

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

PROYECTO CONTEMPORÁNEO: EL LUGAR DE LA HISTORIA



N.06/4 JULIO 2017

[A. LOOS / E. ROGERS] [H. SEGAWA / C. SOLARI] [J. GUTIERREZ MARQUEZ / S. BECHIS] [J. SCRIMAGLIO / I. ALMEYDA] [R. FERNÁNDEZ] [F. ALIATA] [R. VERDE ZEIN] [N. ADAGIO] [A.M. RIGOTTI] [P. ARAVENA] [P. VICENTE] [A. MONTI] [J. NUDELMAN] [B. PONZINI] [P. ALBERTALLI] [R. BENEDETTI] [B. CICUTTI] [A. BRARDA] [S. DÓCOLA]

A&P Continuidad

Publicación semestral de arquitectura

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad@gmail.com
proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar



FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.06/4 2017
ISSN 2362-6097

revista

A&P

continuidad



UNR Universidad
Nacional de Rosario



Imagen de tapa :
Casa L. Moholy Nagy. Dessau-Alemania, 1925. Intervención Bruno-Fioretti-Márquez (2014)
Imagen cedida por el Arq. J. Gutiérrez Márquez

Director A&P Continuidad

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Editor A&P Continuidad N6

Dr. Arq. Bibiana Cicutti

Corrección editorial

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. María Claudina Blanc

Diseño editorial

Catalina Daffunchio

Departamento de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Dr. Arq. Gustavo Carabajal

Dr. Arq. Daniela Cattaneo

Dr. Arq. Jimena Cutruneo

Arq. Nicolás Campodonico

Arq. María Claudina Blanc

Traducciones

Prof. Patricia Allen

Comité Científico

Julio Arroyo (FADU-UNL. Arquisur Revista)

Renato Capozzi (FA-USN Federico II)

Fernando Diez (FA-UP. Revista SUMMA)

Manuel Fernández de Luco (FAPyD-UNR)

Héctor Florianí (CONICET. FAPyD-UNR)

Sergio Martín Blas (ETSAM-UPM)

Isabel Martínez de San Vicente (CONICET.

CURDIUR-FAPyD-UNR)

Mauro Marzo (IUAV)

Aníbal Moliné (FAPyD-UNR)

Jorge Nudelman (FADU-UDELAR)

Alberto Peñín (ETSAB-UPC. Revista Palimpsesto)

Ana María Rigotti (CONICET. CURDIUR-FAPyD-UNR)

Sergio Ruggeri (FADA-UNA)

Mario Sabugo (IAA-FADU-UBA)

Sandra Valdettaro (FCPyRI-UNR)

Federica Visconti (FA-USN Federico II)

Próximo número :

ARQUITECTURA Y CIUDAD: PAISAJES

Diciembre 2017, Año IV - N°7 / on paper / online

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

A&P Continuidad fue incorporada al directorio de revistas de ARLA (Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura).

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que allí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité Editorial.

Los editores de *A&P Continuidad* no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a *A&P Continuidad*; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de *A&P Continuidad*.

AUTORIDADES

Decano

Adolfo del Río

Vicedecana

Ana Valderrama

Secretario Académico

Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación

Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Damián Villar

Secretario de Extensión

Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado

Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología

Bibiana Cicutti

Secretario Financiero

Jorge Rasines

Secretaria Técnica

María Teresa Costamagna

Director General de Administración

Diego Furrer

ISSN 2362-6097



INDICE

Presentación

06

Gustavo Carabajal

Editorial

08

Bibiana Cicutti

Reflexiones de maestros

12

Actualidad de Adolf Loos

Ernesto Rogers

Conversaciones

16

Arquitectura reciente

Hugo Segawa por Claudio Solari

24

Construir sobre lo construido

José Gutiérrez Márquez por
Sebastián Bechis

38

El Manantial

Jorge Scrimaglio por Ignacio Almeyda

Introducción José Luis Rosado

Dossier temático

50

Historia & Proyecto

Roberto Fernández

62

Entre la amnesia y la memoria

Fernando Aliata

70

No es necesariamente así

Ruth Verde Zein

78

La crítica operativa entre la historia y el proyecto

Noemí Adagio

86

Por una historia de tablero

Ana María Rigotti

96

Historicidad e historicismo

Pedro Aravena

104

Pabellón Holandés en la Exposición de Hannover 2000

Pablo Vicente

112

El uso de la historia para el no proyecto

Alejandra Monti

Ensayos

122

El espacio del exilio. La nostalgia como principio

Jorge Nudelman

Historia de la arquitectura es...

134

Palabras preliminares

Bibiana Ponzini

136

Pía Albertalli

138

Rubén Benedetti

140

Bibiana Cicutti

142

Analía Brarda

144

Silvia Dócola

146

Normas para autores

Arquitectura e Historia

por Gustavo Carabajal

El método de aprendizaje de la Arquitectura no puede dejar de bascular entre lo particular y lo general. Es por ello que son imprescindibles las referencias concretas y que es del todo necesaria la particularidad de la Historia.

La Historia de la Arquitectura no es una disciplina de adorno, una búsqueda de antepasados ilustres que legitimen el presente.

La Historia de la Arquitectura organiza la sucesión de experiencias concretas que determinan los problemas, recomponiendo incesantemente las miradas, los lenguajes, los conceptos (Sola-Morales, 2001:13).

La palabra historia deriva del verbo griego *ἵστωρῆν*, que significa inquirir, preguntar.

Interrogarse sobre el lugar que ocupa actualmente la Historia de la Arquitectura en la formación del arquitecto y cuál es hoy su rol en la praxis del proyecto significa también afrontar el interrogante: ¿en qué medida la producción arquitectónica contemporánea se pone en continuidad -o no- con una determinada tradición clásica, con la experiencia de la modernidad, con las distintas atmósferas propuestas por el posmoderno, o simplemente surfea en una improbable aspiración de vanguardia? Seguramente convivimos con un poco de todo esto. Comprender, despejar la niebla, es como mínimo una operación compleja que requiere dedicación, preparación y tiempo.

El nuestro es un tiempo de crisis -quizá sea lícito dudar de cuál no lo haya sido- por lo tanto, de grandes oportunidades. Esta última afirmación, como lugar común, es aplicable a casi todo, desde el mundo de las finanzas al de la moda, desde el de las comunicaciones al de la alimentación, desde el político institucional al de la arquitectura.

Es un tiempo con instrumentos novedosos, jamás vistos, caracterizado por las grandes posibilidades de investigar, de experimentar, de nuevos y potentes medios para pensar la relación con el pasado de un modo completamente nuevo.

Hoy sabemos que el pasado no es la fuente de tradiciones sobre las cuales apoyarse sin más, como un lugar donde se encuentran verdades a aplicar. No se trata de tradiciones *disponibles* que suministran ideas e instrumentos para actuar en el presente con algún tipo de certeza. La tradición no tiene en modo alguno un carácter utilitario.

El pasado es algo que está vivo en la medida que, continuamente, lo reinterpretamos y hacemos presente con una vitalidad renovada, original, contemporánea. Quizá el estudio de la arquitectura en el tiempo tiene como único fin aquél de abrir interrogantes, reproponer una y otra vez enigmas a ser descifrados en la clave del propio tiempo, asumiendo los acordes adecuados a los oídos y los ojos de cada época, pero en continuidad con una tradición determinada, específica, propia.



Adolf Loos. *Casa Tristan Tzara*. Montmartre, París, Francia. 1926.

Como alguna vez escuché comentar al profesor Massimo Scolari, un compositor que no conozca la historia de la música y no haya aprendido a escribirla, difícilmente podrá componer una sinfonía.

Insisto, nuestro tiempo seguramente atraviesa dificultades nunca vistas, del mismo modo que cuenta también con medios extraordinarios que enriquecen la imaginación con fabulosas posibilidades.

Tenemos la obligación, la responsabilidad y la posibilidad de continuar interrogándonos en relación al modo con el cual la Historia de la Arquitectura educa al arquitecto, en qué modo nutre su cultura figurativa y su juicio crítico.

Un ejercicio útil a cultivar en nuestras escuelas de arquitectura podría ser -seguir siendo- educar a los más jóvenes en la *observación* de la arquitectura y su contexto, el paisaje natural y el urbano, cómo eran y como son.

Abocarnos con ellos a esta tarea de preguntar, inquirir a la realidad, con el fin de nutrir su curiosidad, entrenar el ojo: recorrer, repasar sus espacios y formas, interrogar los textos y obras en el tiempo, sensibilizar la importancia de alimentar una formación continua indispensable para formar un juicio responsable que tienda a una acción sustentable.

A diferencia de las otras obras de arte, la arquitectura está atravesada por una multiplicidad de aspectos que, para abarcarlos, requieren un

particular entrenamiento: ser capaces de detectar la invención de un espacio, descifrar la sabiduría en el uso de técnicas y materiales, no dejar de considerar que la obra es el resultado de contingencias específicas del propio momento histórico, de las relaciones que el arquitecto establece con los comitentes y la sociedad que en él delegan la representación de sus más altas aspiraciones en este campo disciplinar.

Todo esto está a la base de una obra de arquitectura y, ciertamente, con la simple observación no obtendremos todas las claves necesarias para su completa comprensión.

De todos modos, educarse desde joven a apreciar el entorno que habitamos, sin prejuicios ni lugares comunes, teniendo presente la multiplicidad de significados que están detrás de toda obra de arquitectura -ordinaria o extraordinaria- sensibiliza respecto al hecho de que ésta es el testimonio directo del trabajo de los hombres.

Apreciar el significado y dar valor al trabajo es una actitud honrosa y siempre vigente ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

•SOLA-MORALES, I. 2001. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (Ediciones UPC, Barcelona).

Proyecto contemporáneo. El lugar de la Historia

por Bibiana Cicutti

Hemos advertido en artículos y editoriales de revistas de arquitectura publicados en los últimos años, una suerte de *celebración* de la práctica profesional en sí misma por sobre el discurso crítico, referencial. Condición -detectada tanto en la bibliografía especializada como en los comentarios de los propios proyectistas- que, acorde con el desencanto generacional sobre los alcances de las posiciones teóricas determinantes, fue silenciando el debate y la crítica hasta hacerla *desaparecer por completo*. En su reemplazo, la figura del *productor*, del *hacedor* fue cobrando fuerza y prestigio, relegando la preeminencia de la Teoría y la Historia, otrora fundamento legitimador de las experiencias.

Frente a un modo de hacer y pensar la arquitectura contemporánea que se nos exhibe como sumergida en un puro presente y que pareciera que soslaya -o niega- su vinculación con el pasado lanzando desafíos al futuro, nos propusimos en este número de *A&P Continuidad*, indagar acerca de cuál es *el lugar de la historia* en el proyecto contemporáneo...¿Es necesario reforzar los estudios históricos en las escuelas de Arquitectura?...¿Son útiles al proyectista aunque no directamente *productivos*?

Lejos de optar por una u otra posición, propusimos a nuestros colegas transitar -al decir de Ignasi de Solá Morales-, las fronteras que ambigua-

mente reúnen *prácticas históricas, prácticas críticas y prácticas arquitectónicas* (Solá Morales, 2003: 255) y sobre todo, cómo estas operan en la toma de decisiones proyectuales y se articulan en los Planes de Estudio, en la enseñanza de la disciplina, en las distintas esferas de la investigación académica, consagración institucional, etc.

En el editorial del número 233 de *Casabella* (1959) Ernesto Rogers anticipa los términos de un debate que es vigente.

A continuación, abrimos esta edición dedicada al lugar de la historia (o lo histórico) en el proyecto contemporáneo con tres *conversaciones* entabladas entre Claudio Solari y Hugo Segawa, Sebastián Bechis con José M. Gutiérrez Márquez e Ignacio Almeyda con Jorge Scrimaglio.

En la primera asistimos a un diálogo donde Hugo Segawa retoma algunas reflexiones que surgen a partir de su libro *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* (2013), sobre todo aquello que definiría como *la condición latinoamericana*. Percibir esa dimensión, dice, es una tarea crítica diferente a establecer un discurso o una pretendida identidad latinoamericana: “La condición es un estado permanente de conflictos, contradicciones, paradojas. Contrariamente, el discurso monocorde y la identidad ‘son apaciguadores, normativos’”.

Y tal vez, dice, la vocación por el “cambio permanente” sea una parte definitoria de esta condición latinoamericana.

Y esa reproducción es asumida por Segawa como parte intrínseca del proceso creativo, que no siempre se reconoce como tal. Resulta habitual en los arquitectos contemporáneos eludir toda referencia de su propia obra que “mantiene encubierta la complejidad de la creación y la práctica arquitectónica: no existe un proyecto arquitectónico extraído de la nada. Una tradición, una teoría, una historia, referencias, persistencias, resiliencias, son parte de cualquier proyecto, de cualquier obra. Tal vez no se expliciten de manera obvia, mímicamente o verbalmente. Proclamar la autonomía del ‘puro presente’ es una falacia autoindulgente, al estilo de la fabulación de la ‘pura creación’. Los arquitectos incorporan muchos pasados, recuerdos, subconscientes.”

A continuación -y no es casual dado el contexto del Seminario Rosario-Santiago-Bordeaux en el que se desarrolló- el conversatorio entre Sebastián Bechis y José M. Gutiérrez Márquez gira fundamentalmente en torno a la intervención del patrimonio construido y la enseñanza del proyecto. Reseñando su trayectoria personal, Gutiérrez Márquez introduce el concepto de *metáfora* aplicado al proyecto de arquitectura. “En el fondo se trata de los conceptos que subyacen a cualquier operación

arquitectónica.” Su práctica profesional le ofrece la oportunidad de poner a prueba el uso de las *metáforas-concepto* en intervenciones proyectuales sobre edificios preexistentes de indudable valor patrimonial.

Tal es el caso del proyecto para las casas de los Maestros en Weimar donde la metáfora del *unscharf* o *blurred*, que arriesga traducir como “fuera de foco” y que habilita una arquitectura que permite al observador conocedor de la historia del lugar evocar los edificios que se han perdido sin confundirse y entendiendo que lo que está viendo es de alguna manera fiel al edificio que se perdió siendo y al mismo tiempo, arquitectura contemporánea. Y esa doble frecuencia le permite al observador evocar como era en términos generales, sin confundirse y siempre pudiendo identificar cuáles son las piezas del conjunto que reemplazan a las piezas perdidas, en una plena afirmación de contemporaneidad anclada en la historia.

Por último, Ignacio Almeyda, vinculado profesional y filosóficamente a Jorge Scrimaglio, lo introduce, devela sus convicciones y lo entrevista, intentando establecer un puente entre el respeto por la historia del lugar, la intervención y la acción concreta de su preservación.

Cuando Almeyda le pregunta ¿cuál es la importancia del pasado en el

presente? o ¿cuál es el lugar de nuestra historia en el proyecto contemporáneo?, Scrimaglio señala la clave cuasi religiosa de su propio recurso de arquitectura y de vida: “El respeto por lo que ya está nos sitúa para que lo que pongamos sea acorde con ello. Este es el secreto”, “la naturaleza está historiando su propio destino” agrega, citando a Ralph Waldo Emerson: “el lugar donde todo es nuevo y antiguo; y donde la tierra es a la vez el piso de su casa, su lugar de juego y de trabajo, su jardín y su lecho.”

Siguiendo la senda de Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan y Eduardo Sacriste -su maestro- dice que debemos aspirar a reconectarnos con el suelo de la historia, volver al lugar de origen, a la preexistencia del lugar. Esto lo traduce en una militancia permanente en defensa de la Reserva Natural *Playa Granadero Baigorria* -donde construye su casa en los '60- y junto a una cofradía de colaboradores, vela por la tarea de construir su historia a partir de preservar su existencia conforme a la naturaleza.

Iniciamos el *Dossier temático* con tres autores convocados especialmente: Roberto Fernández, Fernando Aliata y Ruth Verde Zein.

Con *Historia&Proyecto. El modo proyectual heterónimo* Fernández actualiza sus indagaciones sobre los distintos modos de producción del proyecto, centrándose particularmente en uno -que denomina *heterónimo*- según el cual, el proyecto sería una cierta reelaboración de saberes previos y/o externos al saber específico de la arquitectura, entre ellos la Historia. Refrendado por un universo de ejemplos, fundamenta como, este “modo heterónimo” exhibe “mayor conciencia de historicidad” en tanto reelaboración de elementos previos o preexistentes u operaciones que se vinculan con saberes externos o ajenos a los de la arquitectura.

Desde otra perspectiva, Fernando Aliata (*Entre la amnesia y la memoria: los recorridos posibles de la historia de la arquitectura*) recorre las transformaciones que estos instrumentos y teorías han generado y pueden generar en el campo de la arquitectura. En ese lapso de los últimos 30 años, relata, la relación entre historia y arquitectura ha avanzado hacia parámetros impensables en 1988 cuando Adrián Gorelik publicó aquel legendario número de los Cuadernos del IAA, *Historia & Arquitectura: Una extraña pareja*. Hoy ambas disciplinas no conforman una extraña pareja, dice: “parecen, en cambio, haberse divorciado”.

“La posibilidad de que el proyecto se construya desde la investigación histórica que revisa la experiencia alrededor de un problema dado, relaciona y utiliza referentes está desapareciendo”, dice Aliata, y lo vincula a los cambios generados en las estrategias para generar proyectos de arquitectura a partir del uso de la informática como plataforma de desarrollo. “Las

alternativas, los caminos, las destrezas, se han multiplicado” señala, interrogándose sobre cómo esto desplaza paradigmas otrora vigentes, que sustentaron una visión utilitaria, fuertemente operativa de la Historia.

No obstante, deja claro que “la reflexión crítica o el uso de la historia como modo ordenado de introducirnos en los laberintos de la cultura arquitectónica sigue siendo un camino irrenunciable.”

Por último, Ruth Verde Zein en *No es necesariamente así (¿has oído hablar de Vilanova Artigas?)* retoma la figura del genio, aquél que toma distancia de sus precedentes y se autorreferencia, “que produce un evento que desafía cualquier explicación racional y no es propenso fácilmente a repetirse”. Su ensayo recorre buena parte de la historiografía de Villanova Artigas desde 1960 hasta nuestros días poniendo en crisis las construcciones encriptadas y el establecimiento de *etiquetas* que desvirtúan el real conocimiento del personaje y por ende de la arquitectura: “Escuela Paulista” “identidad” pero que han adquirido una amplia e inmerecida credibilidad internacional.

En consecuencia, dice Verde Zein, “la arquitectura de Brasil no es comprendida con el resultado de apenas un genio, sino más bien como una trinidad profana”, con Artigas en uno de sus vértices junto a Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Como siempre, insiste en el esfuerzo que nos compete llevar a cabo, el (re)descubrimiento de las obras, sin que necesariamente deriven en una operación de creación o confirmación de prestigios.

Integran también este apartado, y en sintonía con los textos comentados, las contribuciones de Noemí Adagio y Ana María Rigotti. En la primera, *Crítica operativa, entre la historia y el proyecto*, Adagio presenta dos actitudes frente a la Historia y la Crítica, dos personalidades “enfrentadas” -Manfredo Tafuri y Bruno Zevi- pero que al mismo tiempo se interesan por la “mirada proyectual” de los fenómenos históricos.

Ana María Rigotti delinea el concepto de *historia de tablero* retomando reflexiones y técnicas de análisis desarrolladas por Colin Rowe en los años '60 (*Por “una historia de tablero”. Colin Rowe y una reflexión sobre el pasado que estimula el proyecto*) señalando que él supo ofrecer una alternativa a la relación entre Historia y Proyecto dinamizadora de los roles que ocupan en la formación de los arquitectos, ofreciendo, al mismo tiempo, “un horizonte de sistematización del proyecto particularmente productivo para la enseñanza y la realimentación entre Historia, Teoría y Crítica”.

Con un sesgo más particularizado en el estudio de casos, se incorporan dos contribuciones: Pedro Aravena: *Historicidad e historicismo. Tensiones en la crítica arquitectónica de Marina Waisman* y Pablo Vicente: *Pabellón Holandés en la Exposición de Hannover 2000. Arquitectura del ambiente o*

La pesadilla del moderno Prometeo. Igualmente, Alejandra Monti en *El uso de la historia para el no proyecto*, recurre a la “identificación de los modos y mecanismos en que ciertas ideas e imaginarios son desproblematizados de su condición ideológica y utilizados formalmente como legitimadores de una propuesta de ‘estilo de vida diferenciado al urbano’”.

Proponemos, a manera de provisorio cierre, el ensayo -si por ello entendemos una mirada personal, íntima, aunque informada sobre testimonios fehacientes- de Jorge Nudelman: *El espacio del exilio. La nostalgia como principio*.

Indagando los recorridos culturales -y espaciales- de dos escritores, Alejo Carpentier y José Pedro Díaz, un artista plástico -Joaquín Torres García- y un arquitecto -Antonio Bonet-, devela una a una las *figuras* que le dan *forma material a la nostalgia* instalada, según el autor, en los vaivenes del mundo contemporáneo. La nostalgia, como espacio propicio, voluntario o no y en su doble frecuencia: como dolor y reconfortante regreso al pasado.

Nos hilvana seductoramente como una sucesión de temas la presencia de juegos entre el pasado y el presente, las vicisitudes de un personaje escindido entre dos mundos (*Los pasos perdidos*), el pasado idealizado (*Los fuegos de San Telmo*), el impacto de la nostalgia y sus implicancias culturales, incluido el mito de la vanguardia (Joaquín Torres García) o la “complicidad catalana” entre éste y Antonio Bonet. Con relación a estos cruces y desplazamientos de tiempo y lugar (Cataluña, Río de la Plata...) Y para concluir, Nudelman se pregunta -nos pregunta- ¿Qué figuras llevan en sus maletas? ¿Son acaso estas figuras mero catálogo del oficio o inconscientes paliativos para la nostalgia? ¿Quizás la reconstrucción continua de un paisaje portátil?

La edición incorpora como corolario, una serie de aproximaciones en relación a la enseñanza, con el apartado *Historia de la Arquitectura es...* donde apelamos a las voces de los profesores a cargo de los cinco Talleres de Historia de la Arquitectura de nuestra Facultad. Ellos exponen sus comentarios acerca del sentido y la especificidad de su enseñanza en la carrera de Arquitecto, en la encrucijada planteada entre las demandas de las cátedras proyectuales, del Plan de Estudios, del Proyecto Final de Carrera y los particulares recorridos de cada grupo y las expectativas de tiempo y lugar. Sintonías y asintonías acerca de lo que hablamos cuando hablamos de historia de la arquitectura, hoy y aquí.

Agradeciendo la colaboración -y paciencia- de todos (autores, correctores, traductores, editores) esperamos que -aunque sea en forma fragmentaria- este número contribuya a presentar un estado de la cuestión

acerca del para qué de la Historia de la Arquitectura, su encuadre y protagonismo en la enseñanza y ejercicio del proyecto y en conjunto a la cultura arquitectónica ●



Bibiana Cicutti. Arquitecta (FAPyD-UNR). Doctora en Arquitectura (FAPyD-UNR). Es Directora de proyectos de investigación y redes internacionales. Profesora Titular por concurso ordinario de Historia de la Arquitectura I, II y III. Directora del IDEHA y Secretaria de Ciencia y Tecnología en la FAPyD-UNR.

Actualidad de Adolf Loos

por Ernesto Rogers

El interés por Adolf Loos tiene el valor de una elección: él está entre aquellos que pertenecen a nuestro mundo.

La actualidad de Adolf Loos no consiste ciertamente en reconocer que se haya llevado a cabo su mensaje y que la arquitectura actual pueda descansar en las posiciones eventualmente alcanzadas; se trata más bien de constatar el incumplimiento de la posteridad en relación a su ejemplo y las sugerencias positivas de su pensamiento; pero también las inferencias erróneas seguidas superficialmente por muchos.

No se puede comprender el alcance de la obra de Loos, como de cualquier otra gran personalidad de valor, si no es situándola en su tiempo, o sea en sus límites históricos; es necesario considerar su influencia en el ambiente donde tuvo responsabilidad directa: luego sus inmediatos sucesores y, finalmente, evaluar la posición presente, ya sea entre aquellos que tienen consciencia de su importancia, como entre aquellos que actúan pasivamente y de reflejo por efecto de la energía producida.

Todo esto nos permite redimensionar la figura del arquitecto vienés e historizarla a los fines de nuestra actividad: que es el mejor modo para poner en relación la historia con la vida, de injertarla en el tronco de la existencia; de componerla con las energías propulsoras en un inacabable fluir donde las mutaciones no devienen de actitudes espontáneas, arbi-

trarias y efímeras sino que se radican en el surco continuo de la tradición, o sea de una experiencia cultural dinámica y creativamente intensa.

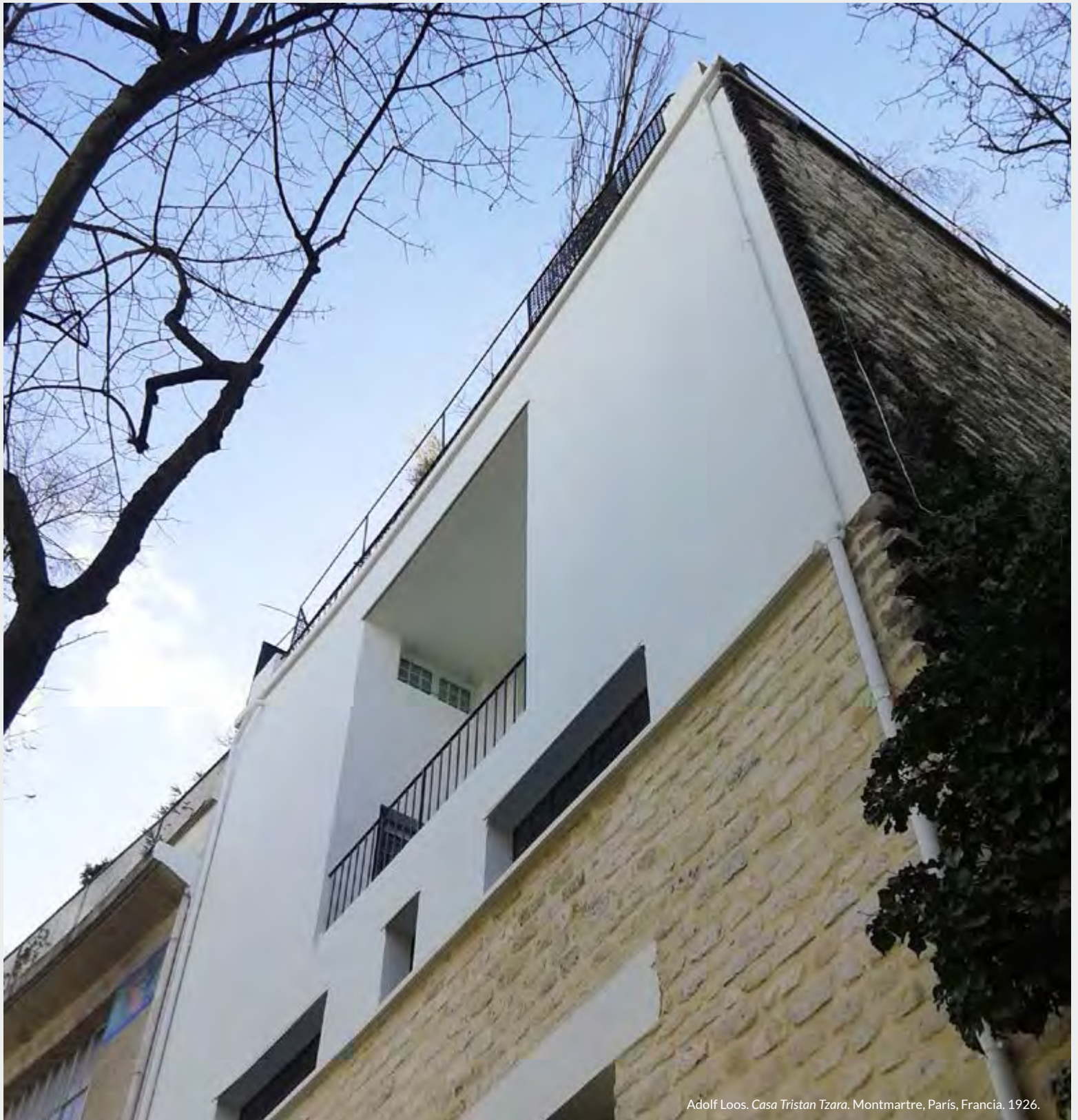
Inclusive Loos, como revolucionario que era, jamás olvidó sus fuentes y, mirando hacia el futuro con espíritu de profeta –inclusive más allá de lo demostrable– apeló a los datos originales de su carácter y con ello justificó su vocación de artista y pensador.

El punto débil de sus sucesores, los maestros del movimiento moderno, fue considerarlo –como todo el pasado– antehistóricamente, otorgándole valor positivo o negativo sólo en la medida en la cual les parecía poder más o menos reconocer algún elemento útil a la formulación de ideologías por ellos promovidas.

Esta actitud por lo general se reduce a captar ciertas formas y no el significado intrínseco en ellas; al punto que las motivaciones sustanciales de algunos principios (como por ejemplo aquél sobre las artes aplicadas) son distintas u opuestas, por más que las apariencias las hagan aparecer, en algún caso, similares.

Algunas palabras e inclusive algunas expresiones plásticas han sido tomadas en forma aislada, en un límite nominalista, es decir: abstracto.

De todos modos quedó para sus sucesores (y debería quedar para nosotros) el impulso moral que Loos imprimió a la actividad arquitectónica: el sentido económico-social de las acciones, insertadas en un contexto progresista.



Adolf Loos. Casa Tristan Tzara. Montmartre, París, Francia. 1926.

Algunas exageraciones verbales, las paradojas y muchas contradicciones encuentran una colocación lógica si se las considera a lo largo del proceso personal de Loos, que vivía en una polémica perpetua con la crónica de su tiempo.

Y hasta la afirmación que lo hizo popularmente famoso –*ornato è delitto*– adquiere su justa dimensión si se la proyecta sobre el fondo de la “secesión” vienesa que, en ese mismo momento, se disponía –como opuesto dialéctico– a formar con él nuevas tramas del tejido arquitectónico. Hoy no podemos prescindir de esta realidad histórica que definitivamente vemos en perspectiva: quien habla, a favor o en contra, de “Liberty” (equivalente de la “Secesión”) sin identificarse en la realidad de aquel particular clima cultural, puede solo tratar el tema con superficialidad.

Porque tiene que ser claro que el pasado no puede ser considerado ni como un modelo a repetir, ni como un esquema a rechazar, sino solo como un momento de la experiencia a evaluar en toda su complejidad de la evolución fenomenológica.

A pesar de hacer nuestra elección por Loos, no podemos entender ni la “Secesión” (o el “Liberty”) sin comprender en el juicio la impopularidad encarnada precisamente por Loos, ni a éstos sin los términos a él opuestos. Nos resta, para confortarnos con la elección, junto con sus escritos –para cuya lectura es particularmente necesario tener presente la advertencia precedente– el testimonio de sus obras, donde el pensamiento

de los mismos escritos se traduce en manera inmediata para comunicarse con nosotros.

Casi todas estas obras son lecciones de coherencia, inteligencia, elegancia, de oficio y de gusto, realmente excelso. En la villa en Montreaux, en la casa Steiner, en el edificio de Michaelerplatz, para nombrar algunas, Loos logra su profecía, concentrándola en las tres dimensiones.

Es aquí entonces donde se hace necesario insistir en que el valor de estas obras no reside tanto en el sentido profético, o sea en haber indicado caminos a ser seguidos por otros, sino precisamente en la revelación de un mensaje poético, válido en sí mismo, como fuente de inspiración permanente.

La vigencia de Adolf Loos, además de este valor, con el cual se coloca de todos modos entre los grandes, está en haber afrontado conjuntamente los problemas de su época que permanecen en la nuestra: la relación entre producción y arquitectura considerada como objeto de consumo; el lenguaje arquitectónico inclusive en sus instancias más representativas y monumentales; la adecuación a la racionalidad de los materiales y del construir (“el arquitecto es un albañil que aprendió el latín”); la posibilidad de ser decorativos sin deleitarse con la ornamentación (lo cual, leyendo sus obras, debería aclarar su posición apodíctica contra la ornamentación misma) y, finalmente, la verificación continua del estilo en el ámbito de un juicio moral donde, quizá a pesar suyo, se emparenta con un Van de Velde, a un Gropius, y a los personajes más significativos de la historia de la arquitectura contemporánea●

ROGERS, Ernesto N. Artículo publicado en Casabella Continuità n.233-Noviembre 1959. Traducción al Castellano para A&P Continuidad a cargo del Prof. Arq. Gustavo A. Carabajal en colaboración con Silvia Guadalupe Braidá.



Adolf Loos. *Casa Tristan Tzara*. Montmartre, París, Francia. 1926.

Arquitectura reciente en América Latina

Hugo Segawa por Claudio Solari

Español

Hugo Segawa es uno de los referentes de la historia y crítica de la arquitectura contemporánea en América Latina. Revisando algunas de las claves tratadas en las últimas dos décadas del siglo XX en los *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* -de los que Segawa formó parte- y su libro de 2004, *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, la conversación tiene el objetivo de aproximarnos al pensamiento del autor respecto de arquitecturas recientes en América Latina. Para ello, se abordan algunos aspectos de la obra y el pensamiento de arquitectos como Alejandro Aravena, Angelo Bucci, Solano Benítez, Rafael Iglesia, José María Sáez y Ricardo Sargiotti, a partir del interrogante que plantea la presente convocatoria: ¿qué lugar ocupan hoy, en el ejercicio proyectual, la teoría e historia de la arquitectura? Asimismo, se indagan otras cuestiones subyacentes como: ¿resulta posible trazar hoy una línea entre la especificidad del espacio local y la difusión de lo universal?, ¿qué relevancia disciplinar tiene el hacer experimental de algunos de estos arquitectos?, ¿cuál es el papel de la arquitectura frente a las urgencias a las que nos enfrentan las asimetrías del mundo globalizado?

Palabras clave: ejercicio proyectual, teoría de la arquitectura, historia de la arquitectura, condición latinoamericana, experimentación

English

Hugo Segawa is a reference in the history and criticism of contemporary architecture in Latin America. Grounded on the review of the main topics addressed during the last two decades of the twentieth century in *Latin American Architecture Seminars* in which Segawa participated as well as his 2004 book, *Latin American Contemporary Architecture*, this paper seeks to approach Segawa's view of recent architectures in Latin America. Thus, some aspects of the work and thought of architects such as Alejandro Aravena, Angelo Bucci, Solano Benítez, Rafael Iglesia, José María Sáez and Ricardo Sargiotti are introduced. This analysis starts from the following question: What role do theory and history of architecture play when designing? Further underlying questions are also raised: Is it possible nowadays to draw a line between the specificity of the local space and the spread of the universal? What disciplinary significance does the experimental work of some of these professionals have in architecture? Which is the role of architecture when facing the urgencies that the asymmetries of this globalized world entail?

