

Dibujo, diseño, historia y sus curiosas relaciones en las escuelas de arquitectura americanas

Helena Iglesias

Antes de iniciar la exposición de un tema parecido, un tema tan complicado que es necesario presentar excusas anticipadas por la falta de profundización de que, sin duda, va a adolecer, será bueno exponer, aun someramente, las condiciones generales de contorno.

Ante todo, unas nociones primarias sobre las escuelas de arquitectura norteamericanas: aunque su "nombre es legión", pues son muchísimas, y mantienen, naturalmente, cada escuela particular, cada organismo individualizado, sus peculiaridades y características propias, se podrían establecer tres condiciones generales de partida que cumplen, aproximadamente, casi todas ellas.

Los estudios de arquitectura son estudios de segundo ciclo (1), pues las escuelas de arquitectura, sean sólo y específicamente de arquitectura o existan unidas a estudios de arte, de paisaje, de urbanismo, de medio ambiente o de muchas otras cosas, suelen ser "Graduate Schools", es decir, escuelas de graduados. Y con ello se quiere significar que no son nunca los estudiantes de arquitectura americanos universitarios bisoños, sino que poseen ya una titulación de primer ciclo, habitualmente un "Bach", pero también otras clases de titulación, e incluso ninguna con tal de que hayan acreditado estudios universitarios y superen las pruebas de admisión respectivas.

Las escuelas de arquitectura son, además, escuelas de diseño, es decir, que no están encaminadas a la formación de arquitectos en general, sino específicamente a la de diseñadores de arquitectura. Esta condición tiene, desde luego, mucho que ver con la muy peculiar concepción que de la profesión se tiene en Norteamérica, donde la adquisición del sello personal, que como es sabido es consecuencia de un examen profesional, habilita para ejercer en el Estado particular en que se ha conseguido, pero donde un arquitecto es siempre, tenga o no tenga sello, en el proceso de producción de una obra arquitectónica, una "pieza" o parte, más o menos importante, dependiente del trabajo que desempeña, pero nunca única (2).

Esta peculiaridad es, sin duda, el origen de una manera de construir, de hacer arquitectura, una manera "americana" caracterizada por las asociaciones de arquitectos, que han llegado a constituir firmas donde se han integrado (3) dos o tres mil profesionales arquitectos. Es también la razón por la cual los estudios, las oficinas, tienen, incluso en los casos en que aparecen como muy reducidos o muy personales (y personalizados), un tamaño que resulta extraño para los ojos españoles y esto incluye la muy diferente cuantificación que realiza un americano para describirlos. Como ejemplo de lo dicho, valga la descripción del tamaño que todos los libros monográficos escritos y todos los arquitectos que estudiaron en Penn en los años sesenta atribuyen al estudio de Louis I. Kahn; sistemáticamente se habla de "un estudio muy pequeño" cuando se refiere a los dos pisos de Walnut Street donde trabajaban habitualmente unas treinta personas (4).

Y finalmente, la tercera de las condiciones de partida que afecta, en este caso, al planteamiento previo es que, se hayan desarrollado las escuelas americanas en la dirección o con el acento que sea, y tengan actualmente, o hayan tenido, la orientación o la tendencia que sus Consejos, sus Presidentes, sus Cancilleres, sus Decanos o sus Chairmen (5) hayan considerado oportunos, han nacido las primeras escuelas americanas de arquitectura, y son por ello herederas, bajo los auspicios y con el modelo de la escuela francesa de Beaux-Arts de París. Evidentemente, este modelo sólo fue determinante para la fundación o la implantación de las primeras escuelas americanas, y la casuística posterior se desarrolla a partir de la negación o refutación del modelo, en tiempos y coyunturas diferentes, para las escuelas antiguas, hasta la inexistencia referencial para las escuelas recientes. Pero en todos los casos, no debe olvidarse que lo que se ha realizado es una negación o reacción que ha partido del modelo mismo, y que las escuelas recientes han nacido, a su vez, relacionadas o condicionadas por la existencia y presencia de las escuelas anteriores.

De estas condiciones de partida se derivan en gran medida las peculiaridades más íntimas o más intrínsecas de las escuelas americanas. Concretamente, el modelo Beaux-Arts produce muchas y variadas peculiaridades; pero una de las más importantes es precisamente la fijación del modelo de arquitecto-diseñador, que, si bien estuvo en el siglo XIX unido al entonces posible carácter de arquitecto generalista, no abandonó nunca su estrechísima relación, casi su identificación, con el arquitecto-dibujante, que es una identificación que la propia historia de la profesión, de la titulación y de las diversas maneras de conseguirla, y de las escuelas de arquitectura han favorecido siempre estrechamente (6).

Si recordamos que en el XVIII francés, anterior a l'Ecole, se conseguía la titulación de "arquitecto" mediante un examen que era una composición e incluso de qué manera las vicisitudes por las cuales l'Ecole fue pasando, bien que políticas, académicas e incluso estilísticas (7), acabaron siendo formalizadas en escritos que tenían el dibujo y el análisis formal como sujetos nominales (8), nos parecerá mucho más explicable que las escuelas americanas hayan tenido, hasta los años veinte, un discurrir de acontecimientos en los que el debate dibujo-composición-historia - y sus posibles combinaciones - ha sido el protagonista.

En realidad, el debate es un debate con la historia de la arquitectura como figura mayor; pero dentro del peculiar sentido que la historia adquiere para el pensamiento arquitectónico del último tercio del siglo XIX, en el cual el enfrentamiento con los edificios históricos, con las producciones del pasado, se realiza en encuentros personales, o colectivos, con el modelo o los modelos, en diálogos que son "proyectuales" o compositivos, es decir, que

los edificios históricos son considerados como "motivo". De ahí la importancia enorme que adquiere el conocimiento de estos "motivos", de este material que la historia muestra, y que es capaz de ofrecer ejemplos y lecciones y de ser nuevamente elaborado a partir de ellos para integrar y confeccionar la imagen de la arquitectura deseada. Naturalmente, este conocimiento se realiza por el estudio, y de ahí la importancia que las primeras historias de la arquitectura adquieren para entender la producción realizada (y no olvidemos que estas primeras historias son, en gran parte o en toda su extensión historias dibujadas) (9). pero antes aún que por el estudio en los libros, en los manuales o en las historias, se alcanza el conocimiento por el estudio personal del enfrentamiento del estudiante con los motivos de estudio y este es el camino emprendido por las asignaturas de dibujo, (o "dibujadas" si se quiere), que va a formalizarse luego con mayor rigor aún en los "envois" de historia-arqueología.

