

PETER KRIEGER

Canadian Centre for Architecture

Idea, ética y proyectos

Iniciación

AÚN SON POCOS LOS CIUDADANOS que comprenden que la construcción de las ciudades requiere un compromiso colectivo, y no sólo es asunto de los inversionistas y sus arquitectos. Por la falta de una cultura discursiva plural de la arquitectura, muchas ciudades en el mundo se han configurado como no-lugares del comercio global, equipados con arquitecturas modernas de alta banalidad estética cuyo único parámetro de diseño es económico: la recuperación rápida del dinero invertido (figura 1). Un paseo a lo largo de la Sexta Avenida en *Midtown* Manhattan ilustra, de manera drástica, esta actitud. Es una acumulación de rascacielos modernistas, cubiertos de vidrio y aluminio, lo que produce cierta monotonía visual y crea un ambiente de desorientación espacial. Aparentemente, no hubo un debate plural entre los habitantes de Manhattan sobre la sustentabilidad cultural de aquel tipo de desarrollo urbano, presente también en varias zonas de la ciudad de México, como Santa Fe. Una notoria falta de educación colectiva en arquitectura y urbanismo abre las puertas a las imposiciones autoritarias de la estética globalizada en los espacios cotidianos de la urbe.

Sin embargo, en la Park Avenue de Manhattan, cerca de la Sexta Avenida, el *flaneur* atento detecta otro modelo de la colonización urbana por las megaempresas globales y su emblema, el rascacielos modernista. Destaca un edificio transparente del color del bronce por sus proporciones sutilmente elaboradas. Una mirada profunda al Seagram Building revela un sistema



1. Sexta Avenida, Manhattan, Nueva York. Foto: Peter Krieger.

estético coherente de las relaciones espaciales del cuerpo arquitectónico, su textura y su escenografía urbana, con una *Plaza*. Mies van der Rohe, en colaboración con Philip Johnson, diseñó en 1954 esta obra maestra, que ahora representa un ejemplo canónico en cada historiografía de la arquitectura mundial del siglo xx.¹

Sorprende que el entonces dueño, Samuel Bronfman, director de la destilería más grande del mundo, “Seagram & Sons”, haya aceptado un diseño que le costó cincuenta por ciento más que un edificio comparable con el mismo espacio de oficinas. Rebasar los límites financieros significa un compromiso del dueño con su propia cultura urbano-arquitectónica. En el contexto de la arquitectura comercializada del centro de Manhattan, el Seagram

1. Se diseñaron los planos para el Seagram Building en 1955, año en que se demolieron las construcciones existentes en el terreno, y al final de 1957, se ocuparon las oficinas (en uso mixto entre la administración de Seagram’s y locales para rentar).



2. Mies van der Rohe y Phyllis Lambert frente a la maqueta del Seagram Building, Nueva York, 1955. Fondo Phyllis Lambert, cca, Montreal.

Building destacó como una contribución de alto nivel estético a su ambiente. Además, en Nueva York, es el único edificio de Mies, el arquitecto alemán que emigró en los años treinta a Chicago, donde realizó varios proyectos canónicos.

Empero, ¿por qué tanto interés de Bronfman en el fomento de una arquitectura sublime y costosa? De hecho, cuando compró en 1951 el terreno en la Park Avenue, había comisionado a los arquitectos Pereira & Luckmann para desarrollar un diseño representativo de la sede corporativa. Bronfman consultó a su hija Phyllis, quien en aquel tiempo empezó a dedicarse al estudio de la arquitectura, y ella rotundamente rechazó este diseño y propuso a su padre dar la comisión a Mies, un famoso arquitecto del Movimiento Moderno, quien, sin embargo, a la edad de 68 años, en 1954, todavía no había logrado construir un edificio de oficinas (figura 2). Phyllis Bronfman, cono-

cida posteriormente con el apellido de su esposo Lambert, estaba consciente de que Mies, desde sus diseños revolucionarios para rascacielos ficticios de Berlín en los años veinte,² era el arquitecto adecuado para posicionar la empresa con una *signature architecture* en la competencia visual de la metrópolis —y del mundo. Y, sin duda, el éxito mediático del Seagram Building fue enorme, pues llegó hasta la omnipresencia en la historiografía del arte y a su designación como patrimonio por la Landmarks Preservation Commission de la ciudad de Nueva York, en 1989.³

Esta anécdota clave para la historia de la arquitectura moderna en Manhattan revela el germen de una inquietud cultural y un compromiso urbano de Phyllis Lambert, que décadas después se materializó en uno de los proyectos más espléndidos y estimulantes para el fomento de la cultura arquitectónica del mundo: la fundación del Canadian Centre for Architecture en Montreal, Canadá. El caso del Seagram Building ya perfiló su compromiso con la arquitectura como contribución esencial a la cultura. Al luchar contra la banalidad arquitectónica y en favor del arte de la construcción (*Baukunst*), empezó una biografía intelectual sobresaliente en el mundo.

Iniciativa

Phyllis Lambert aprendió de su lección neoyorquina que la producción arquitectónica requiere una base académica sólida y una misión educativa. Sin conocimientos profundos de la historia de la arquitectura moderna, no es posible notar por qué Mies era uno de los grandes maestros del siglo xx; sin la voluntad de promover una arquitectura de alta calidad, el resultado edificado en la Park Avenue tal vez no hubiera generado tanta atención del público local e internacional. Investigación y difusión, a lo largo de las décadas, fueron dos pilares importantes para la construcción del proyecto de vida de Phyllis Lambert. Es grato mencionar que todas sus actividades se basan en una buena educación en historia del arte, con el profesor Richard Krauthei-

2. Con el Seagram Building, Mies recurrió a sus tesis de la revista *G* del año 1923; sobre las influencias clasicistas de Mies véase mi artículo “Ludwig Mies van der Rohe y Karl Friedrich Schinkel. Interferencias, fecundaciones”, *Bitácora, Arquitectura*, núm. 12, 2004, pp. 8-13.

