

Marcelo Roux

COMPETITIONS

O MÁQUINA DE EXCEPCIÓN

Marcelo Roux (Salto, 1976). Arquitecto desde 2005 (Udelar). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (Udelar). Docente adjunto del Taller Velázquez y docente de la Cátedra de Historia II (FADU, Udelar). Cursa el Doctorado en Arquitectura (Udelar).

→ ENGLISH VERSION
pág. 188

[...] *estoy seguro de que debo crear nuevas reglas para escapar de otras reglas. Se trata de una especie de técnica de vida. Inventar nuevas reglas, constricciones, a pesar de que esto pueda ser restrictivo [...]*

Absalon¹

1. Pfeffer, S. *Absalon*. Colonia: Walther König, 2012, p. 265.

2. Este artículo se comenzó a escribir el 21 de julio de 2019, precisamente diez años después de la visita integrada a la propuesta académica del Grupo de Viaje Arquitectura Rifa, C'02. El autor de este texto fue parte de la propuesta.

3. El concurso fue realizado en el 2000. El primer premio lo obtuvo el estudio de los arquitectos P. Cook y C. Fournier. La obra se terminó de construir en 2003.

4. En el sentido definido en: Balmond, C. *Informal*. London: Prestel, 2002.

5. El concurso para el Centro de entretenimiento de Monte Carlo se convocó en mayo de 1969. El proyecto de Archigram superó en segunda vuelta a los de los equipos liderados por R. Bofill y F. Otto.

6. «[...] participar en concursos de arquitectura es como participar en un deporte competitivo». Farshid Moussavi en Viewpoints: Farshid Moussavi on Competitions: Creative leaps in the arena of architectural competitions. *The Architectural Review*, January 31, 2013.

7. El término «concurso» o «concurso de arquitectura» se emplea de modo genérico, abarcando siempre a diferentes escalas de los proyectos, así como sus derivaciones.

8. Más allá de incipientes antecedentes en los clásicos griegos, fue aplicado con asintótica masividad desde el temprano Renacimiento, mediado allí por reyes, papados y Médicis.

En el verano boreal de 2009 un grupo de estudiantes de arquitectura visitó en el centro de Londres la oficina de trabajo de Peter Cook.² Al despuntar el siglo, el arquitecto de la ya oxidada «Plug in city» había gritado por su sitio en la arena al ganar el primer premio para la construcción del Kunsthaus de Graz:³ un monstruo marino, pecoso e informe,⁴ de alta tecnología que hoy riñe con las aristas de tejas rojas del barrio antiguo. Pero si bien las olas de tal hazaña aún estaban en movimiento, aquel grupo de jóvenes uruguayos pretendía ponerle voz a la intrincada iconografía de los *sixties*. Al convite se sumó Dennis Crompton. Con Cook insistieron en los proyectos actuales y en las recientes muestras de Archigram. Ante la pregunta, impertinente para el talante pautado, de si en algún momento aquellas lejanas imaginerías publicadas en su revista homónima parecieron bajar a tierra, la respuesta fue contundente: «sí, en 1970, al ganar el concurso para el Centro de entretenimiento de Monte Carlo».⁵ La efusión por la victoria de Mónaco y la resignación ante el desvanecimiento de la posibilidad de concretarla aparecieron varias veces en la charla como único rastro de su década de oro.

Una simple afirmación es posible para que un proyecto menor, que menguó el tan distintivo expresionismo del cómic y de la ciencia ficción, permanezca tan presente en el discurso de Archigram: la validación que otorga la figura del concurso. Al grupo de arquitectos más intrépidos de la segunda mitad del siglo XX, al que nunca le tembló el pulso para asemejar el traje de astronauta a una casa, o colmar de gente las barrigas de ciudades caminantes, el concurso, o su equivalente sajón *the competition*, no parece resultarle algo menor en la búsqueda por revolver el sentido mismo de la disciplina.