Existen ejemplos americanos de reconstrucciones de villas en Pompeya (10), en nada o muy poco diferentes a los "envois" franceses que estamos acostumbrados a visualizar como un ejemplo típico de producción de l'Ecole. Y precisamente, este mismo origen y sentido, el del estudio de la historia, tienen algunas de las primeras colecciones de material docente, como la donación de Samuel P. Avery para Columbia o el material existente inventariado en el M.I.T. en los años setenta del siglo pasado (11).

El mismo sentido tienen las iniciativas que en el fin del siglo lanza la Society of Beaux Arts Architects y la American Academy, tanto la llamada a la regularización de las enseñanzas en la escuelas de arquitectura con el modelo de l'Ecole de París, (12) como la institución del París Prize, una competición nacional que se convierte muy pronto en un "desideratum" para todas las escuelas. Probablemente de

este París Prize deriva una tradición que aún hoy conservan algunas escuelas americanas, que es una estrecha relación con instituciones y/o arquitectos franceses, con programas de verano que se desarrollan en París, manteniendo así algunos lazos, no por sutiles menos interesados (13).

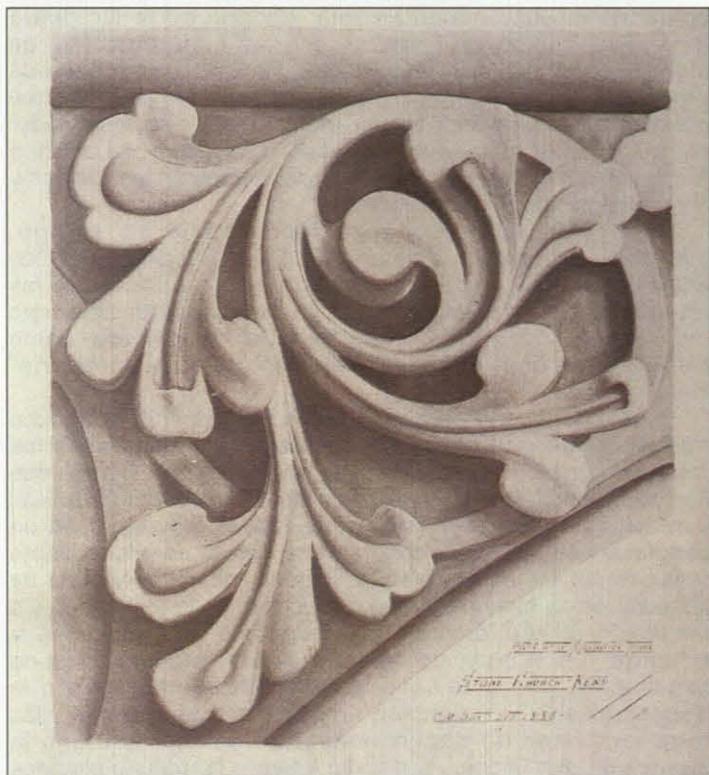
La negación del modelo se produce, en determinados casos, en los años veinte, tanto por la vía de la atención a determinadas arquitecturas autóctonas, sean indias o neohispánicas, sean coloniales o neoclásicas, como por la vía del descubrimiento de la arquitectura vernácula, llámese Escuela de Chicago, Richardson o F. LL. Wright (14). Y es preciso señalar que esta aparente negación del modelo es, desde luego, real en el sentido del modelo de enseñanza o de aprendizaje, pero solo aparente en cuanto a la actitud, a la conducta, que se ha de seguir para proyectar y diseñar arquitectura, pues esta actitud es sensiblemente la misma, la de analizar ejemplos que pueden servir de motivo, y el cambio está centrado en la diferente elección de estos modelos.

Naturalmente que se van infiltrando diferentes actitudes ante los enfoques de la enseñanza, las más detonantes de las cuales son aquellas que inician la exploración y el estudio de las formas abstractas, las que se ven directa y explícitamente insufladas de un particular espíritu de las vanguardias europeas, o aquellas que se acercan al entendimiento de todas las artes y se encuadran así entre las que buscan la conexión con las artes liberales (15). En algunos casos, son los estudiantes los primeros en reclamar la doctrina del modernismo, y de acuerdo con sus requerimientos, se restringe en algunos "curricula" la importancia y el peso de las asignaturas "de historia" (16).

