



## **IMAGENES CONCURSADAS EL ROL DE LAS IMÁGENES EN UNA HISTORIA DE LOS CONCURSOS**

**ROITMAN, Lucía Flor**

[roitman.lucia@gmail.com](mailto:roitman.lucia@gmail.com)

Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas “Mario J. Buschiazso”, FADU, Universidad de Buenos Aires.

### **Resumen**

El concurso es una práctica que lleva siglos en la disciplina arquitectónica y hasta el día de hoy mantiene su vigencia como instancia significativa dentro del ejercicio profesional. Esta práctica visibiliza las ideas que circulan en el contexto espacio-temporal en que es producido, y a su vez las articula en un proceso de confrontación, validación y legitimación de discursos dentro del ámbito disciplinar. Bajo la noción de progreso, el concurso fue construido como un acto con capacidad de revolucionar y marcar los saltos creativos necesarios para el continuo desarrollo de la arquitectura. De este modo, ubicando hitos, seleccionando personajes y asumiendo la transformación continua de la disciplina, entendemos que el concurso forma parte de las grandes narrativas de la historia de la arquitectura.

La producción de imágenes dentro de esta práctica se vuelve una herramienta central para construir y consolidar discursos. Cada concurso articula una multiplicidad de intereses diversos generando un entramado de discursos gráficos y escritos sumamente complejo, donde aparecerán constantemente puntos de contacto y divergencias. Este proceso entrelaza las necesidades de quienes convocan el concurso; las intenciones de quienes lo organizan; las ideas en términos teóricos y materiales de los proyectistas; los criterios de selección del jurado; los debates posteriores dentro y fuera de la disciplina; así como la materialización parcial o total, o incluso el olvido de todo este



proceso. De este modo, es una práctica en la que convergen los debates políticos, sociales y económicos, con aquellos debates que desde la arquitectura y el urbanismo están repensando la ciudad.

Este trabajo constituye una arista del trabajo de Tesis que estoy realizando actualmente en la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, donde centro mi atención en la práctica de los concursos como objeto de investigación. Particularmente en esta ponencia, me interesa revisar el rol que ocupa la producción de imágenes dentro de la historia que ha sido construida sobre los concursos. Dentro de las competencias, la imagen es entendida como un elemento suficiente desde el cual comprender y emitir juicios sobre una obra, y durante este proceso, la representación asume el valor de la obra a materializar. Las imágenes concursadas definen nuevas realidades materiales y teóricas que traducen, o tal vez producen, nuevos discursos sobre la ciudad y la arquitectura.

### **Palabras clave**

Concursos, Imágenes y sistemas de representación, Conocimiento y generación de imágenes, Imágenes como huellas, Discursos

### **Imágenes concursadas**

#### **El rol de las imágenes en una historia de los concursos**

El concurso es una práctica que lleva siglos en la disciplina arquitectónica y hasta el día de hoy mantiene su vigencia como instancia significativa dentro del ejercicio profesional. Esta práctica visibiliza las ideas que circulan en el contexto espacio-temporal en que es producido, y a su vez las articula en un proceso de confrontación, validación y legitimación de discursos dentro del ámbito disciplinar. Bajo la noción de progreso, el concurso fue construido como un acto con capacidad de revolucionar y marcar los saltos creativos necesarios para el continuo desarrollo de la arquitectura. De este modo, ubicando hitos, seleccionando personajes y asumiendo la transformación continua de la disciplina, entendemos que el concurso forma parte de las grandes narrativas de la historia de la arquitectura.



La producción de imágenes dentro de esta práctica se vuelve una herramienta central para construir y consolidar discursos. Cada concurso articula una multiplicidad de intereses diversos generando un entramado de discursos gráficos y escritos sumamente complejo, donde aparecerán constantemente puntos de contacto y divergencias. Este proceso entrelaza las necesidades de quienes convocan el concurso; las intenciones de quienes lo organizan; las ideas en términos teóricos y materiales de los proyectistas; los criterios de selección del jurado; los debates posteriores dentro y fuera de la disciplina; así como la materialización parcial o total, o incluso el olvido de todo este proceso. De este modo, es una práctica en la que convergen los debates políticos, sociales y económicos, con aquellos debates que desde la arquitectura y el urbanismo están repensando la ciudad.

Entendemos que existe una larga historia de los concursos que ha construido a esta práctica como parte de una tradición profesional continua. Sin embargo, en su extensa trayectoria los concursos fueron enunciados desde nociones muy distantes, construyendo un sistema de relaciones de aquello que es pensable sobre los concursos, y de aquello que no lo es. Retomando la idea del discurso como violencia de las palabras sobre las cosas (Foucault, 2008: 53), entendemos que las distintas formas en que fue definido el concurso a lo largo del tiempo, fueron construyendo, transformando y resignificando la propia práctica.

En este sentido, el concurso fue enunciado como instrumento de ruptura de las lógicas establecidas, como dispositivo de consolidación de ideas hegemónicas, como instancia de reflexión, como símbolo de democracia, como mecanismo de conquista del seno profesional, o simplemente como un instrumento de materialización de encargos. Y cada una de estas ideas fue construyendo una práctica distinta. Así, paradójicamente, esta continuidad aparente durante siglos del concurso, silenció sus múltiples reinvenções. Entendemos que esa larga temporalidad de los concursos encierra una densidad teórica y una multivocalidad discursiva que resulta interesante recuperar.

Las imágenes constituyen una herramienta indispensable para nuestras prácticas, como elemento central en la elaboración y definición de los pensamientos acerca de la arquitectura, el diseño y el urbanismo. Bajo una doble función, las imágenes logran articular diversas ideas, y a su vez transmitir las. Dentro de los concursos, como instancia de prefiguración de la materia, las imágenes constituyen uno de los objetos principales para la evaluación del jurado. De este modo, la imagen resulta un elemento prácticamente suficiente desde el cual comprender y emitir juicios de valor sobre una obra, antes de que ésta sea construida. Como herramienta de anticipación, la imagen no sólo representa sino que asume el valor mismo de la obra a materializar.

En este sentido, este trabajo propone revisar el rol que ocupa la producción de imágenes dentro de la historia que ha sido construida sobre los concursos.