El trasfondo más sangriento que envuelve la acepción inglesa de la palabra concurso es quizás mejor asimilable a los móviles de una práctica tan antigua como propia del campo del proyecto. Al igual que una competencia deportiva,⁶ una secuencia de constricciones activa un sistema de libertades por lograr la gloria. La intersección más polémica con tales contiendas se asienta en la consecuente condición científica que estas encierran —o así lo pretenden—, con relación a la carga no exenta de subjetividad con la que opera el concurso de arquitectura.⁷

Este último resulta un indiscutible mecanismo «epocal» moderno.⁸ La inflexión más elocuente es la de la hazaña de Filippo Brunelleschi y el concurso público a varias etapas realizado entre 1418 y 1420 para la cúpula de Santa María del Fiore. La ingeniosa

resolución técnica se sucede mediada por un mecanismo visceral: la némesis con Lorenzo Ghiberti, las tácticas de las maquetas con Donatello para convencer a la *Opera*, y los celos del arquitecto, que lo ubican como un prematuro *stararchitect*.

La figura del concurso vendrá, siglos después, a operar como un sofisticado dispositivo de ecuanimidad basado en el juicio y la razón, en sintonía con las rupturas culturales, científicas y políticas arrastradas por la Ilustración.⁹ Entre el positivismo y el academicismo Beaux Arts¹⁰ oscilará esta práctica hasta devenir en una indiscutida máquina de excepción. Más allá de la vocación por la experimentación que desata el método, la excepcionalidad recae en aquello que se presenta bajo el manto de la «normalización» sin poder estar normado; un momento en el que se liberan las reglas, pretendidamente provisorio pero que deja de serlo por su sistemática repetición.¹¹

Es indiscutible, además, el sentido de excepcionalidad que el concurso ha tenido en el último siglo. Trascendiendo los resultados concretos, ha conformado un campo de ondas expansivas que incluye obras destacadas —construidas o en papel—, producción editorial, músculo pedagógico, muestras y conferencias o marcos referenciales de la producción y de la teoría.

La excepcionalidad historiográfica recae a su vez en la posibilidad de integrar, bajo un mismo perímetro metodológico, experiencias disímiles. Un desprejuiciado repertorio encuentra por igual a la rapidez con la que Alvar Aalto decide su presentación al concurso del pabellón de Finlandia para la Expo internacional de Nueva York en 1937, a la inclinación de la Fundación Guggenheim por Frank Lloyd Wright a partir de la lista de posibilidades que realizara László Moholy-Nagy,¹² al estrepitoso fracaso, en 1999, de la obra del concurso para la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Eisenman, al discutible resultado de las obras concursadas para la reconstrucción de Berlín en los 90,¹³ a la más mundana de las circunstancias —la suerte— como catapulta para que Jørn Utzon ganara el concurso de la Ópera de Sídney en 1957,¹⁴ al olvido historiográfico del primer premio del concurso para el *Chicago Tribune* de 1922,¹⁵ a la descomunal convocatoria que obtuvo el concurso para la sede del Museo Guggenheim en Helsinki,¹⁶ al confundido proyecto de Carlos Ott para el que pudo haber sido el más encumbrado concurso del siglo XX en la Bastilla en 1983, a las propuestas concursadas en los últimos años del efecto Medellín, a los procesos a varios pasos, con asesorías, de perfil participativo y centrados en la respuesta a las catástrofes naturales del que surge el proyecto BIG U en 2018, al nacimiento de Elemental Chile a partir del concurso de viviendas sociales convocado en 2003, y una enormidad de etcéteras: las convocatorias a muestras, otras lideradas por organizaciones culturales o comerciales, y aquellas promovidas por revistas digitales que reclaman alto valor experimental.

Es, en definitiva, el decurso histórico iterativo el que le otorga sentido al método. La repetición maquínica resulta la conducta más fecunda para una disciplina que sistemáticamente hurga por parámetros de validez.