Key words: design, theory of architecture, history of architecture, Latin American condition, experimentation

La convocatoria de este número de la revista plantea el problema de que contemporáneamente, en el ejercicio proyectual, la celebración de la *práctica profesional* prevalece por sobre el discurso heterónimo. Según esta tesis, una suerte de abstracción del *hacer* respecto de las directrices gremiales, con origen en un desencanto generacional, promovería la figura del *productor* relegando los fundamentos de la teoría y la historia. Siguiendo esta hipótesis sería posible anunciar que al menos una fracción de la arquitectura reciente no se preocupa más que por afrontar el *puro presente*.

En el marco de este supuesto, quisiera que abordásemos el *hacer* de un grupo de arquitectos que configura un colectivo de intereses ajeno a las preocupaciones de la generación identificada con la modernidad tardía en América Latina: Rogelio Salmons, Luis Barragán, Eladio Dieste, Lina Bo-Bardi, Antonio Bonet, por nombrar algunos. Me refiero a la producción de, por

ejemplo, Alejandro Aravena, Angelo Bucci, Solano Benítez, Rafael Iglesia, José María Sáez y Ricardo Sargiotti, todos partícipes de la reciente gira *America[no] del Sud* (2013), quienes, más allá de la eficacia en poner a su favor los medios de difusión y las agendas internacionales ávidas de exotismos y sin adscribir abiertamente a la noción posmoderna de la *diferencia*, se manifiestan contrarios a la voluntad de proponer un *discurso latinoamericano* colegiado, difundiendo lógicas formales que, en forma dispersa y autónoma, enfrentarían la tendencia a la homogeneidad característica de los procesos de globalización de la producción y el consumo.

Claudio Solari. En 2004, en *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, abordaste el amplio panorama de la *condición latinoamericana* -extensamente tratada en los *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)*-, a través de un recorrido que abarcó desde el reconocimiento

dentro y fuera de América Latina de la obra de Luis Barragán -impulsado por la exposición *The Architecture of Luis Barragán* de 1976 en el MoMA, curada por Emilio Ambasz- hasta el *crepúsculo de la belle époque* -representado en tu trabajo por la frivolidad neoliberal reinante en los noventa. En aquel momento no integraste a tu trabajo las realizaciones de este grupo en ciernes. ¿Qué encuadre le darías hoy, pasada una década de aquella publicación, a esta generación que reverbera en la crítica internacional?

Hugo Segawa. Si hay alguna parte del libro *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* que quisiera retomar y continuar es, precisamente, *La condición latinoamericana*. En este capítulo procure establecer una narrativa sobre los SAL y su contextualización internacional. ¿Qué sigue después? La *condición latinoamericana* es una metáfora con un alcance mayor que el que abarca dicho capítulo. La *condición*, entendida



Rafael Iglesia. *Casa en la Barranca*. Arroyo Seco, Argentina. 1998. Fotografía: Claudio Solari | Rafael Iglesia. *Casa en la Barranca*. Arroyo Seco, Argentina. 2001. Fotografía: gentileza de Gustavo Frittegotto.

en sus acepciones más básicas como “índole, naturaleza o propiedad de las cosas” y “situación o circunstancia indispensable para la existencia de otra”, es clave para la comprensión y/o sensibilización (que no es solo poética-idealista, sino también política e ideológica) y acaba actuando como referencia o como inductora de las respuestas de los arquitectos y de la arquitectura. Percibir esa dimensión de la condición latinoamericana es una tarea crítica que es diferente a lograr establecer un discurso latinoamericano o una identidad latinoamericana. La *condición* es un estado permanente de conflictos, contradicciones, paradojas. El discurso y la identidad son apaciguadores, normativos.

En relación al “abordar el puro presente” que mencionaste: en otra parte de mi libro, escribí que “la realidad de América Latina se caracteriza por el cambio permanente; sin embargo, o tal vez por esa misma razón, no permite comportamientos hedonistas a largo plazo”. Además de la búsqueda del placer en sí mismo, ese hedonismo del *puro presente* se aparta de la tarea de

explicitar el contenido y las características de una plena fruición, así como los medios para obtenerla. El *cambio permanente* es una condición latinoamericana. No veo ninguna motivación especial para que arquitectos de las generaciones posteriores a Salmons, Barragán, Dieste, etc., abracen contextos de sus precedentes. Al contrario, esa generación necesita construir sus propios discursos, que pueden deshacer o entrar en conflicto con el discurso anterior, inconsciente o conscientemente. Pensemos en lo que Dieste o Salmons han vivido en sus años formativos: entre tantos episodios, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, el Existencialismo. ¿Qué han testimoniado Ángel Bucci o Alejandro Aravena a sus 20-40 años de edad? La caída del Muro de Berlín, la globalización, el *fin de la historia* anunciado por Francis Fukuyama. En este entorno, hablar de “agenda internacional” es coherente.

CS. La Bienal de Venecia de 1983 movilizó a una producción arquitectónica que, dominada por

el espíritu *comunicacional* de un eclecticismo cargado de citas, llevó a la desesperanza a un amplio sector de la crítica. A dos décadas de aquel evento, parte de esa misma crítica dio la bienvenida a lo que consideró una suerte de aire fresco para la arquitectura en América Latina y colaboró en la difusión de obras como la *Casa en la Barranca* (1998) y el *Edificio Altamira* (2000) de Rafael Iglesia, la *Sede de Unilever en Paraguay* (2000), *Casa Esmeraldina* (2002) y *4 Vigas* (2000) de Solano Benítez y la *Casa de fin de semana en San Pablo* (2013) de Angelo Bucci, entre otras. Volviendo al tópico planteado por la convocatoria, ¿qué lugar consideras que ocupan en el hacer de estos arquitectos la tradición, la teoría y la historia?, y si algún lugar ocupan, ¿de qué herencia estaríamos hablando, qué pasado incorporan, uno específicamente *latinoamericano*?

HS. Tomando parte de la afirmación inicial tuya -“en el ejercicio proyectual, la integración de la práctica profesional prevalece sobre el discurso heterónimo”, y que se “promovería la figura



Rafael Iglesia. *Edificio Altamira*. Rosario, Argentina. 2000. Fotografía: gentileza de Gustavo Frittegotto.

del productor relegando los fundamentos de la teoría y la historia”, se suele decir que los arquitectos son ágrafos, que la expresión más fluida de los arquitectos es el dibujo y el diseño. Es un lugar común que mantiene encubierta la complejidad de la creación y la práctica arquitectónica: no existe un proyecto arquitectónico extraído de la nada. Una tradición, una teoría, una historia, referencias, persistencias, resiliencias, son parte de cualquier proyecto, de cualquier obra. Tal vez no se expliciten de manera obvia, mimícamente o verbalmente. Proclamar la autonomía del *puro presente* es una falacia autoindulgente, al estilo de la fabulación de la *pura creación*. Los arquitectos incorporan muchos pasados, recuerdos, subconscientes. La generación de latinoamericanos a la que te referes es bastante heterogénea, pero no creo que sufran del complejo de Edipo o de Electra.

CS. Uno de los integrantes de este grupo, Rafael Iglesia, en un artículo titulado *¿Arquitectura latinoamericana?* (2003), hace suya una idea de

Borges: la de que el hecho de ser latinoamericano es, en el mejor de los casos, una fatalidad y que, por lo tanto, abundar en los rasgos y en el color local es una equivocación. Para Iglesia, la categoría de *Arquitectura Latinoamericana* encarna aquello mismo que rechaza: el pensamiento único. Por el contrario, propone la construcción de un *lenguaje propio pero a la vez universal*. Como participante activo de los SAL, en donde se combatió la noción de *regionalismo crítico* de Frampton con las propuestas de una *modernidad apropiada* -Fernández Cox-, una historiografía propia -Marina Waisman- y se divulgaron nociones como las de identidad -en el sentido que le da al término Ramón Gutiérrez, acorde con una evolución regional-, ¿qué lectura te merece hoy la promoción de la ruptura de la categoría de *lo latinoamericano* que ha sido asimismo impulsada desde un sector de la crítica -Liernur (2008), Gorelik(1990)- en aquellos años de intensos debates en los SAL? ¿Resulta posible trazar hoy una línea entre la especificidad del espacio local y la difusión de lo universal?

HS. Rafael Iglesia, cuando publicó su artículo en 2003, decía que para sostener un concepto como arquitectura latinoamericana era necesario “responder a preguntas tales como cuáles son las semejanzas, las similitudes que se han tomado en cuenta, cuáles las jerarquías que se han manipulado para que nos coloquen a todos los de esta parte del mundo en este estante. Y una última cuestión: esta generalización, ¿no es lo mismo que rechaza?” (Iglesia, 2003: 92). Él se aferra a cuestiones que ya habían sido problematizadas como una formulación reduccionista y, en parte, refutadas por miembros de los propios SAL. En la charla magistral de apertura del VII SAL de 1995, en São Carlos, Brasil, Cristián Fernández Cox no produjo una respuesta definitiva pero, para aquella circunstancia, era una respuesta coherente (Fernández Cox, 1995). Estamos hablando de los años 1990 y, seguramente, del final de un posible ciclo del debate latinoamericano con el VII SAL en São Paulo. Entre algunas discusiones teóricas que ganaron gran circulación a la vuelta del siglo y en



Elemental. Quinta Monroy. Iquique, Chile. 2003. Fotografía: gentileza de Elemental.

los años siguientes, estaba el ensayo de 1989 de Francis Fukuyama, *The end of History?*, predicando la victoria del liberalismo occidental (o neoliberalismo, según las interpretaciones), el predominio del capitalismo sobre el comunismo y la liberación de los mercados y la economía, lo que se generalizó con el término *globalización* y la disolución de las nacionalidades. *No-lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, de Marc Augé, rechazaba el término *posmodernidad* y discutía la antinomia entre lugar y no lugar como representaciones de identidad en la sobremodernidad. En diálogo con Augé, *La Ciudad Genérica* de Rem Koolhaas, de 1995, trajo posiciones polémicas: “La identidad es como una ratonera en la que cada vez más y más ratones tienen que compartir el cebo original, que inspeccionado de cerca, puede llevar vacío siglos. La identidad sigue más fuerte, más acorralada, más se resiste a la cuenta, la interpretación, la renovación o la contradicción”, o “la identidad centraliza”. Me preguntas si es posible “trazar una línea entre la especificidad

del espacio local y la difusión de lo universal”. Los arquitectos atentos a las discusiones en circulación a partir de los años 90 no podrían desconocer los tópicos traídos por esas y otras reflexiones. Aunque las referencias no fueran esos textos específicamente, me parece innegable que la circulación de esas ideas -de forma diluida e independientemente de haber sido aceptadas, asimiladas o rechazadas-, marcaron los posicionamientos de las nuevas generaciones de arquitectos.

Estamos ahora en un momento más de *impasse*. En la década de 1990, la caída del Muro de Berlín y el *fin de la historia* conducían a una era de unión entre la democracia y el libre mercado, con la reorientación en torno a los bloques económicos regionales, siendo la integración europea el caso paradigmático y en América Latina, el Mercosur, el ALCA, la ALBA. En 2017 tenemos conflictos y tensiones multiplataformas (terrorismo, crítica intraoccidental al orden liberal, cibervandalismo); en lugar del *fin de la historia*, la aparición de *poli-historias*. En

los noventa, terminada en definitiva la Guerra Fría, los Estados Unidos se elevaron como única superpotencia, con el ascenso económico de Asia y Japón por delante. En 2017 tenemos a los Estados Unidos asolado por una onda aislacionista-populista que tiene en Donald Trump su principal expresión y en Asia el liderazgo de China y el estancamiento de la dinámica de la integración regional y el resurgimiento de la nación-estado como protagonista. Los ultranacionalismos europeos y el Brexit apuntan para otras direcciones. Hay otros paradigmas para repensar nuevos rumbos para la Arquitectura. Y América Latina no quedará fuera de eso.

Si hay o habrá una “ruptura de la categoría de lo latinoamericano”, pienso que no. Claro que depende del modo en que encaramos la cuestión. Una, tal vez, de naturaleza semántica: si estamos tratando de arquitectura “latinoamericana”, “de América Latina” o “en América Latina”. Ya me preocupé de ello -el título de mi libro es *Arquitectura latinoamericana contemporánea*- pero confieso, pedantemente, que



Elemental. Quinta Monroy. Iquique, Chile. 2003. Fotografía: gentileza de Estudio Palma.

es una discusión aburrida. Mi libro, asimismo como *Modern Architecture in Latin America*, de Luis Carranza y Fernando Lara de 2014 y *Latin America in construction: architecture 1955-1980* correspondiente a la exposición homónima del MoMA de Nueva York, con la curaduría principal de Barry Bergdoll de 2015, tratan del mismo tema, independientemente de la preposición o adjetivo que en el título pueden sugerir distintos matices.

Álvaro Siza presentó, en una conferencia en la Bienal de Arquitectura de São Paulo en 1997, los proyectos de viviendas en Schilderswijk, en La Haya, dirigidos a habitantes musulmanes. Le pregunté, en público, si había algo de portugués en aquella obra realizada en Holanda, para usuarios mitad holandeses, mitad inmigrantes. ¿Qué crees que Siza respondió? Cualquier persona en medio de aquella platea, razonablemente conocedora del arquitecto, identificaba en aquellos edificios una *marca Siza*. ¿Dónde nació la arquitectura de Siza? Hay, por así decir, una característica figura que un buen fisonomista

logra identificar. Esto es una metáfora para decir que un buen observador puede reconocer rasgos en la arquitectura latinoamericana sin necesariamente caer en discursos hechos. Es el gran desafío de la construcción crítica de la arquitectura en Latinoamérica

CS. El hacer del grupo que antes mencionaba está vinculado, además, a un amplio campo de experimentaciones. Por ejemplo, Rafael Iglesia se ha ocupado de indagar acerca de formas estructurales mediante lo que él mismo ha denominado “juego con maderitas” -una suerte de aproximación lúdica al problema de las estructuras. Solano Benítez ha trabajado incansablemente en el desarrollo de alternativas a formas tradicionales de construcción en ladrillo, racionalizando el uso del material. Alejandro Aravena, en su *Elemental Chile* (2003), ahonda en la problemática relación entre el presupuesto y el programa de la vivienda de interés social, componiendo una solución de vivienda de crecimiento incremental, en la que el proyecto queda deliberadamente inconclu-

so para que lo complementen sus destinatarios -que ha sido al mismo tiempo aplaudida y denostada, calificada de *puñado de casas baratas*, o de *realidad sucia y grosera*. ¿Qué relevancia tienen estas actuaciones? ¿Han realizado algún aporte a la disciplina o, por el contrario, presentan a la nueva generación un *modus operandi* que, vacío de contenidos, puede resultar peligroso?

HS. No diría que son peligrosos en sentido negativo: la experimentación puede subvertir, es peligrosa por los riesgos inherentes al ensayo. En algunas situaciones, un poco de memoria crítica sería importante para percibir que el *Elemental* es una experimentación con antecedentes en la arquitectura y el urbanismo latinoamericanos. Solano Benítez retoma el ladrillo en Paraguay con una perspectiva experimental a su manera, como Eladio Dieste, Carlos Mijares o Rogelio Salmona lo hicieron en sus tiempos y lugares. Rafael Iglesia con su “juego de maderitas” participa de un raciocinio de trabajar materiales y estructuras que conversa con los arquitectos



Elemental. *Quinta Monroy*. Iquique, Chile. 2003. Fotografía: gentileza de Elemental.

del ladrillo de varios tiempos o con jóvenes como los ecuatorianos José María Sáez y David Barragán en la casa Pentimiento, en la que explotan una sola pieza de hormigón prefabricado en casi toda la obra. Si al comienzo de nuestra conversación mencionaste que “una fracción de la arquitectura reciente no se preocupa más que por abordar el puro presente”, tratemos de verificar, con una mirada histórica, que ese grupo no opera con vacíos de contenidos. Traen respuestas a la condición latinoamericana.

CS. Para finalizar, más allá de la referencia hecha al trabajo de Aravena, no deberíamos soslayar la preocupación que integrantes de este grupo heterogéneo -como Iglesia o Sargiotti- han manifestado por las consecuencias de las asimetrías del mundo globalizado: desocupación, exclusión e inseguridad. Desde su posición, reclaman la acción sobre proclamas sociales de diversa índole: la defensa de la ciudad como hecho cultural, la relación entre espacio público y seguridad, etc. Sin embargo, a diferencia de lo que podríamos

calificar como un discurso interesado por la urgencia en responder a estos desafíos enormes, sobre todo en nuestra parte del mundo, existe en gran medida un hacer disciplinar que hoy se debate entre la abstracción de la realidad de las arquitecturas paramétricas y el ensimismamiento en tanteos arbitrarios con formas materiales. En este sentido, ¿cuál es tu visión del presente y futuro de la arquitectura en América Latina?

HS. Referirse a la “urgencia en responder a estos desafíos enormes, sobre todo en nuestra parte del mundo”, deja más clara la condición latinoamericana como un recorte específico, territorial y simbólico, en la que hay desafíos que los arquitectos habrán de responder. Sin embargo, las respuestas no necesitan venir necesariamente de arquitectos formados y/o establecidos en América Latina. En 2014, Herzog y de Meuron diseñaron un gimnasio en la favela Madre Luzia, en el contexto de una acción comunitaria ligada a la iglesia, en un sector socialmente vulnerable de la ciudad de Natal, noreste de Brasil. *La Arena*

del Morro, como es llamada, es un espacio tipificable como un equipamiento comunitario surgido entre las urgencias y carencias latinoamericanas. Estamos atentos a reconocer la calidad de respuestas de esta naturaleza: arquitectos de fuera del contexto comprendiendo realidades distintas a las de su base cultural y profesional. Álvaro Siza demostró eso al actuar en Holanda y Alemania. Considerando esto, debemos repensar qué es latinoamericano o si es así que vamos a seguir clasificando esas arquitecturas. Me preocupa que la arquitectura y la crítica deban ocuparse de un desafío que está presente. Entre las 50 más grandes metrópolis del planeta, ocho están en territorio latinoamericano (México, São Paulo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, Bogotá, Santiago, Belo Horizonte). Según la ONU / Hábitat, la población urbana de América Latina alcanzará el 89% en 2050. La tasa de urbanización en Brasil y en los países del Cono Sur llegará al 90% en 2020. Las ciudades son y serán cada vez más protagonistas, lugares que deben ofrecer condiciones decentes para

la vida. La arquitectura es una escala de intervención que divide responsabilidades con otras áreas de conocimiento, otras disciplinas, en ese cuadro aterrador de futurología incierta. ¿Nos estamos preparando para eso?●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; REAL, Patricio (Org.). 2015. *Latin America in construction: architecture 1955-1980* (New York, The Museum of Modern Art).
- CARRANZA, Luis E., LARA, Fernando Luiz. 2014. *Modern architecture: art, technology, and utopia* (Austin, University of Texas Press).
- FERNÁNDEZ COX, Cristián. 1995. "Arquitetura da transmodernidade na América Latina", *Projeto* 188, 32-46.
- GORELIK, Adrián. 1990. "¿Cien años de soledad? Identidad y Modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana", *Colección Summarios N°134-Identidad y Modernidad*, 32-40.
- IGLESIA, Rafael. 2003. "¿Arquitectura latinoamericana?", *Revista Summa+* N°128, 92.
- LIERNUR, Jorge Francisco. 2008. "Para una crítica desde América Latina: repensando algunas ideas de Manfredo Tafuri", en *Trazas de futuro: episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina* (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral).
- SEGAWA, Hugo. 2005. *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.



Hugo SEGAWA. Arquitecto. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo. Maestría y doctorado realizadas en la misma universidad. Profesor visitante en la Tokyo University of Science (Japón), Universidad Pablo de Olavide (España), Universidad Nacional de Tucumán, Universidad Nacional del Nordeste, Universidad Nacional del Litoral (Argentina), Universidad Autónoma Metropolitana/Xochimilco (México). Conferencista invitado, entre otras, de la Texas A & M University, Princeton University y Columbia University (EE.UU.). Es autor de *Architecture in Brazil 1900-1990* (Nueva York, 2013), *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea* (Barcelona, 2005) *Preludio da Metrópole* (São Paulo, 2000), *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* (São Paulo, 1998). Asimismo, cuenta con una dilatada producción de artículos en revistas especializadas y divulgación de trabajos en reuniones científicas de alcance internacional. Fue uno de los organizadores del VII SAL/São Paulo (1995) y es miembro del Observatorio de la Arquitectura Contemporánea Latinoamericana, red de investigación entre la Universidad de São Paulo, Universidad Nacional/Bogotá y Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco.



Claudio SOLARI. Arquitecto (FAPyD-UNR). Profesor Adjunto de la misma facultad. Entre los años 2009 y 2011 curso estudios de posgrado en la Universidad Torcuato Di Tella. En 2012 inicio el cursado de la Maestría en Arquitectura en la FADU-UNL. En 2014 es becado por el Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados Brasil/Argentina y cursa estudios en la FAU-USP. En 2015 es becado por la Universidad de Kassel -Alemania- y por el programa PROFITE del Ministerio de Educación de la Nación Argentina. Es autor y co-autor de artículos en revistas especializadas y ha difundido su trabajo en reuniones científicas en Argentina y Alemania.

Construir en lo construido

Como moverse sin romper porcelana

José Mario Gutiérrez Márquez por Sebastián Bechis

Español

El workshop que se realiza anualmente entre la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño y la Bauhaus Universität de Weimar fue el marco en el que se desarrolló esta conversación que recorre la práctica profesional y el trabajo académico que lleva adelante José Gutiérrez Márquez. Su formación en Rosario, Venecia y Berlín; su experiencia docente en escuelas alemanas, entre ellas la Bauhaus; su investigación con las metáforas como instrumento para sintetizar y conceptualizar estrategias arquitectónicas, son algunas de las paradas obligatorias por las que se transita. Asimismo se repasa su práctica profesional a través de las experiencias del estudio *Bruno-Fioretto-Márquez architekten* con sede en Berlín, del cual es fundador y con el que se ha destacado por su rigurosidad tecnológica y su experiencia en el reciclaje. Sus obras, casi en su totalidad obtenidas por concursos de arquitectura, han recibido numerosos premios y distinciones a nivel internacional. El arquitecto Gutiérrez Márquez transmite con pasión su capacidad para adquirir múltiples conocimientos, capitalizar experiencias en contextos estrictos y exigentes y condensarlos acertadamente en sus proyectos de arquitectura.

Palabras clave: arquitectura, proyecto, concepto, metáfora, reciclaje

English

This conversation has taken place during the annual workshop organized by the Faculty of Architecture, Planning and Design of the National University of Rosario and Bauhaus Universität of Weimar. It deals with the professional practice as well as the academic work of José Gutiérrez Márquez. Unavoidable topics such as his training in Rosario, Venice and Berlin; his teaching experience in German schools –Bauhaus among them- ; and, his research on metaphor as a means to synthesize and conceptualize architectonic strategies are approached. Furthermore, his professional practice experience in Bruno-Fioretto-Márquez architekten studio in Berlin is analyzed. Márquez is co-founder of this studio which has been acknowledged by its technological rigor as well as recycling experience. His works –almost all of them attained by means of architectural competitions- have received international awards. Architect Gutiérrez Márquez speaks with passion about his ability to not only acquire a wide range of knowledge but also capitalize on experience gained in strict and demanding contexts leading to the successful achievement of architectonic projects.

Key words: architecture, project, concept, metaphor, recycling

En la ciudad de Santiago de Chile, durante el mes de marzo de 2017, se desarrolló el Workshop Internacional de Proyecto coordinado por la Bauhaus-Universität de Weimar, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. La organización general, liderada por José Gutiérrez Márquez, tuvo como consigna de trabajo: *Construir en lo construido*, un tema recurrente en su práctica profesional y su reflexión académica. Finalizadas las presentaciones de los proyectos, luego de dos intensas semanas de trabajo y viajes de estudio, encontramos el tiempo necesario para una conversación distendida. Así, al atardecer en el patio del hostal, un pequeño fragmento de cielo en un edificio laberíntico del barrio Providencia, el clima fue ideal para esta charla.

A nuestro alrededor varios grupos de jóvenes mezclaban en sus conversaciones múltiples idiomas. Este murmullo parecía una música de fondo pertinente para escuchar su extenso recorrido profesional y académico por el mundo.

Sebastián Bechis. Contanos cómo fue tu formación y cuáles fueron los puntos que consideras relevantes en ese proceso.

José Gutiérrez Márquez. Creo que podría plantearte cuatro capítulos: uno común a todos nosotros: me recibí en Rosario, en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD), en 6 años, con Gerardo Caballero y Rubén Palumbo entre mis compañeros. Eso fue en el '83, si no me falla la memoria. Salí como salimos todos, formados con una actitud muy funcionalista: había que analizar, tener un programa, etc. También habíamos estudiado el posmodernismo aunque superficialmente. Luego trabajé al-

gunos años en Rosario. Ese trabajo no dejó trazas, no era un trabajo que valiera la pena, ni vale la pena mencionar. Estaba tratando de ganar un sueldo, nada más. Al tiempo me fui a Italia con una beca de un año. En Venecia -ese sería el capítulo dos-, estuve trabajando para estudios en los que me di cuenta que lo que había aprendido en Rosario no servía allí. Venecia está muy protegida desde el punto de vista de la tutela del patrimonio, está protegida toda la ciudad, cualquier departamento, no solo los edificios de valor histórico. Prácticamente se puede decir que todos los edificios son de valor histórico, incluso la arquitectura popular. Entonces, cuando me pusieron a proyectar, después de plantear mis tres primeras ideas me dijeron: "Pepe, así no trabajamos nosotros, te pusimos acá y rompiste ya tres platos de porcelana, dos tazas y un jarrón" y me agregaron "si vamos a sacar una pared, si vamos a abrir una ventana tenemos que tener muy buenas razones, por-



Plano ubicación viviendas Walter Gropius y Lázló Moholy Nagy. Dessau, Alemania. Imagen: gentileza de José Gutiérrez Márquez.

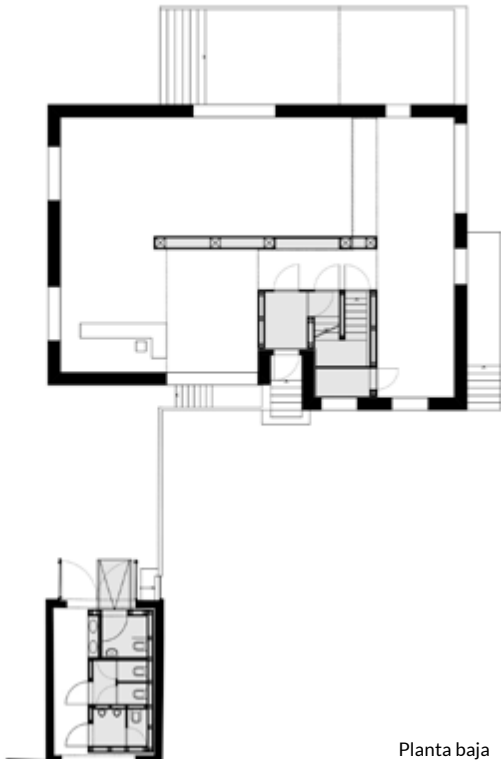
que sino no nos van a dejar". Luego de tres años estaba a cargo de un proyecto de restauración de un monasterio en el sur de Venecia, delante de un cementerio. Recién ahí, después de tres años de estar trabajando, me pude formar una idea de cómo se movía uno en un edificio de valor histórico, sin romper porcelana. Estuve cinco años en Venecia, no pude terminar ese proyecto porque los tiempos de las obras públicas allí son muy largos. Era un proyecto típico de reciclaje de un edificio, que en ese caso estaba compuesto de tres o cuatro partes distintas que pertenecían al siglo pasado, al siglo XIX, al siglo XVI y al siglo XVII. Era un *puzzle* de distintas piezas. Tuve que dejarlo atrás para irme a Berlín. Ese sería el tercer capítulo. En Berlín encontré trabajo que me desencontró con ese tema del reciclaje, pero me entrenó en la manera de hacer arquitectura y en la disciplina en términos alemanes: con las normativas muy exigentes, con el rigor, con la complejidad de los detalles. También ahí me entrenaron y me enseñaron cómo trabajar en Alemania y la importancia de prever el mantenimiento. Los detalles en Alemania no son, ni están pensados, solo para resolver los problemas del momento, sino para resistir el paso del tiempo y minimizar el mantenimiento. Ese concepto lo aprendí de ellos y era una cosa que yo no tenía clara en Argentina y no la tuve clara tampoco en Italia. Se puede decir que estos son dos países donde el mantenimiento casi no juega ningún rol, quizás porque no se dispone de los recursos económicos para hacer los detalles de manera que duren o que el edificio se pueda cuidar y proteger en el tiempo. O sea que eso lo aprendí, digamos, en el tercer capítulo. Para el cuarto capítulo ya tenía montado el estudio *BFM architekten* con Donatella Fioretti y Piero Bruno. El primer concurso que ganamos bajo nuestro nombre en Alemania, fue un concurso de reciclaje de una biblioteca municipal dentro de un depósito de un edificio de una orden religiosa. Las órdenes religiosas

cobraban el diez por ciento de la cosecha, el diezmo, y esa cosecha la almacenaban en varios galpones que tenían. Este era un edificio del siglo XVI que se salvó de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y la ciudad había decidido hacer ahí una biblioteca y ponerla dentro de este edificio que estaba bajo tutela del patrimonio. En ese momento pusimos a prueba en el estudio las cosas que habíamos aprendido en Venecia. Mis dos socios también estudiaron en Venecia y también trabajaron en Alemania. El único capítulo que no tenían, era el anterior, en Rosario. Nos propusimos movernos con cuidado, tratando de no romper porcelana, como nos habían enseñado en Italia. El proyecto obtuvo el Premio Provincial de Baviera del año en que se terminó. Trabajamos con mucho cuidado. Disponíamos de más tiempo, ya que entonces teníamos muy pocos proyectos. Después de ese edificio se podría decir que pusimos los pies en la tierra en Alemania y todos los otros encargos que han llegado, también de reciclaje, han sido hijos de esta primera experiencia donde quizás todo se cristalizó.

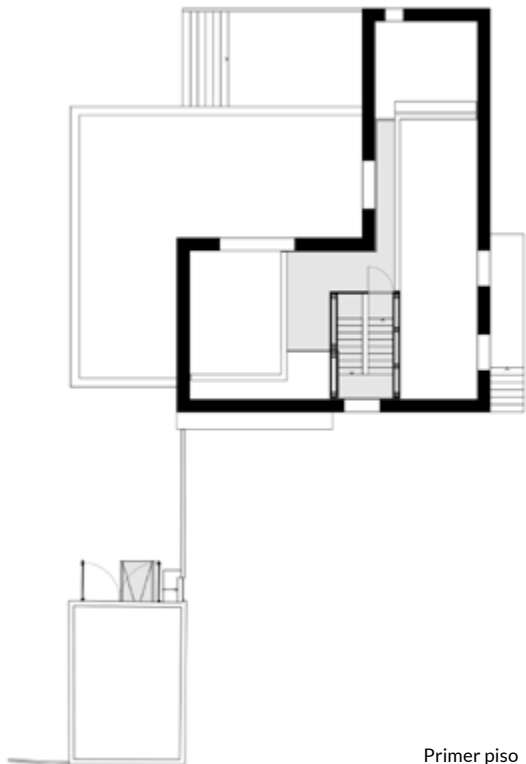
SB. ¿Y cómo entra la docencia en tu vida?