Abordaremos esta historia desde las transformaciones que los distintos autores han señalado como instancias claves en esa larga temporalidad, y que han servido para reconfigurar la teoría construida sobre los concursos. La presente ponencia analiza una arista tangencial del trabajo sobre Antecedentes que me encuentro desarrollando en mi Tesis<sup>1</sup>, donde centro mi atención en los concursos de Planes Urbanos en Argentina entre 1941 y 1970. Proponemos reconstruir una mirada histórica sobre los concursos hasta el inicio de ese recorte temporal (mediados del siglo XX), para comprender los diversos modos en que la producción gráfica aportó a la construcción de una práctica central para la disciplina. Entendemos que revisar la densidad histórica de la imagen dentro de los concursos resulta una línea de análisis necesaria para la comprensión de la práctica durante el período de estudio de la Tesis.

### *El mito del origen*

Es posible diferenciar el punto fundacional que marcó el inicio de una práctica, de otro nodo que funcionó como un origen referencial. Sin embargo, ambos puntos de esta larga trayectoria fueron construidos como partes indispensables de ese mito de origen. Según diversos autores<sup>2</sup>, el primer concurso de diseño registrado fue para la ejecución de un memorial de guerra en la Acrópolis de Atenas en el año 448 a.c. luego de la invasión persa. Estos relatos narran que el consejo de Atenas convocó diversas propuestas, y estas quedaron expuestas por diez días para que a través del voto público los ciudadanos pudieran elegir cuál se materializaría. Andersson (2013) incluso sitúa este origen de los concursos dentro de la tradición de los juegos olímpicos donde además de las competencias deportivas se incorporaron las competencias artísticas.

Sin embargo, entendemos que fue recién el inicio del Renacimiento el que marcó la fundación de esta práctica como redescubrimiento de un sistema antiguo. En este período se reconfiguraron los procesos de licitación ya existentes -procedimientos de optimización económica- dando lugar a un nuevo proceso, que retomando el foco de la superioridad estética de la antigua Grecia, se convirtió en un “espectáculo público de discernimiento artístico” (Lipstadt, 2009: 13). Esta transformación marcó el inicio de una práctica que luego logró expandirse a diversos territorios, adquiriendo con el tiempo gran visibilidad. El puntapié inicial fue posicionado en dos célebres concursos de la ciudad de Florencia: las puertas del Baptisterio (1401) y la Cúpula de la Catedral Santa María del Fiore (1418). De este modo, la historia occidental de

---

<sup>1</sup> La Tesis “La ciudad concursada. Una mirada de los concursos de Planes Urbanos en Argentina entre 1941-1970” se encuentra actualmente en desarrollo dentro del marco de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, en la FADU, Universidad de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Strong (1976), Spreiregen (1979), De Haan y Haagsma (1988), Bergdoll en Lipstadt (1989), Seidel (1990), Nasar (1999), Chupin (2011), Liang (2012), Andersson, Zettersten y Rönn (2016).



los concursos, y particularmente europea, ha sido construida desde el revival de la tradición griega en los inicios del Renacimiento.

Además de iniciar esta práctica, el proyecto ganador de Filippo Brunelleschi para la Cúpula de Florencia ha sido considerado no sólo como el inicio de la arquitectura renacentista; sino también como la invención misma del arquitecto como profesional proyectista, cuya actividad conceptual e intelectual antecede y se distancia de la materialización (Kostoff, 1984). Según Sarfatti (1993: 3) por primera vez en el Renacimiento italiano el arquitecto reclama la responsabilidad del diseño de los edificios. Wilkinson (en Kostoff, 1984: 125) relata, a partir del tratado de León Battista Alberti *De Reaificatoria* (circa 1450), que “el nacimiento del arquitecto en el Renacimiento es paralelo a la ascensión del pintor y del escultor hasta la categoría de intelectual”, y explica que un siglo más tarde Philibert Delorme en el *Premier tome de l'architecture* (1567) comenzó a delimitar las esferas y alcances de los arquitectos, presentando a la nueva profesión como un *Arte Liberal*.

A través de las representaciones abstractas bidimensionales y la construcción de la perspectiva, el dibujo (*disegno*) se convierte en una herramienta de fundación disciplinar (Figuras 1 y 2). La práctica del concurso comenzó a reconocer, por un lado, a los dibujos arquitectónicos como obras que podían ser juzgadas -tal como si fueran producciones materiales-, y por otro lado, a la actividad del proyecto o el diseño como actividad conceptual e intelectual (Lipstadt<sup>3</sup>, 2010: 47). Esta práctica anticipatoria, a través de la producción de imágenes, ocuparía un papel clave en la construcción de la disciplina. En este sentido, el procedimiento del concurso cobró para la historiografía una significación particular, posicionando al proyecto como actividad central de la arquitectura.

Así, bajo la idea del revival o redescubrimiento los concursos renacentistas fueron entendidos como fundacionales, aunque de raíces perennes y bien asentadas en la cuna de la cultura occidental. Es decir que este relato situó el comienzo del concurso en coincidencia con un punto que fue entendido tradicionalmente como constitutivo de la disciplina, y a su vez, de la modernidad arquitectónica -entendiendo en este caso a la *modernidad* como el conjunto de ideas iniciadas desde fines de la Edad Media y consolidadas hacia el siglo XVIII en Europa Occidental, y a la *modernidad arquitectónica* como el conjunto de estas ideas introducidas en el campo de la arquitectura-. En definitiva, el vacío historiográfico intermedio entre ambos nodos - diecinueve siglos de silencio-, reafirma el rol del Renacimiento como inicio, a la vez que elimina cualquier rastro de continuidad con los “tiempos oscuros”, para dejar apenas un lazo simbólico con los ideales de la antigüedad clásica y la naciente democracia.

---

<sup>3</sup> En Andersson, Kazemian y Rönn, 2010.