No obstante, la paradoja recurrente de arquitectos concursando que cuestionan ideológicamente el mecanismo,¹⁷ o que lo asumen como un «esfuerzo perdido»,¹⁸ activa la pregunta por la posibilidad de un saber fagocitado por un proceder. Las investigaciones recientes advierten sobre la relación de los concursos con el «desinterés por la calidad»¹⁹ o por cierto pensamiento arquitectónico crítico; y sugieren las lógicas del «juego», en las que quienes participan pueden «inventar nuevas estrategias, subvertir las antiguas, cambiar las reglas y dar forma a todas las futuras jugadas».²⁰

A este equivalente imprudente a las prácticas del microscopio de las ciencias básicas sólo le cabe pulirse como hábito, adecuarse a los tiempos, perfeccionarse y debatirse constantemente.

9. Ver: Chupin, J. P., Cucuzella, C. y Helal, B. (eds.). *A World of Potentialities*. En *Architecture Competitions and the Productions of Culture, Quality and Knowledge* (pp. 11-18). Montreal: Potential Architecture Books, 2015.

10. Vale recordar los concursos Grand Prix de la École des Beaux Arts entre mediados de los siglos XVIII y XIX.

11. Pueden caber aquí los trabajos de G. Agamben, en su relectura a los planteos de W. Benjamin o C. Schmitt sobre el «estado de excepción». Agamben, G. *Estado de excepción. Homo Sacer II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

12. La lista de arquitectos de Moholy-Nagy lo incluía a él y, entre otros, a: F. Ll. Whright, Le Corbusier, W. Gropius, R. Neutra, M. Breuer, M. Stam, W. Lascaze, A. Aalto, Falcon, J. M. y Domenzain, C. «Institucionalización de la excepción: El concurso como búsqueda y proceso». *ARQ* (Santiago), n.º 92, 132-39, 2016.

13. En referencia al planteo general para los sectores antes ocupados por el muro de Berlín.

14. E. Saarinen, integrante del jurado, rescató la propuesta de Utzon de las descartadas.

15. La propuesta ganadora, de estilo neogótico, fue puesta en debate frente a las otras que apelaban a tendencias alineadas al movimiento moderno de la época.

16. Con 1.715 propuestas fue la mayor convocatoria de la historia. El proceso y los resultados causaron varias lecturas críticas. Ver por ejemplo Aureli, P. V. «¿Puede la arquitectura ser política?». Disponible *online*.

17. Todos los arquitectos que obtuvieron premios Pritzker participaron de alguna forma en concursos. Hoy también lo hacen arquitectos más críticos o esquivos a las categorizaciones como V. Olgiati, S. Radic, I. Chinchilla o A. Jaque.

18. Álvaro Siza se refiere así a los concursos. Ver: core.ac.uk/download/pdf/16373751.pdf

19. La tesis de la profesora Hélène Lipstadt, fundadora de Docomomo US, debate la condición científica y afirmativa del concurso, así como un producto del desinterés por la calidad. Propone estudiar el fenómeno en términos de «campo», refiriendo a Bourdieu, como parte de un

sistema de relaciones que emplea las lógicas del juego. Lipstadt, H. «Experimenting with The Experimental Tradition, 1989-2009. On Competitions and Architecture Research». *Nordic Journal of Architectural Research*, (21)2-3, 2009. Nordic Association for Architectural Research.

20. Bourdieu, P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. USA: Stanford University Press, 1996, p. 235. Citado por Lipstadt, H. *Ibid*, p. 17.

21. Estos «efectos» se plantean de modo operativo para el presente texto. Deben entenderse como preguntas. El sentido de «superación» refiere a la consciente falta de resistencia a cada uno de los «efectos».

22. Al respecto podría haber la demanda de J. Kipnis por una «Nueva Arquitectura» a comienzos de 1990. Ver: Kipnis, J. «Towards a New Architecture». *Architectural Design*, n.º 102, 1993.

23. En 1993 el MoMA realizó una muestra con imágenes y las maquetas del proyecto en construcción.

24. El jurado del concurso estuvo integrado por: A. Erikson, V. Gregotti, F. Maki, I. M. Pei y K. Tange.

25. Entonces conformada por R. Viñoly, F. Schwartz y Sh. Ban.

26. Refiere a la concepción experimental que se da entre 1960 y 1980 con los trabajos de J. Hejduk, P. Eisenman, B. Tschumi, R. Koolhaas o D. Libeskind, entre otros.