JGM. La docencia... eso fue mucho más tarde. También es una historia que compartimos los tres socios. Después de haber ganado premios con la biblioteca de Schweinfurt (2004-2007) y al ser publicada, nos invitaron a concursar otra biblioteca en Berlín, un concurso ya por invitación. Era una biblioteca similar, el mismo programa. Por eso nos invitaron. Lo ganamos también y entonces el estudio se consolidó. Ganamos varios concursos más en Suiza, con lo cual nos hicimos bastante visibles. La segunda biblioteca, la de Köpenick (2006-2008) fue también muy publicada en Berlín, mucho más que la anterior, así que nos hicimos, se puede decir, un nombre en Alemania. Ganamos el Premio de Arquitectura de Berlín de ese año. Y con esa es-

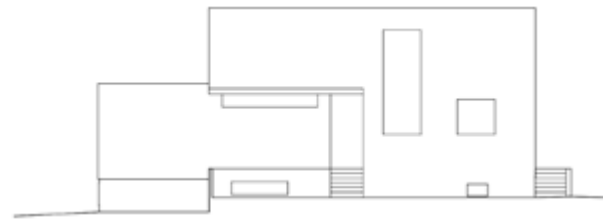
cudería, digamos, empezamos a presentarnos en distintos concursos de cátedras de proyecto en universidades alemanas. Yo me presenté en Darmstadt, ahí salí segundo, detrás de un muy buen arquitecto suizo. Después me presenté en Cottbus y ahí gané la cátedra, que era una cátedra de profesor visitante, profesor invitado por tres años. Y cuando se terminó esa cátedra me presente en Weimar y la gané. Tengo la cátedra de Weimar hasta que me jubile. ¿Pero lo de enseñar? Cuando escribí la carta de motivación que se pedía para el concurso, manifesté que hay momentos en que arquitectos premiados por la arquitectura que han hecho, tienen ganas de contar cosas a los otros, transmitir sus experiencias a los demás. Al gusto de enseñar seguramente lo heredé de mi papá que era muy buen enseñante en casa. Donatella había empezado antes en esto (pero al final ella tuvo la cátedra después que nosotros), había sido Jefe de Trabajos Prácticos y nos invitaba a las correcciones en la universidad. Ella trabajaba bastante independientemente como asistente de cátedra y ahí se puede decir que le agarramos el gusto a estar con los estudiantes en las correcciones, en las presentaciones. Eso sumado a lo que creo que heredé de mi papá. No me hice la pregunta ni siquiera dos veces y empezando en Cottbus y Weimar me di cuenta que enseñar es la segunda vocación de mi vida. Además, al enseñar -a eso lo sabes vos también Sebastián-, al contar las cosas, se las aclara para uno mismo, o sea que enseñando el arquitecto hace una dieta. Uno tiene que contar las cosas tantas veces que todos los discursos y todas las explicaciones se van lijando con el tiempo, en una necesidad de transmitir las a los otros. Se aprende mucho corrigiendo y compartiendo ideas con los estudiantes también. Uno aprende de muchas maneras. Es una motivación para los profesores porque se eligen temas muy extraños y se hacen investigaciones de fondo, entonces uno termina enterándose -por ejemplo- de la



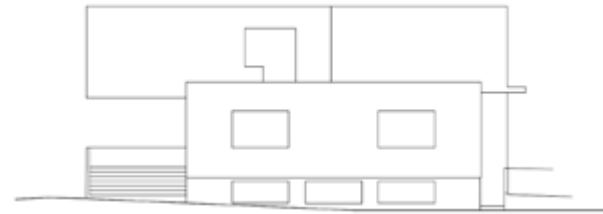
Planta baja



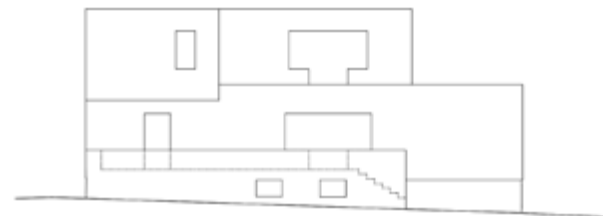
Primer piso



Vista Norte



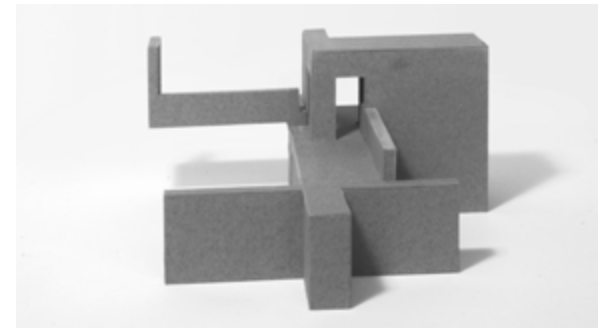
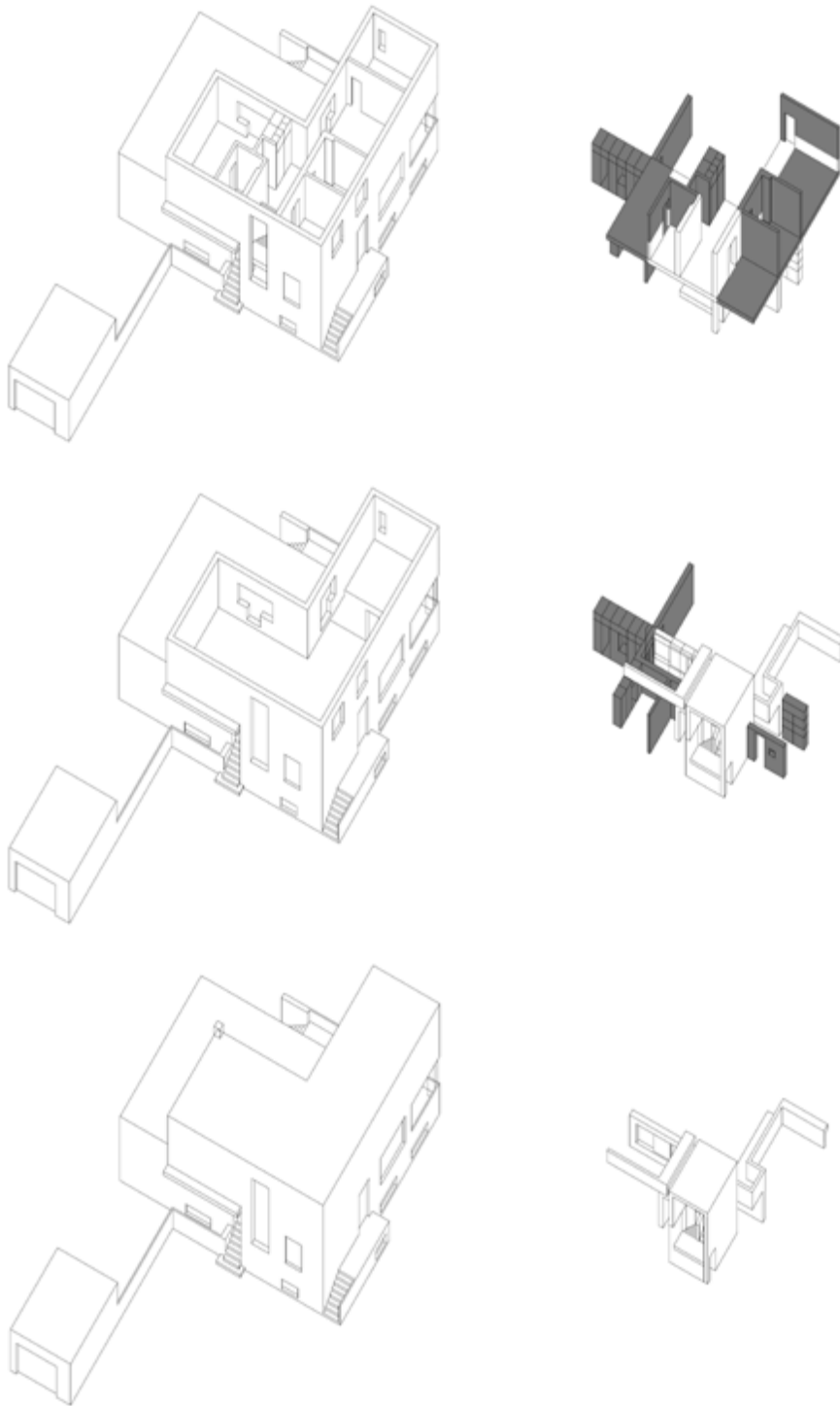
Vista Este



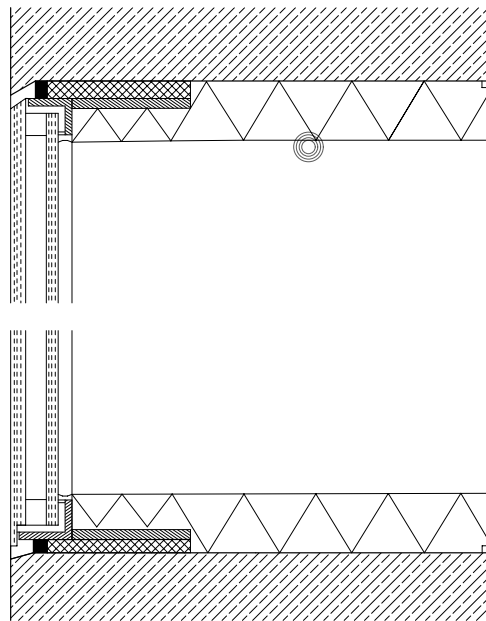
Vista sur



Vista Oeste

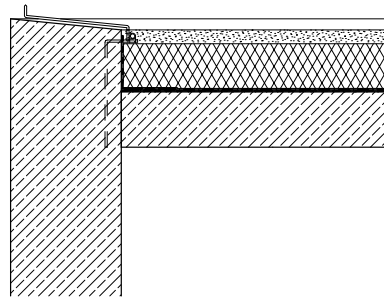


Izquierda: Casa Walter Gropius. Dessau, Alemania. 1925. Plantas y vistas con intervención de Bruno-Fioretti-Márquez, 2014 | Derecha: Casa Walter Gropius. Dessau, Alemania. 1925. Axonometrías, despiece y maqueta con intervención de Bruno-Fioretti-Márquez, 2014.



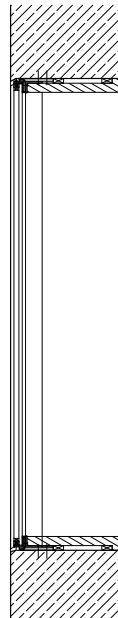
FENSTERBAU

Fase im Beton
 Schräge im Glas
 Abdichtung, diffusionsoffen,
 schlagregendicht
 Dämmung, druckfest
 Umlaufender Fensterrahmen
 Weißglas, einseitig low Festmaßpuffer,
 zweite Seite mit grauer Bemalung
 Abdichtung dampfdicht
 Angeschweißte Stahlasche, verankert in
 Leichtbeton, zur Aufnahme der Windlast,
 nichtrostender Stahl
 Laibungsbekleidung, gespachtelt und gestrichen
 Kabeinführung



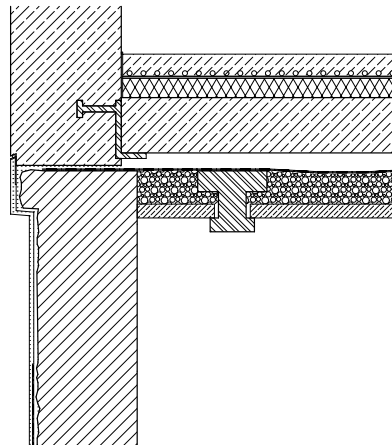
DACHAUFBAU

Blitzschutzanlage in Kiesbett verlegt
 Bekiesung, Glas-Kies, Körnung 10/40, 5cm
 Filtervlies, diffusionsoffen, wasserableitend
 Umkehrdachdämmung, XPS, WLG 040, 160mm
 Bitumen-Schweißbahn mit Durchwurzelungsschutz,
 DO/EI PYE PV 200 S5
 Dachdichtungsbahn DU/EI PYE PV 200 DD, besandet,
 im Gießverfahren vollflächig verklebt
 Stahlbetondecke, Leichtbeton
 Flüssigabdichtung als Verwahrung
 in allen Anschlussbereichen,
 gemäß Anwendungskategorie K2



FENSTER

ESG Weißglas 10mm bewegtes Glas mit Bemalung
 ESG Weißglas 12mm bewegtes Glas mit Bemalung
 Scheibenrandverbund; Gläser eingeklebt
 Umlaufender Fensterrahmen VA 33/39x26x5 mm
 Abdichtung, PU Rundschnur; Silikon schwarz
 Glasklotz/Bereich unter dem Rahmen im PU
 Hartschaum
 zur Aufnahme der Windlasten, nichtrostender Stahl S235,
 100x40x8 mm (innenseitig)
 Laibungsbekleidung MDF d=25mm
 Laibungsbekleidung gespachtelt und gestrichen



FUßBODENAUFBAU

Nivelierung, 8mm
 CT, Zementestrich, F5, 60mm
 Fußbodenheizung, TypA, 22mm
 DEO, Dämmung, Schallschutzanforderungen dm,
 EPS 100/035, 30mm
 Lastverteilung: Ytong Deckenbalken, 200mm
 Bitumen-Schweißbahn G200-S4
 Gebundene Schüttung
 Hohlbetondecke, bauzeitlich
 Stahlprofil

MHD Detail M 1:20

HG Anschluss Bestand / Fenster / Attika 26.11.2014

GRAFIK

Grafische Überarbeitung für Print- und Web-Publikationen

Bruno Fioretti Marquez Architekten gez.: CM

Schlesische Strasse 26
 10 997 Berlin DIN A3

Imagen de detalle constructivo elaborado por el estudio Bruno-Fioretti-Márquez. Imagen: gentileza de José Gutiérrez Márquez.

historia de los teatros populares en los campos de arroz de Tailandia. Recuerdo una tesis de fin de carrera consistente en proyectos de recuperación de un complejo de escucha de los ingleses en la Segunda Guerra Mundial. Aprendí que eran unas escuchas acústicas, no de radar. Construyeron unos platos de hormigón cóncavos que supuestamente iban a escuchar los motores de los aviones cuando salían del otro lado del canal para ir a bombardear ya que estos platos concentraban el sonido en un foco. Si uno se ubica en el foco del plato de hormigón cóncavo escucha sonidos que se concentran pero que están a 50 kilómetros de distancia. Los trabajos de final de carrera de los estudiantes son siempre un curso sobre cultura general en dondequiera que lo hagan porque van a todo el mundo. Muchos son extranjeros así que eso también es una ventaja. Nosotros estamos ahí no solo para transmitir nuestra experiencia a los demás, sino que también crecemos al mismo tiempo con ellos ¿no?

SB. He tenido la suerte de compartir un trabajo académico con vos, ver tu enfoque y también conozco tus obras en el ámbito profesional. ¿Cómo es ese desafío constante de ser coherente haciendo arquitectura y enseñando arquitectura? ¿Qué rol juega el reciclaje en esta articulación?

JGM. Eso será así siempre que tengamos la suerte de seguir teniendo trabajo. Hasta el día de hoy (y esperemos hasta el día de mañana) hemos tenido esa suerte y ha habido también muchos trabajos de reciclaje. Este curso en particular que hemos hecho con vos en Rosario y ahora acá en Chile, es un curso que se concentra en el reciclaje. No es que se pueda afirmar -en líneas generales- que el reciclaje es un tema más difícil que el de hacer edificios nuevos, porque no lo es. Un edificio nuevo es tan complejo como una intervención en un edificio existente.

Yo solo puedo decir que a mí me interesa más. A los estudiantes les digo siempre -buscando metáforas- que una cosa es hacer una coreografía para un bailarín o una bailarina individualmente y otra es hacer una coreografía para dos, sea de tango, sea de salsa, sea cualquier otro tipo de danza donde haya personas que tienen que bailar juntas. Creo que hay un nivel de complejidad que el edificio solo o el solista no tiene, que no quita que sea tan complejo como una coreografía para dos. Y el reciclaje es eso: el diálogo entre la arquitectura existente y la arquitectura nueva y es un diálogo interesante, muy interesante. Aparte nos confronta otra vez con esta metáfora de no romper porcelana, nos obliga a trabajar con mucho más cuidado. Si los edificios tienen un valor histórico, tenemos que trabajar con mucho cuidado. O sea que uno siempre está en diálogo con alguien, está en diálogo con la ciudad, con el contexto inmediato, con un edificio existente. A menos que uno esté haciendo una estación espacial, siempre vamos a estar en diálogo con el contexto y con una cultura específica. Dicho esto, en el caso de estar en diálogo con un edificio existente, los instrumentos de trabajo son más afilados, más precisos, porque los gestos tienen que ser más controlados, más autocontrolados. Eso creo que es una característica propia del reciclaje, esto de contenerse, de evitar gestos compositivos disruptivos, de calibrar los instrumentos al milímetro, de moverse muy poco y a pesar de todo, de la ambición de todos nosotros, de no perder la ocasión de crear belleza, de crear espacios de fuerza poética. Con lo cual sostengo que trabajar con lo existente es más interesante porque si el diálogo sale bien, la complejidad entre el edificio existente y lo nuevo te da un *extra* que lo nuevo quizás no tenga.

SB. Cada vez que te he escuchado dar clases y contar tus proyectos me ha parecido muy interesante tu investigación y elaboración teórica

sobre las metáforas en arquitectura como una forma de sintetizar y precisar distintas acciones. Me gustaría que cuentes algo más sobre eso.

JGM. Eso ya lo habrás escuchado hasta el hartazgo, imagino. Yo siempre tengo miedo que suene muy frívolo, algo descabellado esto de usar una palabra como metáfora cuando estamos hablando de arquitectura. En el fondo no se trata de las metáforas, se trata de los conceptos que subyacen a cualquier operación arquitectónica. Las metáforas son un buen instrumento para entender cómo funciona la conceptualización. Por eso las metáforas son un caso especial de conceptos, son más fáciles de entender. Son como la traducción de la estrategia conceptual en lo construido. En la metáfora, que es, por definición, un proceso de traslación entre un significado y otro significado, se puede ver exactamente cómo funciona y cómo tiene que funcionar ese proceso de traslación en la arquitectura. Las metáforas me interesaron porque me di cuenta -siempre lo cuento porque fue así- que en los discursos y en las discusiones proyectuales con mis socios había muchas palabras específicas que usábamos como un dialecto propio del estudio y muchas de esas palabras o verbos estaban representando estrategias arquitectónicas que todos conocíamos. A algunas de ellas les dimos nombres que nos permitían entendernos más rápido, para explicarnos entre nosotros las posibles estrategias para resolver un problema. Y a esas metáforas las empezamos a coleccionar y, como decía antes, teniendo que enseñar alguna vez hice una clase sobre esas metáforas que había recuperado del estudio y, además, me puse a buscar por mi cuenta. Otras me las inventé, para hacer esta primera charla y me di cuenta que las metáforas son un instrumento con el que *pensar la arquitectura*. Y entonces inicié toda mi investigación -seguramente nada seria- muy caótica, pero algo entendí y me acerqué a la lingüística. Los

lingüistas entienden las metáforas y de ellos aprendí la diferencia entre lo que es la definición de la metáfora en términos lingüísticos y lo que hacemos nosotros, arquitectos, cuando tenemos una idea de proyecto y la traducimos en un edificio construido. Y como siempre, en la universidad uno puede testear estas cosas en cursos y seminarios. En Weimar hay una gran flexibilidad en los formatos, uno puede hacer seminarios, que son cursos donde uno se encuentra con el estudiante una vez a la semana y se pueden hacer ciertas reflexiones específicas que no son necesariamente proyectos de arquitectura. Así, mandamos a los estudiantes a buscar metáforas y cuando volvimos de ese primer curso, empezamos a construir un archivo. Todos los años hemos hecho cursos de metáforas. Hemos hecho, por ejemplo, un archivo de metáforas gestuales, porque los arquitectos -no sé si lo has visto- hablamos también con las manos y muchas cosas se entienden. Los arquitectos nos entendemos con gestos que hacemos con las manos, que están representando operaciones también arquitectónicas, o sea que el gesto es también metafórico. Hicimos un curso de metáforas gestuales, después un curso de modelos metafóricos. Entendemos que los modelos también son abstracciones que representan el objeto construido, pero en términos mucho más simples, o sea que están también *en lugar de*, lo que una metáfora hace. Y el último, que hicimos el año pasado, fue un curso donde los estudiantes proponían una pequeña cabina con alguna operación metafórica y tenían que hacer el legajo constructivo de la cabina. La hicimos muy chica para que no sea muy complicado, una cabina de dos metros por dos metros. En la playa, donde a uno se le ocurriera, pero igual para todos. Primero tenían que pensar la metáfora que explicaba la operación arquitectónica en la cabina y después resolverla realmente en un detalle arquitectónico 1:20 para ver y rastrear la consistencia conceptual entre el concepto y

lo construido. Ese trabajo lo hicimos con este grupo de alumnos y si bien acá en Santiago hemos trabajado en una planta industrial desahogada de gran envergadura cuando hagamos *zoom* sobre alguna parte, van a tener que dar prueba que el concepto arquitectónico ha sido traducido fielmente en lo construido.

SB. Con el estudio han hecho obras de arquitectura de gran calidad obtenidas por concurso. Recientemente han ganado el concurso para intervenir en la casa de Walter Gropius y los maestros de Weimar. ¿Nos contas la experiencia?

JGM. Ahí es donde uno puede llegar a decir “este es un caso real donde una metáfora ha servido para transmitir una idea desde el principio en un proceso muy difícil”. El proyecto de las casas de los maestros en Weimar era un tema que había quedado pendiente desde después de la guerra, cuando se reunificaron las dos Alemaniás. Me refiero al debate acerca de que es lo que se debía hacer, si es que se debía hacer algo con las dos casas que fueron estudio durante la guerra, un conjunto de habitaciones para los profesores del Bauhaus, conocido y estudiado por todos nosotros en la facultad. Me acuerdo haber hecho las axonometrías de esas casas en aquella época de estudiante cuando hacíamos axonometrías. Ya se había llamado a un concurso para ver de resolver el problema de cómo reconstruir, o como re completar o reparar este conjunto de habitaciones. Ese primer concurso otorgó un primer premio, aunque no sobrevivió por el fuego cruzado entre las dos facciones: la facción de la reconstrucción fiel y absoluta y la facción que dice que el documento es la historia del edificio y no podemos hacer de cuenta que nada ha pasado y reconstruirlo de modo que el observador no pueda saber si lo que esta reconstruido es de esta época o de hace 60 años atrás. En ese fuego cruzado la metáfora que nosotros usamos para explicar el concepto fue la

que realmente nos salvó y nos permitió cruzar el campo minado de las dos facciones sin fracasar, que es lo que le había pasado al estudio anterior. Y esta metáfora, que en alemán suena muy bien -es una linda palabra en alemán-, en italiano no la usamos pero en español sería *desafilado*. En inglés suena mejor es *blurred*, “fuera de foco”. Y en alemán *unscharf*, también se entiende como desafilado pero se aplica a las imágenes y a los contornos de las imágenes. Si el contorno metafóricamente no es afilado, quiere decir que la imagen está fuera de foco. Y en este caso el fuera de foco se refería metafóricamente a una arquitectura que permite al observador, conocedor de la historia del lugar, evocar los edificios que se han perdido sin confundirse y entendiendo que el edificio que está viendo es de alguna manera fiel al edificio que se perdió siendo arquitectura contemporánea. Esa doble frecuencia que transmite el edificio, dice “soy un edificio de este siglo o de este tiempo y al mismo tiempo la memoria de un edificio que se perdió”. Esa doble lectura es lo que nosotros llamamos fuera de foco o desafilado, lo que le permite al observador pasar de un canal al otro. Con lo cual la operación nos permitía, con esta arquitectura contemporánea, reparar el conjunto de casas de los profesores. Reparar, pero de modo que el observador pueda ver cómo era en términos generales el conjunto terminado, sin confundirse y siempre pudiendo identificar cuáles son las piezas del conjunto que reemplazan a las piezas perdidas. Había otra imagen que era posible evocar: la del jarrón de la dinastía Ming del cual se encuentran fragmentos con una decoración típica china y se reconstruye con las piezas que hacen falta para recuperar la forma pero estas piezas no pretenden ser auténticas y uno ve en el jarrón reconstruido cuáles son las piezas originales y cuáles son las piezas de repuesto. Con esa imagen también convencimos a los interlocutores, es lo que había que hacer, a pesar de que durante la

construcción tuvimos mucha oposición. Hubo un debate público bastante encendido durante esos años. Pero repito, si superamos, si sobrevivimos el debate público y si el organismo público no tuvo dudas de seguir trabajando con este ideal, fue porque la metáfora del *unscharf*, del fuera de foco, que era tan fuerte, permitió a todos ponerse de nuestro lado. La metáfora había defendido y permitido sobrevivir al proyecto durante el debate. Lo que les conté a los lingüistas, en un congreso de la especialidad al que me invitaron fue que si hoy, en Alemania por lo menos y aún en Google Internacional, al escribir *unscharf* lo primero que aparece son comentarios de nuestro proyecto, comentarios sobre nuestro estudio o el debate o la publicación de un diario o de una revista especializada que estaba al tanto de este debate. O sea que la metáfora está ahora en la memoria colectiva y representa una estrategia de reciclaje. Esa metáfora se instaló en el campo de la disciplina. Si cualquiera en Alemania dice “no, vamos a hacer como hicieron Bruno, Fioretti y Márquez con *unscharf*, con la estrategia del *unscharf*”, todos entienden de que se habla. O sea que la metáfora realmente está ahora representando una estrategia arquitectónica, que es lo que estamos haciendo nosotros en la cátedra cuando hacemos nuestro archivo de metáforas.

SB. Además con esta obra han obtenido un Premio Nacional de Arquitectura...

JGM. El Premio Nacional del Museo de Arquitectura (*Doche Arkitektur Museum-DAM*). Es un premio muy importante en Alemania. Ahí supongo otra vez que sin esa metáfora quizás no nos hubieran dado el premio. La metáfora seguramente siguió trabajando para nosotros en las discusiones del jurado.

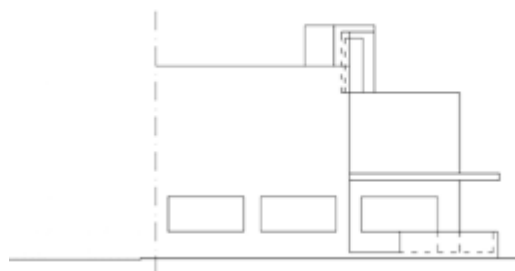
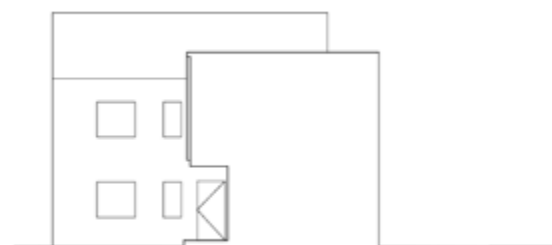
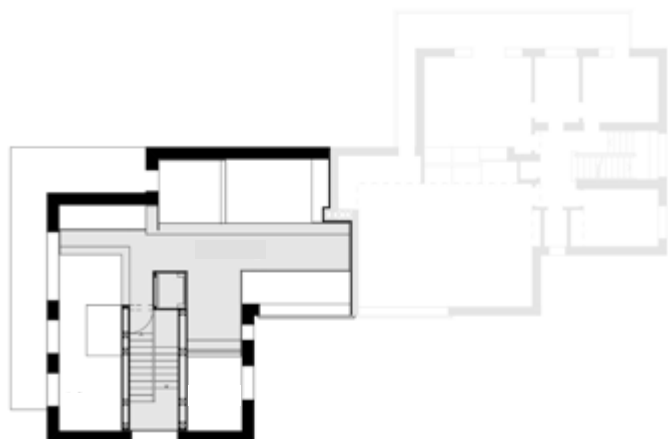
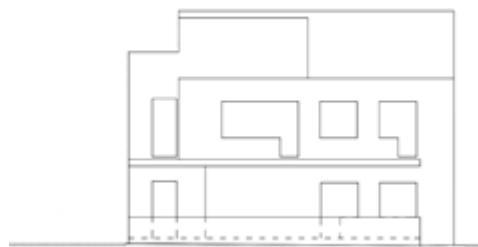
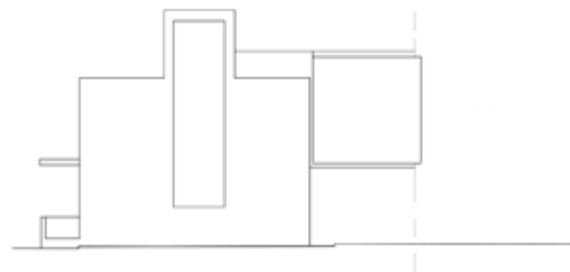
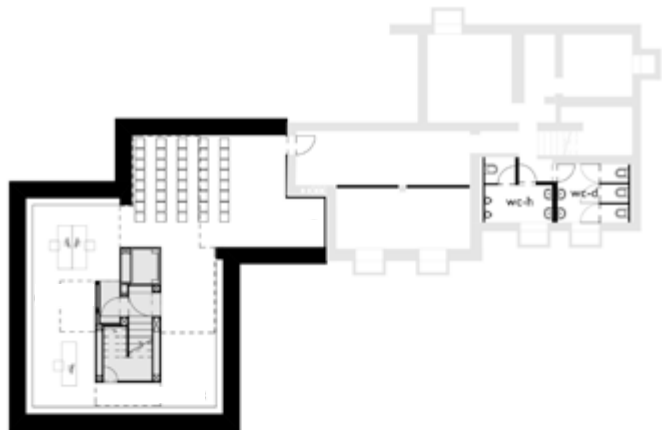
SB. En tus charlas disfruto cómo profundizan en todos los detalles y hay una consistencia en el

estudio tecnológico de sus proyectos. En este proyecto en particular había temas muy específicos. ¿Alguno que vos quieras compartir?

JGM. La metáfora del *fuera de foco* nos obligaba a hacer una arquitectura -que es otra manera de entenderla- abstracta. Nosotros decimos que hay dos tipos de detalles en la arquitectura: el detalle pragmático y el detalle ideológico. Casi no hay necesidad de detalles pragmáticos si hay buena arquitectura. El detalle siempre está en función de un concepto, en función de traducir un concepto abstracto. O sea que el detalle pragmático es el que dice que el antepecho de la ventana tiene que estar protegido de la lluvia porque es una superficie horizontal. Entonces la junta entre la ventana y el antepecho es una junta delicada porque ahí pega la lluvia, va a estar siempre húmeda. En Alemania es aún peor, porque queda la nieve acumulada que se funde contra el marco que está caliente, entonces el marco no solo está mojado sino que está bajo agua. Detrás de la nieve hay una cámara de agua, fundida. O sea que hay que resolver los problemas específicos. A eso lo hace el detalle pragmático y si no tiene ideología detrás, se le pone una chapa plegada, atornillada con una junta elástica para que no entre el agua y hemos terminado. Mientras que el detalle ideológico no solo tiene que resolver el problema técnico sino que tiene que ser fiel y ser traducción de la estrategia conceptual. En las casas de los profesores la estrategia conceptual decía que la casa parecía estar fuera de foco y que no había detalles, todos los elementos que ayudan para resolver un detalle técnico, en muchos de los casos de nuestra estrategia, tenían que desaparecer. Entonces no habría cenefas, no habría chapas. Precisamente ahí tuvimos una batalla porque si uno quiere eliminar la chapa o el metal de una arquitectura -que es la mejor solución para evitar que el agua entre- es muy, muy difícil. Entonces, esta metáfora que por un

lado nos facilitó las cosas, por otro lado -para serle fiel- nos hizo la vida muy difícil en un país donde las normas son implacables. Cualquier solución técnica que estuviera fuera de la norma no solamente había que explicarla, había que discutirla con los organismos que nos daban la licencia edilicia que dicen “esto está fuera de la norma, usted está construyendo fuera de la norma. Nosotros somos un ente público. Un ente público no puede construir fuera de la norma. Las aseguradoras no nos aseguran”. Cada uno de estos detalles supuso un doble trabajo: ser fiel a la estrategia conceptual y convencer para que nos dejaran hacer las cosas como las queríamos hacer, a pesar de las normas. Así que para algunos detalles tuvimos que conseguir la firma del funcionario de turno que decía “sí, yo estoy consciente de que este detalle no corresponde a la norma tal y tal, pero creemos, con los arquitectos, que no hay ninguna consecuencia técnica que nos preocupe y por eso vamos a permitir que se haga de esta manera”. Tuvimos mucho trabajo para ser fieles a la estrategia conceptual por un lado y para hacer el edificio, un edificio que funcionara y no nos vinieran a decir dentro de un año “bueno, esta estrategia de ustedes nos ha ocasionado daño constructivo”, sea por la nieve, sea por la lluvia, sea por lo que fuera. Entonces hay ventanas que no parecen ventanas, no hay cenefas, el edificio parece realmente solo un molde de hormigón y nada más: las ventanas no tienen marcos, no tienen bisagras; las puertas no tienen manijas, se abren automáticamente; no hay barandas. Hay poquitos elementos, fieles a esta estrategia del edificio como una cosa *fuera de foco*. Un edificio, un objeto sin detalles, casi reducido a su mínima expresión.

SB. Con el estudio llevan adelante una práctica profesional basada casi exclusivamente en la competencia en concursos de arquitectura. Esta modalidad les ha permitido acceder a tra-



Casa Lázló Moholy Nagy. Dessau, Alemania.1925. Plantas, vistas e imágenes con intervención de Bruno-Fioretti-Márquez, 2014.



bajos de diferentes escalas y programas. ¿Qué podés contarnos de esta experiencia?

JGM. El destino de nuestro estudio, que hace obras solo si gana concursos, me parece inevitable. Los tres somos extranjeros y nunca tuvimos acceso a una red de contactos o encargos por cuenta de la familia y allegados. No tengo la experiencia, no se cómo funciona un estudio donde alguien viene a tocar el timbre con una obra grande. A nosotros nos ha pasado muy pocas veces con alguna casa. Hemos hecho quizás dos o tres casas privadas y nada más. Y como en Alemania hay una cultura de la obra pública con mucha transparencia, el ente público siempre está obligado a hacer concursos casi sobre cualquier suma. Cualquier presupuesto que exceda los trescientos mil euros ya tiene que ser un concurso público a nivel nacional o internacional. O sea que hay una oferta de concursos muy grande en el país, por esta obligación que tiene la gestión pública. Por otro lado, para salir del llano y entrar en el corral chico, hay que haber ganado uno o dos concursos en el llano. Entonces nosotros ganamos este concurso de la biblioteca que mencioné contra otros cuatrocientos concursantes. Con ese proyecto nos hicimos notar. Haciendo bibliotecas, nos invitaron a un concurso privado para otra biblioteca, donde competimos con solo otros veinte estudios. Y ganamos ese otro concurso y nos hicimos más visibles y nos empezaron a llamar para concursos privados de otras tipologías.

Este concurso en Dessau de las casas de los profesores del Bauhaus también fue un concurso por invitación. Porque, como habíamos dicho ya, se trabaja con jurados que hacen veinte concursos al año. Se conocen y conocen a los estudios y cómo han trabajado para algún proyecto. Y si tienen que hacer una propuesta para un concurso de invitación, proponen algún estudio que han visto en otros concursos. En este concurso nos tenían vistos de otro que habíamos hecho para

la casa donde había muerto Lutero; no ganamos pero uno de los jurados había quedado muy bien impresionado. Sacamos un segundo premio y nos propusieron para las casas del Bauhaus. Nunca sabremos cual será el concurso que ganaremos pero ahora casi damos por descontado que en el curso de un año vamos a ganar uno o dos, con más o menos suerte. Ahora tenemos ganados tres: uno de este año y dos del año pasado. Grandes también. Creo que es porque estamos bien entrenados, ya no aceptamos cualquier concurso, vemos quiénes están en el jurado, cómo piensan. Entonces sabemos dónde conviene concursar porque el jurado tiene ciertos puntos de vista que pueden coincidir con los nuestros. O sea que nos hemos hecho más listos y más inteligentes en esto de hacer concursos y nos está yendo mejor. Es así que la obra construida del estudio es, prácticamente, obra ganada por concurso y la mitad del trabajo del estudio es hacer concursos. Al año hacemos de promedio uno al mes. En este momento estamos por entregar dos concursos en Colonia, un concurso en el sur de Alemania para un museo y un concurso urbanístico en Heidelberg. Con cuatro concursos estamos. Trabajamos al mismo tiempo, lo cual nos ha hecho la vida muy estresada, pero quiere decir que nos reconocen y que el estudio si sigue entrenado va a seguir teniendo trabajo.

SB. Volviendo al tema del reciclaje, anteriormente mencionaste que en Europa proyectaste intervenciones en castillos valiosos que tienen más de quinientos años de historia. Actualmente estamos trabajando en Sudamérica donde las construcciones no son tan antiguas y las oportunidades de intervención se presentan en edificios fabriles o ferro portuarios desafectados. ¿Encontras grandes diferencias a la hora de proyectar en estas dos situaciones?