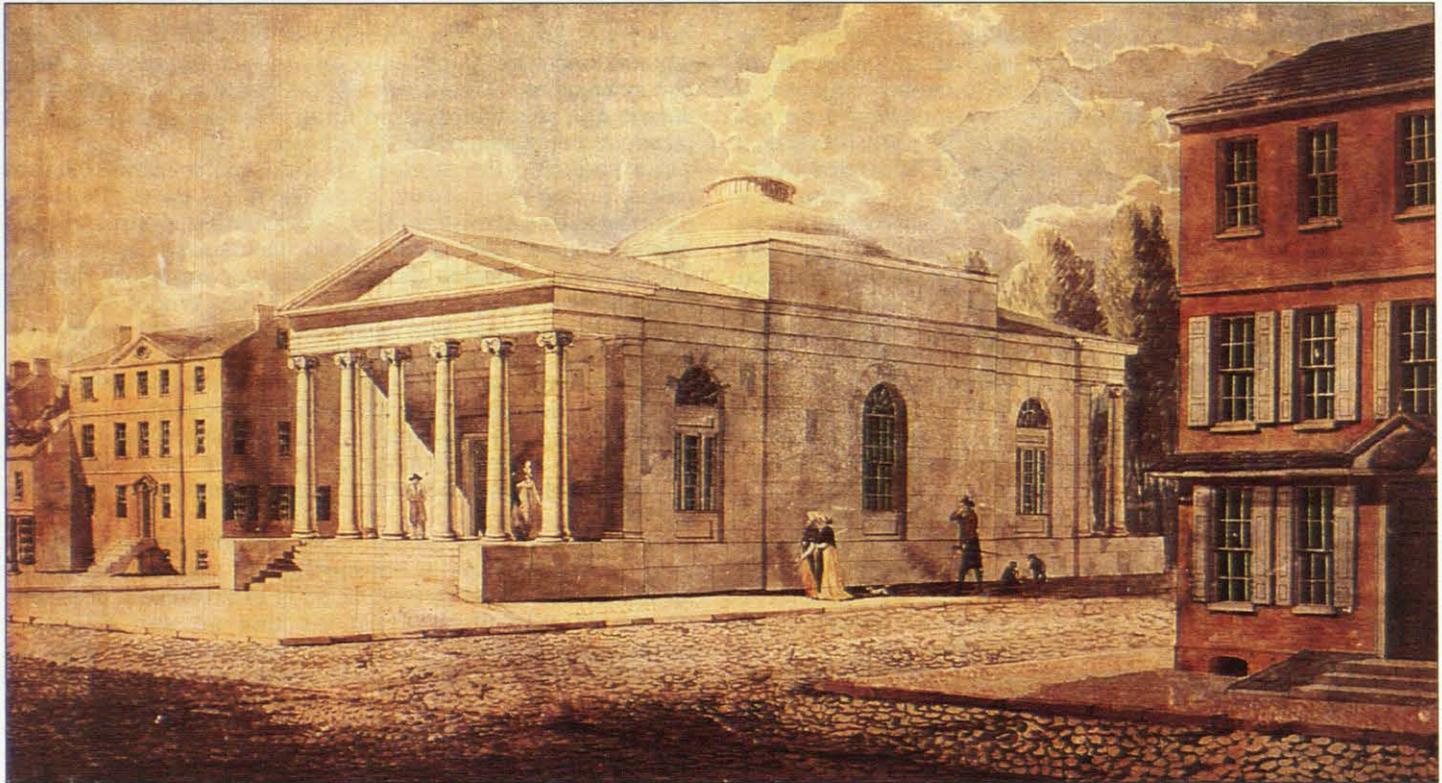
Pero las más curiosas y complejas relaciones entre las materias de las que estamos tratando se organizan, aunque de maneras muy diferentes en los sitios diferentes, en la época de las "migraciones europeas", es decir, después de la Guerra Mundial, cuando los más famosos e importantes arquitectos europeos recalcan en los Estados Unidos, cuándo directamente, cuándo provenientes de alguna otra tierra que ha servido de anterior y provisional asilo. Esta "migración", o este conjunto de emigraciones (17), si así se quiere, va a resultar determinante para implantar enseñanzas y organizaciones escolares bien diferentes de las existentes hasta entonces, y algunas de ellas llevadas a efecto con tanta determinación y que han resultado de tanto arraigo que aún hoy, casi cincuenta años después de ser implantadas, subsisten, aunque sea muy deterioradas y desfiguradas respecto de las condiciones originales (18).

Pero también van a resultar estas emigraciones, o esta general "migración", determinantes para implantar (¿transplantar?) un peculiar sistema de proyectar las escuelas, sus concepciones, su metodología y sus ansiedades plásticas sobre el entorno próximo, poniendo en práctica lo enseñado en la construcción real y verdadera de su entorno urbano y arquitectónico, que es un sistema o actividad muy particular de algunas escuelas americanas, sobre todo de aquellas consideradas de "elite", y que también, aún hoy, subsiste.

Si se ha sugerido en el párrafo anterior que esta "construcción del entorno" tan particular de algunas escuelas americanas, este "museo real de arquitectura" en el que se convierten los "campi", o las ciudades donde estos "campi" radican, en tal cantidad y calidad, además, que los convierte en repertorios contruidos de ejemplos de la arquitectura preconizada por la escuela respectiva, ha sido "transplantada", es porque el traslado de estos arquitectos europeos, es, en su mayor parte, también el traslado de la "idea Bauhaus", aunque desde luego, con tantos matices y cautelas como quiera entenderse. Y esta "idea Bauhaus", no



Dibujo al lavado realizado por Frank M. Day en su viaje a Europa, durante la realización de sus estudios de arquitectura en la Universidad de Pennsylvania, 1883, firmado y fechado.



Dibujo de Benjamin H. Latrobe para el Banco de Pennsylvania, a lápiz, tinta y acuarela, 1798, firmado y fechado.

por inexistente y plural menos concreta, a lo largo de todas sus etapas y transformaciones, cambios de estilos, de métodos, de objetivos tácticos, tiene siempre como línea rectora el aprendizaje teórico, interno, muchas veces idealista, pero unido a la experiencia en las circunstancias reales de la producción concreta, en los objetos menores de diseño, desde luego, pero también en la arquitectura. Es decir, la integración entre teoría (y aprendizaje intelectual "de aula") y práctica, o, aún más, entre utopía (la "utopía Bauhaus" es el título de recientes exposiciones y publicaciones) y realidad económica y social.

Probablemente el cierre de la Bauhaus pueda ser considerado, en cierto modo, como la necesidad de aplacar o dominar el peligro de que una institución académica, comprometida y tocada por lo que ahora se llama indiscriminadamente "utopía", pretenda salirse de un ámbito estrictamente académico para intervenir realmente en su entorno físico y económico.