Apelando a cierto balbuceo lúdico, se abren tres posibles escenarios de distintas naturalezas sobre los que interrogar la excepcionalidad y la capacidad crítica del concurso: la superación de los efectos *doppelgänger*, *outside the box* y *post mortem*.²¹

DOPPELGÄNGER

Uno expone una serie de propuestas que, sin desparpajo, recuperan a otras anteriores, principalmente del pasado moderno. El concurso no es visto por estas como un lugar de experimentación sino de *détournement*, de clonación o de cadáver exquisito de prácticas previas. Visto quizás, dirá Jeffrey Kipnis, como el lugar de la «imposibilidad de la invención» defendida por el posmodernismo.²²

1

El proyecto ganador del concurso para el Foro Internacional de Tokio del arquitecto Rafael Viñoly, realizado entre 1987 y 1989 e inaugurado en 1997,²³ ha sido reconocido por su escala y por la acertada respuesta a las condiciones del predio ubicado entre la veloz línea del tren y la ciudad. La articulación de volúmenes que se propone ciertamente resuelve desde la forma un problema urbano. Pero la magnitud de la obra y su destaque entre otras 395 propuestas provenientes de 50 países²⁴ está en el montaje nada inocente que el arquitecto manipula. Todas las «fichas» están acumuladas en el espacio público, en el deshumanizado *hall* vertical y en su tectónica. Una sofisticada mezcla que discute la noción de centro y de lugar como en las *carceri* piranesianas; ha integrado la imagen más límpida de Jan Brinkman, Leendert van der Vlugt y Mart Stam, y ha hecho encallar en el centro de Tokio el zepelín que tanto fascinó a Ivan Leonidov. La carcasa de un barco será la metáfora que el arquitecto uruguayo emplee para explicarlo, pero si aún permanecen las dudas de las referencias al constructivismo ruso, basta esperar que termine el siglo para ver la propuesta que lidia en el podio para la reconstrucción del Ground Zero. La oficina THINK²⁵ pretendió desplomar en el centro de Manhattan, con cierta dosis de agria provocación, una versión contemporánea del monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin: una estructura ósea, ahora duplicada, con los volúmenes interiores en rotación.

2

Es posible que la grieta que pudieron dejar las neovanguardias,²⁶ los neotradicionalismos y la mediación nostálgica del Po-Mo hasta fines de los ochenta haya podido ocuparse por tácticas de recuperación histórica blanda como las del Foro, pero también como las que pueden alimentar las relaciones entre la Groszstadt Architektur de Ludwig Hilberseimer y el proyecto ganador de Dominique Perrault para el concurso de la Biblioteca Nacional de Francia en 1989, o la imaginería de Yakov Chernikhov y las *folies* de Bernard Tschumi en el proyecto ganador del concurso para el Parc de la Villette en 1982 o algunos de los múltiples errabundeos de esa época de la Office of Metropolitan Architecture (OMA).

Pero también es detectable cierta independencia temporal a estas tácticas que podrían incluir el concurso cerrado de 2008 para la Fundación Iberé Camargo en Porto

Alegre, Brasil, en la que Álvaro Siza propone y construye un edificio que, fiel a su mecanismo proyectual, integra de costado a la gesta paulista y de frente a las ondulaciones de Aalto y a las *promenades* de Wright. De igual modo, la oficina catalana Barozzi Veiga obtiene el primer premio en 2007 para la Filarmónica de Szczecin, en la que no faltan las conexiones con la Alpine Architektur de Bruno Taut, con el neoexpresionismo de Hans Scharoun en Berlín o, la más mediatizada, con la obra de Gottfried Böhm en Colonia.