### **Dibujo cúpula de la Catedral Santa María del Fiore**

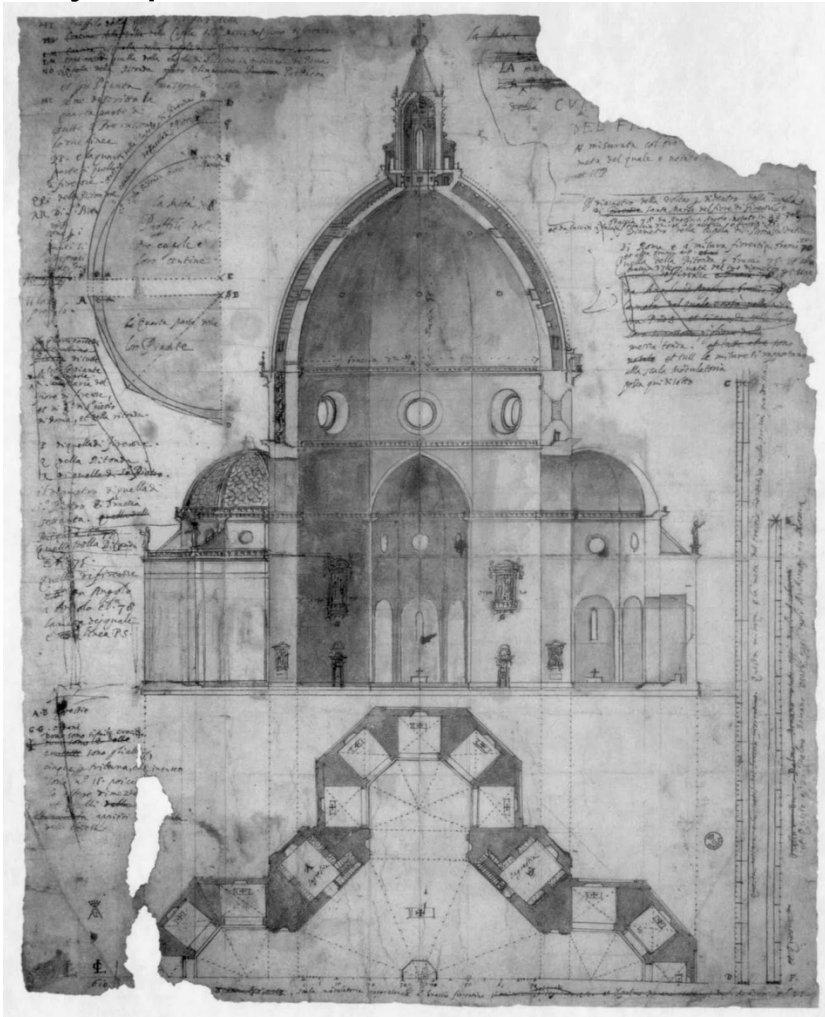


Figura 1 - Lodovico Carda -conocido como Gigolo- (1613). Recuperado en julio 2019 de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cigoli\\_drawing\\_of\\_El\\_Duomo\\_Florence.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cigoli_drawing_of_El_Duomo_Florence.jpg)



### ***Perspectiva interior de la Iglesia Santo Spirito Florencia***

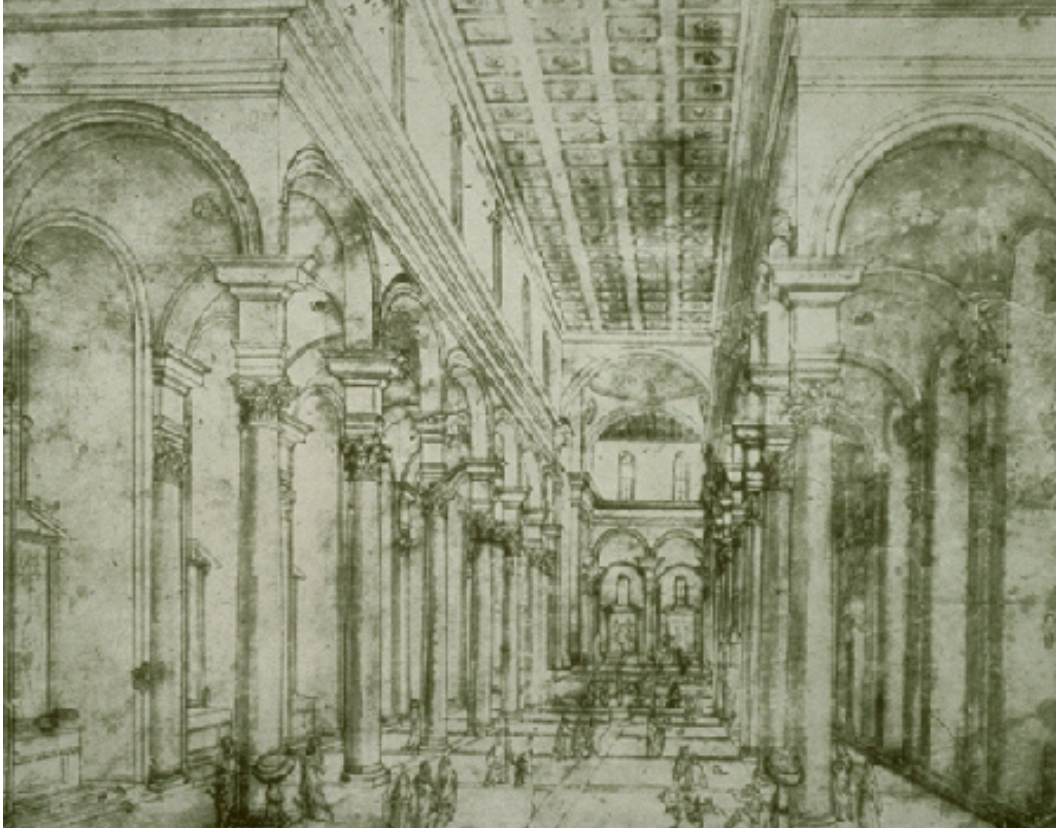


Figura 2 – Filippo Brunelleschi. Recuperado en julio 2019 de:  
<https://www.wikiart.org/en/filippo-brunelleschi/perspective-drawing-for-church-of-santo-spirito-in-florence>

#### *La institucionalización*

Aunque entre los siglos XVI y XVII podemos encontrar una serie de concursos significativos para la historia de la arquitectura -como la Basílica del Monasterio El Escorial en España (circa 1572) o la fachada Este del Louvre en Francia (1664)-, es recién en los inicios del siglo XVIII donde encontramos un nuevo punto de inflexión para la historia del concurso. La introducción de competencias arquitectónicas dentro de las Academias reconfiguró al concurso como ejercicio central en el proceso de formación de los arquitectos<sup>4</sup>. Establecidos inicialmente por el papa Clemente XI en la Academia de San Luca de Roma (1702), los concursos de pintura, escultura y arquitectura -divididos en tres clases correspondientes a una dificultad progresiva-, marcaron el inicio de la sistematización del uso del concurso como método de aprendizaje.

---

4 Ver Bergdoll en Lipstadt, 1989; Andersson, Zettersten, Rönn, 2013, 2016; Chupin, Cucuzella, Helal, 2015, entre otros.



Retomando estos concursos clementinos, a partir de 1725 la *École de Beaux Arts* de París condensó estas competencias de diseño en el *Grand Prix de Rome* adquiriendo un extenso reconocimiento internacional.