JGM. En estos casos es necesario usar otra metáfora, que casi te diría es la metáfora que expli-

ca cómo trabajar en el reciclaje. Está relacionado con lo que conversábamos hoy con Horacio Torrent y es esta idea del *palimpsesto*. El *palimpsesto* se remite a las escrituras sobre pieles que se usaban en la Edad Media. Como habían perdido la fórmula de hacer papel -la fórmula antigua del papiro de los egipcios-, apelaron a otro sistema que habían inventado los griegos mucho después. Me refiero al pergamino, un cuero muy fino y talabarteado que permitía escribir sobre él. Esos cueros se usaron en Europa en la época de los romanos y en épocas posteriores. En los monasterios, cuando el Imperio Romano desapareció, conservaron estos cueros y empezaron a escribir los escribientes traduciendo las obras escritas en latín para preservar la cultura grecorromana. Eso fue entre el 400-500 D.C. Doscientos años después, con la misma escasez, se olvidaron de las obras de teatro de Aristófanes, del *Diálogo* de Platón y empezaron a escribir sobre el mismo pergamino habiendo rascado el texto anterior. O sea, un horror: empezaron a escribir los pensamientos de Tomás de Aquino, de Benedictino, sobre los anteriores. Y doscientos años después, algún reglamento del monasterio y doscientos años después, alguna otra cosa. En cuatrocientos años, en esas pieles talabarteadas había cuatro o cinco textos superpuestos que habían dejado siempre atrás. Es una muy buena metáfora para entender este tipo de edificios. La única diferencia, si uno sigue en el concepto de *palimpsesto*, entre un edificio industrial del siglo XIX o de principios del siglo XX y un edificio del 600 D.C. son unos cuantos estratos que uno tiene que trabajar. Digamos, el manual operativo es el mismo, la complejidad del documento depende de la edad del documento y de cuántos estratos han sido propuestos. Más estratos superpuestos hay, con más cuidado tiene que trabajar uno. Pero yo no sé si podría decir que un edificio es mucho más complicado en función de la edad que tiene. Hay edificios que son del siglo pasado

-y quizás por otros motivos: por la morfología o por la estructura-, pueden llegar a ser mucho más complicados que, por ejemplo, esta primera biblioteca que era el depósito del diezmo. El edificio era muy simple: era una caja de piedra con un techo de madera, entresuelo de madera y columnas y no hay ningún secreto en el edificio. Y me imagino que esta fábrica que trabajamos acá, si sabemos que tiene sótanos y una estructura unida a ellos, podría llegar a ser un tema mucho más difícil. También hay una cierta resistencia del edificio al nuevo uso: si el uso es congruente con el edificio, entonces quizás las operaciones sean fáciles de hacer. Si en vez estamos forzando en un edificio una función muy distante de la original puede ser que, aún siendo el edificio muy joven, tenga pocos años o décadas, el trabajo sea mucho más difícil que en un edificio mucho más viejo con una función más congruente. No diría que hay, por definición y *a priori*, una fatiga mayor en función del edificio.

SB. Nos has hablado sobre muchos temas. ¿Con que te gustaría cerrar esta conversación?

JGM. Hoy mencionamos que acá en Chile se está pensando en hacer un master en reciclaje; me parece importante ya que la especificidad que exige el tema es suficiente como para que haya gente que este especializada en eso. Hay tantas carreras donde hay especializaciones, grandes especializaciones. Medicina, no sé cuántas especializaciones tiene. Creo que en Dinamarca también hay títulos de arquitecto especializado en reciclaje. No sé qué significará eso para la profesión en el futuro, pero que haya trabajos de master o cursos de posgrado con especializaciones en reciclaje sería una cosa muy interesante de ver. ¿Cuál sería el cuerpo de enseñanzas que uno tiene que dar a un arquitecto para que sea un especialista en reciclaje? Diría que uno de los puntos más interesantes se centra en la cuestión estructural porque todo el reciclaje

te obliga a pensar mucho las estructuras, siempre hay un problema estructural. O sea que sería interesante que haya ingenieros que puedan enseñar o discutir con el arquitecto cómo resolver los problemas típicos del reciclaje. Por ejemplo, cargar los edificios más de lo que estaban cargados cuando fueron diseñados. Esto supone reforzar las estructuras sin destruir el documento. O el tema de la física del proyecto, con lo cual hay que ver dónde poner todas las aislaciones térmicas para no perder la pátina y no perder la riqueza de la textura del material. Todos los temas que te ocupan, lo hacen no solo conceptualmente, sino también técnicamente. Con lo cual se podría hacer un posgrado muy interesante para el que lo quiera seguir. Debería cubrir todos los aspectos de la disciplina pero con una aplicación específica a aquellos que son característicos del reciclaje. Sería muy interesante aceptar y reconocer que la arquitectura del reciclaje es un campo específico que merece ser reconocido como tal●



José Mario Gutiérrez Márquez. Arquitecto (FAPyD-UNR). Trabajó en diversos estudios en Italia y Alemania entre 1986 y 1995. Socio del estudio BFM con Piero Bruno y Donatella Fioretti (Berlín). Fue Profesor Invitado en la Universidad de Cottbus entre 2007-2010. Actualmente es Profesor Titular en la Universidad Bauhaus de Weimar. Ha ganado numerosos concursos de arquitectura en Europa y recibido premios nacionales por su obra.



Sebastian Bechis. Arquitecto (FAPyD-UNR). Profesor Adjunto de Proyecto Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Desarrolla su práctica profesional en el Estudio *Bechis Arquitectos* con el que ha obtenido premios en concursos de arquitectura a nivel nacional e internacional. Las obras del estudio han formado parte de publicaciones, muestras y exposiciones.

El Manantial

Jorge Scrimaglio por Ignacio Almeyda

Español

La *contemporaneidad* puede presumir de una velada vanidad: la de ser un presente continuo. Una construcción conceptual que de algún modo funde el pasado y el futuro, en el mero presente. Global y multiforme, la era contemporánea en la cual estamos inmersos formando parte, se caracteriza sobre todo por la progresiva atomización del conocimiento del mundo en que vivimos, donde la humanidad experimenta un crecimiento más allá del límite que le marcara históricamente la naturaleza, agudizando la incertidumbre de su propia existencia en el medio ambiente donde se desarrolla. Es el contexto en el cual se crea la Reserva Natural de Granadero Baigorria, una prolongación del pensamiento del arquitecto Jorge Scrimaglio en defensa del lugar donde años antes había enraizado el proyecto de su propia casa; y en un tiempo donde la arquitectura no encuentra equilibrio entre los factores cambiantes y permanentes de la realidad porque pareciera desconocer la naturaleza de que está hecha y su valor metafísico: la fuerza moral del espíritu.

Palabras clave: Scrimaglio, lugar, historia, naturaleza

English

Contemporaneity may boast of a veiled vanity: it is a continuously evolving present. From this conceptual framework, in some way, past and future merge into mere present. The global multilayered contemporaneous age in which we are imbedded is mainly characterized by the progressive knowledge fragmentation of the world in which we live. Mankind experiences a growth that goes beyond the boundary historically drawn by nature enhancing the uncertainty of its own existence in the environment where it develops. This is the setting in which the Nature Reserve of Granadero Baigorria is founded as a consequence of architect Jorge Scrimaglio's thinking when protecting the place chosen years before for his own house project. This occurs in a time in which architecture is unable to attain harmony between changing and permanent factors of reality. It fails to recognize not only the character of reality but also its metaphysical value: the moral strength of spirit.

Key words: Scrimaglio, place, history, nature

La Arquitectura como compromiso ético, ese es el tema central de la arquitectura de Scrimaglio. No con la sociedad ni con el cliente, tampoco con una disciplina reglada institucionalmente. Se trata de un compromiso consigo mismo, donde pone en juego no solo sus ideas arquitectónicas, sino vitales. Su concepción de la arquitectura no es la de una estética, ni tampoco un servicio social, ni una técnica al servicio de la eficiencia, sino algo mucho más profundo y complejo: algo de la noble utopía moderna, algo del legado de los grandes maestros.

Respeto por la idea, por la naturaleza de las cosas, por la dignidad del habitar y construir en el mundo. No es el único, afortunadamente. Podemos citar una larga tradición, tanto en la arquitectura anónima, artesana, como en la historia de la arquitectura “profesional”. Los maestros medievales, los antiguos griegos o los constructores incaicos, tanto como Borromini o algunos de los grandes maestros de la

modernidad, parecen tener algo en común: un esfuerzo desproporcionado, fuera de toda lógica; la conciencia de que la tarea está más allá de las circunstancias, más allá de las necesidades de tal o cual cliente. Después de todo ¿quién se acuerda del Sr. Savuá?... ¿y del Sr. Rotondo (sic)? Probablemente muy pocos estudiantes puedan dar datos ciertos de los destinatarios de obras famosas. Tanto el francés de incierta ortografía como el improbable cliente de Palladio (según un imaginativo alumno) son desestimados en la mayoría de los libros de historia. ¿Se puede deducir que el cliente no importa? ¿que es un mero intermediario entre el arquitecto y su obra? ¿un intruso? ¿un mal necesario? Estas cuestiones están en el centro de la relación compleja entre la arquitectura y la sociedad. Si respondiéramos afirmativamente tal vez nuestros proyectos ganarían un lugar en los museos de arte pero lo perderían en las calles de nuestras ciudades. Y en lujosas revistas seguiría viva la ilusión de la

autonomía disciplinar. Porque los verdaderos mecenas escasean y en cambio abundan los marchands y las corporaciones deseosas de convertir la arquitectura en imagen de marca. Para colmo, sospechamos que si el cliente siempre tuviera razón, estaríamos condenados a hacer eternamente la arquitectura de moda que imponen las revistas de decoración.

Hay un estrecho territorio entre esos dos extremos y allí se mueve Scrimaglio; y no siempre con éxito. Su obstinado rigor fascina a los que amamos la arquitectura, aunque sus clientes no siempre estén satisfechos.

Tal vez es mejor así: el éxito comercial es a veces una prueba difícil y el amor artesanal de su trabajo no se condice con la gran escala ni con los requerimientos del mercado inmobiliario. Vende poco. Enhorabuena.

José Luis Rosado

Mil novecientos cincuenta y siete es un tiempo de sincronicidades. Es el año de publicación del primer número de la revista A&P de la Escuela de Arquitectura,¹ cuya tradición de valores encuentra aún hoy continuidad en el presente ejemplar. Es el año de inauguración de la XI Trienal de Milán, contribuyendo al estudio de la interrelación real entre el arte, la técnica y la economía para el diseño industrial y la arquitectura contemporánea, reintegrando en la ecuación productiva a la intuición y la tradición artesanal y favoreciendo las condiciones para el desarrollo y la experimentación.

Tiempo en que la crítica arquitectónica –Bruno Zevi, sobre todo– pone énfasis en el análisis de las propuestas sensibles al carácter regional del entorno y la individualidad del ser.²

Es el año que encuentra también a un sabio nagenario Frank Lloyd Wright diciendo, en una entrevista televisiva, que:

quisiera hacer una apropiada declaración de independencia en el centro mismo de nuestra libertad; quisiera tener una arquitectura libre.

Quisiera tener una arquitectura que pertenece al lugar en donde la veo sustentarse, y sea una gracia para el paisaje en vez de una desgracia; (...) quisiera hacer eso por el país.³

Con su idea de *árboles en un bosque* había desarrollado el diseño de las casas usonianas,⁴ una arquitectura para el hombre y la naturaleza, de bajo costo y enraizada en el paisaje.

Experiencia que servirá de horizonte para el proyecto de la Casa Bailey de uno de sus discípulos, Richard Neutra, quien fuera invitado a participar en el Programa CSH⁵ dado su reconocimiento en la labor arquitectónica; y quien, en 1957, de viaje por Latinoamérica y habiendo llegado a la Argentina, visitó Rosario y estuvo de paso por el barrio de Alberdi, a pocos kiló-

metros al sur de Granadero Baigorria, donde Jorge Scrimaglio mientras tanto construía su primera obra de arquitectura, su casa.

Tal contexto sincrónico era el *zeitgeist* (espíritu del tiempo) que obraba en favor de una realidad más elevada del ser. Según Neutra, por miles de años el íntegro escenario primitivo del hombre había sido natural, pero que “de entonces a ahora” casi la totalidad de lo que nos rodea es artificial: cosa construida y fabricada.

Así todo, pensaba que la penetración en la unidad orgánica y significado profundo del hombre era indicio de la gestación de un nuevo humanismo, donde el hombre -a la luz del nuevo enfoque- era el destinatario del diseño del entorno y del arquitecto, por lo cual conocerlo era una prioritaria responsabilidad contemporánea. *El primer deber del hombre lo tiene consigo mismo* (Rand, 1943 [1958: 723]). Es su ley moral. Y para preservar nuestra especie, primero es necesario preservar el entorno donde se desarrolla. Proteger también de esta forma el modo de vida del individuo, expresado a través de la arquitectura; y con ello preservar a su vez a la arquitectura misma, de todo aquello que desnaturaliza su integridad y desbalancea su equilibrio.

Una verdadera arquitectura del hombre y de la naturaleza. Pero la historia nos enseña que no es una línea sino un espesor: un río en cuyas aguas y meandros navega nuestro presente; y nuestra propia realidad: el ámbito donde poder dimensionar su valor a la par de su desarrollo constante.

Por tal razón, las circunstancias que llevaron a la creación de una reserva natural en el área costera de Baigorria son muestra cabal para comprender el intrínseco valor de la historia en el proyecto contemporáneo, determinando una simbiosis equilibrada entre lo natural y lo

creado por el hombre, como defensa frente a la desmesura de los avances de la urbanización. El arquitecto Jorge Enrique Scrimaglio (discípulo de Eduardo Sacriste y cuya maestría de obra, fundada en la búsqueda incesante de una “arquitectura de lo propio”, es un referente local para las futuras generaciones de arquitectos) es uno de los fundadores de la Reserva Natural “Playa Granadero Baigorria”, quien junto a un grupo de colaboradores con miras al futuro de la pervivencia del lugar, continúa en el presente la tarea de construir su historia a partir de preservar su existencia conforme a su naturaleza.

Ignacio Almeyda. Maestro Scrimaglio, puedo decir que usted y yo somos contemporáneos. Construimos este diálogo, aquí y ahora. Los dos hemos nacido y nos hemos criado en la misma ciudad -que bordea el Paraná- y los dos cursamos estudios en la misma Universidad Nacional; solo que usted, en la del Litoral y yo, en la de Rosario.

La *contemporaneidad* puede llegar a ser una quimera del tiempo, sustancia de que estamos hechos. Usted pertenece a la generación de arquitectos que se formó en la década del ‘50, atravesada por búsquedas y transformaciones profundas, desde la enseñanza y el desarrollo de la profesión; yo pertenezco a la generación de arquitectos que se formó en la década del ‘90, atravesada por cierta realidad aparente.

Entre usted y yo, años de historia de la arquitectura y la vasta y fructífera obra que nos ha legado, aún viva interpelándonos a pesar del tiempo transcurrido; obra que no termina en sí misma sino que trasciende en el lugar donde fue creada, como es el caso de la Reserva Natural en Granadero Baigorria. Puedo ser, de algún modo, un mero rastro en el vasto trazo de la huella que han marcado los que me precedieron y, sin embargo, hoy podemos coincidir en el mismo espacio de tiempo y lugar. Y hoy, como



Playa en la Reserva Natural. Imagen: gentileza de Jorge Scrimaglio.

se sabe, mañana será historia. Entonces, con relación a la Reserva ¿cuál es la importancia del pasado en el presente?

Jorge Scrimaglio. Me parecen interesantes sus apreciaciones y, entrando al tema de la Reserva Natural, le debo decir que su importancia, en el pasado, fue la de ser un espacio natural, al que en el año 1978 lo calificamos como *Reserva*. Ese es el nombre como se la conoce en la conciencia colectiva de los que habitan Granadero Baigorria. Ese es el *lugar*: seis manzanas ribereñas del Barrio *Los Paraísos*, entre calles Urquiza al norte y Rosario al sur, entre el río Paraná al este y calle Salta al oeste. Como lo es la *Reserva Ecológica Costanera Sur* en Buenos Aires, creada en el año 1993, por ejemplo. Se trata de espacios donde su topografía, su flora autóctona y su fauna tienen el valor de un santuario.

IA. Eduardo Sacriste, Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan.... Nombres de una concatenada progenie de maestros que se abisma hacia el fondo de los tiempos: ¿La luz que marca un camino?

JS. En este caso estamos en relación de *acata-miento*. Por eso la lucha que llevamos a cabo para que esto subsista. Se trata de la obra de maestros, por eso está bien que usted me llame con ese nombre, como los tres arquitectos que usted menciona anteriormente. La luz les enseñó que el camino estaba en la *naturaleza*. Difícil palabra para ser valorada en estos días.

IA. Sacriste -observando el nido de los pájaros- creía que deberíamos volver a las fuentes. Una voz que seguimos escuchando. Y si uno es lo que uno hace y nadie nace de la nada, del vacío, sino en un lugar, con un entorno y un contexto

que lo rodea; del mismo modo, también ¿uno “es” de donde uno viene?

JS. Creemos que algunos de los pescadores artesanales afincados en el área con el nombre de *Miguel López* que ocupan el sector sur de la costa de esta reserva, participan de este sentimiento. Es por la forma en que la naturaleza los inunda. El río es su vida. Por eso luchan para que *lo que es público sea de todos*.

Este es el verdadero sentido del fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Provincia de Santa Fe sobre el verdadero destino de esta reserva natural. Porque si estamos hablando en términos superiores respecto a lo que es este santuario, la Justicia ha determinado que ese bien sea de todos.

En este momento, mediante un recurso de amparo, estamos intentando detener la intromisión



Imagen panorámica de la Reserva Natural. Imagen: gentileza de Jorge Scrimaglio.

de maquinaria pesada con la que se pretende instalar una “guardería” en el sector sur de la costa de la reserva natural.

IA. Para el hombre, como artífice colaborador del diseño del entorno, ¿conocerlo y protegerlo es entonces una responsabilidad contemporánea?

JS. El río garantiza la pervivencia de la naturaleza, en un área costera como lo es esta reserva natural. Está reconocida como *Área de Paisaje Protegido* por la Administración de Parques Nacionales.

La Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN), con sede en Gland (Suiza), la reconoce como *Área de Flora y Fauna Autóctona y Refugio Anual de Aves Migratorias*.

IA. Inmersos como estamos en un mundo globalizado, donde la idea del *lugar* y sus preexistencias ha sido de alguna manera desvirtuada o desnaturalizada -e incluso a veces negada- y frente al modo actual de pensar y hacer arquitectura, de cara a un futuro que pareciera prescindir de su pasado, ¿cuál es para usted el lugar de nuestra historia en el proyecto contemporáneo?

JS. Tener una reserva natural y cuidarla es una base cierta. Si la perdemos es el mayor de nuestros males.

Porque la historia se mide en el pasado más remoto. En esta reserva hay Espinillos, Talas, Sombra de Toro, Molles, Ceibos, Sauces, Pezuña de Vaca, Quebracho Blanco, Ombúes, Caña Coligüe, y su numerosa avifauna asociada.

El respeto *por lo que ya está*, nos sitúa para que lo que pongamos sea acorde con ello.

Este es el secreto.

IA. ¿Es necesario entonces -o más bien diría imprescindible- nutrir a las Escuelas de Arquitectura del legado de la experiencia cultural histórica del lugar, como base de sustento para la tarea de proyecto?

JS. Justamente. Se parte de una idea basada en modelos copiados de los *catálogos internacionales* y después se concurre al lugar tratándolo con desprecio. Todo lo contrario de lo inculcado por nuestros Maestros. Se trata de un plan basado en la negación y en sus pasos sucesivos termina por negar al ser humano.

IA. Pareciera que un rasgo sustancial de la arquitectura contemporánea es abstraerse de lo que la rodea y dejar al hombre afuera: como si tuviera su razón de ser en la disconformidad de las condiciones que prevalecen en la práctica de la disciplina, y debiera resultar en un hecho

singular -del orden de lo espectacular o novedoso- surgido de variables aisladas del contexto real donde se produce, desestimando el vínculo con lo preexistente y buscando a cada momento desde el vacío, reinventar un porvenir.

¿Existen razones para pensar que la arquitectura pueda volver a su *lugar de origen*?

JS. Los cuadros de Benito Quinquela Martín jamás fueron colocados en el Museo Nacional de Bellas Artes mientras él vivió. Su color local era motivo de su descrédito. Los relojes de los críticos estaban en sintonía con lo que *venía de afuera*.

IA. ¿Se había perdido el sentido de la realidad?

JS. Ningún árbol autóctono se plantó en las calles de Buenos Aires. La *pampa* estaba afuera. Ahora las cosas están cambiando. Una pared de ladrillo era un muro al que le faltaba el revoque. ¿A alguien se le pudo haber ocurrido *revocar* una catedral? Es una cuestión cultural basada en las falsificaciones.

IA. “Hay, o dicen que hay, una cierta facultad de la mente por la cual la mente o la facultad, como prefieran, es capaz por un lado, de disolver una cosa en sus elementos y, por el otro, de



Jorge Scrimaglio. *Cabaña sobre pilotes de madera*. Propuesta para la reunificación de la costa de la Reserva.

formar con esos elementos u otros similares la misma cosa o una similar. Este procedimiento, creo, es llamado Lógica –recibiendo la primera operación el nombre de análisis y la segunda el de síntesis. Algunos hombres poseen la media facultad de separar; otros, la media facultad de construir. Cuando la facultad íntegra existe en un solo individuo en un grado moderado, se dice de él que tiene talento; y cuando la posee en grado superior, es llamado un genio o una mente maestra. El individuo que no posee ni una ni otra media facultad, es mentalmente estéril. Temo que el arquitecto moderno pueda colocárselo en esta categoría en razón de sus extravíos”. (Sullivan, 1918 [1957: 207])

¿Teme usted que el arquitecto contemporáneo se encuentre extraviado?

JS. Todo lo que viene de afuera busca extraviarlo. De ahí la necesidad de esta lucha por la Reserva Natural. Ella es un foco de enseñanza, en un

mundo que facilita lo contrario. Todo esto es deliberado. Pero los cataclismos que afectan al medio ambiente son cada vez mayores... En el rancho de uno de los fundadores de la Reserva Natural se refugió el cantor y actor cinematográfico Hugo del Carril. Este rancho está construido en dirección a calle Lisandro Paganini, nombre primitivo de Granadero Baigorria.⁶

IA. ¿Considera que los elementos arquitectónicos en su forma más elemental y el deseo en su forma más primitiva y animal, siguen siendo la base de la arquitectura cuyo esplendor es solo una síntesis?

JS. No hay ninguna duda de ello. Para asegurar nuestros dichos, en la Avenida San Martín y Estrada, hay un cartel indicador sobre la Reserva, con un logotipo de excelente diseño y una flecha que dice “800 metros, Reserva Natural / Natural Reserve” (colocado por la Municipalidad).

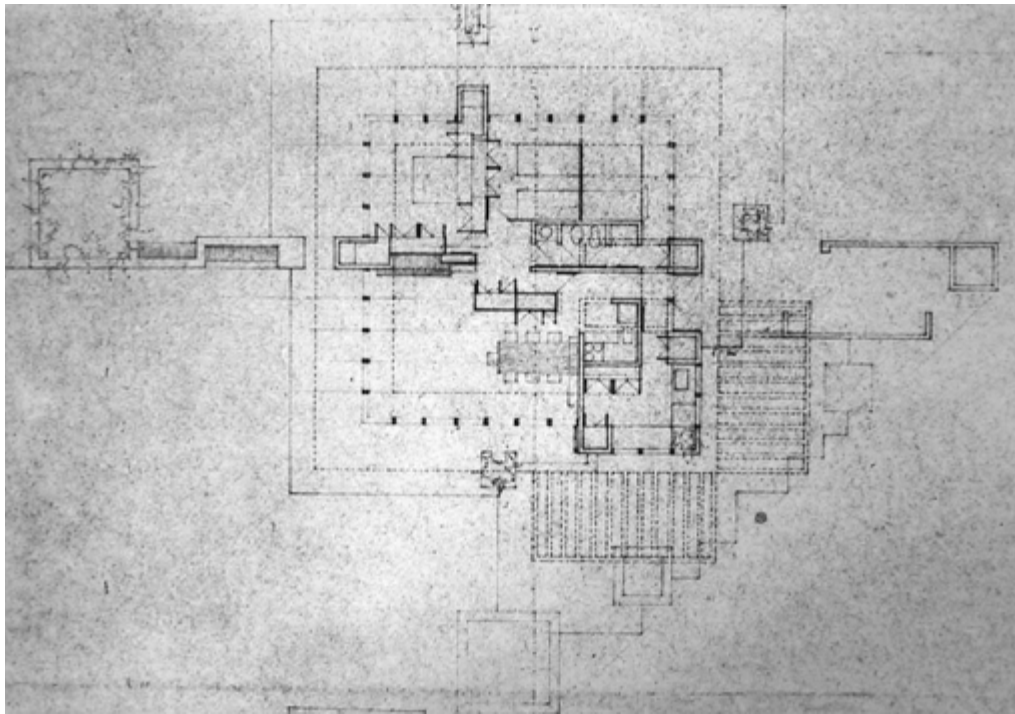
IA. 1957 es un año trascendental para usted. Y debo reafirmar que lo es también para el área del lugar, conforme al contexto histórico. ¿Podría recordar ese período particular de su historia?

JS. En el sitio que hoy ocupa la Reserva existió un vivero, el vivero *Persegani*, donde se cultivaban las casuarinas plantadas al borde de la barranca, en la calle Urquiza y en la Avenida San Martín. Esa proverbial arboleda estuvo a punto de desaparecer (quedó la mitad de la misma desde el hospital a Capitán Bermúdez). Quien promovió el corte es el actual intendente de Granadero Baigorria, antes Secretario de Parques y Paseos.

IA. Y si el habitar es el rasgo fundamental del hombre (nuestro oficio se resume en construir la habitación humana, nada menos), es decir que hay una necesidad primaria e inmanente en el hecho de construir que primero nos demanda buscar la esencia del habitar y de cuyo aprendizaje podremos sentirnos dignos de poder construir: empezar la propia experiencia a partir de la construcción de la casa propia es como nacer del principio de todas las cosas, construyendo desde el habitar y pensando para el habitar. ¿Considera que a partir de tal experiencia uno alcanza la plenitud de su esencia?

JS. Hemos hecho un dibujo, como una iniciativa espontánea para dar una respuesta a cómo pensar y construir el habitar en la costa del río, en la parte sur de la Reserva, una especie de cabaña con techo de paja a cuatro aguas. Estaba sobre pilotes de madera, con galería todo alrededor, y una escalera ancha en su frente. Toda de madera. Viéndola, en relación con el paisaje, parecía pertenecer al lugar. La armonía formaba parte del sitio. ¿Es tan difícil proceder de esa manera?

IA. Creo que no, cuando el espíritu de uno es sensible. En cuanto a la transmisión del cono-



Jorge Scrimaglio. Casa Maíz. Plano original a lápiz.

cimiento para el aprendizaje y en cómo uno se forma en lo que hace, podríamos decir que todo aquello que nos llega de los libros, nos llega de un intermediario, que es quien escribe y dice lo que aprendemos. El mejor libro entonces, y en primera instancia, ¿es el Libro de la Naturaleza?

JS. Esta es la cuestión. Pero la enseñanza parte de quien enseña. El que más sabe es aquél que tiene mejor conocimiento de la naturaleza de las cosas. En arquitectura es así.

IA. ¿Es ese el lugar a partir de donde construyó su propia casa?

JS. Sí.

IA. Es ese el lugar, también, a partir de donde se creó la Reserva Natural.

JS. La Reserva no se creó en cualquier lado, ocupó el área de un antiguo vivero. De ahí la

edad de sus árboles de más de cien años, que le dan majestuosidad, convirtiéndola en un *campus* de alto valor histórico. De ahí el *árbol* que forma parte del emblema de la Reserva.

IA. Veo una planta que brota de su semilla y se abre y expande hacia su crecimiento pleno. Veo un desarrollo que es como un poema, que muestra en su más alta forma la unidad y cualidad del análisis y la síntesis.

Encuentro una evolución lógica en esencia, que nace de la construcción de una casa en el seno de un sitio natural, y que se expande en el entorno que la abriga y la contiene, creando un ámbito natural protegido. La mente humana en acción es la fuente original a partir de la cual se desarrolla junto con otras mentes afines a su esencia, para garantizar su integridad evolutiva. Hay un valor intrínseco en el ser genuino, que no basa su esencia en imitar a otro sino en su instinto de ser lo que es, a partir de donde nace. Es la historia natural del hombre y el medio donde habita.

JS. Se trata de la naturaleza del bosque, palabra que encierra energías que colocan al hombre en una realidad distinta a la que tiene en la *city*. Aquí el hombre habita pero con un ritmo acorde con la vida misma.

IA. Entonces la semilla de la Arquitectura está en esa idea luminosa de simplicidad que muestra el sol cuando cruza el cielo, en el vuelo de un pájaro, en el vaivén del agua en la orilla del río. Cosas comunes pero de ningún modo vulgares; naturales y no artificiales, que llegan a nosotros unidas a una idea igualmente luminosa de complejidad orgánica, base del ritmo para un primer paso hacia una verdadera educación arquitectónica.

JS. Dos materiales, cuando solo uno es suficiente, constituye un exceso, ha dicho Frank Lloyd Wright; pero él sabía que la obra es sumamente compleja. Esta es la base de la cuestión. La *suma* de materiales es un recurso de *afuera*. Pero la complejidad es una ley que uno debe encontrar *adentro*.

IA. ¿Y el camino hacia una verdadera arquitectura -la que trasciende las meras categorías y épocas- comienza entonces observando el medio del cual somos parte y continúa cuando en el desarrollo creativo surge en uno el despertar de algo elemental que estimula todo lo que nos rodea por los ritmos y equilibrio que les son propios? Algo que podríamos reconocer como un impulso vital que actúa en la propia mente... Algo así como la base del pensamiento organizado.

JS. Wright ha dicho que la proporción es un instinto. Los grandes artistas lo saben y ese instinto le permite adaptar lo nuevo modificando el total de las cosas. Es el caso de la adaptación de las aves a los cambios del ambiente. El que no se adapte, muere.



Jorge Scrimaglio. *Casa Maíz*. Fisherton, Rosario, Argentina. 1982. Relación de vínculo entre arquitectura y paisaje natural. Declarada Obra de Interés Cultural y Valioso Aporte Rosarino a la Cultura Nacional y Americana (Decreto Municipal N° 8125 del 11-12-1990). Fotografía: Jorge Scrimaglio.

IA. Maestro, el camino parece ser largo y tortuoso. Pero intuyo que estaremos mejor si en el recorrido buscamos sustentarnos en nuestra capacidad de formar juicio propio; aún a riesgo de extraviarnos, siempre encontraremos mejor rumbo si nos valemos del dominio de la experiencia por el simple hecho de ser propia. Acaso no importe, en suma, ser original sino actuar libre y espontáneamente para que nuestra individualidad expresiva encuentre naturalmente su propio camino.

JS. Grita, y todo el mundo oírás cuanto digas. Murmura, y quienes se hallen cerca entenderán lo que dices. Calla, y tu mejor amigo habrá escuchado lo que dijiste.

IA. Una vez me dijo que “cuando uno hace todo lo que puede, uno hace lo que debe”.

JS. Así es. Pero a veces uno se reprocha no haber hecho algo más. Por ejemplo, en el caso de

la *Capilla del Espíritu Santo*, que creo podría haberla salvado de su destrucción. Fue un golpe terrible para mí.

IA. Manos que no la hicieron, la deshicieron: “los ‘segunda mano’ que se arrogaron el derecho de mejorar lo que no habían hecho y lo que no podían igualar” (Rand, 1943 [1958: 724]. Recuerdo la respuesta que me dio uno de los responsables, durante una conversación que tuve en un intento por salvarla: me dijo que la construcción era bella, pero que no era una obra... Como si la capilla y la belleza que emanaba de ella pudieran ser escindidas y ser dos cosas separadas. Y conforme con esa manera de pensar, se apuraron a destruirla. Pero mientras esa obra perdure en nuestro pensamiento, seguirá *estando*, existiendo.

Aún a pesar de quienes sostienen que el amor del hombre por la integridad de su trabajo y su derecho a preservarlo es cosa sin importancia... Y de acuerdo a la idea de integridad que usted

expresara en *Los Principios de la Arquitectura de la Realidad Viviente*,⁷ nadie podría dejar de sorprenderse de ver un pez caminando fuera del agua; del mismo modo, debiera sucedernos lo mismo frente a semejantes incongruencias en el orden de lo constructivo. ¿Existe un principio de integridad en la esencia de todas las cosas?

JS. Ese principio existe, pero depende de uno apreciarlo. Las cosas no lo relatan, pero uno puede encontrar esa integridad. Pero muchos creen que las artificiosidades ocupan espacios de interés. Los que dirigen todo esto lo saben y buscan sustitutos para el recambio. Justamente, una reserva, lo es en la medida que otros la gocen. Es la naturaleza que cambia con la verdadera ley.

IA. La Democracia es la forma de gobierno donde en esencia el individuo es libre y la verdad fundamental reside en la ley de la Naturaleza para el Hombre. Wright nos ha enseñado que la libertad viene de adentro. Se desprende entonces que es

deber de todo aquel que forma parte, establecer un gobierno responsable dentro de su propia persona; es decir, una “forma más elevada de emancipación (...) física, mental y espiritual en virtud de la cual el hombre (...) cuida de la divinidad de su propia alma”. (Sullivan, 1918 [1957: 212]). ¿Cree usted que nuestra sociedad actual muestra en alguna medida qué se hace conforme esencialmente con estos principios?

JS. Nosotros aspiramos que la Justicia proceda de acuerdo a sus fallos. Creemos que una demostración de la Democracia es ésta.

IA. Ser o no ser arquitecto argentino, ¿una tragedia nacional?

JS. Si se lo mira desde afuera, la finitud con lo que se hace en los países *centrales*, da alivio de pertenecer al sistema. Hace poco se veía a Rosario como una *Barcelona americana*. Pero duró poco.

IA. Uno observa lo que le rodea y donde aparece la huella del hombre aparece la sospecha de que hemos sido enseñados que la Naturaleza es una cosa, el hombre otra; y que lo que el hombre hace en la Naturaleza, es otra. Ahora, el ADN de la mente humana en su estado natural, libre, es un manantial latente de posibilidades y capacidad de acción en la naturaleza, capaz de reproducir aquello que la nutre. ¿Podemos aspirar a una reivindicación de la Arquitectura por medio de su Historia, reforzando su enseñanza en estrecha relación con el presente y el medio de donde proviene?

JS. En el caso de esta Reserva Natural, si el intendente conociera en realidad lo que posee, esto se conseguiría. Pero él es ingeniero agrónomo y cualquiera diría que él puede entenderlo. Pero no es así. Él lo que busca es que este espacio costero genere riqueza. Una guardería sería la solución (para unos pocos).

IA. Y si somos en verdad lo que hacemos y de dónde venimos, ¿nuestro destino es el camino hacia una arquitectura argentina?

JS. La palabra *argentina* fue una realidad traída de afuera. Los checos, por ejemplo, cultivaron una arquitectura *nacional* donde se veían los acervos de la madre patria. Aquí se la denominó como una arquitectura clásica con aditamentos telúricos. Nuestro camino parte de otro destino.