Esta intervención en el entorno físico, esta construcción del entorno, iniciada ya en los diversos periodos de la Bauhaus europea, es transplantada a los "campi" americanos por los arquitectos emigrantes, que encuentran allí grandes oportunidades de erigir edificios que van a poner en práctica sus teorías, y también una importante posibilidad de enfocar su enseñanza a partir, precisamente, de estos nuevos edificios. Las nuevas construcciones cumplen así el mismo papel que los "viejos" edificios que debían ser representados en la antigua concepción de enseñanza, convirtiéndose en "motivos" o modelos de los cuales pueden deducirse organizaciones funcionales o formales, estructuras compositivas en cualquier caso.

Concretamente, el primero y el último director de la Bauhaus, Walter Gropius y Mies van der Rohe, recalaron en los Estados Unidos en dos universidades, Harvard y el I.I.T., que serían durante bastantes años, núcleo y foco de la evolución arquitectónica norteamericana, y por extensión, de la mundial. Ambos construyeron, en y desde sus escuelas, y

ambos promovieron, con diferentes resultados, la comprobación de su enseñanza, de su teoría, de sus concepciones, y con las de ellos las de sus discípulos, construyendo su entorno.

Alrededor de Gropius, y propiciado también por la colaboración de Joseph Hudnut, decano de la Graduate School of Design de Harvard, con las contribuciones de algunos discípulos ex-bauhausianos, Harvard fue el bando de pruebas de una enseñanza, convertida en arquitectura real además, que, a falta de mayor profundidad, cabría entender como "continuativa" o "evolucionada", si se quiere, en una línea "funcionalista ortodoxa", con profundas raíces en los ideales y conceptos clásicos de la Bauhaus.

Realismo, despersonalización, trabajo en equipo, funcionalismo como criterio metodológico, integración de los edificios en su entorno e integración en los edificios de las artes, podrían ser calificaciones, un tanto superficiales pero suficientes quizá, de la etapa "dorada" de Harvard, como heredera y continuadora del "movimiento moderno" internacionalista.

El abandono, o el desprecio por la historia (19) fue mucho más aparente que real, y desde luego la actitud hacia los modelos posibles persistió, incluso en esta época, puesto que fueron investigadas y analizadas las técnicas constructivas vernáculas de las edificaciones de Nueva Inglaterra, en un desplazamiento del "modelo" acorde con el desplazamiento realizado en las asignaturas de historia, desde la historia de los edificios la historia de la construcción, de la tecnología y/o del diseño urbano, es decir, que antes que los edificios en sí mismos fue objeto de estudio y atención la técnica constructiva (en este caso, la tradicional y vernácula o la "tecnologizada"). Y también las "estructuras eternas", las organizaciones no dependientes del tiempo, que son la manera en que Gropius pretendió integrar la materia histórica en su pensamiento y en su enseñanza.

El primer edificio "moderno" de Harvard, el "Graduate Center" de 1949, la primera obra universitaria en América de

Gropius (en realidad, del equipo TAC) ideal gropiusiano y bauhasiano, podría considerarse como una especie de Bauhaus "suave" o incluso "descafeinado", y como tal, un paradigma de la arquitectura de alrededor de 1950 (de la arquitectura de la posguerra).

¿Del movimiento moderno "ortodoxo", que tanto sería rebatido más tarde? Quizá, pues la propia planta del "Graduate Center" dispersa pero articulada e incluso de alguna manera, también "helicoidal" como la del edificio de la Bauhaus de Dessau a la que se refiere, continúa las ideas de integración en el espacio de la ciudad anticipadas en Dessau, y a ellas se unen como refuerzo la organización de pérgolas y de ambulatorios cubiertos, que enlazan entre sí los diversos pabellones, o los cuerpos sobre columnas que recuerdan el emblemático "puente" de su antecesora y referente.

La "sucesión" de Gropius, en todos los sentidos de la palabra, con el nombramiento de José Luis Sert en 1953, representó más que una simple sustitución, pues Sert, español, aprendiz con Le Corbusier, internacionalizado y en aquel momento uno de los más destacados representantes de los C.I.A.M., bastante contestado en el ambiente "harvardiano" por eso mismo, reforzó, por encima de anécdotas estilísticas, la herencia continuativa de una cierta ortodoxia moderna, y también de un cierto liderazgo en esa línea. Vale la pena subrayar la fuerte presencia arquitectónica y urbana de la obra de Sert (¿de la escuela de Harvard?) en la propia universidad, y por irradiación en todo Boston, de lo cual pueden ser muestra el Peabody Terrace, o los más tardíos edificios para la Boston University o el Science Center, además de muchas pequeñas residencias unifamiliares.

No hay que olvidar que coexiste, naturalmente, una intención de que el nuevo motivo o material de estudio sean las construcciones que se van realizando, que se constituyen así tanto en constataciones o pruebas reales y objetivables de la bondad o validez de la teoría, como en nuevos modelos de los cuales se puede disponer para las composiciones.

Con esta nueva implantación de modelos, de ejemplos reales, la atención al dibujo, a la representación de arquitectura, que no era, en realidad, sino un medio de representar y estudiar los edificios de la historia, que no estaban presentes, va perdiendo intensidad hasta casi desaparecer. La representación de arquitectura es a menudo

sustituida por cursos propedéuticos o básicos, destinados a desarrollar aptitudes generales hacia el diseño no adjetivado. En cuanto a los análisis de los ejemplos ahora propuestos, siguen realizándose gráficos que ponen el acento en la consideración de masas, materiales, superficies o relaciones entre ellos, antes que en el ornamento o en la estricta representación.

El doble papel de ejemplos y modelos de las nuevas edificaciones se asume sin olvidar un tercero, que es la emulación entre las escuelas, y la importancia de "imagen", de reclamo, que tienen las nuevas construcciones, que van a ser vistas, comentadas, publicadas en revistas, analizadas y estudiadas, y que van a convertirse, así, en emblemas de la importancia de la escuela, y en valores mensurables de su colocación en la escala de apreciación de escuelas, primero a nivel de país, y luego a nivel mundial, dada la importancia que la producción arquitectónica americana (¿hecha en América?) va adquiriendo para los atentos ojos de los arquitectos del mundo entero.