Mientras el concurso se convertía en una metodología central para la formación del arquitecto, el sistema de representación planta-corte-vista (utilizado ya en el Renacimiento italiano<sup>5</sup>) se consolidaba como una herramienta propia del lenguaje disciplinar. Esta tríada de representación exigida en la convocatoria de los concursos permitía colocar en igualdad de condiciones a los distintos proyectos, y requería jurados de mucha experiencia y conocimiento que pudieran interpretarlos. Así, podemos pensar que el concurso funcionó como una instancia de afianzamiento de ciertas lógicas propias de un campo disciplinar cada vez más específico. Es decir que si el Renacimiento puede pensarse como el inicio de la autonomía disciplinar, las Academias comienzan el proceso de consolidación e institucionalización de ese saber, como específico del campo arquitectónico.

A medida que se consolidaba esta tradición de las competencias, se fueron perfeccionando los métodos de dibujo técnico y geometría plana. Los dibujos para el *Grand Prix* eran realizados con tinta, en superficies muy extensas y con mucho nivel de detalle. A través de la técnica del *poncher* en planta (relleno negro en los elementos en corte) y las sombras proyectadas en las secciones, se otorgaba claridad en los dibujos y se jerarquizaban los espacios interiores. El trabajo sobre los detalles y los colores definían la singularidad espacial interna. Así, se desarrolla un proceso de normalización de las herramientas y el lenguaje arquitectónico (Figura 3).

Desde aquí, la metodología del concurso dentro del campo del diseño se extendió territorialmente a diversas instituciones. Algunos autores<sup>6</sup> sugieren que las huellas de esa tradición francesa aún sobreviven en la educación arquitectónica actual en las exposiciones de los proyectos estudiantiles. “La necesidad de comparar los proyectos de diseño, evaluando su calidad, también estableció la base de la crítica arquitectónica como método de evaluación y nivelación de propuestas” (Andersson, Zettersten, Rönn, 2013: 9).

---

5 Ya era utilizado por Palladio alrededor de 1570 y Rafael escribió sobre este sistema en una carta al Papa Leo X en 1519. (Adamczyk Georges, en Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015: 384-385).

6 Como De Haan y Haagsma, 1988:10; Andersson, Zettersten y Rönn, 2013:9; entre otros.





### **Primer Premio Grand Prix – 1863**

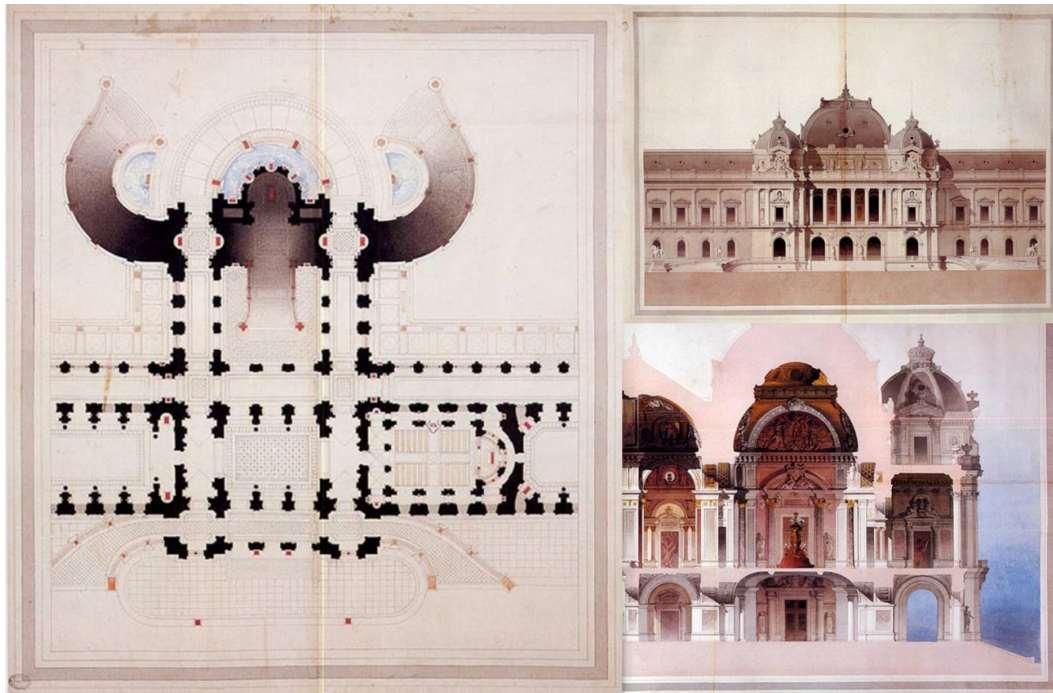


Figura 3 – Emmanuel Brume. Escalera para el palacio de un soberano.  
Recuperado en julio 2019 de: <http://www.mindeguia.com/dibex/Prix-Rome.htm>

#### *La redefinición y la codificación*

La historia de los concursos ha situado otra marca a fines del siglo XVIII, señalando una redefinición ideológica de la práctica. Si bien los concursos académicos se habían consolidado como símbolo de prestigio y de selección de los arquitectos que podrían entrar en los salones de la aristocracia y adquirir grandes encargos (Andersson, Zettersten y Rönn, 2016: 9), el nuevo paradigma de los ideales de la Revolución Francesa y la Ilustración europea transformó los discursos sobre el concurso.

La Revolución Francesa simbolizó la muerte de la monarquía y la iglesia, y el ascenso de la democracia. La Convención Nacional, principal institución de la Primera República Francesa, exigió el uso de procesos transparentes y equitativos para asegurar la convergencia entre los requerimientos estéticos y los democráticos (Chupin, 2011: 174). Así, esta nueva etapa permitió pensar a los concursos de diseño como una herramienta para consolidar un nuevo sistema basado en los ideales de fraternidad, igualdad y libertad (Szambien, 1986<sup>7</sup>). Quatremère de Quincy definía al concurso de Arquitectura en

---

7 En Andersson, Zettersten y Rönn, 2016.



“L'Encyclopédie Méthodique” (1788-1828), bajo el término de *concours*, destacando como objetivo primordial que prevalezca la mejor solución de diseño, y no la selección de un arquitecto. Superando las intenciones del *ancien regime*, el concurso se redefinía construyendo la idea de una práctica de igualdad de oportunidades de los participantes; de libertad en la selección de los proyectos en función del mérito del diseño; y de fraternidad en una práctica de confrontación entre pares, que a su vez depositaban la confianza en el seno profesional y su capacidad de toma de decisiones.