3. City of New York, Landmarks Preservation Commission. *Seagram Building, including the Plaza, 375 Park Avenue*, Designation List 221, 3.10.1989, text by David M. Breiner.

mer del Vassar College (en 1948) y con la titulación como arquitecta en el Illinois Institute of Technology, bajo la dirección del citado Mies van der Rohe (en 1963).

Desde temprano, ella buscó independizarse de su poderosa familia. Durante su estancia en París se casó, y aunque dos años después se divorció, sólo hasta los años setenta regresó a Montreal. Llena de energía y provista de conocimientos avanzados de arquitectura, se comprometió con su ciudad de origen, en el desarrollo y la preservación de su arquitectura. Al mismo tiempo empezó a coleccionar dibujos, fotografías y libros de arquitectura, consciente de que un archivo bien estructurado es un instrumento de poder en los discursos sobre cultura urbana. Surgió, durante estos años, con mayor claridad, su convicción de que la arquitectura es un elemento determinante del ambiente vital, destinado a servir a los habitantes y no exclusivamente a lograr la representación simbólica de los empresarios o políticos.

Institución

Al terminar esa década, funda, por su propia iniciativa privada y gracias al fondo millonario familiar, el Canadian Centre for Architecture (CCA), dedicado a la documentación, colección y exposición de la arquitectura a nivel internacional (figura 3). Diez años después, el centro ocupó las nuevas y muy amplias instalaciones de la antigua *Shaughnessy House*, la mansión neoclásica de William Tutin Thomas, de 1874, restaurada por Denis Saint-Louis y ampliada con una nueva parte diseñada en *critical classicism* por el arquitecto Peter Rose en colaboración con Eric Marosi, Nicholas Garrison y Erol Argun; además, se anexó un jardín para esculturas, diseñado por Melvin Charney, que se expande en parte sobre una autopista cubierta, recuperando así un espacio perdido de la automovilidad. Todas estas remodelaciones y revitalizaciones están bien documentadas en un catálogo de alta calidad en cuanto a contenido y presentación gráfica⁴ —lo que, sin duda, se espera de un centro de arquitectura— y fueron expuestos en la Bienal de Arquitectura

4. Larry Richards (con una introducción de Phyllis Lambert), *Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture. Buildings and Gardens*, Cambridge, Mass.-Londres, MIT Press, 1992; la cronología completa y los datos técnicos del edificio se encuentran en las pp. 155-160.



3. Canadian Centre for Architecture, Shaughnessy House, Montreal, 1993.
Foto: Alain Laforest, cca, Montreal.

de Venecia en 1989. De hecho, como explica el arquitecto Peter Rose, la construcción del cca, donde Phyllis Lambert firma como cliente y *consulting architect*, hizo de él un elemento integral a la formación de la institución, no sólo su contenedor neutral.

El cca, que funciona gracias a la labor de 200 empleados, alberga 50 000 estampas y dibujos, 55 000 fotografías, cien archivos de arquitectos, innumerables revistas, más de 200 000 libros⁵ —desde ediciones del siglo xv hasta páginas *web*—, y llega a un total de 500 000 objetos coleccionados que reflejan “cómo la arquitectura ha sido imaginada, percibida y transformada a lo

5. El índice de la biblioteca está disponible en la red; véase www.cca.qc.ca/library/. La biblioteca cuenta con ediciones valiosas de Serlio, Piranesi y Hubert Robert, y también con la *Iconología* de Ripa.

largo de cinco siglos”.⁶ Es un material amplio y heterogéneo que permite la interpretación crítica de la arquitectura, su historia, su ideología, su valor. Un enfoque temporal de la colección es el siglo xx, la herencia más cercana y aún conflictiva de nuestra cultura actual de arquitectura. Se pretende, según las propias palabras de la directora, “building the collection as a locus of inquiry”.⁷

El CCA es uno de los centros más grandes dedicados a la arquitectura en el mundo, y por su vocación internacional cuenta con un comité de asesores de primer nivel, entre ellos los historiadores de arquitectura Jean-Louis Cohen y Werner Oechslin, además del arquitecto Frank O. Gehry. Más allá de todos estos datos y personas impresionantes, destaca el hecho de que el centro define sus labores con una rígida ética académica y social, promoviendo la convicción de que la investigación seria sobre la arquitectura no debe caer en la autosuficiencia, sino que es un asunto de relevancia pública.⁸

Interacción

El centro despliega una amplia y estimulante actividad de difusión por medio de exposiciones y publicaciones. Entre las más de 100 exposiciones que organizó el CCA durante sus primeros 15 años (entre 1989 y 2004), destacan las que tematizan la representación de la arquitectura en los medios visuales, como por ejemplo “Architecture and Its Image” (1989), “The Geometry of Defence: Fortification Treatises and Manuals, 1500-1800” (1992) y “Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde, 1917-1935” (1991), o las presentaciones biográficas sobre “John Soane: 1753-1837” (2001), “Frank Lloyd Wright: Designs for an American Landscape” (1996) y “Carlo Scarpa, Archi-

6. Nicholas Olsberg, “The CCA Collection in Construction. A Sounding”, en Phyllis Lambert (ed.), *En chantier: Les collections du CCA, 1989-1999 / En chantier: The Collections of the CCA, 1989-1999*, Montreal, CCA, 1999, pp. 34-98 (con un panorama de la colección), cita en inglés: “Together, they reflect how architecture has been imagined, conceived, and transformed for more than five centuries” (traducción de Peter Krieger).