3

En el tiempo reciente la vuelta al carácter crítico de la arquitectura y a la idea de autonomía disciplinar no es ajena a este registro. En 2005 puede ubicarse el piso teórico iniciático de este retorno en los artículos de la *Harvard Design Magazine*.²⁷ Es en el mismo año que los integrantes del jurado del concurso²⁸ para una nueva Ciudad administrativa en Corea deciden romper con la jerarquía de premiación prevista en las bases. Al parecer, la propuesta de las entonces jóvenes oficinas DOGMA y KGDVS habían alterado el estado de las deliberaciones con el planteo de «una gramática para la ciudad».²⁹ El proyecto apela a recintos más que a calles, el espacio público es el magma para la libertad individual, y el cambio imprevisible es la pauta conceptual que todo lo organiza. Pero tales recintos se cuentan como colosales «muros urbanos» que no reniegan de la directa impasibilidad que el «Monumento continuo» de Superstudio dibujó hace medio siglo.

OUTSIDE THE BOX

Si la superación a la cautela referencial puede asentar una interrogante crítica al concurso desde su sentido proyectual, la superación de la necesidad de la diferenciación podría enfrentar el «desinterés» para con la disciplina. Esta batalla se dirime entre quienes operan al borde de la frontera establecida por las bases de un concurso como actitud combativa y quienes simplemente se olvidan de que existe.

1

Nadie discute hoy que el fallo del concurso de la Sociedad de Naciones para Ginebra de 1927 supuso la supremacía del ala conservadora del jurado. La descalificación de la propuesta de Le Corbusier³⁰ se hizo bajo la excusa tonta de la obligatoriedad del uso de la tinta china y el dibujo manual. Pero la incredulidad con la que seguramente el arquitecto asumió el extraño fallo es proporcional quizás a la consistencia del grupo de palabras y gráficos que dieron cuerpo al estatuto más sentido del movimiento moderno. No sólo el de la dinámica epistolar o el de las revistas como *L'Architecture Vivante*, *Cahiers d'Art* o *L'Architecture d'Aujourd'hui*, sino el de las publicaciones más leídas, como la tercera edición de *Vers une architecture* (1928), *Œuvre Complète* (el primer tomo, *Gesamtes Werk*, de 1929) y *Une maison, un palais* (1928).³¹ Así también la producción historiográfica va a ubicar al proyecto como el punto de inflexión de los preceptos del propio maestro y el de sus seguidores;³² una suerte de manifiesto que propaga rastros por todos lados. Si bien en un ataque cercano a las triquiñuelas renacentistas, Lucien Hervé se perdió los mejores claroscuros, y con ello la arquitectura uno de los grandes

27. Reinhold, M. «Critical of What? Toward a Utopian Realism». *Harvard Design Magazine*, n.º 22. Cambridge: Harvard University Graduate School of Design, 2005.

28. El jurado estuvo integrado por N. Tehrani, W. Maas, A. Isozaki y el geógrafo D. Harvey.

29. Heitmann, J. «La arquitectura como argumento: DOGMA/OFFICE, concurso para una nueva Ciudad administrativa en Corea». *ARQ* (Santiago), n.º 67, 2007, 64-69.

30. La propuesta sólo logra obtener un *ex aequo* junto a otras ocho.

31. Gastón Girao, C. Mies: *concurso en la Friedrichstrasse*. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2012.i704>

32. Ver Le Corbusier y el *Esprit Nouveau*, 1907-1931. En Frampton, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna* (pp. 151-162). Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

33. Mies participó en más de una decena de concursos antes de su emigración a Estados Unidos, muchos de ellos en la calle Friedrichstrasse; nunca obtuvo el primer premio en concurso alguno, sí menciones.

34. Entre setiembre de 1947 y enero de 1948 el MoMA de Nueva York realiza una muestra sobre la obra de Mies; los paneles centrales de mayor escala corresponden al proyecto del rascacielos de la Friedrichstrasse.

35. Indiscutible en SOM; M. Goldsmith, B. Graham, G. Bunshaft, F. Kahn.

36. Para esto la clave recaía en las imágenes: dibujos a carbón sobre las fotografías de C. Rehbein tomadas desde quirúrgicos puntos de vista solicitados por el arquitecto, ajenos a los exigidos.

37. OMA se centró en estas décadas en los concursos, las exposiciones y publicaciones, así como en la investigación urbana de carácter especulativo. En el siglo XXI concreta obras de gran escala.