Haciendo un llamado a la “institución de los concursos públicos”, Quatremère de Quincy (1788-1828: 36) proponía al concurso como una solución para “preservar a los artistas de la humillación del ignorante orgullo de sus protectores”. De este modo, los concursos eran entendidos como una oportunidad de liberación del arquitecto del sistema de patronazgo o mecenazgo. En referencia a este sistema de selección de proyectos el autor francés destaca la posibilidad de obtener “juicios racionales” y una “lucha justa”. Así, la transformación conceptual de los concursos reconfiguró los alcances políticos de la práctica, tornando un mecanismo aristocrático en uno propio de la democracia.

Estas ideas se fueron condensando en varios concursos significativos organizados entre fines del siglo XVIII y el siglo XIX, mayormente en el territorio europeo y norteamericano. Podemos citar entre estos el caso del concurso de la Casa Blanca y el Capitolio en Washington (EEUU, 1792), los *concours de l'an II*<sup>8</sup> en Francia, o el *National Gallery* de Londres (Inglaterra, 1832). En Argentina, coincidiendo con este período en el que el concurso comenzó a ser entendido como una herramienta disciplinar de principios republicanos, se desarrolló el primero de sus concursos como un episodio particular (Cárcel de Buenos Aires, 1825), dentro del proceso de su propia independencia.

Bajo esta nueva concepción del concurso, la cantidad de presentaciones crecía considerablemente y se expandía territorialmente. Esto volvió cada vez más evidente las fallas en la organización, instalando nuevas discusiones para garantizar el carácter democrático del concurso. Los problemas por falta de transparencia, el incumplimiento de los tiempos pactados, la insuficiencia de información precisa de los organizadores, junto con las presentaciones inadecuadas para la convocatoria –entre otras cosas– comenzaron a exigir la implementación de reglas y pautas para normalizar la práctica. Las primeras reglamentaciones coincidieron generalmente con la fundación de las organizaciones que asociaban profesionalmente a los arquitectos, en la

---

<sup>8</sup> El año II del calendario republicano corresponde a los años 1793 y 1794 del calendario gregoriano. El Comité de Salud Público convocó 25 concursos artísticos (pintura, escultura y arquitectura) para embellecer y traducir los ideales de la república al espacio público. Ver en Werner Szambien: *Les projets de l'an II: Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, 1986.



segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Según Dubey (2005: 12<sup>9</sup>), la forma contemporánea de los concursos inicia en este período, a partir de que las organizaciones de arquitectura e ingeniería comenzaron a definir y defender los intereses de sus miembros.

Así comenzó un proceso de *codificación de los concursos* que se fue realizando de modo paralelo en diversos territorios –como Suiza, Francia, Dinamarca, Gran Bretaña y Alemania–. La normalización de los concursos fue una preocupación general y prioritaria desde la fundación de estas asociaciones, revelando al concurso como una práctica de suma centralidad dentro de la consolidación disciplinar. En Argentina, la *Sociedad Central de Arquitectos* fue fundada en 1886, pero luego de un período de inactividad producto de la crisis financiera de 1890, tuvo una suerte de segunda fundación en el año 1901, y ya en 1904 se aprobó el primer Reglamento de concursos convocado por Alejandro Christophersen<sup>10</sup>. Junto con los subsiguientes ajustes, estas normas buscaban mejorar las condiciones de presentación de los proyectos, establecer plazos de entrega y controlar los montos de los premios en los futuros concursos.

A través de este documento normativo, Christophersen proponía reducir la producción de imágenes en los concursos para evitar excesivas demoras y esfuerzos, en una práctica que no resultaba redituable para la mayoría de los concursantes. “Si somos capaces de juzgar un proyecto en las páginas reducidas de una revista o de un periódico de arquitectura, no veo que haya razón alguna para exigir mayores dimensiones para un anteproyecto dibujado” (Christophersen, 1917: 24). Así, la cantidad de imágenes, las escalas utilizadas, el tipo de información, el nivel de síntesis o el detalle de las mismas resultaban elementos claves para garantizar la igualdad y paridad de todos los concursantes, aún por encima de las condiciones de anonimato. Asimismo, junto con la exigencia de claridad en las Bases, el desacato de estas normas de presentación debía implicar el inmediato rechazo<sup>11</sup>.

Las imágenes presentadas dentro del concurso debían ser sintéticas y claras para la comprensión general de la propuesta. “Una sección o, mejor dicho, un esquema de sección, bastan para completar un proyecto, pues sólo se trata de conocer las alturas, los niveles y las proporciones internas de lo que ya la fachada nos da idea” (Christophersen, 1917: 24). Por otro lado, debían probar la capacidad del autor para resolver los detalles de la obra. “Si una fachada de un edificio aislado basta para juzgar la competencia del artista y los méritos de composición de su trabajo, ridículo resultaría pedir las otras” (Christophersen,

---

9 En Van Wezemaal, Silberberger, Paisiou y Frey, 2011: 58.

10 Aprobado el 12/02/1904 - Actas de la C.D. de la SCA.

11 “Cualquier procedimiento de presentación que se exprese debe ser uniforme para todos; y se especificará con claridad en el programa que todo concurrente que no se ciña a ello estrictamente será descalificado, como también si no presentase el número total de láminas exigidas y en la escala determinada” (Christophersen, 1917: 24).





1917: 24). Este proceso de regulación de la producción gráfica en los concursos se alejaba de aquellos criterios de precisión y dedicación de las competencias de las Academias, para favorecer la participación de arquitectos activos y con experiencia en el campo profesional, que así podrían presentarse sin dejar de lado sus compromisos laborales, y no sólo aquellos en formación o recién recibidos. En definitiva, normalizar las imágenes resultaba un medio para ampliar la convocatoria y asegurar la transparencia de la práctica (Figura 4).