7. Phyllis Lambert, “The Archaeology of Collecting”, en *ibid.*, pp. 17-33, cita de la p. 23.

8. Citas de dos folletos, conforme a los cuales la idea del CCA es “understanding of architectural ideas through research, exhibitions and public programs, scholarly publications, and conferences”; y también el axioma: “The CCA is an international research center and museum founded on the conviction that architecture is a public concern.”

tect: *Intervening History*” (1999), además de las revisiones de la historia cultural de la arquitectura, como “*Civic Visions, World’s Fairs*” (1993), “*Urban Revisions: Current Projects for the Public Realm*” (1994) y “*The American Lawn: Surface of Everyday Life*” (1998).

Característico del planteamiento integral de estas exposiciones es la muestra “*Out of the Box: Price Rossi Stirling Matta-Clark*”, expuesta entre octubre de 2003 y septiembre de 2004, donde “abrieron las cajas” del archivo y presentaron alrededor de 450 objetos desconocidos de cuatro arquitectos clave para los años sesenta y setenta. El diálogo museográfico entre las obras de Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling y Gordon Matta-Clark, todos de una generación que se atrevió a cuestionar profunda e irónicamente la arquitectura clásica moderna del *establishment*, no sólo perfiló cuatro biografías interesantes, sino también proporcionó introspecciones críticas de la producción arquitectónica, su presencia medial y su dimensión cultural. Explícitamente, al curador Marko Zardini y a su arquitecto-museógrafo Charles Lasnier no les interesó la glorificación biográfica de un arquitecto “famoso”—una práctica comercial de muchos museos de arquitectura—, sino un acercamiento crítico y abierto a un fenómeno cultural de una época con muchas tensiones conceptuales. El fondo de los cuatro arquitectos, ya que todos escogieron el CCA como último destino de sus archivos personales y profesionales, desempeñó un papel sobresaliente en la revisión de la radicalidad de las propuestas arquitectónicas en los sesenta, la mayoría de ellas no construidas, pero ejercen gran influencia aún en nuestros días.

Este material requería, según la estimación del CCA, una presentación abierta, didáctica, y no monumentalizada, decorativa. Aquella decisión curatorial permite a los visitantes de la exposición reconstruir las etapas, no siempre lógicas, de los pensamientos arquitectónicos, por ejemplo de Cedric Price (1934-2003), arquitecto inglés, quien no construyó mucho durante su carrera, pero influyó su ambiente profesional con visionarias propuestas.

Price, en 1963 (figura 4) planeaba —en un acto de autocomisión y autonomía— un megaproyecto educativo con parámetros que tienen vigencia hasta hoy: su utopía concreta del *Potteries Thinkbelt* en North Staffordshire, Reino Unido, esbozó la transformación de un paisaje industrial en plena decadencia en un paisaje intelectual con una universidad técnica, un “cinturón de razonamiento” (*thinkbelt*) para veinte mil estudiantes. Contrastante con la estrategia estatal de establecer universidades centralizadas en un campus, Price propuso una universidad descentralizada, cuyos institutos, aulas, comedores

y hogares estudiantiles se destruyeron a lo largo de la red ferroviaria existente en esta zona industrial, llegando al extremo de unidades móviles para la impartición de clases sobre rieles. Más allá del carácter utópico del proyecto, que se explica por el entonces culto a la movilidad arquitectónica —como por ejemplo la *Walking City* o la *Plug-In-City* de Archigram—,⁹ la idea de revitalizar la “basura” disfuncional de la industrialización con nuevos usos tiene mayor vigencia que nunca.¹⁰

Este arquitecto también diseñó, en 1961, un *Fun House* para Londres, un juguete arquitectónico alegre, flexible y bien estructurado, para todo tipo de diversiones; una idea no realizada, que precisamente una década después tuvo una repercusión determinante en el diseño de Richard Rogers y Renzo Piano para el Centre Pompidou de París. Price, quien contó con el respaldo del genial arquitecto-ingeniero Richard Buckminster Fuller¹¹ e inspiró profundamente al joven Rem Koolhaas, fue un provocador creativo que rompió los límites conceptuales de su profesión.

También su contemporáneo Aldo Rossi (1931-1997) cuestionó, aunque de manera más académica y conservadora, el que su disciplina en los años sesenta se dedicara primordialmente a la reproducción infinita de un modernismo tardío, con edificios cristalinos, aislados —y aburridos—, lo que descompuso los tejidos urbanos. “Out of the Box”, es decir, de los cajones con los archivos que llegaron al CCA, salieron materiales interesantes que documentan la génesis y el efecto del libro canónico de Aldo Rossi, *L'architettura de la città* (*La arquitectura de la ciudad*), publicado por primera vez en 1966 y posteriormente traducido en numerosos idiomas.

Rossi exigió el compromiso contextual del arquitecto contemporáneo con los tejidos urbanos que se habían configurado a lo largo de los siglos. Provocó a los entonces constructores de los auto-monumentos modernos con una

9. Peter Cook, Warren Chalk, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron y Mike Webb (eds.), *Archigram*, Basilea-Boston-Berlín, Birkhäuser, 1991 (1a edición, Londres, 1972).