“Soy una imagen vaga, la sombra de un deseo; pero hallaré algún día mi oculto manantial...”, musitaba Leopoldo Marechal en su poema. ¿Y más allá? El hombre es una misteriosa unidad. Y el espíritu del hombre es su propio ser: la entidad que constituye su conciencia. La pregunta vital que debemos hacernos ahora –y más que nadie, los jóvenes estudiantes de arquitectura– es la misma que se han hecho en su tiempo los grandes hacedores:

Cuál es nuestra responsabilidad u obligación, ante la comunidad en que vivimos y de la que participamos. (...) Tenemos el imperativo de reiterar una y otra vez, mientras sea necesario, nuestro llamado y nuestra advertencia a fin de que el hombre cuide y perfeccione cada vez más el hábitat donde transcurre su existencia, pues a partir del deterioro de ese hábitat, de la decadencia de las ciudades que habita y las fuentes de donde obtiene sus medios de vida, se desembocará inevitablemente en la decadencia y la destrucción del hombre mismo. (Sacriste, 1988: 4-14)

Debemos confiar en la perfección de lo naturalmente creado y ser consecuentes con eso. La situación de cada hombre puede ser una solución en sí misma a las preguntas que él mismo se formule: porque “la realiza como vida, antes de aprehenderla como verdad” (Emerson 1836

[1999: 13]). Del mismo modo, la naturaleza está historiando su propio destino. El lugar donde todo es nuevo y antiguo; y donde “la tierra es a la vez el piso de su casa, su lugar de juego y de trabajo, su jardín y su lecho” (Emerson 1836 [1999: 26-27]). El lugar donde el hombre contempla algo tan auténticamente bello como su propia naturaleza, que lo haga capaz de crear una arquitectura con su eje inmutable de naturaleza espiritual, que le permita alcanzar el equilibrio y la permanencia. Donde la novedad no sea más importante que la verdad, lo novedoso envejece rápido, al tiempo que exige otra *nueva novedad*, y lo real pasa a ser una carrera en el vacío, razón por la cual la arquitectura deviene en ser solo una estética; lo que explica la sucesión vertiginosa de *ismos* que la caracteriza de un tiempo a esta parte.

Podemos aspirar a reconectarnos con el suelo de la historia, volver al lugar de origen. A la preexistencia del lugar, donde salido de la indeterminación de una realidad abstracta, uno pueda retomar el curso de un camino que no solo tiene un origen sino un destino. Donde el hacedor de arquitectura pueda encontrar su propia voz, redimido de experiencias pasajeras que abundan -entre la certeza y la desesperación- en extrapolaciones. Donde el *ethos* del presente se revela haciendo el camino y a la Arquitectura se llega haciéndola, recuperando su verdadero sentido: el que le da la tierra que la sustenta.

En la relación arquitectura-cultura, observable en los momentos históricos creativos, donde un pueblo llega a su identificación al ocupar *su* lugar como ser maduro, íntegro y dueño de sí, *la arquitectura no es el producto del intelecto abstracto sino el logro de una aspiración*, que no sirve si están ausentes dos esenciales protagonistas: el individuo –o pueblo creador– y una rea-



Jorge Scrimaglio. *Casa Ramaciotti*. Arroyo Seco, Argentina. 1968. Detalle de muro en talud que muestra la relación de vínculo entre arquitectura y naturaleza a través del empleo del jardín-terrazza. Fotografía: Ignacio Almeyda. | Jorge Scrimaglio. *Casa Garibay*. Fisherton, Rosario, Argentina. 1964-1971. Patio pergolado en luz y sombra. Fotografía: Ignacio Almeyda. | Jorge Scrimaglio. *Casa Siri*. General Lagos, Argentina. 1990. Esquina estructura de ladrillos con pátina del tiempo. Fotografía: Ignacio Almeyda.

lidad que le concierne, lo conmueve y lo trasciende. (Scrimaglio, 1991: 4)

Una realidad viviente como lo es la Reserva, dice mucho acerca del mundo en que vivimos y del modo en que vivimos. Hay un murmullo del paisaje que nos subyuga en su silencio.

Aquel concepto desarrollado por Alois Riegl acerca de la volición inmanente del arte –*kunstwollen, la voluntad de arte*– ha impregnado desde siempre las heterogéneas formas de la naturaleza. Sus cualidades intrínsecas han atravesado con fuerza la prueba del tiempo (y lo seguirán haciendo de acuerdo a su razón de ser), buscando adaptarse de forma favorable frente a la adversidad, y no debiera ser justamente el hombre un escollo en el camino. Si hay en toda creación un fin en sí mismo, ese es el de querer perseverar en su ser. Y así como el fruto guarda relación con el árbol, por ley de la Naturaleza, todo semejante engendra otro semejante. Entonces, un pensamiento lógico engendrará un comportamiento lógico. Solo podemos colaborar en ese proceso

de forma armónica y equilibrada, si queremos aspirar a un largo, continuo y saludable modo de vida en nuestro medio: una *contemporaneidad real*, tangible y con grandes aspiraciones trascendentes conducidas por un espíritu elevado. De una cultura propia, de intuición profunda y con raíz en sus tradiciones, podemos asegurarnos continuidad en el tiempo, de acuerdo al modo y en la justa medida en que nos relacionamos y convivimos con lo que nos rodea: una concepción del mundo que se nutre del manantial que da origen a la vida del ser de aquellos que la producen.

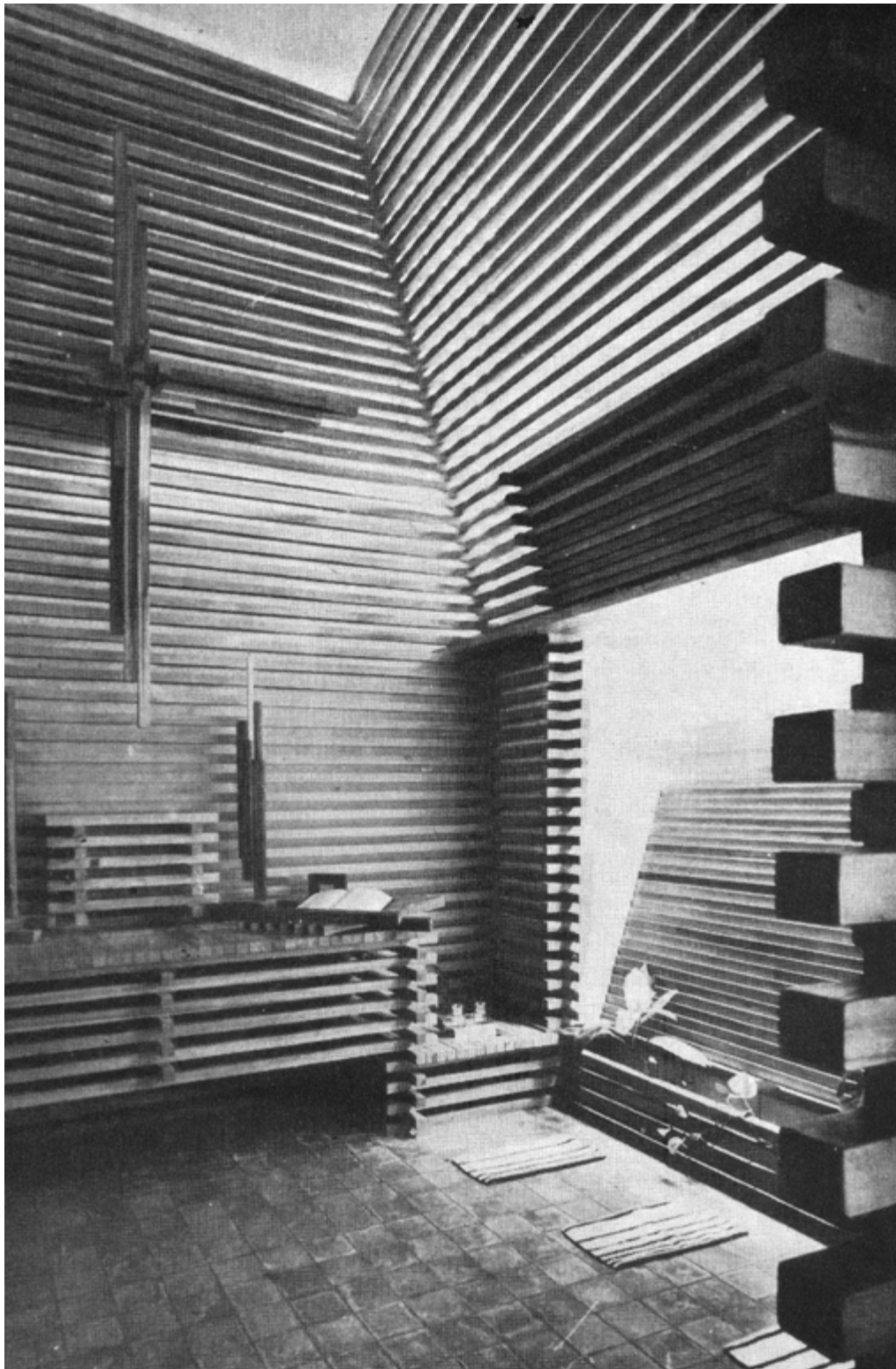
Podemos seguir deambulando en torno del preguntar originario, y seguir siendo *el animal no fijado* (Nietzsche, 1886 [1983: 62]), la especie indeterminada, lo inacabado. Pero ese rasgo ambivalente que nos inquieta -nuestro actual estado de ánimo- puede ser la proyección de un devenir venturoso frente a la encrucijada en la que se sigue encontrando el hombre contemporáneo: la de ser alguien prestado o la de ser uno mismo.

Ese lugar de donde se abre la verdad del ser, re-

velada en su continuo acontecer histórico, auténtico; del hombre genuino, aquél que no es una meta sino un camino. Del hombre de hoy, el que debemos *crear* y *criar* para que sea él mismo●

NOTAS

- 1 - Hoy Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, de la UNR (Universidad Nacional de Rosario).
- 2 - “Un humanismo difuso impregnaba la segunda posguerra. Heidegger (...) apostaba a una posible reconciliación del hombre contemporáneo con la técnica. (...) A la tradición funcional heredada del primer racionalismo se le suma la historicidad, la particularidad cultural, la atención puesta en el hombre común, no idealizado, y en base a ello, la consideración de la arquitectura y el arte puesto en relación con su entorno.” (Cicutti, 1999: 55)
- 3 - Entrevista de Mike Wallace a Frank Lloyd Wright, 1957.
- 4 - De *Usonia*, nombre acuñado –según Wright– por Samuel Butler, escritor inglés, para referirse a los Estados Unidos.
- 5 - Conscientes de que el significado de *contempo-*



Jorge Scrimaglio. *Capilla del Espíritu Santo*. Rosario, Argentina. 1961. Fotografía: Juan Esnaola.

ráneo cambia a cada minuto, el Programa CSH (The Case Study House Program), fue una idea lanzada en 1945 por la revista *Arts&Architecture*, como una aproximación experimental al proyecto de unidades de vivienda norteamericana de posguerra, y tuvo como fin práctico el desarrollo de un pensamiento organizado para el estudio, planificación, diseño y construcción de 8 casas (encomendadas a 8 arquitectos), concebidas con el espíritu de su tiempo, en un intento por dar una solución *real* -como justa medida- a la expresión de vida del hombre en el mundo moderno, cuyo paso sustancial para adaptarse a ese nuevo mundo residía en entender y aceptar las ideas contemporáneas, formando parte esencial de la vida y pensamiento, la creación de un entorno responsable.

6 - Considerando al lugar de la reserva natural como foco de enseñanza, Scrimaglio recuerda un episodio de raigambre histórica local que tuvo lugar luego de la Revolución del '55.

7 - "Por un principio de integridad aprendido de la Naturaleza, debemos buscar más las esencias que las apariencias. Que lo que aparente ser algo sea en realidad eso; que lo que aparente ser ladrillo sea en realidad ladrillo, que lo que aparente ser madera sea madera y no otra cosa que la imite. Lo hueco que aparenta ser sólido es un engaño que nunca termina de conformar, es la inseguridad disfrazada: el león con alma de gallina. (...)" (Scrimaglio, 1977: 148).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·CICUTTI, Bibiana. "Revisando la década del '50.", [041] *Revista de Arquitectura y Urbanismo*, vol. Julio/Agosto/Septiembre (3), 54-59, https://issuu.com/af-estudio/docs/041_3 (consulta: mayo 2017).

·DE BREA, Ana. "El protagonismo del individuo y la realidad que lo conmueve.", Entrevista al Arq. Jorge Scrimaglio, *Clarín Arquitectura, Ingeniería, Planeamiento y Diseño*, 8 de febrero de 1991, 1-4.

·EMERSON, Ralph Waldo. 1836. *Nature*. (Boston: James Munroe and Company). Trad. Española por Leandro Wolfson, *El Espíritu de la Naturaleza* (Buenos Aires: Errepar, Clásicos de Bolsillo, 1999).

·ENTENZA, John. 1945. *The "Case Study" House Program* (Los Ángeles: Arts&Architecture). Trad. Española por Ignacio Almeyda, El Programa CSH, http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/csh_announcement.pdf (consulta: junio 2017).

·MARECHAL, Leopoldo. 1922. *Los aguiluchos. Poemas.* (Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor), <http://amediavoz.com/marechal.htm#¿Y MÁS ALLÁ?> (consulta: junio 2017).

·NEUTRA, Richard. 1956. Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958).

·NIETZSCHE, Friedrich. 1886. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* (Leipzig: Druck- und Verlagsanstalt von C. G. Naumann). Trad. Española por Andrés Sánchez Pascual, *Más allá del bien y del mal, Preludio de una filosofía del futuro* (Madrid: Editorial Orbis, 1983).

·RAND, Ayn. 1943. *The Fountainhead* (Indianapolis: Bobbs-Merrill Company). Trad. Española por Luis De Paola, *El Manantial* (Barcelona: Editorial Planeta, 1958).

·SACRISTE, Eduardo. 1988. *Nuestra Obligación.* Conferencia pronunciada por el Arq. Eduardo Sacriste al incorporarse a la Academia Nacional de Ciencias de Bs As, el 7 de setiembre de 1988. (Buenos Aires: Separata de Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires).

·SCRIMAGLIO, Jorge E. "Los Principios de la Arquitectura de la Realidad Viviente.", *Revista de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Arroyo Seco, Santa Fe*, año 1 (1), 145-157.

·SULLIVAN, Louis H. 1918. *Kindergarten Chats.* (Chicago: The Cliff Dwellers). Trad. Española por Brenda L. Kenny, Charlas con un arquitecto. *Kindergarten Chats y otros escritos* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957).

·WALLACE, Mike. 1957. *The Mike Wallace Interview* (Austin: Harry Ransom Center, The University of Texas, courtesy of The Frank Lloyd Wright Foundation). Trad. Española: Ignacio Almeyda, *Entrevista al Arq. Frank Lloyd Wright*, http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/wright_frank_lloyd.html (consulta: junio 2017).



Jorge Enrique Scrimaglio. Arquitecto (Escuela de Arquitectura, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales aplicadas a la Industria, UNL). Desempeña por tres años consecutivos hasta su graduación, el cargo de docente instructor en el Taller de Arquitectura de César Benetti Aprosio. Concorre al curso de verano dado por Eduardo Sacriste en la Universidad de Tucumán. Es invitado por Enrico Tedeschi para dar cursos en la Facultad de Arquitectura de Mendoza, en carácter de profesor contratado. Su obra es un aporte a la arquitectura del medio. Autor del diseño de mobiliarios, emblemas, publicaciones y miembro fundador de la "Reserva Natural Playa Granadero Baigorria", ha recibido premios y reconocimientos por su labor fecunda, siendo en 2014 declarado *Arquitecto Distinguido* por el Concejo Municipal de Rosario.



Ignacio Almeyda. Arquitecto (FAPyD-UNR). Colaborador del arquitecto Jorge Scrimaglio desde el 2004. Desarrolla el relevamiento gráfico y fotográfico de su obra y participa en concursos, publicaciones, exposiciones y conferencias. Dibujante, docente, diseñador gráfico y de mobiliarios, es escenógrafo y operador técnico del grupo de teatro independiente "Centro Experimental Rosario Imagina".



José Luis Rosado. Arquitecto (FAPyD-UNR). Profesor Adjunto de Historia de la Arquitectura en el Taller Cicutti de la FAPyD. Ha compartido la docencia con la práctica profesional de la arquitectura. Forma parte del equipo de la optativa *La arquitectura y sus teorías*. Es autor de ponencias y publicaciones que se han difundido en el medio disciplinar.

Historia & proyecto

El modo proyectual heterónimo¹

Roberto Fernández

Español

Dentro de una cartografía que intenta abordar las distintas posibilidades de producción del proyecto, este ensayo profundiza particularmente uno –que llamamos modo heterónimo– según el cual, el proyecto es una cierta reelaboración de saberes previos y/o externos al eventual saber específico de la arquitectura. Así, el modo heterónimo de proyecto sería el de mayor conciencia de historicidad en tanto se basa primordialmente en la elaboración de proyectos –o fragmentos de proyectos– previos o preexistentes y también en operaciones (cita, referencia, etc.) que se vinculan con saberes externos o ajenos a los de la arquitectura.

Lo heterónimo en tanto estrategia proyectual incluiría las actuaciones propias del llamado genéricamente *reciclaje* o las *prácticas retrospectivas* (restauración, refuncionalización, rehabilitación, etc.), que implican trabajar proyectualmente sobre una materialidad previamente proyectada que establecería las condiciones heterónomas (en tanto propias de un proyecto anterior) así como toda la gama de referencias externas: alusiones, citas, copias o repeticiones, etc.

Palabras clave: heteronomía, retroproyecto, reciclaje, palimpsesto

English

This essay –grounded on a cartography that attempts to approach different project production possibilities– deals particularly with the heteronomous mode. According to it, the project implies a certain re-elaboration of background and/or external knowledge when dealing with the eventual specificity of architecture as a discipline. Thus, the project heteronomous mode would be closely related to historicity since it is primarily based on both the elaboration of projects or previous project fragments and operations (quotes, references, etc.) linked to knowledge which does not pertain to the architectural field.

The heteronomous mode as project strategy would include the so called *recycling* or *retrospective practices* (restoration, re-functionalizing, rehabilitation). This means working on a project approach that takes into account the previously projected materiality able to set heteronomous conditions (i.e., those that belong to a previous project) as well as the whole range of external references: allusions, quotes, copies or replications, etc.

Key words: project, heteronomous, architecture, history

La relación entre historia y proyecto es vastísima y esencial y tiene un costado epistemológico puesto que la arquitectura como disciplina carece (o rehusa poseer) una teoría de corte apriorístico y constituye su *pensum* basándose en la experiencia proyectual previa o sea en *haceres precedentes*. Esa dimensión histórica de experiencia la fuimos elaborando en diversas concepciones: *lógicas proyectuales*, *modos históricos de proyecto*, etc. (Fernández, 2000, 2007, 2012, 2015, 2017) y podría servir para *explicar-entender* (históricamente) toda la arquitectura o más precisamente, la producción proyectual. De todas formas, dentro de tal cartografía modal de las posibilidades de producción de proyecto, en este ensayo nos querríamos concentrar en un específico modo de proyecto -que llamamos *modo heterónomo*- según el cuál el proyecto es una cierta reelaboración de saberes previos y/o externos al eventual saber específico de la arquitectura que sería el que viabiliza el *modo*

autónomo de proyecto. Posiblemente, de tal manera, el modo heterónomo de proyecto sería el de mayor *conciencia de historicidad* en tanto se basa primordialmente en la elaboración de proyectos -o fragmentos de proyectos- previos o preexistentes y también en operaciones (cita, referencia, etc.) que se vinculan con saberes externos o ajenos a los de la arquitectura.

La modalidad *heterónoma* del proyecto se opone al modo *autónomo* (Aldo Rossi y su requerimiento de un código lingüístico autorreferenciado) y remite en cierto sentido a aquello que Leonardo Benévolo bautizó *retrospecto*, en tanto proyecto en reversa, proyecto que en lugar de ir hacia adelante (etimología del prefijo *pro*) se plantea un ejercicio de reelaboración de materiales previos que en ese sentido, serían ajenos o heterónomos a la posible existencia de un material específico de proyecto que haría que éste fuera autónomo o sea, desligado de referencias relativas a un *afuera anterior* del proyecto. La *exter-*

nidad de lo heterónomo sería entonces a la vez, *anterioridad*, precedencia, genealogía.

Lo heterónomo en tanto estrategia proyectual incluiría las actuaciones propias del llamado, genéricamente, *reciclaje* o las *prácticas retrospectivas* en general (restauración, refuncionalización, rehabilitación, etc., es decir aquellas nominadas con el prefijo *re* que significa *volver a*) que implican trabajar proyectualmente sobre una materialidad previamente proyectada que establecería, por así decirlo, condiciones heterónomas (en tanto propias de un proyecto anterior) así como toda la gama de referencias externas al proyecto, alusiones, citas, copias o repeticiones, traducciones, alegorizaciones o inclusión de componentes discursivos previos emanados de un campo de simbologías, etc. En esta segunda instancia la heteronomía alude a una referencialidad exógena que es traída o convocada al proyecto en cuestión, el cual puede estar mediana o totalmente condicionado



Chand Baori. Abhaneri, India. 800 d. C.

por los argumentos o componentes así requeridos por aquellas operaciones de importación de *ajenidades* a la especificidad proyectual.

En rigor tampoco sería difícil demostrar que el argumento rossiano no sería sino una *clase de heteronomía* dado que la puesta a disposición de un lenguaje derivado de la *historia tipológica* haría que tal lenguaje fuera en sí heterónimo, en el citado sentido de *externidad previa*. La autonomía rossiana reside en el valor de *neutralizar* la historicidad del tipo o sea el intento de convertirlo, para usar una expresión de otro autonomista, Giorgio Grassi, en *lengua muerta*.

En la cultura proyectual contemporánea quien más se opondría en su modalidad proyectual a la citada voluntad *autonómica* de Rossi -que dicho sea de paso, algunos autores más recientes como Josep Montaner, creen que el uso del adjetivo *autónomo* obedeció a la intención de mimetizarse política e ideológicamente con movimientos subversivos italianos de izquierda como uno llamado *Autonomía Operaria*, que en realidad aludía a la necesidad de construir

un poder puro y basal del *obrerismo* (los operarios) eludiendo toda mediación representativa democrática- fue Peter Eisenman al proponer su culta y cínica modalidad aplicativa del deconstruccionismo derrideano que venía a plantear una homología de texto y comentario en lugar de la subalternidad de éste (el comentario crítico o interpretativo de un texto no es un texto secundario o subalterno al referencial sino *otro texto*) de manera que yendo a la esfera de la textualidad proyectual sería lo mismo un (imposible) proyecto enteramente nuevo que un proyecto que rescribe o re proyecta un proyecto previo, como muchos de los ejercicios del propio Eisenman desde re proyectar en infinitas variantes la Casa Giuliani-Frigerio de Giuseppe Terragni, el texto dramático de Shakespeare sobre Romeo&Julietta -personajes ficcionales de Verona-, un diálogo platónico (*Khoras*) aplicado al rediseño de *La Villette* o aquellos proyectos que imitan o alegorizan materiales proyectuales ajenos (como la concha emblemática de Santiago de Compostela en el Centro Cultural de

esa ciudad o la representación geométrica de la molécula de ADN en el bioterio de Wolfsburg). Por lo tanto, bajo la perspectiva de pensar una forma de producción heterónoma de proyecto aparecen todas las variantes del recuerdo y re-escritura de elementos de una determinada pre-existencia genealógica, lo que se relaciona con el *retorno de lo mismo*, ese estatus de pensamiento postulado por autores mito-culturalistas como Mircea Eliade o por escritores neoclásicos a la búsqueda de normativas y regulaciones precisas de las discursividades públicas (o políticas) como La Bruyere o por esos estudios fundacionales del estructuralismo como los de Vladimir Propp cuando demostró que la aparente infinitud de relatos o cuentos infantiles desplegados por todo el mundo a lo largo de toda la historia, responde en rigor a infinitas reelaboraciones de no más de una docena de situaciones narrativas: idea luego utilizada por Levi Strauss en su tarea de ofrecer catalogaciones completas de prácticas sociales y religiosas primitivas también susceptibles de vincularse a unas pocas figuras, a veces tabúes a rechazar (incesto, antropofagia, onirismos). Sin perder de vista que Levi Strauss pudo construir una teoría general fundada en una etnología americana (o tupí-guaraníca en rigor) los procesos de acumulación y repetición visibles en Tikal, Chan Chan o Pachamacac -con la repetición de piezas o la acumulación de módulos- configuran tempranamente formas modélicas de procesos de heteronomía. Aquí de paso corresponde apuntar que esa heteronomía a menudo implica un reconocimiento absoluto de la legalidad-autoridad de la tradición, lo que deviene en un mecanismo de anulación del sujeto proyectual en tanto operador capacitado en tamizar y eventualmente rechazar, elementos de lo dado. En ese sentido es bien diferente un operador-repetidor de una tipología (cuya *performance* remite a cierto estatuto de autonomía proyectual, un espacio específico de autonomía decisional en

el modo en que se ejecuta el tipo o sea, en que se formula la interpretación o *performance*) de un estatus colectivo, social y anti-subjetivo de reelaborar, reproducir o agregar módulos a una conformación previa. Esa falta de subjetividad proyectual (o esa inexistencia del *sujeto de proyecto*) es lo que explica la realización maquínica -en el sentido equivalente a la ritualidad de una ceremonia religiosa- de objetos integrados en series intemporales como los templos-receptáculos de agua como los de ChandBaori, en Rajastán (siglo IX), infinitos pozos manufactos en ladrillo con tramos geométricos indeterminados de escaleras que llevan al fondo acuático. Lo heterónimo proyectual recae en procedimientos y técnicas de imitación, repetición e interpretación, lo que alguna manera dan paso a posibles arquitecturas cíclicas en tanto justamente un estatus de reiteración discursiva.

Esa figura de lo heterónimo es posible situarla en la escena americana en el caso de las piezas añadidas según un patrón de crecimiento, por ejemplo en Chan Chan y Pachamacac, alrededor de un motivo tipológico (el patio o forma claustral ortogonal perimetrada de recintos habitables) tanto como motivos constructivos o de materialización (el muro de adobe o piedra, las arquitecturas excavadas), tareas continuadas a lo largo de tiempos muy dilatados de reflexión (en el sentido doble de pensamiento y especulación o pensamiento en espejo) de lo cual la casa de Luis Longhi para un profesor de historia puede leerse, en una cadena heteronómica, como último agregado en el conjunto de Pachamacac.

Las *chulpas* de barro pintadas o decoradas con motivos geométricos y colores que responden probablemente a identificaciones de familias étnicas que pueblan el paisaje del hoy altiplano boliviano son otras clase de objeto arquitectónico-artístico-religioso específico de la escena americana que pareciera obedecer, en un plazo relativamente largo de producción de varios si-



Chan Chan. Trujillo, Perú.

glos, a un modo de proyecto heterónimo tanto por los componentes etno-identitarios que caracterizan los grafismos como por las formas en que éstos resultan referencias a otra clase de objetos como los *uncus*, mantos o ponchos ceremoniales usados por las clases dignatarias, compuestos de combinaciones de *tocapus*, motivos geométricos también de carácter identificatorio y con forma de casa o rectángulo o cuadrado que transcribe un significado de un modo relativamente semejante a la heráldica medieval. Esos enterratorios dispersos en el territorio resultaban encuadrados en referencia a grafías identificatorias de etnias o posiciones sociales dentro del incanato aunque probablemente remitan a tradiciones *wari* preincaicas. La orden del virrey Toledo de destruir esos enterratorios puede encuadrarse dentro del genérico proceso de extirpación de idolatrías, en un sentido porque cuestionaban el modo cristiano de las deposiciones mortuarias en cementerios colectivos y en otro porque tales sitios resultaban ser tumbas-ofertorios y tumbas-ceremoniales o de

visita cültica teniendo por ello funciones religiosas incomprendidas por los españoles y por tanto combatidas o exterminadas.

El convento franciscano de Huejotzingo, erigido en ese paraje de naturales enfrentados a los *mexica* y que por tanto fueron pacíficamente colonizados, se realizó entre 1525 y 1570 bajo la dirección de Fray Juan de Alameda y exalta por una parte la gesta de los 12 frailes pobres (llamados por ello, *motolinia* por los naturales) y en general la evocación milenarista que está en la raíz del culto franciscano, uno de cuyos atributos fue el enérgico apoyo al entonces debatido dogma de la Inmaculada Concepción (expresado en la imagen virginal *Tota Pulchra*, virgen de pureza total) y en general en toda una concepción cültica basada en ingredientes que debía fructificar en la evangelización como la apoyatura en imaginерías (que a su vez parecen deducirse de grabados monocromos flamencos), las ceremonias en lugares abiertos (la serie de capillas posas alrededor de cruces atriales



Textil preincaico | Chullpas de Sajama. Oruro, Bolivia.



muy naturalizadas, por ejemplo con brazos que semejan ramas nudosas acribilladas a su vez de llagas evocativas del martirio) y en general toda una serie de *dispositio* proyectuales que aludían por una parte a referencias litúrgicas cultas pero que, por otra parte, pretendían funcionar en relación a los indígenas, como la decoración de las columnas con motivos de cestería alusivos a prácticas populares o la organización de los llamados retablos retóricos, basados en una nítida organización jerárquica de los personajes del culto que debía servir como apoyatura iconográfica del sermón.

El Santuario de Manquiri, unos 30 kilómetros al norte de Potosí, inició su construcción en el siglo XVI y se concluyó hacia 1730. Como muchas construcciones coloniales posee un complejo nivel de referencias y citas, como en este caso su selección de la tipología (muy infrecuente en América) de cruz griega, así como su disposición sobre un cerro que remitiría a la ubicación de Jerusalem sobre el Monte Sion. También existe

la hipótesis de Manquiri (Gisbert, 2001: 9-159) como una de las pocas manifestaciones del mito del Templo de Jerusalem (junto a otras alusiones a este tema tales como la imitación de la portada que en Comayagua se hace del *Sancta Sanctorum* del templo jerosolimitano que había descrito el libro del monje Juan Bautista Villalpando, *Ezechielem Explanaciones*, conocido en América o el par de columnas dedicadas a Jaquim y Boaz que figuraban en el templo salomónico idealizado y que están en la portada del convento franciscano de Huejotzingo, donde predicaba el franciscano milenarista Jerónimo de Mendieta) al estar levantado sobre una gran plataforma sostenida por contrafuertes tal como había descrito el citado Villalpando y también el tratadista Juan de Caramuel, así como también hay referencias al *Sancta Sanctorum* en su portada en la cuál por último, también consta una estrella de David en el arco central.

La Catedral de Comayagua en Honduras (1711, iniciada en 1634 a instancias del culto obispo

Alonso Vargas) representa uno de los pocos casos americanos en que su proyecto quedó planteado como una detallada meditación y referencia sobre los componentes simbólicos de la liturgia colonial, incluyendo asimismo elementos tendientes a referir a la convergencia o asimilación de los ritos autóctonos. Su portada incluye a Cristo en el cuarto escalón, San José, la Virgen y San Juan Bautista en el tercero (éste apoyado en un friso de serpientes mayoides) y los 4 Doctores de la Iglesia en el segundo; pero además posee decoración de palmas y uvas eucarísticas (es la única iglesia americana que lo tiene), los ochos símbolos de la Inmaculada (palma, lirio, torre, puerta del cielo, cedro, espejo, templo salomónico y fuente) provenientes de la letanía mariana Lauretana: Estrella del Mar, Puerta del Cielo, Espejo sin mancha, Torre de David, Huerto Sagrado, Escalera de Jacob, Pozo de Sabiduría junto a 18 rosetones que refieren a los 18 pueblos indígenas de la región.

El caso del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito -iniciado a instancias de los frailes fran-



Convento de Huejotzingo. Puebla, México. 1526/1570. | Santuario de Manquiri. Bolivia. s. XVIII.

ciscanos flamencos Ricke y Gosseal en 1537 sobre antiguas áreas sagradas de las etnias quitú y caranquí e inaugurada en 1705- es otra referencia a múltiples elementos derivados de influencias y motivos de imitación o repetición. La mole franciscana -que tiene 13 claustros y tuvo hasta una cárcel de religiosos- supo conocerse como el Escorial de América dadas múltiples relaciones comenzadas por la frecuentación de la corte española del fraile Joost Ricke, que habría obtenido planos escurialences y quizá la colaboración directa de dibujos de Juan de Herrera, quién también habría ofrecido sus ideas proyectuales para la Catedral de Puebla hasta recibir a los fines de su largo proceso constructivo de siglo y medio, los dibujos del arquitecto vaticano Gian Lorenzo Bernini para la construcción de la conocida escalera convexa que articula atrio (históricamente usado como enterratorio popular) y plaza (que fue *tianguis* o mercado en la época prehispánica).

En 1932 el arquitecto Nel Rodríguez construye en Medellín una casa para el Dr. Otto Estrada,

un aficionado erudito de la cultura egipcia, que encarga este trabajo que obliga a una tarea de mimesis estricta de elementos proyectuales de ese origen tales como las columnas con capiteles de loto o patios que evocaran salas hipóstilas e incluso abordando el ingente trabajo de importar materiales de aquel país, como piedras, maderas y hasta la arena que se utilizó en la construcción, hoy ocupada por una institución oficial cultural (Ineni).

El Ventorrillo de la Buena Vista fue un parador turístico diseñado por Julio Vilamajó en las serranías de Lavalleja en Uruguay: iniciado en 1946 resultó su última obra. Tiene una arquitectura pintoresca pero de aspecto rústico y sus espacios hablan de cierta austeridad. Sufrió varios cambios de uso y largo tiempo de abandono hasta su relanzamiento en su función original hace pocos años además de ser catalogado como monumento nacional. El Ventorrillo, junto al restaurante y posada Mesón de las Cañas (ubicado a unos cuantos metros colina abajo) conforman

las dos obras estratégicas que Vilamajó creó para el desarrollo de Villa Serrana. En 1946 los responsables de la sociedad anónima dueña de los terrenos de esos valles ubicados en el kilómetro 140 de la ruta 8 contrataron a Vilamajó para construir una villa de descanso entre los cerros Guazubirá y Bella Vista. Desde el principio, el arquitecto se planteó que las construcciones de la zona serían un exponente de los productos de ese suelo y de la industria local. No hizo adaptación topográfica y construyó con los materiales que proveía el entorno. Dentro de la versatilidad estilística ecléctica de Vilamajó en este caso intentó rescribir en clave de arquitectura rural, tanto en su tipología e inserción en el terreno como en los usos de materiales; se entiende en cierto modo, como un curioso ejemplo de aproximación a las arquitecturas etno-vernaculares. En una dirección semejante una pequeña obra turística del grupo Mirabal&Bednarik denominada Rancho Polonio ubicada en el paraje Cabo Polonio, Uruguay (2006), retoma aquella voluntad referencial de adoptar criterios de



Catedral de Comayagua. Comayagua, Honduras. 1634/1711. | Iglesia San Francisco. Quito, Perú. 1550/1680.

arquitectura popular -en este caso, las casas de pescadores- aunque quizá más despojada del talante pintoresquista-romántico del proyecto de Vilamajó y más próximo quizá al tipo de investigaciones sobre arquitectura rural vernacular de Peter Zumthor con su búsqueda de un cierto grado cero tipológico-expresivo.

También se encontrarán vetas de la modalidad heterónoma de proyecto en el múltiple campo de acción en lo patrimonial y la resignificación de lo monumental, sobre todos en aquellos casos de patrimonialidad débil, popular, antropológica o inmaterial en donde el proyecto es más de experimentación hipotética que de intervención científica al estilo de los procedimientos de la restauración filológica. En esos casos destacan las intervenciones no de arqueólogos rigurosos sino de proyectistas imbuídos de un diálogo con lo preexistente previo para integrarlo en discursos actuales como fue el caso señero de Carlo Scarpa, el citado Zumthor o Eduardo Souto de Moura.