38. Algunos proyectos presentados a concursos: en Agadir y Zeebrugge se interroga la escala y la anticipada alteración formal; en las bibliotecas de París se desconceptualiza el vacío y el también anticipado pliegue; en la Villette, en Melun Senart y posteriormente en Seattle, se cuestiona el programa. OMA en los noventa se ha caracterizado por la obtención de segundos premios o reconocimientos. En Seattle logra concretar su proyecto, el primero de gran escala en Estados Unidos.

39. El caso de las relaciones entre los concursos y la producción editorial es de hecho un aspecto estructural no desarrollado en este texto. Algunos casos podrían incluir: el concurso del Golden Lane y las publicaciones de los Smithsons, el PREVI en Perú y los textos del Team X o *Arquitecturas sin arquitectos* de B. Rudofsky, los realizados en el marco de la IBA de Berlín y los textos de la Tendenza italiana, de O. M. Ungers o los más críticos de R. Koolhaas, el concurso para la Mediateca de Sendai y el artículo *Tarzán en el bosque de los medios*, de Toyo Ito, o las propuestas de OMA y el libro *SMLXL*.

proyectos, el vientre ofuscado del arquitecto pudo alentar parte de la palanca que movió a la conformación de los CIAM y a la redacción de la *Carta de Atenas*.

2

Pero si el episodio de Ginebra hace flaquear el argumento de un intencionado alejamiento de las bases, no sucede así con la propuesta de Mies van der Rohe para el rascacielos de la calle Friedrichstrasse de Berlín, desarrollado entre 1921 y 1922.³³

No interesa recaer aquí en la sobrada valoración historiográfica:³⁴ en el acertado madrugón por el uso del vidrio y el acero, por las referencias expresionistas, por el derrame futuro que provocó el planteo en su propia obra o en la de la producción principalmente norteamericana posterior a la década del cuarenta.³⁵ Entre los 145 proyectos presentados al concurso, este fue rápidamente descalificado por el desmedido alejamiento de las bases. Mies cambió las exigencias del retranqueo volumétrico por el desplome sin mediaciones al suelo, alteró las piezas de entrega y planteó desafíos técnicos imposibles para el jurado. Interesa aquí la sensible y radical convicción de Mies con la arquitectura, demostrada en la consciente desobediencia. Una inconducta racional que se sustenta menos en la resolución programática y más en el vínculo del proyecto con el entorno berlinés, para lo cual debió provocar nuevos puntos de vista, no permitidos.³⁶ Hay una búsqueda por una excepcionalidad resistente, que soslaya la posibilidad de la victoria por sobre la evidencia de una arquitectura tan nueva como reacia.

3

En tiempos más cercanos, la insistente actitud «concursera» de OMA ha operado como una efervescente máquina de excepción. Los proyectos presentados a múltiples etapas de concursos de esta oficina global han corrido, por múltiples razones, paralelos al devenir disciplinar y al ajeteo de las escuelas de arquitectura. Experta en atajos discólos que le han conspirado contra los laureles, OMA expone, principalmente en las décadas del ochenta y del noventa,³⁷ una secuencia de proyectos que interrogan las bases de las convocatorias y con ello las de la arquitectura.³⁸ El germen de fatua empresa se funda quizás en 1972 en su *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*, pero la actitud más radical de inconducta con las bases del concurso se da en la propuesta para el Centro de Congresos de Córdoba, España, en 2002. OMA desatiende nada menos que la localización exigida, ubicando el proyecto en un predio contiguo. Lo confuso y alentador de este episodio no es la rebeldía del arquitecto, sino la del jurado que fue capaz de convalidar el sentido de la modificación y otorgar a OMA el primer lugar del concurso.

POST MORTEM

El repertorio de posibilidades que acumula un concurso en determinado momento histórico puede quizás relatar cierto estado del pensamiento proyectual,³⁹ cierta tendencia cultural o cierto énfasis en algunas dimensiones sobre otras. No obstante, existen casos en destacadas convocatorias que fotografiaron, sin resistencia, ya no un tiempo por venir, sino un aparente momento mortecino o recientemente desvanecido.