10. Un ejemplo actual es el proyecto de revitalización de la zona industrial a lo largo de los ríos Emscher y Ruhr en Alemania, entre 1989 y 1999; véase *Der Architekt* 12/1998, con un enfoque temático sobre la IBA Emscher Park, y Manfred Sack, *Siebzig Kilometer Hoffnung. Die IBA Emscher-Park-Erneuerung eines Industriegebiets*, Stuttgart, DVA, 1999. Análisis de este caso de revitalización ecológica de un paisaje contaminado y agotado en mi introducción a la publicación *Acuápolis* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).

11. Joachim Krause y Claude Lichtenstein (eds.), *Your Private Sky. R. Buckminster Fuller. Design als Kunst einer Wissenschaft*, Baden-Zürich, Lars Müller-Museum für Gestaltung, 1999.

visión de la arquitectura que sublima los sedimentos históricos en la estructura urbana, fomentando, de esta manera, una relación dialéctica entre análisis histórico y diseño arquitectónico actual. Diferente a Price, pero coherente con su crítica del modernismo entumecido, Rossi se inscribió en una corriente de revisiones sesenteras que abrió el paso para el debate de la arquitectura posmoderna.

De los cuatro arquitectos expuestos en “Out of the Box”, James Stirling (1926-1992) posiblemente fue el más exitoso en cuanto a construcción realizada, y también el más cuestionado por sus tardíos excesos en banalidades posmodernas. Mientras su obra temprana demostró una orientación conceptual hacia Le Corbusier, fase que culminó en su diseño para el Leicester University Engineering Building (1959-1963), gradualmente, en colaboración con Michael Wilford y Leon Krier, empezó a jugar con *collages* arquitectónicos de citas históricas, cuya máxima expresión fue el diseño para la Galería Estatal de Arte de Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart), Alemania, donde reprodujo un esquema clásico del museo decimonónico en forma de “U”, decorado con un sinnúmero de elementos estéticos heterogéneos, entre lo clásico en mármol y el pop en color *pink*. Sin embargo, aquel eclecticismo, igual que las posturas de Price y Rossi, cumplieron una función catártica para la superación del modernismo petrificado en aburrimiento.

Más drástica fue la contribución del cuarto arquitecto expuesto al rompimiento de los estándares *main stream* de la arquitectura en los sesenta y setenta. Gordon Matta-Clark (1948-1978), hijo del conocido pintor surrealista y también arquitecto —educado por Le Corbusier— Roberto Matta (1911-2002), literalmente descompuso casas. Igual que su padre, Gordon se capacitó en arte y arquitectura, pero su propuesta estética rebasó los límites del lienzo. Armado con una sierra mecánica dividió casas en dos partes. Acciones artísticas como “Splitting” (1974) promovieron una “anarquitectura” que anticipó los experimentos visuales del deconstructivismo.

Además, en otras instalaciones, problematizó la basura como tema cultural. Su propuesta de una pared de basura (“Garbage Wall”, Nueva York, 1970), que atacó duramente a la sociedad del desperdicio, aun inspiró a los curadores del CCA para una actualización: en una reja, puesta sobre el jardín del centro, se depositan los restos de la instalación museográfica de “Out of the Box” después de su *finissage*.

Instrucción

Por antonomasia, esta exposición del CCA ofrece al visitante la atmósfera de un taller, con planos pegados a la pared, mesas de trabajo como en un despacho arquitectónico, con papel y lápices para tomar notas, etcétera; en suma, la presentación museográfica hace todo lo posible para desacralizar el museo y “democratizarlo” con el fomento del discurso libre y calificado sobre la arquitectura. Dentro de las salas, hay esquinas tranquilas con sillones y mesas, donde libremente algunos libros relacionados con el tema (¡no sujetos con cadenas o cuerdas!), o también documentos fotocopiados (cuya versión original se encuentra en la vitrina) están a la disposición de los lectores. En este contexto museográfico, sin duda, emerge el carácter procesal, dinámico del diseño arquitectónico, y no su reverencial monumentalidad.

Los catálogos que acompañan estas exposiciones permiten al público interesado profundizar las impresiones museográficas; pero no son los típicos *coffee table books*, resultado de la comunicación social acrítica de un “famoso” arquitecto, sino verdaderos libros de investigación, con contenidos polifacéticos y documentaciones extensas. Hay que subrayar este aspecto en tiempos de la alta mercantilización de los museos internacionales, en que muchos sacrifican el análisis crítico en aras de una presentación nivelada según las restricciones ideológicas de los patrocinadores. Además, la producción editorial del CAA —en colaboración con las grandes casas editoriales del mundo arquitectónico, como Flammarion y Prestel— siempre es bilingüe, inglés-francés, los dos idiomas oficiales de Canadá, y a veces, cuando el tópico lo sugiere, aun trilingüe (inglés-francés-alemán) —sólo falta incluir, en un futuro próximo, el español en este impresionante proyecto editorial.

Algunos ejemplos del programa de ediciones pueden perfilar el compromiso intelectual del CCA, cuyos libros son, en su mayoría, verdaderas referencias obligadas para un tema específico tratado.

Uno de estos temas, que surgen de la colección misma del CCA, es la función catalizadora de los juguetes para la educación en arquitectura (figura 5). Una serie de siete exposiciones¹² se ha dedicado, desde diferentes perspectivas, a

12. *Buildings in Boxes: Architectural Toys from the CCA*, Montreal, CCA, 1990; *Potential Architecture: Construction Toys from the CCA Collection*, Montreal, CCA, 1991; *Toys that Teach*, Montreal, CCA, 1992; *Toys and the Modernist Tradition*, Montreal, CCA, 1993; *Dream Houses, Toy Homes*, Montreal, CCA, 1995; *Toy Town*, Montreal, CCA, 1997; *Cities in Motion: Toys and Transport*, Montreal, CCA, 2000.