Este origen tiene, sin duda, la temprana importación, y frustrada asimilación, de Alvar Aalto por el M.I.T., que sin embargo dejó una de las más destacables presencias urbanas en el ambiente "ortodoxo" de Harvard, la Baker House en 1947, que además de simbólica adaptación, alusiva y poética, al lugar y al entorno (20), simboliza también la emulación intentada de M.I.T. frente a Harvard. Y el mismo sentido tiene, también, las experiencias incipientes, transferidas luego a otros sitios, de Saarinen, que pueden citarse como ejemplos de la búsqueda de identidad diferenciadas, el Kresge Auditorium y la Iglesia aneja, del 53/54, que son el preludio de aquello que luego va a construir Saarinen en otro campus, más acogedor a las formalizaciones de cualquier clase, más abierto también a las heterodoxias, el campus de Yale...

Y en esta pugna posible, o competencia, entendida entre imágenes arquitectónicas identificatorias de una cierta manera de planear la arquitectura, y su escuela, se añade, por parte de Harvard, una nueva contribución, internacional y "europea", y con ello, "ortodoxa de Harvard", pero que cumple una doble función, pues vuelve a los orígenes de la formación de Sert, que eran, como ya se ha dicho "corbusieranos"; es el Carpenter Center for the Visual Arts, de Le Corbusier que se construye en 1961.



Graduate Center, W. Gropius con equipo TAC, 1949, Cambridge, Massachusetts.



Baker House, Alvar Aalto, 1947, Cambridge, Massachusetts.

Una experiencia muy diferente, e incluida dentro de esta "migración", es el caso de Chicago, otro de los viveros de la arquitectura universitaria y, por extensión, de la historia general de la arquitectura y también, una de las concepciones globales más totalizadora, más depurada, más, quizá falsamente, personalizada, y, por todo ello, más admirada y más rechazada. La arquitectura miesiana, mucho tiempo emblema de lo moderno, tiene su raíz, su desarrollo y su imagen en el I.I.T. de Chicago.

En 1938, después de un fracasado intento de asentarse en Harvard, donde fue escogido Gropius, Mies van der Rohe, el más refinado, purista y filosófico de los maestros europeos modernos, asumía la responsabilidad de Director de Arquitectura en el Armour Institute de Chicago, poco más tarde convertido en el I.I.T.

Su dirección de la sección de arquitectura hasta 1958, asistido en seguida por Ludwig Hilberseimer, su fiel amigo europeo y teórico del más radical reduccionismo formal, creó la escuela y la tradición más homogénea, y probablemente más determinante en la arquitectura mundial de los cincuenta.

En el I.I.T. se mantuvo una oferta de cursos de historia de la arquitectura y del arte, a cargo del amigo y colega de Mies Walter Peterhans. Para Mies, el estudio de la historia era un medio para comprender las complejas interrelaciones entre los elementos que han dado a cada edad su carácter particular, y en este mismo sentido, con la supervisión de Peterhans se realizaban ejercicios donde se planteaban y resolvían problemas abstractos de proporciones y espacio y problemas concretos de control de materiales.

Determinados ejemplos de edificios históricos fueron usados para concretar el análisis de ciertos problemas o interacciones sobre ellos, como la Plaza de San Marcos de Venecia, series de templos dóricos griegos, o bien series de basílicas paleocristianas y la famosa lectura que se realiza de la ciudad de Siena o bien la noción de estructuras aditivas desarrollada sobre series de ejemplos góticos.

El uso de ejemplos de edificios históricos como base de estudio de determinadas nociones, o conceptos, un uso analítico, ya preconizado además por el nombre de las materias, denominadas "Historia y Análisis de Arquitectura y

de Arte" fuera de todo concepto de sucesión histórica, de documentación no formal, incluso de autoría, es decir, el uso no-histórico de los ejemplos históricos es, probablemente, la herencia académica y docente más influyente del I.I.T., y es posible encontrar rastros de esto en casi todos los sucesivos acontecimientos que van a desarrollarse en otras escuelas, y en casi todos los particulares "diálogos con la historia" que en ellas van a realizarse.

Pues es en el I.I.T. donde se van a realizar, quizá por primera vez, estudios sistematizados sobre las plantas o sobre la organización espacial de edificios históricos. Los cursos de "formal analysis" preconizan así, al intentar el estudio de los espacios creados por, o contenidos en, los edificios históricos, unas técnicas de realización, principalmente "collages" y maquetas, que facilitan el trabajo de visualizar estos espacios. Y son estas técnicas, nacidas para sugerir o entender la complejidad de los modelos históricos, las que van a ser, a su vez, difundidas y reiteradamente modelizadas, convirtiéndose en el lenguaje gráfico habitual de las escuelas americanas durante largo tiempo, y tan estereotipadamente son difundidas, que acaban a menudo confundiendo e incluso impidiendo la comprensión de los análisis de edificios para los que fueron concebidas.

Pero, además, no hay que olvidar que para Mies fue determinante, imprescindible, en la aceptación del encargo docente americano, la posibilidad de proyectar y construir el entero "campus" del I.I.T. y que la espléndida y silenciosa monotonía purista allí realizada, la asepsia constructiva, la sutileza de las casi imperceptibles tensiones espaciales entre los bloques, la propia imagen de modernidad del I.I.T. constituye, a salvo del gusto personal de cada cual, la realización más coherente y radical de una cierta "utopía" arquitectónica y urbana moderna, con todo lo que ello tiene de contradictorio. La poética y las concepciones de Mies se transparentan en este "campus", y la experiencia se extiende a la propia ciudad de Chicago, donde otras obras de Mies y de sus seguidores, integradas sutilmente con las tradiciones de la primera Escuela de Chicago, crearon algunos poderosos paradigmas de la modernidad de los años cincuenta.

