. Nueva York es una metrópoli, una capital del mundo, la arquitectura se sueña, se realiza en cualquier parte. Al sentarse frente al tablero de dibujo en Nueva York, si uno está despierto a las ideas, la presión de éstas sobre su propio trabajo se deja sentir; ninguno puede escaparse a ellas en Nueva York. ¿Quién querría hacerlo?

NOTAS

¹ P/A on Pei: Round table on a trapezoid. «Progressive Architecture», v. 59 (octubre 1978), págs. 49 a 59.

² Estoy en deuda con John M. Dixon quien clarificó mis pensamientos sobre esta relación. Ver Robert A.M. Stern, *The office of Earl P. Carlin*, «Perspecta» 9/10 (1965), págs. 183 a 198.

³ Los escritos de Johnson se han publicado como *Philip Johnson: Collected Writings* (New York, Oxford University Press, 1979). El libro incluye un prefacio de Vincent Scully y una introducción de Peter Eisenman, y yo he hecho los comentarios suplementarios a cada uno de los ensayos incluidos. Para conocer el papel de Johnson en la escena arquitectónica de Nueva York, ver el artículo de Robert Hughes *U.S. Architects: Doing Their Own Thing* en la revista «Time» (8 de enero de 1979) portada y págs. 52 a 59.

⁴ Ver *George Howe, Toward a modern american architecture*, de Stern (New Haven, Yale, 1975) Passim, especialmente el capítulo 6.

⁵ *A new wave of japonese architecture*, de Kenneth Frampton (New York, Iaus, 1978).

⁶ *On streets* de Stanford Anderson (Cambridge, Ma., 1979, MIT).

⁷ *UDC/IAUS publicly assited housing: Low rise, high density*; «Progresive Architecture», 54 (diciembre 1973), págs. 56 a 63.

⁸ *Good old modern*, de Russell Lynes (New York, Atheneum, 1973).

⁹ *The architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, publicado por Arthur Drexler (New York, Museum of Modern Art, 1977).

¹⁰ *Oppositions Forum: The Beaux-Arts Exhibition*, publicado por William Ellis en «Oppositions» 8 (Primavera 1977), páginas 160 a 163.

¹¹ Carta de Françoise Bollack y Tom Killian en *Skyline* (marzo 1979), pág. 2.

¹² *Place, Product, Packing*, de Richard Oliver y Nancy Ferguson, «Architectural Records» v 163 (febrero 1978), págs. 115 a 120.

¹³ *America now: Drawing toward a more Modern Architecture*, publicado por Robert A. M. Stern en «Architectural Design» v. 47 (1977), volumen completo.

¹⁴ *200 Years of American Architectural Drawing*, de David Gebhard y Deborah Nevins (New York, Whitney Library of Design, 1977).

¹⁵ *Women in American Architecture*, de Susana Torre (New York, Whitney Library of Design, 1977).

¹⁶ *Educator of an Architect*, de Cooper Union (New York, 1971).

¹⁷ *Notes from Underground*, de Kenneth Frampton Art Forum 10 (abril 1972), págs. 40 a 46; *Renovation: Foundation Building*, «Domus» 551 (octubre 1975), págs. 11 a 15.

¹⁸ *Yale 1950-65*, de Robert A.M. Stern, en «Oppositions» 4 (octubre 1974), págs. 35 a 66.

¹⁹ *Princeton's Beaux-Arts in its New Academicis from Labatut to the Program of Geddes*, de Antoine Quatremiere de Gutman, pseudónimo de Robert Gutman, en «Oppositions» 9 (verano 1977), págs. 117 a 121.