### **Presentación Primer Premio - Concurso de Anteproyectos Banco Hipotecario Nacional - 1927**

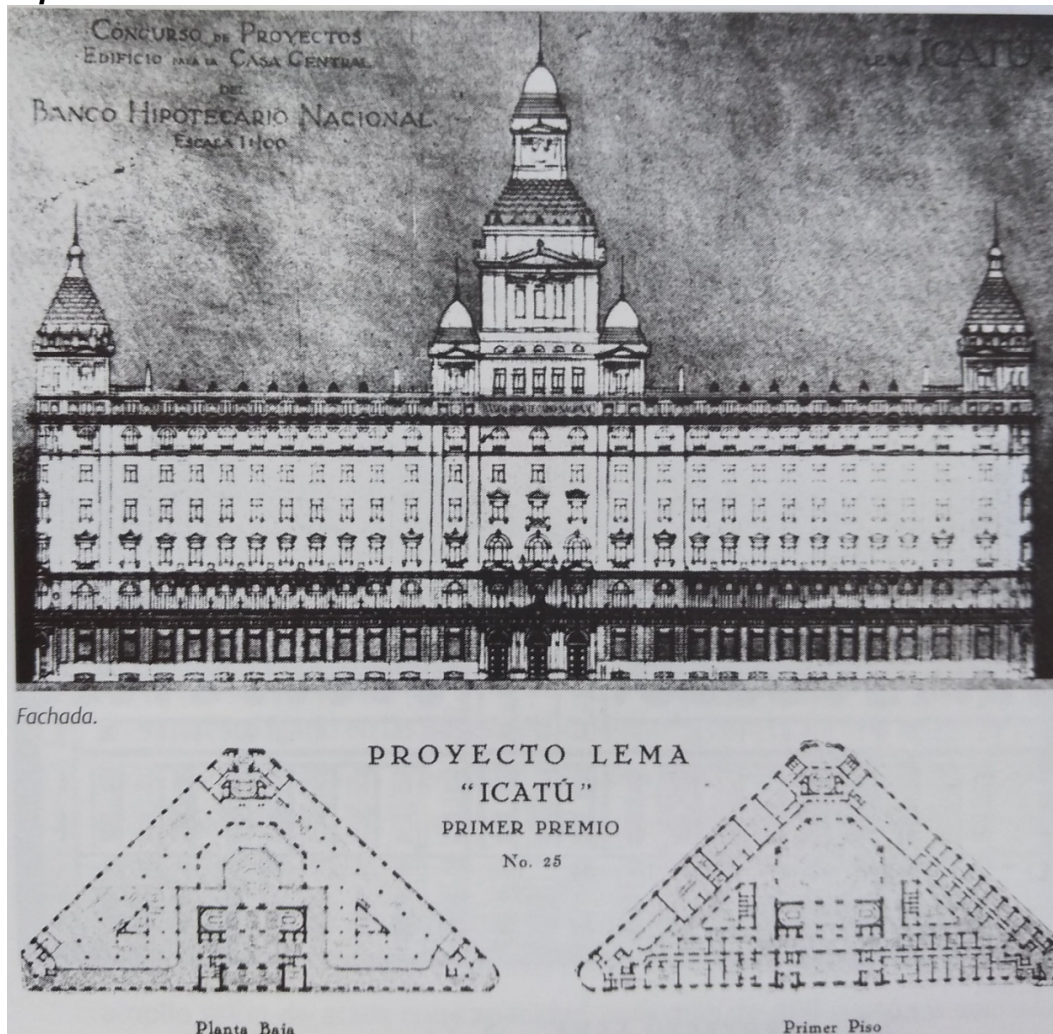


Figura 4 – J. L. Delpiano. Fuente: SCH ere, 2008: 145.





### *La lucha moderna*

Si bien siempre ha sido entendido el concurso como una suerte de arena de confrontación entre posturas divergentes, durante la primera mitad del siglo XX la historiografía ha destacado la capacidad (o incapacidad) de los concursos de difundir los pensamientos más vanguardistas y establecer nuevos discursos. De este modo, los concursos más célebres de este período generalmente han sido leídos en términos de triunfo o fracaso de las nuevas ideas frente aquellas ya legitimadas. Podemos retomar el modelo que Lipstadt propone de “obstáculo / ruptura”, donde poniendo el foco en el progreso y en la “fe incuestionable en los beneficios de la innovación”, se asentó la idea de que existen “genios” que serán revelados a través del concurso y cambiarán el futuro de la arquitectura -concurso como ruptura-, y “genios” no premiados que serán ocultos e incomprensidos como si estuvieran adelantados a su tiempo -concurso como obstáculo- (Lipstadt, 2010<sup>12</sup>: 46). Así, los concursos fueron entendidos como un instrumento que habilita el progreso de la disciplina, funcionando como un motor de transformación del pensamiento.

Bajo esta lógica podemos situar al concurso convocado para el edificio del diario norteamericano *Chicago Tribune* (1922), donde la posibilidad de divulgación de las presentaciones que ofrecía una de las prensas más reconocidas y el seguimiento durante meses de esta competencia, fomentaron la participación de una gran cantidad de arquitectos que se alejaban de las ideas conservadoras del jurado. Sin demasiadas sorpresas el proyecto neogótico de Howells y Hood aún permanece en la costa del Río Michigan como un rascacielos icónico, pero los diseños generados por Eliel Saarinen (segundo premio), Walter Gropius, Adolf Meyer, Bruno Taut, Max Taut o Adolf Loos -entre otros- han quedado en la historia de la arquitectura como marcas de inflexión y faros en el proceso de materialización de la modernidad. Louis Sullivan en febrero de 1923 dejaba por escrito en la revista *Architectural Record* una dura crítica a la decisión final del jurado que no supo reconocer la obra maestra de Saarinen que “profetiza un tiempo por venir”, escapando de la esclavitud de las ideas establecidas (*Architectural Record*, núm. 53, 1922<sup>13</sup>). Este famoso debate entre el revival historicista y el racionalismo moderno incluso fue situado en la exposición del MOMA de 1932 -*Modern architecture*- como un punto de inflexión en la arquitectura norteamericana, posicionando allí el fin de los historicismos y dando paso finalmente a la nueva arquitectura, definida como *International Style*. Así, este concurso como espacio de visibilización fue entendido como una herramienta que permitió introducir nuevos debates en la sociedad y fomentar las transformaciones que quedarían marcadas en casi todos los libros de historia de la arquitectura.