Una de las primeras reacciones contra una imagen arquitectónica (y urbana) "ortodoxa", acusada de monótona, aséptica, deshumanizada, incapaz de expresión y monumentalidad, más de servicio que de éxito (se trata, en definitiva, del mismo meollo de todo el debate arquitectónico moderno y postmoderno) tuvo también su sede, su foco de debate y sus construcciones físicas en el marco universitario, y uno de sus centros fue Yale. Desde "Perspecta", "The Yale Architectural Journal", cuyo número uno salió en 1950, se planteó el debate teórico y crítico a favor, y en busca de, nuevos caminos, algunos de ellos callejones sin salida.

En estos primeros años de los cincuenta, la revolución que fueron las heterodoxas experiencias de Yale tuvieron como protagonista, además del foro que supuso "Perspecta", a Louis I. Kahn, un viejo arquitecto de eclosión tardía, que inició con su actuación académica y edificatoria, en los primeros años de la década de los cincuenta, un debate, una provocación y una exploración que iba a constituirse, no solamente en una nueva interpretación y enfoque del itinerario del movimiento moderno (¿la tercera generación?) (21) sino que también convertiría Yale, todo el "campus" e incluso la ciudad de New Haven en un campo de pruebas de arquitectura experimentalista, aparentemente rupturista y enormemente influyente en toda la cultura arquitectónica mundial.

Kahn había sido llevado a Yale por Howe, que era entonces el decano, y gracias a él consigue uno de sus primeros encargos importantes, la ampliación de la Galería de

Arte de Yale, que se realiza en los 50-54. No hay que olvidar que, al mismo tiempo Kahn realiza uno de sus periplos europeos a Roma, subvencionado por la American Academy, donde estudia la Villa Adriana o el Panteón. De la influencia de sus primeras obras y de sus ideas sobre la arquitectura se sigue, desde luego, una considerable nueva atención a los modelos históricos, determinados modelos históricos por lo menos, a la cual debió contribuir sin duda la publicación del libro de Kaufman en el 52 (22).

No hay que olvidar que las clases de Kahn fueron impartidas, mientras se construía el edificio de la Escuela de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph, en el último piso de la recién construida ampliación de la Galería. El peso y la potencia que su peculiar concepción de la arquitectura, por otro lado extraordinariamente novedosa con respecto a lo dicho o entendido hasta ese momento, llegó a tener, se puede simbolizar en una portada de "Perspecta" de 1965, donde, sobre fondo negro, se veía dibujada en blanco media planta de uno de los primeros estadios de proyecto de la Iglesia de Rochester, contrapuesta y, por ello comparada, con media planta del Palacio de Carlos V en la Alhambra. La potencia de la imagen de la portada no estaba tanto en la curiosísima, enorme, semejanza de las dos medias plantas, sino más bien en la osadía de compararlas, aceptando como verdadero y posible que una pudiera emanar de la otra.

Y, por otra parte, la experimentación con la realidad de la "arquitectura de Yale" convirtió en esos años, y ha convertido así para siempre, en tanto no trabaje la piqueta, a Yale y New Haven en un caso específico y llamativo de experiencias en arquitectura. La ciudad, el entorno urbano, convertidos en un auténtico "museo" de arquitectura, no casual, no acumulativo históricamente, sino construido, más o menos conscientemente, como tal "museo", o tal vez "laboratorio de arquitectura", sobre todo de la definible como perteneciente a la edad "áurea de Yale". Así, casi toda la historia de la arquitectura americana de los cincuenta y primeros sesenta se encuentra allí concentrada en una escasa superficie y en una chocante vecindad.

"Ornamentalismo", "brutalismo", "nuevo dinamismo", "neoclasicismo", etc., se acumulan y confrontan en los espacios ciudadanos. El muro "ornamentalista" de la Beinecke Rare Books Library de S.O.M., con G. Bunschaft, el "vernáculo", "popularizante" o "italinizante" Morse & Stiles Residential College de E. Saarinen, un "tecnológico" como idea-recuerdo de la imagen anterior, el David Ingells, Rink, de E. Saarinen, el primer (probablemente) "monumentalista-clasicista" de la historia moderna, el Yale Kline Biology Laboratory de P. Johnson, el propio "brutalismo sui-géneris" de la Escuela A & A de P. Rudolph o del Temple Street Parking, del mismo autor... Todo ello configura una imagen ecléctica de "museo de arquitectura", una ciudad repertorio de "ismos" arquitectónicos, que se ha continuado, posiblemente de manera deliberada, en períodos más cercanos, para mantener el espíritu de apertura, de novedad y variación, de oferta plural abierta a todas las arquitecturas, que ha caracterizado, y aún caracteriza, la imagen académica de Yale, con su obligada sucesión de decanos, siempre renovados (23).

Y han venido a sumarse posteriormente a esta "colección" de edificios, siguiendo los avatares de las influencias personales, uno de los primeros "Venturis", la Dixwell Fire Station, uno de los primeros "Moore", el barrio Church Street South Housing, un Kevin Roche de 1967, el Knights of Columbus, el Mellon Center de Louis I. Kahn, para contribuir a incrementar el museo vivo de arquitectura, y todo ello mientras se publicaba en Perspecta un famoso exordio de G. Kubler "What can Historians do for Architects?" (24).

A partir de este periodo, la suerte de las escuelas de

arquitectura americana estaba ya echada. El traslado de Kahn en 1957 a la Graduate School of Fine Arts de Filadelfia y su continuada actividad académica y docente, sólo interrumpida con su muerte, en 1973, propugna "más de lo mismo" en el camino emprendido por la implantación de la historia, entendida en un papel asumido de "eterno presente", como capaz de ofrecer organizaciones y estructuras que puedan asumirse como "lecciones".

Ahora vienen a sumarse a esta corriente los estudios históricos dibujados, de edificios y de entornos urbanos o calles, que se realizan en Princeton bajo la dirección de Donald Drew Egbert, que Ch. Moore y D. Lyndon, educados en estas ideas, llevarán consigo a Berkeley cuando se trasladan. Y, además, se produce la epifanía que supone "Complexity and Contradiction in Architecture", el libro de Venturi que, escrito en 1962 con una ayuda de la American Academy, se publica en 1966.