1

A tres años de que en Aix-en-Provence las fotografías de la belleza cotidiana en Bethnal Green de Nigel Henderson impugnaran los metarrelatos modernos; a dos años de que en Yale Philip Johnson dictara *The seven crutches of modern architecture* y que la *Architectural Review* diera camino a James Stirling en *Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism*; a poco tiempo del *Team 10 Primer* de Aldo van Eyck, de las publicaciones de Lynch, Alexander, Norberg-Schulz y Jacobs, se gestaba mediante un concurso el mayor monumento funcionalista de la modernidad: Brasilia.

Entre 1956 y 1957 se lanzó y divulgó la convocatoria para el *Plano Piloto* que regiría la organización urbana de la capital de Brasil. Con Oscar Niemeyer a la cabeza del jurado y una conformación fuertemente técnica,⁴⁰ se seleccionaron cuatro finalistas de entre 26 propuestas presentadas. En ellas se encontraba la del ganador: Lúcio Costa.⁴¹

Sobre una amplia meseta en la zona sureste del estado de Goiás,⁴² un cardo y un curvo decumano demarcaron la tierra yerma en una acción indiscutiblemente fáustica.⁴³ Más allá de la argumentación consciente que omite a Le Corbusier y hábilmente a los preceptos ciamistas,⁴⁴ es posible distinguir desde ahí, y nadie lo ha dudado, la sucesión de axiomas que en 1933 se definieron camino a Atenas.

2

A cuatro años de que Superstudio denunciara con rotundez gráfica la negatividad utópica del tiempo lineal moderno, que Giorgio Grassi escribiera *La costruzione logica dell'architettura*; a cinco de que Aldo Rossi publicara *L'architettura della città*, que al otro lado del Atlántico Robert Venturi hiciera lo propio con *Complexity and Contradiction in Architecture*, en París, el jurado dirigido por Jean Prouvé se aprestaba a otorgar el primer premio para el concurso del Centro Pompidou. La extraña pero efectiva combinación de un arquitecto inglés y uno italiano sobresalió en 1971 de entre 681 proyectos procedentes de 49 países. El enredo de caños y tensores que años antes se planteara como panacea teórica en las publicaciones de *Archigram* encontraba tardíamente en el barrio Beaubourg un lugar donde materializarse.

Un plano público inclinado —el logro más indiscutido— recibe a un enorme contenedor que busca celebrar la flexibilidad reclamada por la década anterior. Un vacío envuelto en una malla oblicua como la «Plug in city», conectado al suelo como la «Walking city», que se esfuerza por responder al futurismo de entrañas vistas exigido por Banham, pero a la vez expone una explícita sobrecarga tecnológica, más cercana conceptualmente a las estéticas maquinicas del Pabellón de Barcelona o de la Ville Saboye que a la «velocidad» de Marinetti.

Pero para derrocar esta tesis, Sanford Kwinter va a ubicar al Centro Pompidou en su *Réquiem* —buena liturgia para el efecto *post mortem*—, en comparación con el «Conical Intersect» de Gordon Matta Clark, como el ejemplo más genuino de trascendencia de la arquitectura a la cultura. El edificio es visto por el teórico canadiense como un agente germinal capaz de redireccionar positivamente las fuerzas que la sociedad puede asumir como modernizadoras.⁴⁵

40. Eran parte del jurado el inglés W. Holford (responsable por el Plan Regulador de Londres) y el francés A. Sive (consejero del Ministerio de Reconstrucción de Francia). Niemeyer había indicado los nombres de M. Fry (presidente de los CIAM) y Ch. Asher (profesor en Nueva York) como representantes extranjeros. Extraído de: Rosenthal Schlee, A. «Brasilia 50 años: lo local y lo global». *Revista de Arquitectura* 14(17), Universidad de Chile, 2008, 40-48. Disponible en: doi:10.5354/0719-54272013.28178

41. Entre las propuestas estaban la de arquitectos de renombre en Brasil como C. Cascaldi o V. Artigas. Ver: Rosenthal Schlee, A. *Ibid.*

42. Para una aproximación al proceso de construcción de Brasilia puede verse: Kim, L. y Wesely, M. *Arquivo Brasilia*. Cosac Naifi. San Pablo, 2010.