5. *Urbania* (juguete, caja número 1), 1935. cca, Montreal.

este tópico poco trabajado en las investigaciones estéticas sobre la arquitectura. Los juguetes propician un acceso lúdico al mundo urbano-arquitectónico; cumplen con un postulado pedagógico, algo que el filósofo John Locke expresó en 1692 en su ensayo “Some Thoughts Concerning Education”.¹³

Desde su invención durante el siglo XVIII en la zona con larga tradición artesanal del Erzgebirge, en el este de Alemania, el juguete arquitectónico ha enseñado a generaciones de niños los principios de la organización social, técnica y estética de la ciudad. Muchos arquitectos entrenaron con los juguetes su pensamiento espacial abstracto y, lo cual es muy importante, generaron, desde su niñez, la ilusión de que el elemento arquitectónico tiene importancia para la comunidad urbana. Hasta en la alegría infantil con la cual los arquitectos presentan sus maquetas a los clientes, se refleja el carácter lúdico-educativo de la casa de juguete.

13. Véase *Toy Town*, Montreal, cca, 1997, p. 18.

Esta serie de exposiciones y catálogos del CCA perfiló una historia cultural del juguete que demuestra cómo se configuró un vocabulario visual de la ciudad, en diferentes épocas y en diferentes sistemas políticos y económicos. Contrastan los modelos de la “pequeña ciudad” y su espíritu conservador con los modelos de la ciudad futura, equipada con autopistas elevadas¹⁴ que conducen hacia los *bungalows* de los suburbios. Las transiciones ideológicas entre tradicionalismo y progresismo también se reflejan en los materiales de los juguetes: mientras los inicios artesanales se expresan por medio de casitas en madera pintada, el juguete arquitectónico de tiempos de la industrialización se presenta en los nuevos materiales sintéticos, llegando hasta el clímax modernista de la *Plasticville* después de la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos.¹⁵

Sin embargo, como resultado de la revolución electrónica de los medios, también la materialidad del juguete se desvanece en la virtualidad de los *computer games* como *Sim City*. De cualquier modo, el juguete concentra nociones estéticas, económicas, sociales y políticas de las civilizaciones, y por ello es un tema excelente para la investigación y exposición de la arquitectura.

En otra publicación (y exposición) del CCA, varios autores exploraban la traducción de las fantasías presentes en los juguetes infantiles en edificios a escala humana. “The Architecture of Reassurance: Designing Disney’s Theme Parks” fue el proyecto curatorial de 1997 en el CCA, cuya documentación es un libro que perfila la historia cultural y los efectos de la utopía comercial de Walter Elias Disney.¹⁶ El famoso empresario estadounidense creció en la pequeña ciudad de Marceline, Missouri, de donde tomó el modelo de la *Main Street* posteriormente reproducido como eje central de todos sus parques temáticos.

14. Véase *Cities in Motion: Toys and Transport*, Montreal, CCA, 2000, con un ensayo poco preciso de Richard Ingersoll, “Welcome to Roadtown: A Fable” (pp. 11-29), pero con una catalogación instructiva de Rosemary Haddad, “Notes on the Toys in the Exhibition” (pp. 29-56); el diseño de este catálogo fue hecho por Bruce Mau, conocido como diseñador de algunas publicaciones novedosas de Rem Koolhaas. Sobre las dimensiones infantiles en la presentación de la maqueta del Segundo Piso del Periférico en la ciudad de México, véase mi artículo “Flyover - el principio *Icarus* en la planeación vial”, en *Universidad de México*, núm. 620, febrero de 2003, pp. 114-115.

15. *Toy Town*, Montreal, CCA, 1997, p. 36, ilustración, p. 39.

16. Karal Ann Marling (ed.), *Designing Disney’s Theme Parks. The Architecture of Reassurance*, París-Nueva York-Montreal, Flammarion-CCA, 1997.

La idea básica de *Disneyworld* (Anaheim, 1954) y *Disneyland* (Orlando, 1971) es la materialización de una percepción infantil del mundo. La arquitectura de los parques temáticos los hace parecer juguetes engrandecidos, o sugieren el empuqueñecimiento de edificios existentes con un alto factor de *kitsch*, como el castillo Neuschwanstein de Baviera (convertido en *Magic Castle*) o la Piazza San Marco de Venecia (reproducida tal cual). Toda la herencia cultural del mundo, especialmente de Europa, está a disposición de los diseñadores del consorcio Disney, quienes gradualmente perfeccionaron su técnica cultural del *imagineering*. Incluso arquitectos con fama mundial como Frank O. Gehry trabajaron para Disney, porque no sólo les ofreció una remuneración considerable, sino también la libertad de exagerar, aquella libertad que tienen los diseñadores cinematográficos desde el *Dr. Caligari*.¹⁷

En su conjunto urbano, los *Theme Parks* de Disney son esquemas ideales parecidos a las utopías urbanas del siglo xvii, no-lugares transportables a cualquier parte del mundo. Empero, no contienen un principio filosófico-teológico como *La Ciudad del Sol* (*Civitas Solis. Idea Reipublicae Philosophicae*, 1602) de Tommaso Campanella, pues sus esquemas urbanos son primordialmente máquinas para generar dinero.