Los dibujos de los estudiantes, bien que destinados igualmente a capturar la "lección" posible de aquello que grafían, sí que cambian mucho de aspecto exterior e incluso de intención, y empiezan a incorporar acentuaciones gráficas expresivas, destinadas a captar la esencia emocional o dramática de los edificios objeto de estudio, o de los espacios urbanos sobre los cuales se realizan. No son ajenas a estas variaciones la introducción de nuevos valores en los cuales fijar la atención del análisis, como los impactos visuales de las trayectorias urbanas de que habla Gordon Cullen, o las distinciones entre tipología y morfología que Rossi pone de moda en los setenta (25).

Las escuelas se van separando, al incluir más y más desarrollos técnicos, del universo de la construcción y de los problemas reales. Paradójicamente, cuanto más se reclama la atención al entorno y a sus leyes, más se separa la concepción de las escuelas de la atención a los problemas de la construcción real y de esta paradoja puede ser un buen ejemplo la proliferación de estudios tipológicos urbanos que todas las escuelas realizan en los años ochenta, mientras la proyectación preconizada en ellas discurre por caminos más y más irreales.

La separación de la arquitectura "cultura", de la arquitectura escolar, del mundo de la construcción es un hecho consumado, y las escuelas vuelven a producir grandes cantidades de propuestas de nuevas arquitecturas, cuya referencia no es ya, como al principio de siglo, los edificios históricos o "viejos" dibujados para estudiarlos, ni tampoco, como en los años cincuenta y sesenta, los edificios modernos presentes en el entorno real, sino que se ha trasladado a "artefactos" inventados, reorganizados o compuestos a partir de una o varias de las teorías que, llámense "minimalismo", "postmoderno", "deconstrucción", "no-barroco", "vernáculo" o tantas otras, están en esos momentos presentes en el "campos".

Al desaparecer los modelos construidos, o mejor dicho, la atención prestada a ellos, puesto que muchos "campi" siguen manteniendo la actividad edificatoria en ellos, entendida, desde luego, en su variante publicitaria o de emulación (como es el caso de Princeton, o del propio Yales, que continúa su papel asumido de museo) (26) se vuelve a utilizar de manera preeminente el dibujo para dar cuenta de la organización de estos "artefactos".

En el papel de enorme relevancia que va tomar el dibujo tiene mucha importancia el interés asumido por las viejas realizaciones desde la exposición de la arquitectura de Beaux-Arts que conmemoró el Centenario. Antes al contrario de lo que el nombre indicara, lo que se descubrió entonces no fue la arquitectura sino los dibujos, es decir, una manera de dibujar y, con ella, la puesta de moda de los dibujos de arquitectura y su inclusión en los círculos de galeristas del

arte; primero, desde luego, los dibujos antiguos, pero en seguida todos los dibujos de arquitectura, también los modernos. Las exposiciones que se empiezan a realizar, y siguen aún hoy día realizándose, de dibujos de arquitectura, tienen un interés y un sentido que sería necesario analizar por separado y en profundidad, pero dan, sin duda, como consecuencia, una proliferación de dibujos y una atención preferente a sus valores gráficos.

Estos dibujos son, cada vez más, exploraciones gráficas antes que representaciones, y tienden a acompañar, en estilo y carácter, el carácter y estilo de los inventados artefactos. Sus referencias están, ahora, absolutamente alejadas de cualquier alusión formal histórica posible, y cualquier intento de relación entre modelos históricos y nuevos artefactos se

realiza por un camino teórico de explicación, en lenguaje escrito, antes que por referencias o alusiones gráficas.

En la realización de estos dibujos, a veces acompañados de maquetas, invierten los estudiantes la gran mayoría del tiempo transcurrido en su estancia en las escuelas, que comprende a menudo todas las horas del día y gran parte de la noche de los tres años de estudio. Apenas ligeras inclusiones de realidad constructiva, concretas historias de arquitectura de determinados y acotados períodos, a ser posible muy vernáculos y localizados, o disquisiciones teóricas de las más diversas clases vienen a interrumpir su ensimismada producción. Esperemos que el fin de siglo, tan cercano, produzca en esta entusiasta actividad alguna interrupción.

N O T A S

(1) Además, estos estudios de segundo ciclo, cuando son de arquitectura (y no de planeamiento urbano, de diseño, de paisaje, de artes visuales, etc.), con la inacabable sucesión de títulos relacionados entre sí que existen en Norteamérica suelen ser, normalmente, de tres años. Existen algunos estudios que duran más tiempo, y que se alargan incluso hasta cinco años, como Penn State (no University of Pennsylvania, es decir, la "escuela de Kahn", para entendernos, donde son también de tres años); pero lo habitual son los tres años, que pueden incluso verse reducidos, por convalidación, a dos, cuando los estudios previos, o de primer ciclo, acreditan su excepcional importancia. La habitual razón para no extenderlos a una duración mayor es la económica, el costo enorme de las matrículas. Ha de entenderse, también, esta duración, dentro del panorama que ofrecen unos estudios sin ninguna implicación o contaminación matemática ni calculística.

(2) Este proceso de producción trae como consecuencia que estructuras, instalaciones, etc., se realicen fuera del trabajo de arquitecto, sean en consultorios, sea en otra parte del gran estudio de asociación, bajo responsabilidad de otros titulados.

(3) S.O.M. es la referencia habitual para este tipo de "grandes firmas"; pero el país posee un alto número de "grandes firmas", que pueden tener denominaciones singulares, como la de Helmut Jahn, o plurales como la K.P.S. Es curioso que la crisis se ha dejado sentir, también, en estas grandes firmas (es sabido que Philip Johnson deshizo la suya), que ha empezado a reducir personal y a reenviar, en consecuencia, profesionales hacia puestos docentes en las Universidades.