Otras operaciones que ejemplifican enfoques heteronómicos de proyecto pueden ser aquellas propias de actuaciones de consolidación de asentamientos marginales como la de Jorge Jáuregui en Rocinha (2009), una de las favelas más antiguas de Rio de Janeiro, ocupada desde hace más de 80 años, la intervención de consolidación del hábitat marginal emprendida en Medellín en el proyecto urbano popularmente conocido como Juan Bobo (su nombre oficial es Nueva Estrella de Oriente y fue iniciado en 1996 y todavía está en curso) o la conversión en vivienda colectiva de una antigua fábrica de cerveza que un grupo liderado por Nelson Inda desarrolló en el llamado Conjunto Cuareim en el barrio portuario de La Aguada, Montevideo (1988).

También poseerían cualidades del orden de lo heteronómico intervenciones de clarificación o reactivación urbanas entendibles como suturas o redefinición de tejidos en especial de las áreas públicas como el trabajo liderado por Rogelio Salmona en el llamado Eje Ambiental de la Avenida Jiménez, Bogotá (1998) que funcio-

nó como operación regeneradora de una vasta área central de la ciudad o como aquellas intervenciones negociadoras vinculadas a la relocalización de funciones antiguas que se convierten en incompatibles con usos y actividades centrales tales como la célebre apertura del Parque Citrohan en París que Jean Paul Viguier ejecutó mediante la remoción de la fábrica automotriz citada o la operación realizada en Bogotá con la apertura del llamado Parque Central Bavaria resultante de la relocalización de la fábrica cervecera de ese nombre.

Desde la perspectiva de los proyectos vinculados con la voluntad de generar piezas ampliadas del patrimonio popular puede aludirse a las condiciones de heteronomía proyectual propias de entender como prioritarios aspectos de la sociedad, la cultura o el ambiente que predeterminan el tipo de decisiones proyectuales (a veces casi inmateriales) como valorar y priorizar episodios culturales como una procesión religiosa en el barrio de Pelourinho, Bahía o en llevar adelante intervenciones como las



Julio Vilamajo. *Ventorrillo de la Buena Vista*. Villa Serrana, Uruguay. 1946. | Nel Rodríguez. *Casa Estrada*. Medellín, Colombia. c1932.

que el llamado GDU (Grupo de Diseño Urbano) hiciera en México con el Parque Arqueológico de Culhuacán (1992) o el Parque Ecológico de Xochimilco (1990), proyectos en los cuales las determinaciones provienen de factores previos y externos al proceso proyectual propiamente dicho, como también ocurriría con los trabajos deducidos de las condiciones del sitio que llevara adelante el chileno German del Sol como las Termas de Puritama (2003).

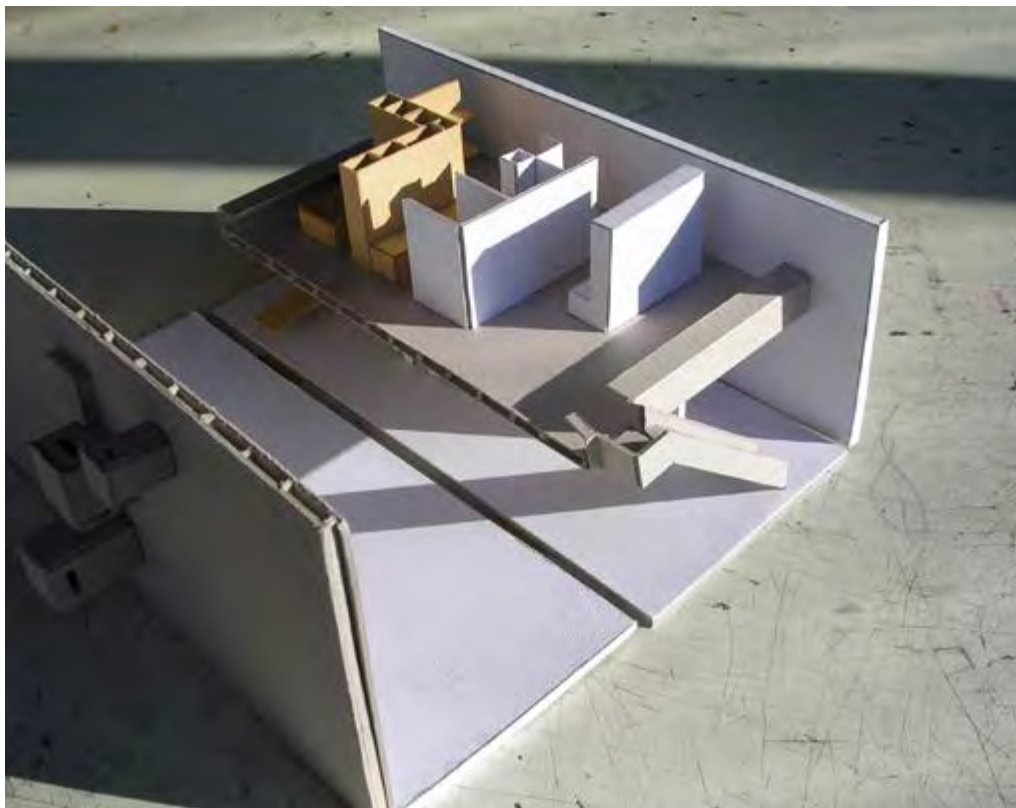
En la escena americana a menudo la voluntad de reescritura se enfrenta con otredades en el sentido de aquellas dialécticas que comentamos varias veces entre lo culto y lo popular, lo urbano y lo rural, lo originario y lo adoptado/adaptado. En su libro *La belleza de los otros* (2012) el crítico paraguayo Ticio Escobar se propone establecer los términos de operaciones de socio-arte y etno-arte estudiando los modos de proyecto de objetos culturales de grupos originarios y sobre todo considerando su mutación y relativa adaptación a la coexistencia con los discursos contemporáneos globales, lo cual define

características de proyecto basado en fuertes procesos alusivo-referenciales (a sitios, ritos, materiales, historias locales) no ya en las condiciones supuestamente ideales del aislamiento sino dentro de la cultura contemporánea.

Características relacionales entre proyecto y exo-referencialidad -proyecto determinado o connotado por elementos externos previos-pueden verificarse en obras de registro tan diverso como el diseño de poltronas basadas en el reuso de desechos en el caso de trabajos de los paulistanos Irmaos Campana, en las obras de *land-art* en Perú y la Patagonia del artista conceptual belga-mexicano Francis Alys y también en algunos proyectos de arquitectos como el colombiano Gian Mazzanti, el paraguayo Solano Benítez o el ecuatoriano Pascual Gango-tena. La ecuatoriana Casa Entremuros (2006), realizada por este último junto a David Barragán en el grupo Al Borde, remite a esta clase de proyecto pues resultó fuertemente determinada por sus investigaciones de tipologías y tecnologías artesanales basadas en el uso local

del barro crudo o adobe y la quincha o tableros de caña embarrados.

La Casa Pentimento, Tumbaco, Ecuador (2006) que el citado Barragán proyectó junto a José María Sáez revela otra modalidad de heteronomía, en tal caso, el desarrollo del proyecto basado en la combinatoria que ofrece un módulo base hecho en cemento moldeado, que se convierte en módulo constructivo pero también módulo o pieza de ensamble de orden lingüístico (como si fuera una palabra) del discurso-composición. Esta opción -pero en su caso basada en el uso reiterativo de cierta clase de aparejo de ladrillo- también es evidente en un trabajo del equipo FILM cual es su Casa en Los Robles, Pilar (2008), que a su vez remite a las obsesivas investigaciones de armazones cerámicos llevadas a cabo por el rosarino Jorge Scrimaglio. Estos casos referirían a una clase de heteronomía proyectual por la cual se obtienen ciertas calidades de proyecto -por ejemplo, una espacialidad porosa, fluyente, abierta e indeterminada en el caso ecuatoriano o una condición



Amancio Williams. *Casa en Munro*. Buenos Aires, Argentina. 1952.

de osatura o caparazón levitante que en el caso de FILM resulta de la posibilidad de apoyar/colgar los muros basados en el aparejo repetitivo de ladrillo y su capacidad de aumentar resistencia por forma y por adición de nervaduras metálicas absorbentes de tracción en unos soportes también modulados de hormigón- como algo que resulta consecuente de la estrategia combinatoria que posibilita el sistema constructivo. El urbanismo americano con su obsesiva repetición de esquemas modulares en damero y según las prescripciones proyectuales de las fundaciones, ofrecería otra dimensión de heterogénesis proyectual por la cual la arquitectura genérica de estas ciudades tendría una fuerte determinación emergente de aquella disposición urbanística. En ese sentido los planes fundacionales -como el que el xumétrico Pedro de Ochoa dibuja para Yztapa, en la ac-

tual Guatemala (1578)- ofrecen ciertas determinaciones geométricas y de localización en un determinado territorio que establecerán condiciones, diríamos, de heteronomía urbanística sobre el posible desarrollo ulterior de las tipologías habitativas.

En otros documentos más tardíos del urbanismo colonial aparecen otras ejemplificaciones de aquella condición heteronómica de las tipologías arquitectónicas respecto de las matrices urbanísticas originarias como se ejemplifica en el plano propositivo que José Fantete plantea con un criterio de doble rumbo girado y medio predio para la ocupación de solares (cuartos de manzanas coloniales) para Santiago de Compostela de Las Vegas en Cuba (1747) o la propuesta de edificación alineada de fachadas continuas perpendiculares a la costa que Marcelo de Boliba introduce en su

plano de Santa Marta en la actual costa caribeña colombiana (1793).

En rigor podría hacerse una larga lista de ejemplos que ilustrarían esa clase de determinación que lo urbano establece respecto de las tipologías arquitectónicas, imponiéndole así una condición heteronómica de proyecto hasta llegar a estudios típicos que en la modernidad se hicieron para proponer el desarrollo de tipologías en fragmentos típicos de la ciudad damero, como aquellos que establecen una relación entre la típica y popular casa chorizo y el llamado Proyecto 866 en Munro desarrollado por Amancio Williams o las investigaciones agrupadas por el título *City Block* emprendidas por Wladimiro Acosta.

Otros casos emblemáticos de arquitecturas populares en América contienen elementos de heterogénesis proyectual como la autogestionada experiencia de Villa El Salvador en Lima, en la cual el desarrollo de un continuo *work in progress* de construcción social de su hábitat, gestionado de modo ensamblario, responde a ciertas decisiones planificadoras genéricas como el trazado del conjunto según un criterio de supermanzanas.

La experiencia Amereida en Santiago de Chile y la de la Comunidad Tierra en Moreno, al oeste de Buenos Aires, pueden entenderse aún en su diversidad (la primera es una especie de campus inhabitado utilizado como campo de formación didáctica en arquitectura; la segunda fue una experiencia de comunidad evocativa de modelos utópicos imbuída de una ética cristiano primitiva) como casos de narrativas infinitas, es decir de continuas reelaboraciones de sus ambientes construidos basadas en agregar episodios a una experimentación proyectual siempre dependiente de sus principios ético-filosóficos, sus formas convivenciales y su reutilización crítica de situaciones previas.

Edward Rojas y Juan Bórquez se ocuparon de la restauración de la Iglesia de Castro, Chiloé, Chile, trabajo realizado entre 1990-1994 que

forma parte de diversas tareas de inserción antro-po-cultural de arquitectos modernos en culturas locales de fuerte arraigo. Esta iglesia, la más importante del archipiélago, es una de las iglesias madereras que se construyeron en Chi-loló entre los siglos XVII y XVIII.

Fueron cerca de 150 iglesias muy peculiares dado su origen *sincrético*: con evidente influencia jesuítico-germana que no solo produjo una adaptación del omnipresente tipo basilical sino que sobre la base de cañones madereros influenciados por las técnicas de los constructores navales terminó por generar un importante patrimonio monumental, de factura técnica *po-bre* y con problemas de perdurabilidad pero con numerosos resabios que hacen al carácter simbiótico y aluvional de esta cultura, que evidencia incluso rasgos mudéjares en su arquitectura. Las llamadas *torres de caña* de planta octogonal con capiteles, probablemente también resulten de influencias del Renacimiento español, en estas islas que, fuera de Cuba, resultaron ser el último bastión colonial hispano en América. Los atrios con un podio o *temenos* revelan un ancestro clasicista, amén de su función teatral y de acogida de la comunidad en festividades rituales. La restauración emprendida restablece cualidades de la manufactura original -dada la relativa perduración de las habilidades artesanales- así como remozca las coloraturas originarias, probablemente proveniente de la utilización de remanentes de pintura de cascos de barcos.

La compulsiva voluntad barraganiana de vivir estéticamente al límite tal vez tenga que ver con su sexualidad pero seguramente se relaciona con su *educación sentimental*; esa acumulación de experiencias en parte naturales (las vivencias de una vida aristocrática rural en su nativa Guadalajara) en parte culturales, como su célebre biblioteca en la que predominaban ediciones *princeps* de autores franceses o manuales descriptivos de la vida monacal en conventos de mujeres (un tema bastante cercano

del mundo de Sor Juana) del que devendrá su formidable puesta en escena del Convento de Las Clarisas, una especie de fantasmática evocación de un clima más que una mera arquitectura, un espectáculo no una definición de un recinto, *mise en scene* mas que arquitectura, flores amarillas, olor a incienso, vigorosas maderas pulimentadas por el uso.

La pasión definidora de lugares que son paisajes abunda en su propia casa de Tacubaya, desde los pequeños patios con sus enormes cuencos de barro hasta el jardín, más bien una pantalla equivalente a una enorme pintura de paisaje, una especie de *tableau vivant* pero un *tableau* al fin.

Como las infinitas fotos que su amigo Antonio Portugal debió sacar del motivo de la azotea, donde dos o tres componentes variables -la posición de unas tinajas, las sombras del sol, los cambios efímeros del pedazo visible de cielo- daban curso a un trabajo infinito de *degustación*. El modo en que *talló* su obstinado y fallido proyecto del Pedregal -que debía convertirse en una especie de loteo selecto excavado en la geología de piedra negra de ese relicto de naturaleza muerta- o el interés cinematográfico con que escogió los escenarios para el fraccionamiento Los Clubes son otras posibles claves de entender esta arquitectura escrita o decantada en pura sensación de *imaginero*, como ocurre con el diseño de los textiles con tinturas xerófitas.

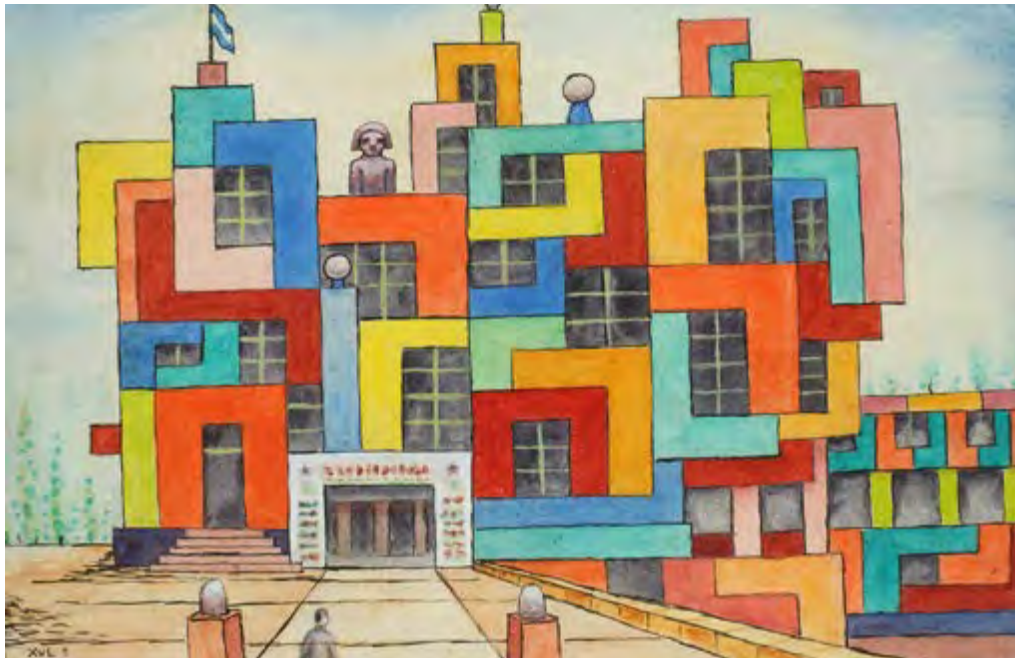
La fuente de Los Clubes contiene una escultura barraganiana -*Los Amantes*- que es una extraña conjunción de dos bloques de madera muerta en la que sus bordes redondeados o sus oquedades otorgan un atisbo de referencia, un hálito elemental de *figura*.

Es que el gusto barraganiano -casi como en la *patria pútrida* de la literatura de Sebald- se orienta más que al *placer* de la *naturaleza muerta* al éxtasis de la *naturaleza moribunda*, esa que vive como tránsito interminable a otra clase de vida. Su jardín preferido parece haber sido uno semiabandonado que está al lado de su casa-es-

tudio y que quedó como una obra trunca. Más de una década después de la muerte de Barragán ese lugar agreste, descuidado y con una violencia emanada de un paisaje en extinción con plantas que compiten entre sí, tiene la extraña fuerza de un lugar que parece todavía el panorama furtivo de un *voyeur* oculto.

La casa que está al lado -su casa, hoy museo viviente (podía haber muy bien alojado adicionalmente algunos cuerpos de Madame Tussaud, cuerpos bellos como el de negra Imán, esa modelo que Barragán idolatraba estéticamente)- tiene la tensión de un escenario teatral abandonado un instante después de la caída del telón. La mesa principal tiene unas pocas barras de pasteles con los que Barragán esperaba la visita del artista amigo de quién tomaba clases. El lugar donde se vestía para sus salidas a cabalgar es semejante a la pequeña capilla en la que suele enjaezarse el torero para su faena. La célebre escalera desbarandada provee un mínimo refugio para la pequeña mesa de madera desde la cual Barragán hablaba por teléfono, junto a un vaso alto con un refresco color malva y un florero de restallantes flores amarillas. Esta *mínima descripción*, anclada en referir a colores, formas y texturas, es sintomática y referencial de su *modo de proyectar*; eso que vemos en la *violencia natural* de su *apariencia* es lo que el artista debe materializar desde la emoción y el recuerdo.

La obra de Lina Bo Bardi aparece con la singularidad de cruzar intensamente un origen y formación europea con un desempeño latinoamericano en que destaca la capacidad de Bo Bardi de entender las formas de actuación mas bien políticas que resultan significativas para la promoción de las obras más que sus desarrollos y proyectos. Así ocurrió, por ejemplo, en el caso del conjunto de actuaciones que lideró por más de dos décadas en Bahía, intervinando en dimensiones de la planificación urbanística y turística y en el desarrollo de numerosas piezas de equipamiento y atractivos



Xul Solar. *Fachada de ciudad*. 1954.

desde museográficos hasta populares. Ya en la experiencia nordestina se insinúa que era más importante trabajar en promover y diseñar programas socio-culturales que aquello que tenía que ver con las obras posteriores y su proyecto. Las tareas de Bo Bardi, más una activista cultural en línea con intelectuales como el dramaturgo Boal o el cineasta Rocha tenía que ver con descubrir (lugares socio-urbanos potenciales), interpretar (las condiciones de activación social y popular), proponer (las alternativas políticas) y gestionar (desde conseguir el dinero de las obras hasta activar estas mucho más allá de la inauguración: así ocurrió con el Museo de Arte Moderno de San Pablo o con el Centro Cultural Cesc Pompeia (CESC) de esa ciudad, en ambos casos ocupándose de diferentes curatorías). El CESC es una institución federal de promoción comunitaria existente en muchas ciudades; la particularidad del CESC paulistano del barrio industrial de Nova Pompeia, es que lo financian las cámaras de comercio de la ciudad. Las tareas fueron las de descubrir un lugar -una vieja

fábrica de tambores metálicos ya desafectada- que sirvió como punto de partida para pensar un inédito artefacto de servicio para las clases populares mediante una reinterpretación del museo clásico en un programa repensado para demandas barriales populares. Lina recicló las viejas instalaciones, agregó dos torres -una de canchas para diversos deportes, otra de sanitarios, vestuarios y pequeños salones y oficinas- conectadas por varios puentes y reorganizó la trama circulatoria para que el conjunto funcionara como un complejo urbano con una calle interna en "L" como conector interno y con la ciudad. Podría decirse que hay un estilo CESC basado en la elementalidad, rusticidad, y un trabajo con citas lejanas a lo culto, como cubiertas de tejas traslúcidas, gestos brutalistas y celosías que tamizan lugares. Hay una referencia a los colores pop que remiten a cierta evocación del *Swinging London* y de las culturas románticas de los '60.

La arquitectura se piensa como receptáculos educativos y reversos de lo que pasa dentro

(deportes, clases, espectáculos) en un concepto definible como máquina de cotidianidad con una alta participación popular sin ningún forzamiento ni tensión hacia su elitización cultural, lo cual sin embargo logra convivir eficazmente con un programa experimental en artes y espectáculos.

Marcelo Ferraz y Francisco Fanucci, antiguos colaboradores de Lina Bo Bardi -quien desde luego fija toda una doctrina para el modo de proyecto que estamos analizando, por ejemplo, en su SESC de Sao Paulo o en sus obras bahianas- erigen en Ilópolis, Río Grande (2007), el llamado Museo del Pan, obra adicionada a la rehabilitación del antiguo Molino Colognese que desde fines del siglo XIX fue administrado por inmigrantes italianos, junto a otras varias pequeñas industrias familiares del valle, para montar una región destinada a estas producciones artesanales.

Los arquitectos restauran la vieja construcción y le agregan, en un diálogo sutil, unos pabellones de arquitectura actual (pero en cierta forma deducida de aquella preexistencia) para acoger el museo y un área de producción y enseñanza. Como en aquel magisterio de su mentora Lina, les interesa no tanto o no solo, la arquitectura -que en cualquier caso, adquiere un despojamiento de cualquier recurso estentóreo- sino el caudal de experiencias de arqueología industrial y antropología cultural que hace tan atractivos estos museos de sitios lejanos de la cultura aristocrática y próximos al gusto e identidad popular. En la ciudad de Buenos Aires, en la calle Laprida al 1200, existía un terreno de 10 metros de frente y una construcción de 400 metros con cuatro viviendas en dos plantas, en una de las cuales vivió Xul Solar hasta su muerte en 1963. Su viuda, Micaela Cadenas, creó en 1986 la Fundación Pan Klub que se hizo cargo del legado del artista y encargó a uno de sus miembros, Pablo Beitía, la construcción del museo, dejando intacta la vi-

vienda del artista, la que a fines de 2008 quedó integrada al esquema museístico del conjunto. En la página del Museo un texto de su proyectista explica algunas de sus características:

Los espacios del Museo albergan, como muestra permanente, una colección de 86 obras del artista. Se creó además un conjunto de vitrinas que contienen objetos varios realizados por Xul Solar, así como elementos testimoniales, publicaciones diversas, apuntes, correspondencia, etc. El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica de Xul Solar, y recreando en el gran salón las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. La relación con la calle se da a través de un portal vidriado que interrumpe el muro de frente del antiguo edificio en la medida necesaria para permitir el acceso del público; los revoques exteriores se rehicieron por completo, de acuerdo con la composición de la fachada existente incluyendo calcos de los apliques y elementos escultóricos originales.

El proyecto según dichos comentarios bien puede entenderse como la voluntad de armar un lugar que emblematicé aquello que irá a contener: el deconstructivismo del mensaje estético de Xul y sus ideas como artista de Buenos Aires (ilustración 15). El proceso proyectual, rememorando criterios que expresara Eisenman en algunas de sus obras o que desarrollara Scarpa en muchas de sus instalaciones museográficas (como el sitio Cánovas) es el de tomar datos de las obras e instalarlas; es decir el doble proceso de referir o espejar criterios del *corpus* del artista así como resolver el modo de mostrar ese *corpus*. Toda esa referencia a Scarpa, Eisenman e incluso a la primera etapa de Zaha Hadid, cuando se ocupaba

del montaje de muestras y exposiciones, remite a la idea de desarrollar un interior laberíntico que consiga expandir al máximo las superficies.

El conjunto resulta así tanto genéricamente alusivo a corrientes de arquitectura contemporánea, en su voluntad de organizar una interioridad compleja, casi piranesiana y expansivamente óptica de las limitaciones de un pequeño cubo de la geometría convencional de la ciudad cuanto particular o localmente referenciado a la poética de un artista intensamente moderno (expandiendo esa idea a la modernidad de Paul Klee pero también a los componentes esotéricos cabalísticos o de las diferentes estéticas misticistas) pero muy conectado con el paisaje de Buenos Aires así como amigo y compañero de ruta de ciertos cronistas esenciales de la porteñidad (Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo) ●

Las imágenes fueron suministradas por el autor y obtenidas por él de páginas abiertas de la web.



NOTAS

1 - El presente ensayo reelabora algunos fragmentos del libro todavía inédito, *El jardín de Calibán. Lógicas y modos históricos de proyecto en el Laboratorio Americano*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Escobar, Ticio. 2012. *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (Asunción: Servilibros).
- Fernández, Roberto. 2000. *El proyecto final* (Montevideo: Dos Puntos).
- Fernández, Roberto. 2007. *Lógicas del Proyecto* (Buenos Aires: Concentra).
- Fernández, Roberto. 2012. *Modos de Proyecto* (Buenos Aires: Nobuko).
- Fernández, Roberto. 2015. *Descripción lógica del Proyecto. Teoría como cartografía+ casuística global&local* (Rosario-Buenos Aires: FAPyD-UNR-Nobuko).
- Gisbert, T. 2001. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del Otro en la cultura andina* (La Paz: Plural).

Roberto Fernández. Doctor en Arquitectura (FADU-UBA). Fue catedrático de Historia en la misma universidad. Actualmente es Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Mar del Plata donde dirige el Doctorado de Arquitectura y el Instituto del Hábitat y del Ambiente (IHAM). Dirige también el Doctorado de Arquitectura FADU-UdelaR/Montevideo, el Centro de Altos Estudios en Arquitectura y Urbanismo (CAEAU) en la Universidad Abierta Interamericana (UAI) y su Doctorado. Es asesor del Doctorado de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba. Es autor de más de 30 libros y 400 artículos especializados.

Entre la amnesia y la memoria

Los recorridos posibles de la historia de la arquitectura

Fernando Aliata

Español

Las maneras de enfocar la enseñanza de la historia de la arquitectura han cambiado en los últimos años y estos cambios tiene una estrecha relación con las transformaciones de los intereses, la evolución de las prácticas y las técnicas que rigen nuestra disciplina, así como las vicisitudes que han ido modificando el rol social y productivo de los arquitectos. El artículo plantea las diferencias en el modo en el cual la historia era considerada en el pasado reciente y su rol actual en relación a un cambio de paradigma en el cual estamos insertos. Por un lado, nos encontramos frente al abandono de aspectos constitutivos de la tradición disciplinar que conllevan a la exploración de alternativas y por el otro a un masivo sentimiento de recuperación patrimonial. La existencia de estas alternativas que nos propone el nuevo siglo nos convoca a encontrar estrategias que permitan la construcción de una nueva didáctica que por un lado pueda absorber los distintos desafíos pero por el otro reafirme nuestra especificidad.

Palabras clave: Historia de la Arquitectura, Didáctica, Historiografía, Patrimonio

English

Approaches to architectural history teaching were being subjected to changes related to different interests during the last few years: evolution of practice and technologies that rule our discipline, and, sudden vicissitudes modifying the social and productive role of the architect. This paper poses different ways of viewing history in the recent past and its present role as regards the new paradigm in which we are inserted. We face the abandonment of constituent aspects of our disciplinary tradition which leads, on one hand, to renewed alternative explorations and, on the other, to a massive feeling of heritage recovery. These alternatives encourage the development of strategies allowing the creation of a new didactics able not only to deal with new challenges but also to reassure our specificity.

Key words: History of Architecture, Didactics, Historiography, Heritage

Casi treinta años atrás en un número ya inhallable de los *Cuadernos de Arquitectura* del Instituto de Arte Americano (1988), Adrián Gorelik se refería a la historia de la arquitectura como una disciplina que sufría una “atracción fatal” hacia el proyecto. La metáfora cinematográfica continuaba y se ampliaba en su introducción hacia otros éxitos de la pantalla lo que permitía titular el número como *Historia y Arquitectura. Una extraña pareja*.¹

En esos años la historia arquitectónica y urbana parecía la fuente casi exclusiva de reflexión para nuestra disciplina. Proliferaban los estudios sobre el pasado y un número importante de arquitectos se acercaban a los cursos de historia. Muchos de los integrantes de esa generación adoptaron a la historia como centro de reflexión de su práctica, y algunos -yo me incluyo aquí- definieron una vocación que sería central en su vida profesional y académica. En ese momento un nuevo modelo se erigía sobre

las ruinas de otro: la historia dejaba de ser la saga heroica de la creación del *Movimiento Moderno* y se constituía en un estimulante camino para entender la crisis de la arquitectura contemporánea y sus posibles salidas. La protesta que en los '80 se hacía cada vez más unánime contra el optimismo tecnologista de los '60 se basaba en el respeto por el contexto, la revalorización de la ciudad histórica, la apelación a la autonomía de la arquitectura y el buceo en una historia que se ampliaba en la medida en que la fábula del movimiento moderno era contestada por una crítica dispuesta a no creer más en un relato de buenos y malos de final feliz: el triunfo de los ideales heroicos sobre la adversidad, tal como lo fundamentaron en su demoledor trabajo crítico María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri (1984). En ese contexto, los escritos de Kenneth Frampton y Manfredo Tafuri también demostraban los mitos que sustentaban los relatos canónicos de Nicolaus

Pevsner, Sigfried Giedion, Leonardo Benévolo o Bruno Zevi.

Rotos los cánones tradicionales en un contexto local que coincidió con el final de la dictadura, este entusiasmo muchas veces supuso un riesgo para los mismos estatutos de la disciplina histórica que la mayoría de las veces era atravesada por necesidades siempre cambiantes de una crítica militante que intentaba encontrar respuestas normativas adecuadas para la construcción de una expresión arquitectónica. Una expresión que cada vez más, y esto fue notable después de la Guerra de Malvinas (1982), debía responder a una necesidad apremiante de identidad. Mi preocupación, y la de Gorelik al preparar ese número de los cuadernos, era la posible distorsión del conocimiento generado por la historia urbana y arquitectónica que en nuestro país estaba iniciando un proceso creciente de profesionalización. Frente a las necesidades ope-



Portada de los Cuadernos del IAA n° 4, junio de 1988 | Portada del libro de María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, publicado por Officina, Italia en 1984.

rativas de arquitectos o críticos que necesariamente debían encontrar nuevas respuestas en reemplazo de los devaluados cánones modernos, el rigor histórico podría perderse definitivamente. Muchos de nosotros seguíamos las propuestas de Tafuri, quien criticaba el carácter normativo de la historia de la arquitectura tradicional y proponía un acercamiento problemático que nos permitiera desmitificar los relatos canónicos y asumir con ello la existencia de una crisis final de la disciplina. Una tarea más bien problemática frente a un universo profesional a la búsqueda de nuevas certidumbres.

En ese lapso de los últimos 30 años la relación entre Historia y Arquitectura ha avanzado hacia parámetros impensables en 1988 cuando Gorelik publicó aquel número de los Cuadernos. Hoy ambas disciplinas no conforman una extraña pareja: parecen, en cambio, haberse divorciado. En las últimas décadas las estrategias para generar proyectos de arquitectura han cambiado drásticamente. A partir del uso de la

informática como plataforma de desarrollo de nuestra disciplina las alternativas, los caminos, las destrezas, se han multiplicado. Ideas como el proyecto por diagramas, la técnica de algoritmos, el diseño paramétrico, los procesos de proyecto que parten de analogías o intuiciones lejanas a la tradición disciplinar fraguados en una relación íntima entre filósofos, literatos y arquitectos, constituyen parte del universo teórico de la arquitectura presente (Silvestri, 2002). El fuerte impacto que ha generado en el campo del proyecto la aparición de estas nuevas modalidades es un tema de discusión en el debate cotidiano y es muy difícil construir todavía un balance de la enorme transformación que estos instrumentos y teorías han generado y pueden generar en el campo de la arquitectura.

En este nuevo contexto, las aulas de los talleres de historia no están repletas de alumnos entusiastas deseosos de conocer la historia y de construir, a través de ella, un propio camino operativo; de utilizar la memoria como modo de

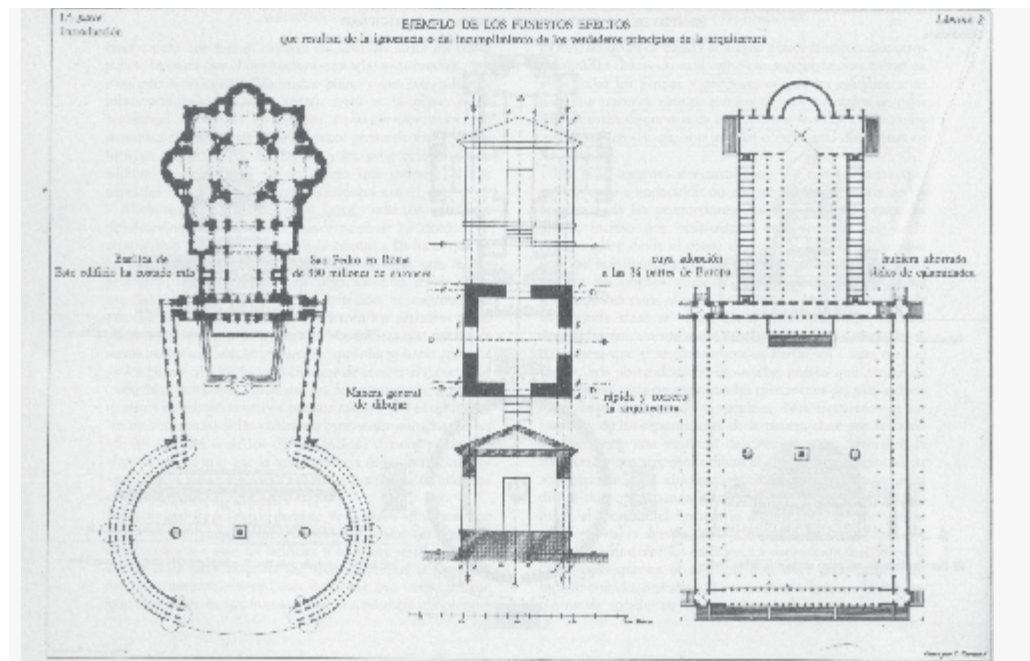
organizar una cultura arquitectónica que garantice un acto proyectual reflexivo. Todo lo contrario: los cursos de historia se van convirtiendo, y no hablo solo de mi experiencia personal, en una práctica académica rutinaria y no en el deseado complemento de la práctica de taller, ya que la historia como fuente de reflexión para la ideación del proyecto de arquitectura ha ido lentamente perdiendo importancia. No es casual entonces que la cuestión de para qué y cómo enseñar Historia de la Arquitectura haya sido un tema de debate en los dos últimos encuentros de docentes de Historia de la arquitectura realizados en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (2014) y en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario (2016). La inquietud que está detrás de estas preguntas parece construirse desde múltiples ámbitos. Por un lado, nos encontramos frente a un cambio de paradigma de aprendizaje y la aparición de internet como instrumento organizador del trabajo didáctico. Por el otro, con una transformación generacional que implica nuevos tipos de alumnos con una, en general, desigual formación de la escuela media que ha caracterizado la crisis educativa de nuestro país en los últimos años. A esto debemos sumar los cambios de paradigma, de modo de trabajo en la misma disciplina que enuncié antes y que necesariamente van a provocar una transformación a mediano plazo en los contenidos y alcances de nuestra materia. De allí que, más allá del debate de cómo enseñamos, frente a los nuevos desafíos surge la cuestión más profunda de qué enseñamos. ¿Es necesaria hoy la historia de la arquitectura? ¿Tiene alguna utilidad para los arquitectos? Si la tiene ¿qué tipo de metodología o pedagogía de enseñanza debemos desarrollar?