43. En el sentido planteado en: Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Nueva York: Simon and Schuster, 1982.

44. Resulta interesante lo planteado por A. Rosenthal Schlee respecto de: la omisión a Le Corbusier, la argumentación del proyecto de L. Costa y la edición del Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte en Brasilia durante las obras en 1959, con la presencia destacada de, entre otros: A. Sartoris, A. Williams, B. Zevi, C. Giedion, Ch. Perriand, E. Saarinen, A. Saarinen, F. Choay, G. C. Argan, J. Prouvé y T. Maldonado. Ver: Rosenthal Schlee, A. *Ibid.*

45. Kwinter S. *Requiem. For the city at the end of the millennium*. Barcelona: Actar, 2010.

3

46. Integrado por el entonces matrimonio entre la iraní F. Moussavi y el español A. Zaera-Polo. El jurado estuvo integrado, entre otros, por R. Koolhaas, A. Isozaki y T. Ito.

47. Zaera-Polo, A. et al. *The Yokohama Projects. Foreign Office Architects*. Barcelona: Actar, 2002.

48. En el último tiempo la arquitectura de Zaera-Polo y de arquitectos como G. Lynn, así como sus conferencias, matizan sus posicionamientos de la década de 1990. Ver: González de Canale, F. «Los hechos post-modernos de la arquitectura digital». *RA: revista de arquitectura*, n.º 12, 2010, 37-42.

49. Ver: Kwinter S. et al. *Phylogenesis: FOA's Ark. Foreign Office Architects*. Barcelona: Actar, 2004. En el tiempo reciente podrían resultar continuidades de estas investigaciones ciertas prácticas paramétricas como la de D. Benjamin y The Living, G. Kohler o A. Menges, entre otros.

A un año del 11S se inaugura en Japón una obra de arquitectura que ha sido objeto de múltiples análisis críticos a causa de su excepcionalidad. Esta se acuerda con la infiltración del mundo digital a la disciplina y con una lógica procedimental que se enfrentaba a los formalismos impulsivos de la década del noventa.

La delgadez de la historia reciente podría impedir destacar una arquitectura concursada capaz de superar el efecto mortecino de su tiempo. Podría ingresarse en un bucle imposible de lo que nace y muere a la vez. Empero, advirtiendo el riesgo, la pequeña lejanía que otorga el último fin de siglo admitiría encontrar algún indicio en el primer premio del concurso para la Terminal marítima de Yokohama. Este fue desarrollado en 1995 y logrado, entre 660 propuestas internacionales, por la Foreign Office of Architecture.⁴⁶

Será el propio Zaera-Polo, en *The Yokohama Project*, quien argumente que la propuesta nunca fue pensada para construirse, sino como parte de una experimentación de ciertos intereses propios.⁴⁷ Los ocho años de obra, no exentos de inconvenientes, ubican a uno de los proyectos más particulares de los últimos veinticinco años, montado entre el final del siglo XX y el nuevo siglo nacido después de los ataques al WTC. Este evento reavivó debates académicos acerca de cierta conciencia política y ambiental, cuarenta y ocho de memoria y lugar, así como de inestabilidad económica. Vale interrogarse sobre la posibilidad de un proyecto que nació joven pero creció viejo. Aun más, también cabe la hipótesis de si el lugar que ocupa en la historia, más allá de las posteriores y, por cierto, interesantes investigaciones filogenéticas,⁴⁹ no es el de la inflexión hacia la hoy discutida poscrítica; no es el del desenlace —o el comienzo del fin— de investigaciones pasadas. Aquellas que, en el tiempo cercano, habían nacido con la muestra del Deconstructivismo, con la indexación de Peter Eisenman, pasando por las recuperaciones de Deleuze del «diagrama» o del «pliegue», hasta los «cuerpos inorgánicos» de Lynn; o aquellas del propio Barroco italiano, parafraseando a Braudel, en la larga duración.