(4) Entre 20 y 30 personas, dependiendo del momento que se considere, para ser exactos, y eso sin contar los estudiantes, contratados esporádicamente para algunos proyectos más importantes o más representativos, como el proyecto para Venecia, del cual se realizó una enorme

maqueta de barrios enteros venecianos, y donde trabajó toda una generación de Penn.

(5) La organización habitual de las Universidades tiene Presidente (o Rector), Canciller, que es una especie de Rector local cuando los "campi" están diseminados, Decano de la Escuela y Chairman o Director del Departamento. Pero sobre todos ellos pesan las decisiones, en principio sólo económicas y de política universitaria, pero en la práctica enormemente determinantes, del "Board of trustees", el consejo o patrono que decide qué debe ser la Universidad, hacia dónde debe caminar y qué carácter y estilo debe tener.

(6) La identificación entre dominio del dibujo y arquitecto está planteada con gran justeza en muchas partes. En orden a las condiciones necesarias para hacer proyectos, que son siempre de dibujo, como por ejemplo la frase de Legeay: "un proyecto no se considera terminado en tanto que la vista caballera dando todo el relieve y todas las sombras en los volúmenes no estén hechas". O como lamentación, incluso, como la frase de Roland Levirloys: "desde que un hombre hoy día sabe dibujar un poco, se da ya por arquitecto" (1770-71).

(7) Me refiero, en particular, a la auténtica revolución estructural que l'Ecole sufrió bajo Napoleón III, cuando fue obligada a pasar a depender del gobierno, en lugar de depender de la Academia. Este trauma inmenso, de raíces políticas, repercutió de manera académica, con el nombramiento, contestado por cierto, de nuevos profesores.

(8) Recuérdese que la polémica Vitet-Viollet-le-duc, aunque con raíces en los cambios que estaba sufriendo l'Ecole, se resolvió en términos de enfrentamiento entre los conceptos de "dibujo" y de "análisis de formas".

(9) El libro de Banister Fletcher "A History of Architecture on the Comparative Method", 1896 y la "Histoire de l'Architecture" de Auguste Choisy, 1899, son historias dibujadas.

(10) En el M.I.T., hechas en 1879.

(11) En 1875 el M.I.T. tenía 1.400 vistas estereoscópicas, 1.000 fotografías, 400 libros, 750 vaciados y 27 dibujos originales, según el libro "The History of Collegiate Education in Architecture in the United States" (1942) de Arthur C. Weatherhead. La Biblioteca de Columbia se creó a partir de los 600 volúmenes y 50.000 dólares del legado Avery.

(12) El llamamiento a la regularización de la enseñanza fue realizado por ambas sociedades conjuntamente en 1893.

(13) Probablemente deba señalarse también la importancia de las traducciones al inglés de Viollet-le-duc (Nathan Ricker, once volúmenes, terminados en 1919) o de Julien Guadet (también de Nathan Ricker, cuatro volúmenes, terminados en 1918).

(14) F. L. Wright da conferencias a finales de los años veinte en Princeton y Michigan. Los libros de Lewis Mumford "Sticks and Stones" y "The Brown Decades" son de 1924 y 1931 respectivamente. Y empieza también la producción pro-americana de H. R. Hitchcock.

(15) En Michigan Lönnberg-Holm funda un estudio con influencia Stijl. Joseph Hudnut, que luego va a ser decano en Harvard y el principal introductor de Gropius, publica un libro de "Escultura Moderna"... etc.

(16) Bajo la presión estudiantil se reduce muchísimo el peso de las asignaturas de historia en M.I.T., Penn y en el Armour Institute of Illinois.

(17) Distingo aquí entre "migración" en el sentido del viaje realizado por razas o pueblos enteros (que serían correspondientes, en este caso, a casi todos los arquitectos centroeuropeos) y "emigración", viaje particular en el cual el sujeto que lo realiza abandona su país y se domicilia en otro.

(18) Un ejemplo es la conservación del "miesismo" en el I.I.T., incluida una formalización de los proyectos absolutamente mimética, que usa elementos, muebles y grafía "miesiana". Probablemente esté en relación con esto la recientísima salida de Stanley Tigerman del

I.I.T., a quien no le fue renovado el contrato. (19) En Harvard los cursos de historia se convirtieron en optativos cuando Gropius se hizo cargo de la enseñanza. Sin embargo, se concedió especial importancia a la historia del diseño urbano y a la historia de la tecnología.

(20) La estancia de Alvar Aalto en América está salpicada de anécdotas, no se sabe si verdaderas, en relación con su falta de adecuación a la enseñanza y a la vida americanas. En todo caso, fue extraordinariamente breve.

(21) Me refiero al término acuñado por Giedion, que es, naturalmente, sólo una referencia para entender las corrientes y los movimientos de una época tan compleja. En todo caso, es un término que oponer al de "Estilo Internacional", que tampoco corresponde a ninguna realidad, y que también fue acuñado para reclamo, casi publicitario, en un momento concreto de una realización concreta, la exposición del MOMA y el catálogo de Philip Johnson y H.R. Hitchcock, como es sabido.

(22) Me refiero, desde luego, a "Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu", que se publicó en 1952, y precisamente en Filadelfia.

(23) La tradición quiere que no se perpetúen los decanos en Yale, y que, incluso, no se prorroguen los contratos de cuatro años. Se supone que esto ayuda a mantener la novedad o la innovación de la escuela, y a propiciar su apertura a todas las tendencias. (24) En el Perspecta 9/10, precisamente, publicado en 1965, que es el mismo que tiene como portada la comparación de las plantas ya comentada.

(25) Gordon Cullen, Townscape, 1961.

(26) Ya se ha hablado de las construcciones de Yale. En cuanto a Princeton, se convierte en receptáculo de las experiencias primeras de M. Graves, los arreglos o añadidos de casas unifamiliares, como la Benacerraf y de Eisenman, como la House I, y más tardíamente empieza a coleccionar "Venturis" como el Gordon Wu Hall o el laboratorio de Biología Molecular.