Durante el período en el cual el paradigma clásico rigió el desarrollo de la disciplina, la historia tenía una utilidad, era fuertemente operativa y

si bien los primeros relatos sistemáticos comenzaron a surgir durante el siglo XVIII, el construir nuevos artefactos con fragmentos históricos de la clasicidad era una práctica que ya encontramos en Alberti, Bramante o Palladio. Recordemos la frase atribuida a Bramante para explicar su proyecto para San Pedro: “voy a colocar el Panteón sobre el templo de la Paz” para darnos cuenta cómo operaba este mecanismo.

Pero si para los primeros arquitectos la historia podría resultar un ejercicio de evocación y restitución filológica de una edad de oro perdida que el mecanismo del proyecto posibilitaba “renacer”, recién a partir de las láminas de Leroy (1764) o el Grand Durand (1799) tenemos una historia ordenada que además -y casi por primera vez- incorpora otras culturas, otras arquitecturas. Durante el siglo XIX con el desarrollo de la composición clásica como método, la historia se transforma en un catálogo razonado de partes combinables que es fuertemente operativa: la historia está en la base de las acciones de proyecto. La metodología Beaux Arts y la disponibilidad cada vez mayor de ejemplos históricos durante el siglo XIX serán entonces la base del desarrollo del clasicismo ecléctico.

Aquello que desde los tratados de Leroy y Durand impulsó una fructífera relación entre historia y experiencia arquitectónica en el seno de la cultura académica y se prolongó durante el siglo XX, parece hoy haberse roto definitivamente. La posibilidad de que el proyecto se construya desde la investigación histórica que revisa la experiencia alrededor de un problema dado, relaciona y utiliza referentes, está desapareciendo, tal vez temporalmente, en la última década. Es cierto que la posibilidad de una arquitectura ahistórica había sido planteada ya en la década de los '20 y en la Bauhaus no existieron cursos de nuestra disciplina. Desde las vanguardias la historia del arte y la arquitectura es vista como



Página del *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* por Jean-Nicolas-Louis Durand.

el contenedor de todo lo que se quiere olvidar, lo que debe desaparecer. Kandisky nos habla de volver a un estado de inocencia infantil y nos invita a olvidar todo aquello que era la base del arte clásico para poder operar. Pero también es cierto que la historia sirve a la vanguardia para convalidar su existencia en el momento en que la reacción antimoderna tomó fuerza en los años 30. De Giedion y Pevsner en adelante, los modernos se las ingeniaron para encontrar padres, abuelos y también múltiples referentes en la espacialidad barroca, el pintoresquismo, el utopismo socialista de corte medievalista, las arquitecturas industriales o los sueños iluministas de fines del siglo XVIII. El problema que comienza a vislumbrarse en los años posteriores es que una historia de los logros de este nuevo paradigma se hace indispensable y de allí en más se organiza una estructura teleológica, una fábula que incluye líneas de pioneros, malos perdedores y triunfadores que tan bien describieron Scalvini y Sandri.

La denuncia de esta estructura teleológica está

también en la base de los planteos de Tafuri sobre la historia contemporánea a la cual aporta dos contribuciones importantes: la idea de que no hay una historia lineal única de la modernidad y que por lo tanto la historia es fragmentaria y como consecuencia hay muchas historias paralelas, y, por otra parte, la denuncia de la operatividad como finalidad última de la enseñanza de la historia. Es cierto que la operatividad quita legitimidad a la historia desde el punto de vista de la historia general, pero esto oculta un problema: que no hay historia funcional a la disciplina si la historia no es operativa.

El ciclo de Tafuri coincide con el auge del Posmodernismo, aunque Tafuri mismo no adhiere a ese movimiento. Quienes adscriben a esa línea de pensamiento, en cambio, proponen volver a la “autonomía de la arquitectura” a la manera de Jacques Francois Blondel y construyen una relación con la historia en la cual el retorno al análisis -muchas veces superficial-, al ciclo clásico y a “otras modernidades” que escapan al canon



Frank Gehry. *Museo Vitra*. Weil am Rhein, Alemania. 1989.

del *Movimiento Moderno* se vuelve fundamental. Pero la muerte del posmodernismo a comienzos de los 90 instala otro problema que es la ausencia de un paradigma. Podríamos decir que la ausencia de una creencia en la arquitectura como una emanación divina que el arquitecto, con auxilio de la matemática y la geometría, transforma en materia tal como pensaban los clásicos o en una disciplina que mediante una práctica científica pueda transformar el mundo y generar una nueva realidad social como pensaban muchos de los arquitectos del llamado Movimiento Moderno, es la causa de la ausencia de este paradigma. Esto es en parte cierto, y no constituye ninguna novedad. La fragmentación del saber, los acercamientos al campo del arte y la filosofía, el abandono de la tradición especulativa dentro de la misma disciplina, está en la base de una nueva conciencia que no se replantea la necesidad de

proponer un pensamiento omnicomprendido del fenómeno arquitectónico.

Roto cualquier atisbo de compromiso con una posible transformación progresista del mundo o la existencia de una verdad revelada, el comercio simbólico de aquello que los clásicos definían como belleza es lo que caracteriza hoy a la arquitectura (Silvestri, 2002). La práctica profesional de los arquitectos de éxito del siglo XXI se resume en desarrollar creativas imágenes del poder corporativo, empresarial, que la vanguardia setentista intentaba ironizar o abolir. En ese sentido toda referencia a la tradición, al contexto, a la particularidad local en muchos casos parece tender a desaparecer. Los objetos resultantes de la arquitectura presente intentan carecer de referentes, no tienen fuentes, no pertenecen a una reflexión colectiva, son producto

del genio individual de ciertas relaciones libres que el autor pudo construir con el auxilio de la filosofía, la ciencia, la tecnología y un campo artístico tan abarcativo como indeterminado. Esto no puede escindirse de los desarrollos de la tecnología digital. Y este es un punto central porque la tecnología digital avivó en la mente de los arquitectos la posibilidad de poder producir formas que no tenían ningún precedente, que carecían de cualquier referencia.

Veamos un ejemplo. En una conferencia dictada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata hace más de diez años, Franco Purini se refería a que este nuevo siglo está enfermo de necesidad de recordar (Purini, 2002). Jamás se han construido tantos museos. Sin embargo, decía, hay tanta información que a la larga vamos a recordar muy poco de este momento. Y proponía el abandono a una sana amnesia que nos permitiera restablecer la actividad creativa. La memoria -observaba Purini- se transforma en un límite, en un impedimento. La voluntaria amnesia del arquitecto italiano, que entre otras cosas aconsejaba la eliminación de la historia de la currícula del arquitecto, podría entroncarse con una generalizada "nostalgia por el futuro" que vendría a remplazar la nostalgia por el pasado de las décadas de los 70 y 80 (Silvetti, 2004).

La modificación de los instrumentos proyectuales, la amplitud hacia un infinito de posibilidades en relación con la disponibilidad de formas, la transformación de la arquitectura en un instrumento de comunicación, abre ese abismo de interrogantes frente a los cuales nos encontramos ahora. El resultado no puede ser más opuesto a lo que hacíamos hace treinta años. La historia se reduce, y si no se suprime como aconsejaba Purini, se aplana y limita hacia el mundo de las vanguardias históricas y sus ejercicios formales que son consumidos

apuradamente por la estética de la computadora y llegan a construir una autonomía disciplinar que Etienne Louis Boullée jamás hubiese imaginado: la arquitectura como una rama más del arte. El abandono de los arquitectos de sus propias tradiciones reflexivas -cuya amplitud y riqueza está lejos de agotarse- los ha proyectado hacia el campo filosófico o artístico desde un acercamiento fragmentario e ingenuo. La filosofía de la arquitectura ha sido remplazada por un substrato incierto plagado de filósofos y estetas aficionados. La consecuencia más inmediata es que las más brutales analogías reemplazan a los referentes internos y tradicionales de la cultura arquitectónica.

El resultado de esta acción está muy lejos de lograr lo que la arquitectura se propone desde su constitución legendaria: cobijar las actividades humanas amalgamando belleza, comodidad y solidez. Nos encontramos, en cambio, frente a una operación cínica que invita a los arquitectos a retirarse de la gestión urbana, de los programas de vivienda social, de las opciones urbanas que podían ofrecerse como alternativas a las contradicciones del capitalismo global (Silveti, 2004).

Pero esta innegable transformación que abre un rico abanico de posibilidades, plantea también sus problemas. Al suprimir o reducir la memoria ¿no se está amputando un miembro constitutivo inescindible de la organización disciplinar? ¿Es posible en esta instancia de cambio de los medios de producción y de una arquitectura cada vez más definida como instrumento de comunicación, conservar la memoria? ¿Puede ser la memoria garantía de un mínimo común denominador que certifique cierta especificidad profesional?

Veamos otro ejemplo. En otro artículo publicado también por la Revista de la Facultad de Arquitectura de La Plata Helio Piñón (2003) se refería a la modalidad que suplanta hoy con

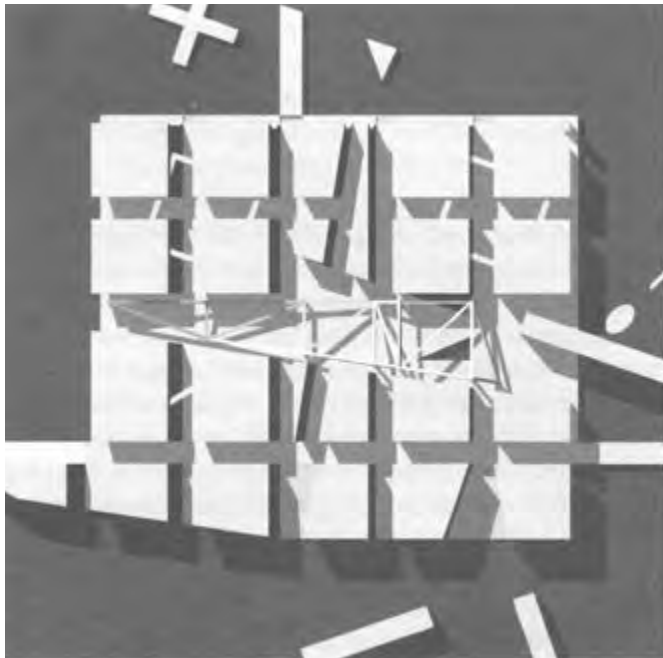
éxito al período anterior que va desde lo posmoderno a lo contextualista y que en cierta manera podría pensarse como una modernidad acrítica. Eliminada la memoria de una historia tan amplia como conflictiva que esbozaban los pastiches posmodernos, muchas arquitecturas actuales parecen construidas desde un modernismo amnésico que se caracteriza por una sensación de eficiencia y profesionalidad que ha decidido suprimir todo debate. El profesionalismo más aburrido parece invadir buena parte de la arquitectura y creo que eso no nos redime de los pecados de otrora. Y si la amnesia en Purini parecía la acción necesaria para lograr un máximo de efectividad, aquí el radical olvido aparece como el motivo de la ausencia de toda crítica, pero también de toda utopía. En otras alternativas actuales el buceo hacia la cultura arquitectónica o artística para justificar una operación, que la más de las veces es solo un gesto formal, se construye a partir de una inmersión a ciegas en la cantera de la cultura para extraer conceptos que la mayoría de las veces no resisten, debido a su orfandad intelectual, una confrontación discursiva. El arquitecto se transforma así, como afirma Jorge Silveti en un "observador aturdido de seductoras maravillas" (Silveti, 2004).

No debemos olvidar, y digo esto desde las ahora despobladas aulas de los talleres de historia, que tal vez lo que nos enseña precisamente la historia es que no es aconsejable la existencia de creación sin tensión. Pienso a diferencia de lo que expresó Purini en aquella conferencia, que no existe creación amnésica. Que la diferencia entre las creaciones de la etapa pionera de la modernidad y el modernismo acrítico en el cual vivimos, está precisamente en esa tensión con el pasado. Le Corbusier o Mies van der Rohe conocían muy bien el pasado académico y cada acción transformadora realizada era una respuesta a problemas y tensiones here-

dadas, frente a las cuales los arquitectos modernos suponían que estaban efectuando un paso hacia adelante. Ambos eran conscientes que estaban llevando a cabo la materialización de una serie de profundos descubrimientos visuales y espaciales, pero también eran conscientes que estaban cumpliendo las profecías de Viollet le Duc, que había sintetizado las relaciones posibles entre espacio y estructura, que había descubierto el valor que la tectonicidad asumiría como principio fundante de la teoría arquitectónica moderna. Estaban finalmente construyendo la arquitectura de su tiempo que las cabezas más lúcidas de la cultura académica habían reclamado durante buena parte del siglo XIX: una arquitectura a partir de la utilización de los modos constructivos y los materiales que el proceso de modernización había producido.

La afirmación y al mismo tiempo la negación del pasado construyeron esa tensión desde la cual emergió el modernismo. ¿No debemos entonces comprender ese mecanismo para seguir operando? ¿o la alternativa es una profesionalización vacía que explote las habilidades y las bondades más interesantes de los nuevos sistemas proyectuales, pero elimine el valor cultural de la arquitectura?. Como bien afirma Silveti, si eliminamos de la práctica el juego con los referentes que caracteriza a la arquitectura como práctica cultural, tal vez estamos eliminando su especificidad, su razón de ser.

Si no es así, probablemente, estemos condenados a convertir a la arquitectura en una rama más del arte, socialmente irrelevante y limitada a algunos juegos formales que el capitalismo globalizado pueda permitir a los pocos arquitectos que son parte del panteón de las estrellas de la arquitectura. El resto de los temas quedarían subordinados a la lógica del diseño industrial o de la mera construcción y con ello la arquitectura como disciplina en los términos que está hoy planteada desaparecería.



Franco Purini. *Modelo director para un concurso internacional en Roma*. En: revista 47 al fondo.

Pero frente a este inquietante, pero al mismo tiempo apasionante proceso, paradójicamente, cuando la historia deja de estar unida tan fuertemente al proceso de diseño comienza a ser importante para el gran público. El fenómeno de la conservación, del valor patrimonial de edificios y ciudades, impacta fuertemente en los medios, en la sociedad civil, colocando a la Historia de la Arquitectura en un lugar privilegiado y en ese sentido debemos ser optimistas. En efecto, el estado actual de la disciplina no debe confundirse con un fenómeno creciente de los últimos años: la conservación. En la medida que el proyecto moderno y su contenido social se desvanece, que las ciudades envejecen, que la arquitectura se limita a las grandes obras y es producto de una elite de artistas, la preocupación por la preservación crece y con ello la necesidad de desarrollar el conocimiento y la investigación histórica. Pero es claro que se trata de una forma de hacer historia distinta de los modelos de enseñanza de los cuales estamos hablando. La historia se trans-

forma aquí en una herramienta necesaria para la preservación de los bienes culturales y peca muchas veces de falta de valor para ir más allá del inventario, la clasificación, la explicación detallada de las singularidades y abordar con seriedad cuestiones de fondo como los límites de la conservación y la calidad artística o arquitectónica de lo preservable.

En definitiva, creo que nos encontramos ante dos posiciones fuertemente caracterizadas. Frente al abandono de buena parte de la tradición disciplinar que implica la exploración de nuevas alternativas y el masivo sentimiento de recuperación patrimonial debemos hacer un balance. No creo que haya una sola respuesta, ni intento desde aquí hacer militancia de la tradición perdida, pero sin duda alguna nos hallamos frente a un punto de inflexión en el cual la enseñanza de la historia es una manifestación concreta de una crisis mayor que es el futuro de los que han sido hasta ahora los valores que definían a esta disciplina.

En ese sentido ¿debemos responder a la ausencia de interés con una respuesta pragmática y coyuntural? ¿Debemos modificar nuestros programas de historia de acuerdo a las necesidades evolutivas de una moda cada vez más acelerada y cambiante o mantener una estructura que se coloque más allá de las acuciantes necesidades de generar una amnesia creativa entre alumnos y docentes como preconizaba Purini?

Creo en ese sentido que si bien no podemos dejar de pensar acerca de los cambios de paradigmas, de métodos de proyecto, de coyuntura histórica, que son factores a tener en cuenta para reelaborar un modelo de enseñanza de la historia, la peor salida puede ser ir atrás de los acontecimientos intentando complacer ciertas *necesidades* coyunturales que suelen ser tan efímeras como la preocupación volátil de quienes se interesan por ellas.

¿Cómo imaginar el futuro teniendo en cuenta estas circunstancias? No podemos saber cuál

va a ser el devenir de las tendencias arquitectónicas, pero lo que sí parece irreversible es la transformación en los modos de producir arquitectura y la utilización de la informática en el proceso de diseño. La posibilidad de que por medios informáticos se puedan generar las tecnologías y los materiales de los edificios futuros, es ya evidentemente, un giro en las formas del hacer y eso necesariamente va a provocar consecuencias en la construcción curricular del arquitecto en los próximos años.

No quiero con esto mostrar una visión pesimista o apocalíptica del futuro sino evidenciar que los estudios de historia en las facultades de arquitectura pueden cambiar o variar en los próximos años y si la función de nosotros los historiadores es explicar por qué y cómo cambian las cosas es esta una posibilidad de comenzar a debatir qué es lo que sucede y sucedió en los últimos años y qué consecuencias puede tener para el desarrollo de la disciplina.

En ese sentido la salida no está en la reducción o minimización de este tipo de saber. La sólida construcción de una estructura de conocimientos que permita la reflexión crítica o el uso de la historia como modo ordenado de introducirnos en los laberintos de la cultura arquitectónica, sigue siendo para mí un camino irrenunciable●

NOTAS

1 - Las películas a las que hago referencia: son *La extraña pareja*, Gore Sack (1968) y *Atracción Fatal*, Adrian Lyne (1987).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAND, Jean Nicolas Louis. 1799. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (París: Gillé fils).
- GORELIK, Adrián (compilador). 1988. *Historia & Arquitectura - una extraña pareja, Cuadernos de Historia del Instituto de Arte Americano*, N.4.
- LE ROY, Julien David. 1758. *Les ruines de plus Beaux monuments de la Grece* (París: H. L. Guerin & L. F. Delatour)
- PIÑON, Helio. 2003. "Lo que se enseña en las escuelas", *47 al fondo* N. 9, 4-9.
- PURINI, Franco. 2002. "Nuevas Cronologías", *47 al Fondo* N. 7, 46 -49.
- SCALVINI, María Luisa; SANDRI María GraziA. 1984. *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion* (Roma: Officina)
- SILVESTRI, Graciela. 2002. "El sublime atardecer. El comercio simbólico entre arquitectos y filósofos", *Punto de Vista* N.75, 22-29.
- SILVETTI, J. 2004. "Las musas no se divierten. Pandemonium en la casa de la arquitectura", *Summa+* 66, 86-95.



Fernando Aliata. Arquitecto (FAU-UNLP) y Doctor en Historia (UBA). Realizó además estudios de posgrado en la Universidad IUAV en Venecia-Italia entre 1983 y 1986. Actualmente es Profesor Titular e Investigador Independiente del CONICET en la FAU-UNLP, así como subdirector del Instituto de Investigación Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HITEPAC). Ha sido presidente de la Asociación Argentina de Investigadores en Historia y director del Doctorado de la FAU-UNLP. Ha publicado diversos artículos y libros de historia de la arquitectura y la ciudad referidos sobre todo a la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX.

No es necesariamente así

¿Has oído hablar de Vilanova Artigas?

Ruth Verde Zein

Español

Este artículo intenta revisar de manera crítica algunos de los presupuestos de las interpretaciones historiográficas corrientes acerca de las obras y de la carrera profesional de João Baptista Vilanova Artigas (1915-1985), un arquitecto moderno brasileño-paulista de los más prolíficos y prestigiosos. Cuando los arquitectos se convierten en personajes, las complejidades y contradicciones de sus vidas y obras tienden a ser reducidas a algunos discursos congelados. Si la oscuridad alrededor de los edificios diseñados por un talentoso arquitecto es un problema, otro surge cuando un reconocimiento erudito se convierte en un estado de celebridad entusiástico pero superficial. El merecido reconocimiento nacional, y más recientemente, internacional de Vilanova Artigas se ha desplegado, pero ha reducido su extensa producción a una limitada colección de edificios canónicos, y se ha eclipsado las complejidades de su vida profesional y personal según un viejo y folklórico discurso de izquierda. Para asegurar adecuadamente la comprensión de la importancia y la calidad de su trabajo, sin recurrir a esas interpretaciones ideológicas corrientes es necesario revisar cómo Artigas ha sido comprendido, interpretado y tratado por sucesivos críticos e historiadores que ayudaran a construir su “persona” contemporánea.

Palabras clave: Joao Baptist Vilanova Artigas, historiografía, crítica, Brasil

English

This article aims at a critical review of some historiographical ongoing assumptions about the professional work and career of João Baptista Vilanova Artigas (1915-1985). He was one of the most prolific and prestigious Brazilian-Paulista modern architects. When architects become personages, the complexities and contradictions of their lives and works tend to be reduced by some frozen discourses. To the problem of the obscurity surrounding buildings designed by a talented architect, another one is added: that arising when a scholarly-grounded acknowledgment turns into an enthusiastic but shallow celebrity status. The deserved national, and more recently, international recognition of Vilanova Artigas has reduced his extensive production to a limited collection of canonical buildings overshadowing the complexities of his professional life and work due to an old-fashioned, folkloric, leftist discourse. In order to properly ensure the understanding of the importance and quality of his work without hastily endorsing the current ideological interpretations of his life and time, it is necessary to review how Artigas has been understood, interpreted and addressed by successive critics and historians that helped to construct his contemporary “persona”.

Key words: Joao Baptist Vilanova Artigas, historiography, criticism, Brazil

Brasil es un país enorme y su multifacética arquitectura moderna cuenta con una gran variedad de personajes notables y edificios que vale la pena (re) considerar en la composición de un relato histórico verdaderamente mundial y completo acerca de la mejor arquitectura moderna del siglo XX. Hasta hace poco, solo la arquitectura ya clásica del modernismo carioca de los años 1930-50 había sido más ampliamente reconocida en el extranjero, y lo que se seguía era un inexplicable vacío. Después de la década de 1990, el reconocimiento mundial de la arquitecta Lina Bo Bardi ha sido clave para ayudar a superar gradualmente la brecha. Hoy en día, al menos otros dos personajes notables de la moderna generación de arquitectos de Brasil / São Paulo también están recibiendo el reconocimiento internacional por su trabajo: el Premio Pritzker 2005 Paulo Mendes da Rocha; y para el disfrute de un grupo más selecto de los conocedores, el fallecido arquitecto João Batista Vilanova Artigas.

Vilanova Artigas (1915-1985), cuyo centenario se ha sido cumplido con varias conmemoraciones en 2015, fue un arquitecto moderno de lo más prolífico. Comenzó su actividad profesional en 1938 y asumió un papel prominente en la arquitectura de los años 1960. Diseñó más de trescientos edificios, una buena parte de ellos construidos, con excelente inventiva técnica y formal, pese a que el reconocimiento de su trabajo todavía está limitado a un puñado de ejemplos canónicos. Su variada y compleja vida profesional, que abarca desde la década de 1940 hasta la década de 1980, se identifica a menudo estrechamente con una supuesta *Escola Paulista*, una construcción histórica bastante reductiva y de fronteras temporales y conceptuales difusas. No se puede considerar a Artigas como un personaje totalmente desconocido, cuya reputación se debería establecer o revelar, ya que la calidad de su militancia profesional, catedrática y política es notoria, en Brasil y en el extran-

jero. Por otro lado, su carrera, obras y acciones han sido constantemente reducidas, por varios críticos, escritores e historiadores, de modo de hacerlas encajar en algunas pocas interpretaciones y construcciones historiográficas, las cuales se han ido poco a poco acumulando sobre el personaje, cubriéndolo con varias capas, a su vez, mezcladas y entrelazadas. Y de alguna manera, eso puede impedir un reconocimiento más profundo de su contribución arquitectónica, más allá de los clichés estratificados que lo han enmarcado.

Para asegurar una comprensión adecuada de la importancia y la calidad de la obra de Artigas, sin al mismo tiempo apoyar de manera superficial las interpretaciones ideológicas que actualmente enmarcan el personaje, sería interesante revisar cómo Artigas ha sido interpretado por los sucesivos críticos e historiadores que han ayudado a construir su *persona* contemporánea.

nea. Para tratar de lograr eso de manera breve, es necesario volver a la década de 1940. Allí, es importante recapitular cómo se construyó el paradigma de *genio* para explicar el estallido de la arquitectura moderna en Brasil; de cómo este constructo se ha contrapunteado con la aparición de unos supuestos antagonistas; y de cómo, a pesar de él mismo, Artigas se convirtió en uno de ellos.

Pasando a la década de 1960, es interesante verificar cómo la disolución del paradigma carioca/brasileño de la *unidad/identidad* ha sido parcialmente contrarrestado por la intromisión de una contraparte más o menos complementaria, construida como un reflejo especular: la arquitectura paulista de los años 1955-1975, con Artigas como su supuesto *chef de file*. A continuación, revisaremos las lecturas críticas de los años 1980-2000 que se proponen organizar una construcción historiográfica temporal y formalmente más precisa, la *Escuela Paulista Brutalista*. Sin embargo, más recientemente, como esa idea ha sido apropiada, ya extirpada de sus calificaciones y precisiones, y sus límites históricos extendidos artificialmente, de manera de inscribir otra etiqueta, la de *Escuela Paulista*: una pseudocategoría historiográfica más o menos imprecisa y sin fronteras temporales o formales claras, que a pesar de su escasa consistencia, ha adquirido una amplia e inmerecida credibilidad internacional. Así es que ahora la arquitectura de Brasil no es comprendida como el resultado de apenas un genio, sino más bien como una trinidad profana -con Artigas en uno de sus vértices.

Ya en el siglo XXI, una nueva generación de jóvenes arquitectos brasileños de mucho talento, sumados a sus críticos orgánicos, pasaron a reclamar su versión personal y destilada de esas varias capas de construcción del personaje Vilanova Artigas, fabricando un patrimonio pasa-

do que sanciona su propio prestigio. Y además, reviviendo de manera simplificada algunos de los debates éticos de los años 1960, que han vuelto a estar de moda, tomados en cuanto fuente más o menos libre de inspiración.

Genios se hacen en el cielo

En 1947 una revista de estudiantes de Río de Janeiro publicó un informe sobre *La arquitectura moderna brasileña* dedicada al “arquitecto Lucio Costa, maestro de la arquitectura tradicional y pionero de la arquitectura contemporánea en Brasil.” En un periódico de São Paulo, el crítico y periodista Geraldo Ferraz disputó la condición de pionero de Costa, declarando ser un “juego con la verdad histórica [ignorando] la primacía de las manifestaciones arquitectónicas modernas hechas en Sao Paulo por Gregori Warchavchik y Flavio de Carvalho”; y desafió a Lucio Costa a “restablecer la jerarquía de los acontecimientos en el orden exacto en el que habían sucedido.”(Xavier, 1962:119)

En su respuesta, Lucio Costa no respaldó las quejas de Ferraz. En su opinión, Warchavchik y Carvalho habían jugado un papel decisivo en el lanzamiento y enorme valoración internacional de la arquitectura moderna brasileña en la inmediata posguerra. Para él, ese reconocimiento internacional había ocurrido por una razón precisa y peculiar: la genialidad de un arquitecto de mucho talento, a saber, Oscar Niemeyer (Xavier, 1962:119).

Al cambiar el enfoque, de sí mismo a su protegido, Costa no daba mayor importancia al ritmo y cronología de los eventos para la construcción de una narrativa que explicara el supuestamente súbito surgimiento de la arquitectura moderna brasileña. En cambio, Costa vertió todo el peso de la historia en la explosión repentina de un genio: un evento que desafía cualquier explicación racional y no es propenso fácilmente

a repetirse. Por cierto, y como sabemos, su lectura se ha tornado exitosa y ha tenido un rol estratégico. De manera que, a partir de entonces, en Brasil y en el extranjero, pasó a ser obligatoria alguna referencia a Niemeyer en cualquier caso, cuando se considera la arquitectura brasileña, incluso cuando Niemeyer no es el tema (como por ejemplo, en este artículo). Por otro lado, cuando los críticos locales o extranjeros desean ser polémicos, es simple: solo tienen que favorecer a otro arquitecto brasileño, y enfatizar sus diferencias reales o supuestas con las obras y las actitudes de Niemeyer.

Sin embargo, y por supuesto, la intención de Costa no era minimizar las contribuciones de otros arquitectos. Su misión tenía un carácter más político, propio de su generación: la consolidación de la idea de una arquitectura moderna de identidad y unidad *nacional*. Un paradigma que también ganó fuerza y se consolidó como una interpretación historiográfica casi oficial, en Brasil y en el extranjero.

Pero a pesar de eso -o debido a eso-, otras figuras, tomadas de manera más o menos antagónicas, pasan a aparecer, casi como complemento de ese relato unitario. Uno de los casos más interesantes fue la contribución de Lina Bo Bardi en presentar públicamente a João Baptista Vilanova Artigas como una especie de antítesis brasileña/paulista de la arquitectura moderna brasileña/ carioca.

Pocos años después de emigrar a Brasil, Pietro María y Lina Bo Bardi, ya radicados en São Paulo, lanzan *Hábitat*, una “revista de las artes y la arquitectura”. Actuando a la manera de francotiradores culturales, tanto los Bardi como sus amigos locales e internacionales publican artículos en *Hábitat*, alabando con entusiasmo la arquitectura brasileña de la escuela carioca, mientras sutilmente van castigando sus supuestas debili-

dades. Y tal vez para mostrar su malestar con el predominio de Río de Janeiro en la arquitectura moderna brasilera de aquel momento, para la primera edición de *Hábitat* (1950) eligieron como artículo de portada exponer y comentar algunas de las casas diseñadas por João Batista Vilanova Artigas hasta entonces.

Nacido en Curitiba en 1915 de familia de trabajadores, Artigas llegó a Sao Paulo en la década de 1930 para estudiar arquitectura en la Escuela Politécnica de Ingeniería, y se recibe de ingeniero-arquitecto en 1938. Después de una década de experiencia profesional de diseño y construcción de edificios relativamente pequeños para clientes privados, desde mediados de la década de 1940 las obras de Artigas entran en fase con el lenguaje de la *arquitectura moderna brasileña* de la escuela carioca, sin perder por completo su inicial afiliación electiva wrightiana, un rasgo que Artigas mantuvo vivo hasta sus últimos trabajos. En aquel momento él también frecuentaba los círculos artísticos locales, siendo también un excelente dibujante; participaba en los debates profesionales y convocatorias de acciones culturales, como la creación del Instituto de Arquitectos de Brasil, y comenzó una relación a largo plazo con el (entonces proscrito) Partido Comunista. Cuando sus casas fueron publicadas en 1950 en *Hábitat*, Artigas ya había ganado una Beca Guggenheim, lo que permitió que él y su esposa Virginia, también artista, viajaran a lo largo y ancho de los Estados Unidos de América, de costa a costa, durante un año, en 1947-8. Además, en 1950 sus obras ya habían sido publicadas en el extranjero, una hazaña hasta entonces compartida solo por unos pocos arquitectos paulistas de alto nivel y prestigio, y de una generación anterior a la suya.

A pesar de esa impresionante hoja de vida para un arquitecto entonces joven, de mucho talento pero sin fuertes lazos familiares para facilitar su

carrera profesional, Lina Bo Bardi escoge comenzar su artículo *Casas de Artigas* el número 1 de *Hábitat* con una especie de descripción psicológica del arquitecto: "Artigas es una persona retraída, a quien le gusta vivir en las sombras, que no aparece en las revistas, y a quien no le gusta publicar" (Bo Bardi, 1950: 2). Tal argumento, casi de ficción, fue fabricado por Lina con el fin de afirmar que Artigas "tiene aversión a publicar ideas y dibujos [porque] para él la arquitectura es una obra construida, un resultado final, solucionada en cada detalle." En la tercera frase de su texto Lina llega al eje principal de su análisis crítico, al decir que Vilanova Artigas trabajaría con los valores de "la humanidad y la domesticidad." Características manifestadas, según Lina, por algunas cualidades ausentes: las casas de Artigas, según ella, "no siguen las leyes dictadas por las rutinas de la vida [...], no son llamativas, ni imponen una apariencia de modernidad, algo que hoy ya se puede definir como un estilo [...]; no se agotan a sí mismas en una sola sensación placentera de una arquitectura exterior." Para Lina, la arquitectura de Artigas sería "casi siempre severa, puritana [y también] moral." Así, para inaugurar su nueva revista, ella no eligió publicar obras "de fantasía, de arquitectura moderna y diferente [que...] transforma el diseño en moda" (Bo Bardi, 1950:2) -epítetos utilizados probablemente en una mención velada a la modernidad carioca. En su lugar, *Hábitat* opta por favorecer algunas buenas piezas de la arquitectura moderna que, a su juicio, no eran el resultado de meros ejercicios formales.