La primera sucursal de la utopía disneylandiana se instaló en Tokyo (1983) y la segunda en París (*Euro Disney*, 1992, posteriormente rebautizada *Disneyland Paris*). Aunque el fundador del consorcio ya había muerto en 1966, la instalación en París, de cierta manera, materializó su fascinación por la capital francesa desde su breve estancia en ella durante la Primera Guerra Mundial. Alrededor del *Disneyland Paris*, en Marne la Vallée, incluso ahora el consorcio está desarrollando toda una unidad habitacional para la clase media alta, siguiendo las formas del pasado decimonónico, “limpia” de la miseria social. Uno de los pocos déficit del libro-catálogo arriba citado es que no menciona aquella ficcionalización del *new urbanism* actual, que recibe su fuente central de inspiración del empresario Disney y su racismo latente: en ninguna fotografía o *rendering* de los *Disneylandsy worlds*, el lector atento detecta un visitante negro. Son espacios exclusivos para las clases medias y altas blancas. Es una utopía con trasfondo racista, donde los negros —en una sola fotografía del libro—¹⁸ construyen los rieles del trenecito de diversión, reactivando de esta manera una imagen simbólica de la esclavitud estadounidense.

17. Véase Dietrich Neumann (ed.), *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, Munich, Prestel, 1996.

Los parques temáticos del consorcio Disney no sólo provocaron *clashes* o choques sociales, sino también culturales. Sólo los consumistas ignorantes o los críticos cínicos disfrutaron la imposición del *Euro Disney* en París, financiado en gran parte por el gobierno francés; aquellos ciudadanos franceses que todavía se sienten comprometidos con la preservación de su propia historia y cultura protestaron contra la “americanización” de un espacio cercano a la capital. Temían la alienación y desorientación cultural por uno de los consorcios más poderosos del mundo, con origen y sede en los Estados Unidos de América.

Sin embargo, como reveló otro proyecto curatorial de alta excelencia en el CCA, la tradición de una presunta “americanización”, que implícitamente reduce lo “americano” a los Estados Unidos y excluye América Latina y Canadá, es un proceso cultural muy complejo, intermediado por imaginarios y estereotipos poderosos. Incluso la ciudad huésped del CAA, Montreal, con su *collage* de tradiciones francesas, inglesas y la presencia actual de los EU, es testigo de estos cruces culturales, que a veces actúan como sinergias productivas, pero en otros casos desequilibran y aun aniquilan el *genius loci*.

“Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960”¹⁹ fue un proyecto de investigación y exposición que Jean-Louis Cohen inauguró en 1995 en el CCA (figura 6); es parte de una serie sobre el *American Century*, cuyas características urbano-arquitectónicas son eficiencia, comercialización y movilidad de la construcción del hábitat. No es una casualidad que el catálogo termine con la imposición del parque temático *Euro Disney* en París (1992), porque esto marca un hito de cien años de “americanización” que empiezan, según el autor, con la Expo Mundial de Chicago en 1893. Durante décadas, la producción arquitectónica y urbana de los Estados Unidos determinó la subconciencia cultural de Europa, especialmente de Alemania, Francia, Italia, e incluso Rusia. La “americanización” fue elemento constitucional de la “modernidad”; sus mensajes se catalizaron en un imaginario de la producción industrial masiva, estandarizada.

No obstante, la “americanización” ya se ha convertido en un problema global, pues no es exclusivamente europeo. Lo que continúa en los esque-

18. Marling, *op. cit.*, p. 29.

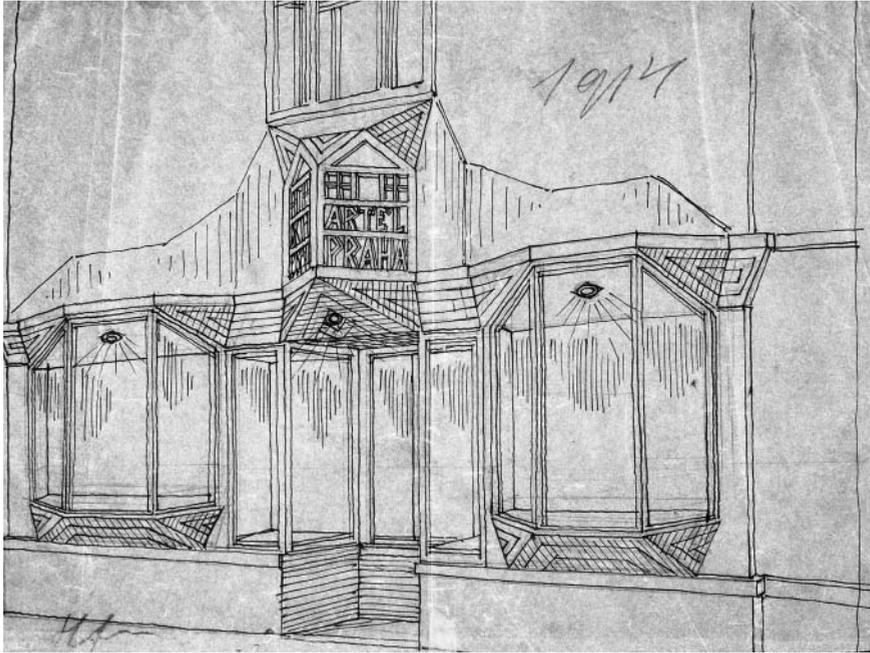
19. Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, Paris-Montreal, Flammarion-CCA, 1995.



6. Aguste Perret (arquitecto) y Jacques Lambert (ilustrador),
Avenida de torres para condominios, 1922. cca, Montreal.

mas globales de evaluación cultural es el principio de exaltar la “americanización” como “progreso” y, en contraste, desvalorizar la “orientalización” (según la tesis de Edward Said) como “decadencia”.