---

12 En Andersson, Kazemian y Rönn, 2010.

13 En De Haan y Haagsma, 1998:120.



El concurso, entonces, no es solamente un espacio de obtención de encargos o formación disciplinar; sino que es también un espacio de lucha por la palabra. Es decir, la participación en un concurso habilita al *habla*, otorgándole a diversos sujetos, según criterios de competencia y saber, el derecho de pronunciar un *discurso*. Eso permite pensar a esta práctica como una herramienta de legitimación de un pensamiento sobre el diseño, que en los inicios del siglo XX parece exceder los requerimientos de la convocatoria y apuntar hacia una transformación integral. Dennis Sharp (en De Haan y Haagsma, 1998: 180) entiende que los concursos del período de entreguerras quedaron fuertemente marcados por el desacuerdo y el conflicto entre jurados de posiciones tradicionalistas y aquellos que defendían la expresión moderna de una nueva arquitectura. El concurso se convierte, entonces, en uno de los espacios de combate que esta modernidad elige, confiando en el desarrollo progresivo de la disciplina.

En este mismo sentido, el caso del Palacio de las Naciones de Ginebra (1926) fue entendido como un “lamentable concurso [que] ha caído bajo la categoría de errores históricos en términos de teoría del juicio arquitectónico” (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015: 14)<sup>14</sup>. El triunfo del diseño neoclásico materializado por sobre el proyecto de líneas modernas de Le Corbusier, o del diseño de Hannes Meyer y Hans Wittwer, ha constituido una de las mayores controversias. “Construido pero ausente de cualquier historia de la arquitectura del siglo XX”<sup>15</sup> (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015: 14)<sup>16</sup>, este edificio quedó a la sombra del proyecto del arquitecto suizo, que convirtió su derrota en un estandarte de la lucha moderna. De un modo similar, el concurso del Palacio de los Soviets de 1931 volvió a marcar esa división ideológica que se acentuaba, a partir de la premiación del diseño monumental y academicista de Boris Iofan. Las controvertidas victorias visibilizaron en estos concursos un enfrentamiento por las ideas de “futuro” y de “progreso” de la disciplina.

Es interesante pensar que en el caso del Palacio de las Naciones, si bien el diseño de Le Corbusier y Pierre Jeanneret era considerado como primer premio, uno de los jurados más conservadores señaló que el dibujo no estaba hecho en tinta, sino que había sido reproducido mecánicamente (De Haan y Haagsma, 1998:14). De este modo, la normalización de la técnica de producción de las imágenes (no sólo de la cantidad y tipo de documentos a presentar) se volvió un elemento de suficiente peso para dejar el primer premio vacante. Según Dennis Sharp (en De Haan y Haagsma, 1998: 181) la lucha entre el academicismo y la modernidad en los concursos nunca fue directa, sino a través de detalles.

---

14 Traducido al español por la autora de la presente ponencia.

15 Finalmente fue encargado el diseño a los arquitectos H.P. Nénot, J. Flegenheimer, C. Lefèvre, C. Broggi y J. Vaggo.

16 Traducido al español por la autora de la presente ponencia.



La producción gráfica de estos concursos de las primeras décadas del siglo XX fueron las encargadas de expresar este espacio de lucha. Las perspectivas y las fachadas, sobre todo, representaban la exteriorización de las nuevas ideas y daban forma a los nuevos discursos. La comparación entre los diversos proyectos presentados, a partir de las imágenes que cada una realizaba, dejaba en absoluta evidencia la confrontación disciplinar que emergía de aquellos concursos. Frente a la preocupación por el detalle, los ornamentos, el simbolismo y un clima serio, las presentaciones más rupturistas apelaban a la sencillez gráfica, la síntesis y la espacialidad (Figura 5). Asimismo, la técnica de producción de las imágenes (como veíamos recientemente) también consolidaba un nuevo discurso no sólo sobre la sistematización del trabajo, sino también acerca del rol del arquitecto y su actividad central, alejada del virtuosismo del dibujo a mano. La imagen, entonces se construye como un instrumento de habla que introduce discursos nuevos a través de nuevos mecanismos.

### **Presentaciones al Concurso Chicago Tribune - 1922**

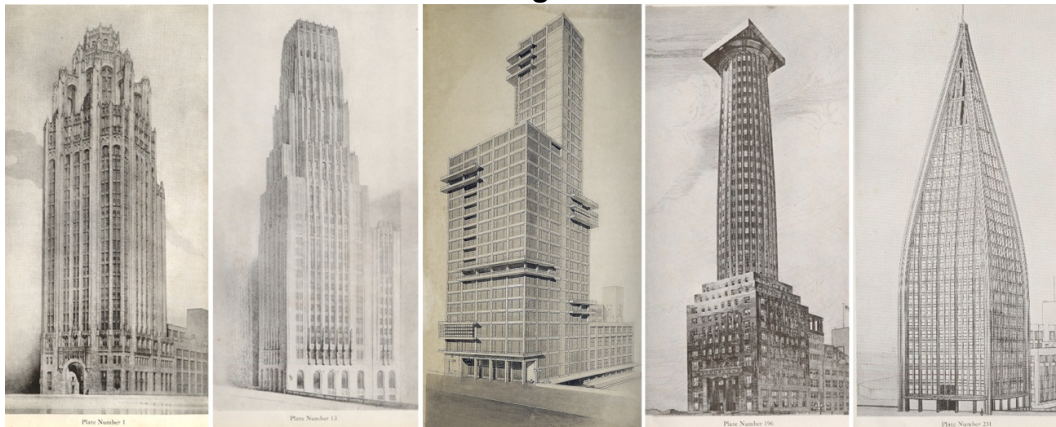


Figura 5 – Izq. a Der: Raymond M. Hood y John Mead Howells - Eliel Saarinen – Walter Gropius y Adolf Meyer – Adolf Loos - Bruno Taut, Walther Gunther y Kurt Schultz. Fuente imágenes 2, 3 y 5: De Haan y Hágaseme, 1998. Fuente imágenes 1 y 4: Recuperado en julio 2019 de: <https://designapplause.com/architecture/buildings-architecture/chicago-tribune-tower-competition-of-1922/39658/>

### *Las redefiniciones de la imagen en una historia de los concursos*

Finalmente, entendemos que en esta historia del concurso ha habido ideas emergentes, permanentes y superpuestas sobre lo que es esta práctica para nuestra disciplina. Y en este proceso, la producción de imágenes ha ocupado un rol sumamente significativo. Distinguiendo estas capas sedimentarias, podemos encontrar inicialmente que el mito de origen de esta historia ha



permitido concebir al concurso como un instrumento de autonomía disciplinar, introduciendo un nuevo campo profesional que se volvía intelectual y se distanciaba de la materia. Aquí, el uso de representaciones bidimensionales y de la perspectiva comenzó a construir un lenguaje propio de la arquitectura. Tanto el concurso como el dibujo pueden ser entendidos como elementos constitutivos del “proyecto” como actividad central de la arquitectura.