De este esquema, tan injusto como exitoso a nivel de estereotipos, también sufren las ciudades del este de Europa (figura 7). Sin razón, como lo demostró otra exposición del cca en el año 2000, titulada “Shaping the Great City: Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937”,²⁰ porque cuentan con una cultura urbana sustentable y modélica. El catálogo de la



7. Vlastislav Hofman, *Diseño para el escaparate de la tienda Artél*, Praga, 1914. cca, Montreal.

exposición, otra vez un libro de referencia para este tema, con buena documentación y ensayos instructivos, perfila la cultura urbana multicultural del eximperio austro-húngaro, donde confluyeron —y chocaron— diferentes pueblos, idiomas, culturas, costumbres.

Sin embargo, esta heterogeneidad no condujo a una decadencia como la que conocemos de las megaciudades neoliberales en la actualidad, donde la segregación brutal genera espacios de exclusión y de alta violencia, sino la ciudad centroeuropea todavía, especialmente en aquella fase histórica tratada, revela la fuerza integrativa de una buena planeación urbana, entre la

20. Eve Blau y Monika Platzer (eds.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890-1937*, Munich-Londres-Nueva York-Montreal, Prestel-CCA, The Getty Research Institute, Los Ángeles, y el Bundesministerium für Unterricht und Kulturelle Angelegenheiten, Viena, 1999.

preservación de la memoria estructural y un desarrollo sutil de nuevos elementos arquitectónicos. Es la fuerza de la escenografía urbana, heterogénea —por la diversidad étnico-cultural del ex imperio— aunque balanceada, lo que se articula como contra-modelo de la “americanización” unidimensional de las urbes. Los paisajes urbanos de Praga, Budapest o Zagreb cuentan con modelos urbanos que “resistieron” enormes tensiones políticas durante todo el siglo pasado, desde la Primera Guerra Mundial, la ocupación nazi, las invasiones soviéticas después de la Segunda Guerra Mundial, la caída de la cortina de hierro y la subsiguiente “balcanización” hiperviolenta.

A través de la lectura del catálogo-libro surge, entonces, la reflexión sobre la función estabilizadora de los imaginarios urbanos en tiempos de rupturas y disoluciones de referencias nacionalistas, regionalistas, aun —tristemente— racistas. Sin caer en la trampa eurocentrista de sobrevalorar la herencia de un urbanismo a la manera de Camillo Sitte o una arquitectura estilo Josep Plecnik,²¹ es obvio que esta alta cultura centroeuropea, materializada en piedra, es más sustentable que el *New Urbanism* artificial y superficial de las “gated communities” (comunidades blindadas) a manera de la corporación Disney.

Innovación

Como último ejemplo del panorama extraordinario que presenta el CCA en sus exposiciones y libros, cabe mencionar el proyecto del año 2002 “Herzog & De Meuron. Archaeology of the Mind”,²² donde algunos de los arquitectos más creativos y cotizados de la actualidad exponen su permanente innovación arquitectónica. Sus diseños no carecen de enormes tensiones experimentales, pero también se presentan al público urbano o rural como inserción inteligente en contextos históricos. No obstante, la exposición y su catálogo excluyen estos aspectos contextuales en favor de una introspección minuciosa de los procesos creativos, concretamente sobre los estímulos que han recibido los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron de la producción artística contemporánea.

21. Véase Peter Krecic, *Plecnik. The Complete Works*, Nueva York, Whitney Library of Design, 1993.

22. Philip Ursprung (ed.), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Baden (CH)-Montreal, Lars Müller Publishers-CCA, 2002.

Iniciados por una colaboración con el artista Josef Beuys, a fines de los años setenta en Basilea, los arquitectos exploraron sistemáticamente la obra de arte como catalizador de ideas espaciales. Beuys también les enseñó una codificación no-lineal de los materiales, como cobre, fieltro o gelatina, que posteriormente aparecieron en sus diseños arquitectónicos. Por ello, Nicholas Olsberg, jefe de las colecciones del CCA, explica que Herzog & De Meuron no se perfilan en la arquitectura contemporánea con un *corpus* teórico, sino por medio de propias estrategias estéticas, cuya otra “lógica visual” es reconocible en el libro-catálogo acompañante, que, de hecho, es un atlas de inspiraciones visuales para la creación arquitectónica.

Al arquitecto promedio seguramente le sorprende esta visión de las artes plásticas que abren un espacio de reflexión sobre las características de superficies y cuerpos arquitectónicos; más aún, el uso no convencional de los materiales en la construcción —como un edificio envuelto en hilos de cobre o una fachada con botellas (vacías) de vino amontonadas— genera impactantes morfologías, lo que los curadores de la exposición definen como metamorfosis entre formas naturales y artísticas. En consecuencia, Philip Ursprung, curador de la exposición y editor del catálogo, igual que Kurt W. Forster, entonces director del CCA e iniciador de este proyecto sobre Herzog & De Meuron, estructuraron su discurso como una presentación arqueológica, donde los artefactos documentan la génesis de los procesos de creación.

A nivel conceptual, esto significa una presentación según el principio de la asociación y no en orden cronológico. Se trata del concepto —reactivado recientemente—²³ de la *Wunderkammer*, la cámara de milagros que reúne objetos en grupos temáticos. De esta manera, la obra de Herzog & De Meuron se agrupa en 1) transformación y alienación, 2) aprobación y modificación, 3) almacenamiento y compresión, 4) impresión y molde, 5) espacios intrincados y 6) belleza y atmósfera. Aunque cada uno de estos binomios no alcanza la calidad estructural de una categoría de investigación arquitectónica, pues sólo constituye una infraestructura de la asociación libre, es grato mencionarlo porque destaca en un mundo de excesivas exposiciones

23. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlín, Wagenbach, 2000 (1ª edición, 1993); Peter Krieger, “Investigaciones estéticas sobre las ilustraciones científicas”, *Ciencias*, vol. 53, núm. 4, octubre-diciembre de 2002, pp. 72-78.

convencionales, comerciales y aburridas de arquitectura en los museos internacionales.

El CCA ofrece estos espacios de experimentación museística, donde los objetos cumplen una función experimental, en la mente de los creadores y de los visitantes. La *Archaeology of the Mind* fue una expresión densa y tensa de la filosofía de Herzog & De Meuron, cuyo material arquitectónico sintetiza pensamientos, textos e imágenes. No fue la primera exposición de los famosos arquitectos suizos,²⁴ pero seguramente la más opulenta y diversa, y esto refleja el libro catálogo que publicó el CCA con la editorial exquisita Lars Müller.

Textos de los arquitectos mismos, series de fotografías sobre materiales, modelos y metamorfosis, además de entrevistas con algunos de los artistas colaboradores de Herzog & De Meuron y reflexiones estéticas y tipológicas, redondean esta *Wunderkammer* de objetos e informaciones presentes en el libro. Frente a tanto caos creativo, sorprende que el editor, al final del libro, haya añadido un instrumento razonado para la investigación: la bibliografía y el registro completo de las 205 obras (hasta el año 2002).²⁵

Investigación

Igual que los catálogos-libros mencionados anteriormente, *Herzog & De Meuron. Natural History* es un producto sustentado en las investigaciones realizadas por el departamento para estudios sobre la arquitectura, que abrió en septiembre de 1997 sus puertas a los arquitectos e investigadores (con grado de doctor). Durante sus pocos años de existencia, el *Study Center*²⁶ del CCA ya invitó a más de sesenta investigadores de 16 países que exploran las co-

24. Para Herzog & De Meuron, sus exposiciones tienen una gran importancia como catalizadores de ideas todavía no concretas; expusieron, con conceptos muy diferentes, en la Bienal de Arquitectura de Venecia (1991) y en el Centre Pompidou de París (1995). La exposición para el CCA se realizó con base en un concepto curatorial para la exposición de la cadena de moda Prada, en Milán (2001).

25. La bibliografía completa sobre Herzog & De Meuron se encuentra en las pp. 447-451, y el registro de obras (con datos básicos y una fotografía pequeña) en las pp. 418-443 del libro-catálogo (Philip Ursprung, *op. cit.*).

26. Véase la página web: www.cca.qc.ca/studium/.

lecciones valiosas de este centro. Además, la Andrew W. Mellon Foundation otorgó al CCA la posibilidad de invitar *Senior Fellows*, es decir investigadores de larga trayectoria internacional que no sólo investigan, sino también imparten clases y ofrecen conferencias al público local de Montreal.

Porque la investigación es una parte integral de todo el proyecto CCA, estimula las políticas de adquisición del archivo. De manera productiva, la exposición, documentación e investigación de la arquitectura intercambian sus contribuciones específicas al avance del conocimiento. Más aún, según *leitmotiv* explícito de la fundadora Phyllis Lambert, el programa académico del CCA se basa en la convicción de que la investigación implica una responsabilidad social y que específicamente la historiografía y teoría de la arquitectura deberían estar comprometidas con las exigencias actuales de nuestras sociedades.²⁷ Claramente, el CCA no es una torre de marfil —a pesar de sus lujosas instalaciones—, sino un instrumento de reflexión crítica y de la intervención productiva en las configuraciones socioespaciales.

Integración

Cabe mencionar, al final de esta reseña del CCA, que el centro impulsa debates sobre la arquitectura en todos los niveles educativos, para escuelas, familias y asociaciones. Incluso, la combinación de estas actividades con festivales de cine y música fortalece la misión del CCA de “hacer de la arquitectura un compromiso público”.²⁸

Conviene comentar, por último, que Phyllis Lambert es coleccionista y mecenas de alto nivel, porque no guarda su fortuna con ansiedad y petrificación mental en una cuenta de banco, sino invierte en uno de los bienes comunes más valiosos, la cultura arquitectónica, la que determina nuestra vida cotidiana. Tal vez este extraordinario compromiso social e intelectual proporciona un modelo interesante para los millonarios de México, cuya fortuna

27. Traducción resumida de una cita del folleto del CCA en inglés: “The program is based on the conviction that scholarly work bears social responsibility and that research in architectural history and theory should be motivated by an underlying critical engagement with the challenges of the present.”

28. “the CCA’s mission to make architecture a public concern”, Phyllis Lambert, “The Archaeology of Collecting”, *op. cit.*, pp. 17-33; cita en la p. 25.

también puede ser liberada en favor de los valores socioculturales de su nación. México, según mi punto de vista, urgentemente necesita un centro de arquitectura con un espíritu académico-educativo, capaz de frenar la decadencia preocupante de la cultura urbana en la actualidad.²⁹ ❀

29. Sobre la educación arquitectónica como parte de la ciudadanía responsable y comprometida, véanse mis artículos “El ‘día de arquitectura’”, *Bitácora, Arquitectura*, núm. 2, 2000, pp. 16-19, y “Desamores a la ciudad: satélites y enclaves”, en Arnulfo Herrera (ed.), *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en las artes*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 587-606.