La introducción del concurso en los espacios de formación, institucionalizó la práctica, y a su vez, comenzó a normalizar y perfeccionar los sistemas gráficos de representación. Podríamos pensar que al ocupar un rol central en las instancias de formación, comienza a consolidarse ambas prácticas, la del dibujo y la del concurso como ejes de saber indispensables para la arquitectura. La consolidación de los recursos gráficos propios implicaba el afianzamiento del conocimiento disciplinar.

Sin embargo, una vez redefinido como acto democrático bajo las nuevas nociones republicanas, el concurso requería la codificación de sus métodos. Así, las normas sobre la presentación de las imágenes constituían un instrumento para graduar los esfuerzos, sintetizar las ideas, demostrar la capacidad del arquitecto y, además, la lealtad frente a las instituciones gremiales al acatar sus reglas. La imagen normalizada se volvía un elemento que garantizaba la igualdad y la paridad entre los concursantes, nociones necesarias para asentar la idea de que era una práctica consensuada, transparente y justa. Así como la normalización de las imágenes de las Academias construía la especificidad del campo disciplinar, aquí por el contrario, el dibujo normalizado democratizaba la práctica.

Como motor del progreso y las transformaciones, el concurso de principios del siglo XX quedó signado por la posibilidad de visibilizar y legitimar nuevas ideas. La imagen proyectada ocupó aquí el lugar del discurso, expresando y condensando los nuevos pensamientos. El dibujo funcionó como un manifiesto tanto de los discursos de ruptura como de los de estabilización. La palabra como objeto de deseo y la imagen como instrumento de habla, nos permite pensar al concurso como un espacio de lucha.

Esa larga temporalidad, que cruza al menos veinticinco siglos hasta hoy, ha construido al concurso como una práctica unívoca y continua desde ese punto inicial –crucial para la historia tradicional de la arquitectura– hasta nuestros días, con una serie de puntos de inflexión que introdujeron algunos cambios sobre la linealidad de una práctica antigua. Podríamos pensar que esa historia produjo una serie de discursos sobre los concursos, a través de los lazos simbólicos construidos. Por un lado, los ideales clásicos de la democracia y la amplitud participativa redefinen la práctica como instrumento de consenso y transparencia. Por otro, el vínculo con la institución redefine al concurso como consolidación del conocimiento disciplinar, específico y cohesivo. Y en tercer lugar, la noción del progreso como objeto último de la práctica redefine al concurso como una instancia de ruptura de ideas y revelación de nuevos



héroes de la arquitectura. Las imágenes han acompañado de diversos modos esta narratividad continua, estableciendo parámetros de igualdad, fortaleciendo la consolidación de un campo específico y expresando las controversias entre discursos arquitectónicos.

En definitiva, “la historia de un concepto no es [...] la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso” (Foucault, 2013: 13). La riqueza de estas redefiniciones conceptuales nos permite problematizar nuestro objeto de estudio, deconstruyendo aquellos discursos que fueron resignificando la práctica a lo largo del tiempo. En estas prácticas superpuestas convergen de distintos modos y en diversos grados las dimensiones políticas, económicas y académicas, refundando la práctica sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre.

## **Bibliografía**

Andersson J.E.; Rönn, M.; Zettersten, G.B. (eds.) (2010). *Architectural competitions. Research inquiries and experiences*. Estocolmo: Axl Books.

Andersson J.E.; Rönn, M.; Zettersten, G.B. (2013). *Architectural competitions. Histories and practice*. Estocolmo: Rio Kulturkooperativ.

Andersson J.E.; Rönn, M.; Zettersten, G.B. (eds.) (2016). *Architectural competitions. As institution and process*. Estocolmo: The Royal institute of Technology y Fjällbacka: Kulturlandskapet.

Christophersen, A. (1917). Los concursos. *Revista de Arquitectura*. Núm. 11: 24.

Chupin, J. P. (2011). Judgement by design. *Scandinavian Journal of Management*. Vol. 27: 173-184.

Chupin, J.P., Cucuzzella, C. y Helal, B., (eds.) (2015). *Architecture Competitions and the Production of Culture, Quality and Knowledge: An International Inquiry*. Montreal: Potential Architecture Book.

De Haan, H. y Haagsma, I. (1988). *Architects in competition*. Nueva York: Thames & Hudson.

Foucault, M. (2008[1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Foucault, M. (2013[1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.



- Kostoff, S. (ed.) (1984). *El arquitecto: historia de una profesión*. Madrid: Cátedra. Ensayos Arte.
- Liang, Z. (2012), Bridging the Gaps: A procedural Analysis on Design Competitions -the case study of Low2 No competition in Finland. *48th ISOCARP Congress*. Perm, Rusia.
- Lipstadt, H. (ed.). (1989). *The experimental tradition: essays on competitions in architecture*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Nasar, J.L. (1999), *Design by competition. Making design competition work*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Patchett, M. y Schields, R. (2012). The design competition as public engagement method. En: *Strip appeal: reinventing the strip mall* (pp. 2-12). Alberta, Canadá: Space and culture publications.
- Quatremère de Quincy, A. (1788-1828). *Dictionnaire d'architecture*. En: *l'Encyclopédie méthodique*. París: Panckoucke.
- Rönn, M., (2009). Judgment in the Architectural Competition - rules, policies and dilemmas. *Nordic journal of architecture research*. Vol. 23 (núm. 2-3): 52-67.
- Sarfatti Larson, M. (1993). *Behind the postmodern facade. Architectural Change in Late Twentieth-Century America*. Oakland: University of California Press.
- Schere, R. (2008). *Concursos 1825-2006*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos.
- Seidel, A. (1990). Design competitions receive mixed reviews. *Journal of Architecture and Planning Research*. Vol. 7 (núm. 2): 172-180.
- Spreiregen, P. (1979). *Design competitions*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Stillgoe, J., (1982). Modern design competitions: Three case studies. *JAE*. Vol. 35 (núm. 4): 22-26.
- Strong, J. (1976). *Participating in architectural competitions: A guide for competitors, promoters, and assessors*. Londres: Architectural Press.
- Van Wezemaal, J. E., Silberberger, J. M., Paisiou S. y Frey, P. (2011). "Mattering" the Res Publica": The Architectural Competitions for the Swiss Federal Post Offices in the Late 19th Century as a Foucauldian Dispositif. *DisP*. Vol. 184: 52-59.