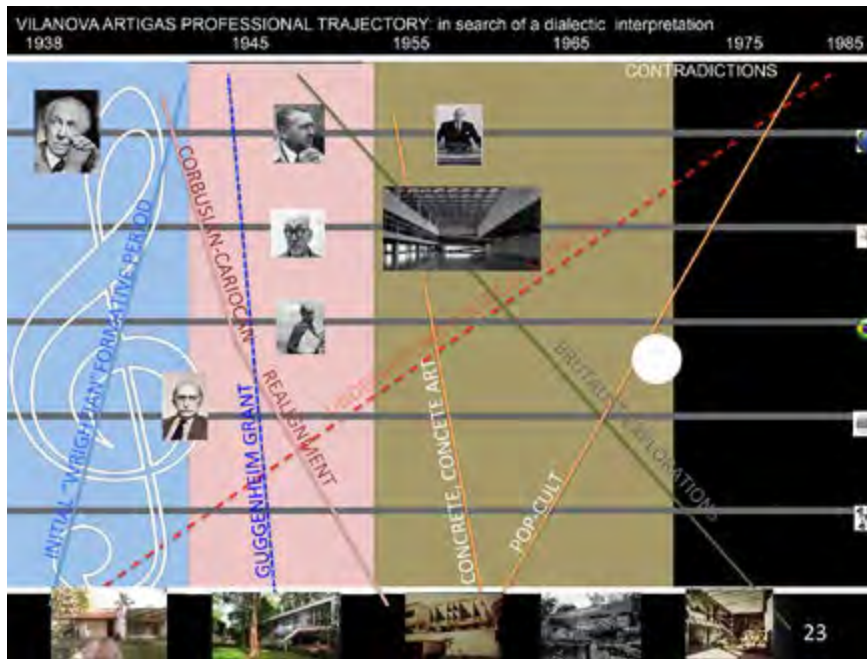
Curiosamente, y a pesar de las diferencias naturales del lugar y del clima, una lectura atenta de las casas de Artigas de la época mostraría más proximidades que distancias con los procedimientos de diseño de la *Escuela Carioca*. Es de notarse que el giro de Artigas apartándose del *Modernismo Carioca* en dirección a una actitud *brutalista*, solo empezaría a ocurrir una década

después de esa publicación. Sin embargo, Artigas ya era entonces una persona pública muy activa, pese a que su importancia en el panorama arquitectónico brasileño solo llegará a su auge más tarde, a partir de la década de 1960. Pero ya a fines de los años 1940, y desde cualquier punto de vista objetivo, la interpretación de Lina en *Hábitat*, no puede ser considerada factual sino más bien ficticia. De todos modos, la suerte estaba echada. La etiqueta de persona sombría y retirada que diseña casas y edificios "morales" va a perseguir alegremente la carrera de Artigas hasta después de su muerte en la década de 1980, y aun hoy en día.

Artigas no fue el único *enfant terrible* u *bogeyman* fabricado por esa historiografía que se tornó, con el tiempo, la voz oficial de los relatos sobre la arquitectura moderna brasileña. Independientemente de las cualidades intrínsecas de sus obras, muchos otros arquitectos fueron seleccionados, por los críticos nacionales e internacionales, como moles de perturbación de la preeminencia de Oscar Niemeyer y la Escuela Moderna Carioca. Algunos arquitectos de gran talento, como han sido el carioca Affonso Reidy y el paulista Vilanova Artigas -que en otras circunstancias tendrían su prestigio debidamente reconocido por ellos mismos-, pasaran a ser interpretados primordialmente como una especie de némesis de Niemeyer, en disputas falsas, reductivas y bipolares. En cualquier caso, lo que está (y a veces sigue estando) constantemente ausente en la escena es cualquier análisis objetivo y cuidadoso de las obras producidas por todos estos personajes -incluyendo a Niemeyer. En su lugar, se celebran falsas ideas con poca o ninguna substancia y menos aun, con investigaciones históricas profundizadas y concretas.

La invención de la Escuela Paulista [Brutalista]

Por fortuna, la reputación de Vilanova Artigas cambió gradualmente hasta llegar al momento



Trayectoria profesional de Vilanova Artigas. Gráfico conceptual elaborado por la autora.

de madurez de su carrera profesional, el cual ocurre un tanto tardíamente, cuando se reconoce la calidad atrevida y audaz de sus edificios brutalistas de los años 1960 en adelante. Consolidada a partir de aquella década, su reputación local, que se expandió hasta llegar a consolidarse a nivel nacional. Mientras que la marea de su prestigio crecía, otra construcción historiográfica estaba siendo simultáneamente propuesta: la de Vilanova Artigas como el primer líder de una *Escuela Paulista brutalista*. Se trata de una interpretación posiblemente plausible, pero no del todo completamente exacta.

En su artículo *La idea de una identidad Paulista en la historiografía* de la arquitectura brasileña, Dedecca afirma que “la arquitectura y los arquitectos de São Paulo emergen como un tema en la historiografía de la arquitectura [solo] a mediados de la década de 1960, como parte de un debate más amplio acerca de la arquitectura moderna brasileña, cuando la primacía de la escuela carioca se está desvaneciendo” (Dedde-

ca, 2012: 94). Al mismo tiempo, una nueva generación de talentosos arquitectos se gradúa a partir de 1955, inaugurando la escena *brutalista* en Sao Paulo, con algunas obras ejemplares ya en los años 1950. Casi inmediatamente, pero no del todo, una generación un poco más antigua de arquitectos escoge cambiar sus prácticas y reforzar las filas brutalistas en un oportuno realineamiento. De entre esos arquitectos con un poco más de experiencia Vilanova Artigas ha sido sin duda uno de los casos más importantes (pero no el único). Después de sus inicios *wrightianos* (hasta 1944) y su segundo momento *corbusiano-carioca* (hasta 1956), a partir de 1959 Vilanova Artigas comienza a producir varios edificios notables en hormigón visto con un diseño de fuerte carácter, basado en la exploración de las posibilidades estructurales y formales de las estructuras de hormigón expuesto. Debido a su mayor edad y experiencia como profesional y docente, Artigas se posiciona adecuadamente para, en los años 1960, asumir un papel sumamente importante, incluso ejemplar,

en la práctica arquitectónica paulista, de ese momento en adelante.

En su tesis doctoral de 1973 (publicada en portugués en 1981, pero cuyo original francés estaba disponible en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo-Universidad de Sao Paulo) el historiador francés Yves Bruand reconoce esa posición más prominente que Vilanova Artigas está adquiriendo gradualmente en los años 1960. La narrativa de Bruand acerca de la arquitectura brasileña del siglo XX sigue básicamente la idea de su *identidad* carioca, y confirma el paradigma del *genio* como explicación para su surgimiento; pero también trata de ampliar ese panorama al abarcar en sus estudios otros personajes y obras, reconociendo las diferencias internas en la arquitectura brasileña de los años 1940-50, algunos de los cambios de la década de 1960, y asimismo, el desplazamiento geográfico del interés desde Río de Janeiro a Sao Paulo. Sin embargo, como su paradigma historiográfico aun tomaba como base la defensa de la *unidad e*

identidad de la arquitectura moderna brasileña, Bruand escogió explicar las diferencias [citando a Deddeca] solidificando el choque entre el Río de Janeiro y la producción de Artigas, incluso sugiriendo una “rivalidad”, consolidando “una de las lecturas de esa ambiciosa producción paulista de la más influyentes, y más constantemente revisadas” (Bruand, 1973: s/p). Además, por los antecedentes culturales europeos de Bruand, él posiblemente tenía un respeto atávico a los ancianos, por lo que no podía evitar sino interpretar la posición de Artigas en la década de 1960 como la de un “auténtico *chef de file*” de una “Escuela Brutalista Paulista”, sugiriendo la existencia de una relación profesor/alumno entre Artigas y los demás talentosos y más jóvenes arquitectos de la nueva generación brutalista.

Sin embargo, esa no es una interpretación totalmente precisa. La mayoría de los talentosos jóvenes arquitectos citados por Bruand no habían estudiado con Vilanova Artigas. Además, habían comenzado su carrera profesional al mismo tiempo o incluso antes del momento de cambio de Artigas hacia un lenguaje más crudamente brutalista. Sin embargo, y de nuevo, la línea del tiempo real de los acontecimientos no se ha tomado en cuenta, o se le ha dado menos importancia, que la idea más peregrina y atractiva de la aparición súbita, aunque algo tardía, de un prodigio local -a la manera de reflejo especular de la estructura teórica tipificada de la Escuela Carioca. Aunque la simetría, en el caso, no era tan perfecta: el “genio” fue reemplazado por el “maestro”, y el papel de Lucio Costa como el líder intelectual y de Oscar Niemeyer como el diseñador con talento, se ha atribuido en Sao Paulo, en forma conjunta, a Vilanova Artigas.

De todos modos, de ninguna manera estas necesarias precisiones historiográficas de la invención historiográfica de la Escuela Paulista tienen el propósito de disminuir la importancia

de la contribución de Vilanova Artigas a la arquitectura brasileña, desde siempre, y en especial, a partir de la década de 1960. Por el contrario: una más amplia y profunda investigación sobre el repertorio de la arquitectura brutalista paulista ha revelado como una importante cantidad de los más excelentes edificios modernos brasileños de la década de 1960 han sido, de hecho, diseñados por Vilanova Artigas (Zein, 2005).

Cuando sube Artigas, Brasil desaparece de la escena

Pese a los defectos de la narrativa historiográfica de Bruand, un estudio sistemático y una lectura minuciosa del amplio repertorio de la arquitectura moderna brasileña erudita confirma el indiscutible papel protagonista asumido por Vilanova Artigas en las décadas de 1960-70. Sin embargo, ese reconocimiento solo se difunde claramente en Brasil a partir de la década de 1980, y a nivel internacional, solo después de la década de 1990 o bien ya en el siglo XXI.

En la segunda mitad del siglo XX, y al contrario de lo que había sucedido en las décadas de 1940-50, un complejo conjunto de circunstancias contribuyó a la disminución del interés internacional por la arquitectura brasileña, después de los años 1960-70, por parte de la crítica internacional, editores e historiadores. La ausencia de la simpatía hacia la arquitectura de Brasil en ese período además coincide con el golpe militar de 1964. Pese a que Vilanova Artigas siempre adoptara una posición política de izquierda y en contra del régimen dictatorial, sus obras, y las de otros arquitectos brasileños de São Paulo, diseñadas durante o inmediatamente después de la construcción de Brasilia van a permanecer hasta hace muy poco, bastante desconocidas o levemente reconocidas internacionalmente.¹ Por ejemplo, no figuran en el clásico libro de Francisco Bultrich sobre la arquitectura latino-americana,

a pesar de ser contemporáneas de las demás obras de la publicación.

Antes y después de su aparición en *Hábitat* número 1, las obras de Vilanova Artigas fueron regularmente, pero moderadamente, publicadas en revistas brasileñas e internacionales. Su reputación empieza a crecer principalmente después del diseño del nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1961-9), a pesar de su jubilación forzada de la universidad en 1969, apenas superada en 1980 con la amnistía política. En esa fecha también se publicó un libro reuniendo algunos de los textos políticos y estéticos de Artigas y en seguida se editó en portugués la tesis de Bruand (1981). Los primeros estudios monográficos centrados en el reconocimiento de su obra, desde un punto de vista formal, constructivo y arquitectónico también son hechos y ganan cierta notoriedad nacional a partir de 1984 (Zein, 1984).

La amnistía y la publicación de sus textos políticos divulgaran su hasta entonces semi-oculta vida militante y partidaria. Esa divulgación estimuló la imaginación de algunos críticos, lo que les llevó a sugerir que la base de la creatividad arquitectónica de Vilanova Artigas se fundaría en sus posiciones políticas, y se debería buscar fuera del campo disciplinar de la arquitectura. Pese a la debilidad conceptual de ese tipo de conexión directa entre actitud política y forma construida, tal sesgo interpretativo fue ganando preeminencia, de manera que algunos críticos llegaron tan lejos como a proponer incluso, que las propuestas de las obras diseñadas por Artigas nacerían como un subproducto de sus creencias políticas, como si “la acción política [de Artigas], fuera el eje único y correcto para la comprensión de su trayectoria de [diseño]” (Deddeca, 2012: 97).

Al propio Artigas le parecía bien alimentar esta cepa de interpretaciones, lo que se puede perci-

bir desde algunas entrevistas orales que había concedido a algunas personas de su círculo más íntimo de amistades, hechas en los años previos a su fallecimiento (1985). Esas sus últimas palabras, transcritas por terceros (y no directamente escritas por él) están cargadas por una visión retrospectiva bastante desencantada acerca de su propia trayectoria. Consideradas de manera rigurosa, no superficial, no resultan ser en absoluto, necesariamente congruentes con las actitudes y creencias que Artigas había adoptado a lo largo de las cinco décadas previas de su carrera profesional. Pese a eso, y por desgracia, el primer libro panorámico sobre su trabajo que fue publicado en 1997 toma esas palabras como fuente primaria casi exclusiva para organizar los textos de presentación de sus obras. De esa manera, consolidó una interpretación retorcida, editada y recortada de sus últimas palabras, tomadas libremente y esparcidas sin mucho criterio de rigor historiográfico a lo largo del libro, yuxtapuestas con imágenes de sus edificios proyectados desde las décadas de 1940-70. Con eso, la edición cambió el peso y la importancia de cada una de esas palabras, sugiriendo enlaces ficcionales y anacrónicos – casi siempre, de manera de favorecer una misma interpretación, la que acepta como verdadera la conjunción íntima entre actos políticos y actos arquitectónicos. A lo largo de la década siguiente, y hasta hoy, esos relatos editados, ideológicamente interesados e históricamente anacrónicos fueron traducidos a otros idiomas, republicados en otros libros, y están siendo regularmente citados en textos de tesis, artículos y otras publicaciones de innumerables críticos brasileños e internacionales. Tal repetición acrítica, tomada de confianza, a partir de una fuente supuestamente correcta, pero cribada de errores metodológicos, ha sido instrumental para, poco a poco refrendar la leyenda de Vilanova Artigas, un relato pseudo-histórico que hoy en día es considerado como un relato casi

oficial de construcción de su personaje. Y sin embargo, desde un punto de vista historiográfico riguroso, hay que considerar que se trata de una manipulación de los hechos. Que finalmente ha dado lugar a una auténtica trampa: es una parcial verdad o una verdad no totalmente verdadera. Pero como pasó a ser tomada como una interpretación corriente y coherente, se ha tornado una interpretación muy complicada de deslindar y desentrañar. Y peor, casi imposible de desmitificar sin -de alguna manera- difamar la imagen del maestro.

Cuando la “Escuela Paulista” se torna internacional y se convierte en una trinidad

El tardío resurgimiento de la arquitectura moderna brasileña en el escenario internacional se reanuda después de la década de 1990. Y se reinicia, oportunamente, con el reconocimiento de la destacada labor de Lina Bo Bardi como arquitecta y diseñadora; en la esfera del reconocimiento de Lina, décadas de silencio y desinterés empiezan a ser superadas. Asimismo, las obras de al menos otros dos muy importantes arquitectos de la generación moderna de arquitectos de Brasil, en especial de São Paulo, pasan a ser ampliamente reconocidas y elogiadas: en primer lugar, Paulo Mendes da Rocha, ganador del premio Pritzker 2005 y del León de Oro de Venecia 2016. Y últimamente, para el disfrute de un grupo más selecto de los concededores, se están divulgando de manera más amplia, las obras de João Batista Vilanova Artigas.

En el caso de Lina Bo Bardi, su papel de *agente provocador* en la década de 1950, su circunstancia como emigrante, su condición femenina y el radicalismo de sus posiciones no propiamente le ayudaran a establecer una práctica profesional regular como diseñadora hasta muy tarde en su vida. Con la inauguración del centro de ocio SESC Pompeia (1985), una nueva generación de críticos e historiadores ayudó a transmutar su

injusto olvido en un merecido reconocimiento. Una ola académica y editorial empieza la labor de apreciar y revisar sus proyectos, invirtiendo la marea del prestigio y la audacia de sus obras finalmente ganó el reconocimiento nacional e internacional. En función de ser breve, no voy a extenderme en el caso también muy interesante de Mendes da Rocha, cuyo creciente y merecido prestigio puede estar señalizando un cierto cambio en el estado de ánimo del ambiente arquitectónico mundial.

Con la divulgación de las obras de Lina, Mendes da Rocha y Artigas, y ante la falta de otros relatos de apoyo, la interpretación dual y supuesta de la rivalidad entre una *Escuela Carioca* y una *Escuela Paulista* gana aun más fuerza, implícitamente fomentando una visión icónica de Vilanova Artigas como especie de contrapunto complementario a Niemeyer/Costa. Al mismo tiempo, la nueva ola de prestigio de Artigas no se concentra solamente en el reconocimiento de su excepcional obra, sino también se va construyendo parcialmente sobre la idea débil, pero paradójicamente convincente, de que se trata de un personaje épico, capaz de dar credibilidad y cuerpo a una supuesta relación estrecha e íntima entre su acción política y sus procesos de diseño arquitectónico. Muchos de los mejores críticos nacionales e internacionales no se han deslizado tan fácilmente en ese tipo de interpretaciones poco sofisticadas. Pero si la materia de las leyendas se hace en el silencio de los gabinetes, su difusión se confirma por el murmullo de las multitudes. La suspensión de las sombras que habían cubierto la arquitectura moderna y tardomoderna brasileña se hace efectiva, pero para eso, se paga un precio caro e inesperado. Si el reconocimiento del momento anterior de la arquitectura moderna brasileira había sido enmarcado por la idea de genialidad, excepción, cordialidad y capricho, ahora otras nuevas capas de nuevos mitos ya han encubierto el debi-

do reconocimiento de la arquitectura brasilera de la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de los inevitables defectos de cualquier narrativa historiográfica, fruto tal vez de la debilidad de la naturaleza humana, las obras -los edificios diseñados por João Batista Vilanova Artigas, arquitecto brasileño y paulista- sí que merecen ser reconocidas, estudiadas, alabadas. Estoy segura de que, además, por su alta calidad, inventiva y osadía, se deberían incluir en cualquier historia general de la arquitectura moderna del siglo XX que tenga pretensiones serias. Preferiblemente, sin apodarla con apéndice adjetivos, tales como *regionalista*, *étnica* u otras. Tales etiquetas parecen indicar una posible inclusión, cuando efectivamente son todo lo contrario: son, de hecho, una velada exclusión *políticamente correcta*. Artigas, como los demás arquitectos modernos de su generación, trabajando en todas partes del mundo, nunca había querido ser otra cosa menos que universal. O mejor; sus obras parecen haber aspirado a buscar el equilibrio entre lo universal y lo local. Saben que ese objetivo es siempre utópico e inalcanzable; pero lo han buscado asimismo, de una manera audaz y afirmativa.

A partir de este breve relato, tal vez sea posible sacar dos aun más breves conclusiones. La historiografía, como sabemos los que nos dedicamos a esos temas, no es un relato fiel de la historia, sino un conjunto de narrativas que no pueden dejar de tener tinturas ideológicas. Pueden ser útiles, y de hecho, lo son. Pero no es posible, confiar en ella de manera a-crítica. Siempre que sea posible, a la par de la consulta a los relatos historiográficos establecidos, se debe, para evitar la mistificación y a manera de contrapunto, corroborar o refutar, insistiendo en el estudio y la valoración imparcial de las obras. El aumento o la disminución de la reputación de los arquitectos, dentro o fuera de sus países o regiones,

no siempre es necesariamente la mejor base para el trabajo de la comprensión profunda de su contribución a la arquitectura, a la ciudad e incluso, a la historia. Da la casualidad que ambas cosas -el prestigio del autor, y la calidad de la obra- casi siempre se presentan amalgamadas, y no siempre pueden ser fácilmente desenredadas. Por eso se requiere un doble esfuerzo para llevar a cabo el (re)descubrimiento de las obras, sin que necesariamente deriven en una operación de creación o confirmación de prestigios.

La leyenda *moral* de Vilanova Artigas presentada por Lina, ratificada por Bruand y ensalzada por varios otros autores contemporáneos ha funcionado como una táctica apta para enmarcar su reputación contemporánea bajo un discurso casi folklórico de izquierda. Una reputación que parece hacer un elogio, pero que, en cierto modo, eclipsa y reduce la complejidad, las contribuciones y las contradicciones de su trabajo y de su vida profesional. Desde luego, y a mi juicio, los edificios de Vilanova Artigas son mucho más interesantes de conocer y estudiar que el personaje, icónico y unidimensional que estas leyendas configuran●



NOTAS

1-Pese a haber ganado el Premio Jean Tschumi de Educación de la UIA en 1972, que de alguna manera certificó su incumplimiento con la dictadura de derecha en Brasil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, L.B. 1950. "Casas de Artigas", *Habitat n.1*, p.2.
- BRUAND, Y. 1981. *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (São Paulo: Perspectiva).
- DEDECCA, P.G. 2012. "Uma ideia de una identidade paulista na historia da arquitetura brasileira", *Revista Pós* 32 (19), p.94.
- XAVIER, A. (ed). 1962. Lucio Costa: Sobre Arquitetura (Porto Alegre: Centro de Estudos Universitários de Arquitetura).
- ZEIN, R.V. 2005. *Arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973* (Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, Tesis doctoral).
- ZEIN, R.V. 1984. "Vilanova Artigas; a obra do arquiteto", *Projeto* 66, Agosto 1984, p.79-91.

Ruth Verde Zein. Arquitecta (FAU-USP, 1977). Master y Doctora en Teoría, Historia y Crítica de Arquitectura (PROPAR-UFRGS, 2000/2005). Premio CAPES 2006 a la mejor tesis de doctorado en el área Arquitectura y Urbanismo. Posdoctora (FAU-USP, 2008). Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Presbiteriana Mackenzie. Miembro del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura. Miembro del DOCOMOMO-BR/Internacional. Miembro del jurado del Premio de Arquitectura Latinoamericana *Rogelio Salmona* desde 2013. Es autora de más de un centenar de artículos y de varios libros, entre ellos: Brasil: *Arquiteturas após 1950* (en co-autoría con Maria Alice Junqueira Bastos, 2010) y *Brutalist Connections: a refreshed approach to debates & buildings* (2014).

La crítica operativa entre la historia y el proyecto

Noemí Adagio

Español

La “crítica operativa” fue un término acuñado por Manfredo Tafuri en 1968 para representar la relación instrumental de la historia con el proyecto. En este artículo se presentan de modo sintético las tensiones, analogías y discontinuidades en los enfoques más o menos normativos y/o prescriptivos. Se podría ejemplificar el tema con historiadores de diversas nacionalidades, sin embargo, aquí se tratan particularmente los argumentos de Giulio Carlo Argan y Bruno Zevi, referentes ineludibles de la “escuela romana”. Además se hace mención a debates en torno al rol de la historia en situaciones artísticas y culturales diversas. Todo ello para defender el valor crítico indiscutible de la historia, especialmente en la formación del arquitecto.

Palabras clave: crítica operativa, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Manfredo Tafuri

English

“Operative criticism” was an expression coined by Manfredo Tafuri in 1968 in order to represent the instrumental relationship between history and project. In this article, stresses, analogies and discontinuities in normative and prescriptive approaches are synthetically introduced. The subject might be exemplified with the work carried out by historians of diverse nationalities. However, the arguments of Giulio Carlo Argan and Bruno Zevi are here addressed as inescapable referents of the “Roman school”. In addition, debates concerning the role of history in diverse artistic and cultural situations are mentioned. The aim is to acknowledge the indisputable critical value of history, especially in the architect’s professional training.

Key words: Operative criticism, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Manfredo Tafuri

Fue Manfredo Tafuri argumentando en contra de la operatividad instrumental de la historia, quien definió la categoría de “crítica operativa” para representar la relación de la historia con el proyecto. Aunque la noción bien laxa incluía una extensa variedad de enfoques, desde la publicación de *Teorías e historia en 1968, fue aceptada por propios y ajenos*.¹ Sin embargo es posible comprobar los inicios de esta práctica crítica mucho antes, desde el momento en que los arquitectos comenzaron a pensar y elaborar su propia historia disputándoles la competencia del campo a los historiadores del arte denunciando su mirada puramente visual.² En Italia –aunque no solo allí–, los historiadores de la primera generación de posguerra, en su mayoría arquitectos, en busca de respuestas a inquietudes de la práctica contemporánea, escribieron la historia para confirmar y difundir la arquitectura moderna partiendo del canon establecido que fueron ampliando.³ El foco en

la disciplina definiendo la actividad proyectual como intrínseca del concepto de modernidad (Argan) y el espacio como clave específica de la arquitectura (Zevi), fomentó una crítica proyectada a la cultura de los arquitectos.

Aunque el término (crítica operativa) no circula en la jerga contemporánea de nuestro entorno más inmediato, ha sido objeto de debate en distintas unidades académicas a lo largo del siglo XX y continúa dando que hablar. Para ejemplificar basta mencionar dos ensayos de este siglo. Por un lado, desde el Politécnico de Milán, Luca Monica (2002) revisó la “crítica operativa” como literatura artística de la arquitectura en los últimos cincuenta años y, desde la Universidad de San Pablo, José Tavares Lira (2009) se ocupó de explorar el concepto en los productivos años ’60 en que la historia era concebida como historia del presente y la arquitectura estaba saturada de “sentido histórico”. Personalmente, el

tema me interpela doblemente ya que escribo estas líneas desde los desafíos de la formación del estudiante que se actualizan en el taller de historia y a la vez, desde los aportes de Bruno Zevi que ha dedicado a esta cuestión, muchos de sus esfuerzos intelectuales y académicos.⁴

Tensiones, afinidades y discontinuidades

La necesidad de una “crítica vital” para enriquecer la actividad proyectual fue planteada por Bruno Zevi en su texto inicial (1945) y sostenida en cada intervención posterior: el historiador nunca debía perder de vista el objetivo didáctico de “hablar a los intereses vivos y a los hombres vivos”, para lograr interpelar a los proyectistas contemporáneos. Zevi pretendía combatir al mismo tiempo, dos mitos: el romántico, que pensaba al artista “amurallado en su torre de marfil” aislado de la cultura y, aquel por el cual era posible entender la arquitectura moderna sin revisar la historia. Ambos mitos



Tapa del libro de Luca Monica, *La critica operativa e l'architettura*. Milán, Italia. 2002.

minimizaban el valor de la historia y la condenaban a una función de erudición separada de la práctica renovadora de la arquitectura.⁵

En la discusión de posguerra en torno a la formación del arquitecto, Zevi defiende *quattro riforme nell'insegnamento* (1947). Desde un diagnóstico amplio basado en “la gran mayoría de las universidades americanas (desde Columbia a Pinceton), las inglesas (desde el *Architectural Association School* a la facultad de Liverpool); las francesas (desde la *Beaux-Arts* a la Escuela de París), las italianas, europeas y también rusas”, denuncia la historia cuestionada tanto por el desinterés de los docentes como por los arquitectos proyectistas. Por fuera de la institución, ya que aun no cumplía funciones docentes, Zevi detalla cuatro lagunas en los contenidos que reclamaban reformas: la historia de la Arquitectura debía incluir la historia del Urbanismo; debía agregarse el dictado de la historia de la arquitectura moderna y debía darse en relación al panorama internacional, no sólo italiano y debía orientarse, en sentido ge-

neral, sobre el espacio arquitectónico antes que sobre la decoración arquitectónica.

La asignatura así enfocada podía asumir, según Zevi, la función de estructurar la formación del alumno, a la vez que podía funcionar como el “tejido conectivo” entre las diversas enseñanzas técnicas sobre las que siempre se reclamaba interconexión. En un artículo que envió especialmente para *Canon* (1950), antes de su visita académica a Buenos Aires, sintetizó todo este cometido como **una historia para la arquitectura**.

Al preguntarse por los instrumentos de la crítica, en su *saber ver la arquitectura* (1948) Zevi se ocupó de definir la crítica del espacio como la más específica de todas las interpretaciones de la obra arquitectónica (política, filosófico-religiosa, científica, económico-social, materialista, fisio-sicológica, formalista), aclarando que ella, a pesar de ser la más relevante no implicaba hacer desaparecer el estudio del edificio en todos sus planos, hecho que com-

portaría una ambición absurda. La importancia dada por Zevi a las cuestiones metodológicas para definir una crítica específicamente arquitectónica, no hacía más que replicar las preocupaciones latentes en esos años sobre la necesidad de superar el método formalista de raíz wolffliniana.

Fue Giuseppe Samoná que dirigió el IUAV de Venecia, quién le brindó a Bruno Zevi la oportunidad de verificar sus ideas en el ámbito preciso de la enseñanza. *Arquitectura e historiografía* (1950) que recoge las primeras clases de Historia de la Arquitectura Moderna dadas en Venecia exhiben su objetivo por hacer precipitar una renovación de la disciplina. Allí despliega los múltiples inicios de la arquitectura moderna que Zevi encuentra en las múltiples contestaciones a “los dogmas, preceptos idolátricos, apriorismos estilísticos, tabúes formales, cánones clásicos”. Con esa convicción, rescata gémenes de la arquitectura moderna en todos los gestos anti clásicos en una interpretación historiográfica desmarcada de la existente (Pevsner,

Hitchcock, Wittkower). Un fragmento ejemplifica el tono y el modo en que relaciona obras de distintos períodos históricos.

La exhibición de la estructura sobre las superficies es una enseñanza medieval que excede del capítulo de las *Arts and Crafts* y del neorrománico para adquirir un carácter permanente durante el desarrollo moderno. FLL Wright, ferviente medievalista, adopta el sistema ya desde la casa Hickox de Kankakee, Illinois (1900) e indudablemente esto contribuye a su búsqueda de abolir las paredes como factor de clausura de los espacios y a concebir las paredes como simples “pantallas” entre vacíos internos y externos. Peter Behrens, fascinado por los ejemplos medievales, lo inspira a Mies van der Rohe, quien, todavía hoy, en las obras de Chicago, acusa las estructuras de acero e inserta paneles transparentes (Zevi, 1950 [1958:23-24])

Esta contrastación de lo clásico y anti clásico, que se postulaba contra las monumentales intervenciones del período fascista, se convierte en una arenga por una arquitectura alternativa de los códigos clasicistas.⁶ Al destacar de la arquitectura en la historia, caracteres que se resignifican en la práctica contemporánea, busca fomentar la libertad y renovación artística. Con el aval de Samoná, Zevi trabaja en Venecia en una didáctica de la historia a partir de instrumentos interpretativos gráficos y tridimensionales, cuyos resultados se difundían fuera de los espacios académicos, en muestras y exposiciones de maquetas, redibujos y collages, realizados colectivamente por docentes, estudiantes (y en algunas ocasiones con artistas plásticos invitados).⁷ A estos eventos fuera de la academia, Zevi los interpretaba como un desafío de “construir cultura” desde la universidad.⁸

En 1969 Tafuri se suma al plantel de Venecia, después de *Teorías e historia* (considerada también como autocrítica de su etapa previa de sig-

no operativo) y reorienta la manera de entender la interpretación y la documentación.⁹ Inicialmente sobre aspectos de la cultura arquitectónica soviética y americana (vanguardia, ciudad y planificación), documentando la elección de problemas historiográficos diversos de los vigentes. Hacia los años 80s, Tafuri se retira de los problemas de la contemporaneidad y se dedica a una investigación de carácter filológico, con especial atención a los documentos gráficos, en donde el papel del crítico (sin distinción entre crítica e historia), es observar la arquitectura por los ojos del arquitecto, revelar el contexto ideológico atrás de cada obra, ya que dicho contexto ideológico no es ajeno a ella. Daniel Sheer, estudioso de la obra tafuriana, sostiene que, aun en la investigación sobre el Renacimiento, la negación del momento crítico es más aparente que real, ya que “el esfuerzo crítico no se revela como solución de problemas preexistentes sino como conciencia de un proceso de continua crisis” (2002:118). De este modo, Tafuri ofrecería no tanto una nueva dirección para la



Tapa de la revista *Canon 1*. Buenos Aires, Argentina. 1950 | Artículo de Bruno Zevi “Una historia de la arquitectura e historia para la arquitectura”, *Canon 1*.

crítica operativa, como una señal indicativa de un aspecto de las antinomias implícitas.

Para simplificar y representar esquemáticamente las tensiones, basta mencionar que a pesar del respeto académico que se tenían Tafuri y Zevi, se dirigían dardos incendiarios. Zevi ironizaba al filólogo que siempre encontraba un documento nuevo y Tafuri le reclamaba recíprocamente, el exceso de militancia teórica sin verificación histórica (documental).¹⁰ Intuición y apego a los documentos eran efectivamente, las dos actitudes de estas personalidades enfrentadas, pero al mismo tiempo igualmente interesadas en la “mirada proyectual” a los fenómenos históricos. Demás está decir que ambos tenían razón en sus provocaciones y razones para hacer lo que hacían. La tensión entre la disciplina y la dimensión extra disciplinar se hace presente en ambos enfoques. Unos enfatizan el voluntarismo transformador implícito en el proyecto, los otros buscan explicar el proceso en un sistema más amplio que el de la cultura, revisando procesos

económicos, políticos e ideológicos más generales. Siempre en teoría, unos pretenden con la crítica aparecer en el ‘momento activo’ del proyecto, por ello serían instrumentales a la transformación de las instituciones y de la sociedad; los otros aparecen en ‘momentos explicativos’ de las determinaciones institucionales supra estructurales. Esta tensión explica en parte, el progresivo aislamiento de la Historia; no solo en el IUAV de Venecia, sino a nivel mundial.

La crisis del significado de la Historia que hacia los años ochenta se hizo evidente, ya que parecía disponible para los más disparatados usos cuando la arquitectura se atragantó de palabras y citas históricas, significó también una transformación de las reglas de la crítica. A pesar de esta crisis, o justamente por ella, en el Politécnico de Milán se organizó un encuentro académico en 1982, en torno a “la crítica operativa, su contribución a la construcción de un lenguaje de la arquitectura” promovido por el Departamento de Proyecto, con conferencias magistrales de Zevi, Argan y Portoghesi.

En esa ocasión, justamente considerando el “nauseabundo posmodernismo”, Zevi sostuvo que el historiador no podía ser “neutral” como un investigador de archivo. Historia y crítica debían tender a coincidir según una metodología de “nueva crítica” del tipo “operativa”. Se trataría de una crítica que no juzga el éxito formal a posterior de la obra, sino más bien su formación, participando de la dinámica proyectual, comenzando por el programa mismo, analizando los instrumentos expresivos disponibles, las eventuales alternativas, los residuos tradicionales y los gestos subversivos, en síntesis, las adhesiones o el rechazo de las soluciones prefiguradas previamente a la obra en consideración.

Por su parte Argan que había publicado en 1951, *Walter Gropius y la Bauhaus* -considerado como un manifiesto de su crítica histórica-¹¹ en el encuentro académico de 1982 en Milán, vuelve a afirmar los valores de la crítica y del proyecto de una cultura humanista-iluminista y marxista, que la sociedad consumista de ese momento pretendía cuestionar.¹² Argan que había argumentado

sobre este tema en su *Proyecto y destino* (1965), defiende el concepto de crítica como inseparable del proyecto ya que el proyectista reconsidera siempre críticamente su programa arquitectónico (a ello llama “crítica interna”).¹³ Del mismo modo en que no se proyecta sin un pensamiento crítico, la crítica “externa” (que supone una persona ajena al autor) no se elabora sin una finalidad proyectual. Después de las conquistas del Iluminismo, la crítica no puede ser sino anti dogmática porque el crítico no trabaja con un principio a priori ni en relación a un concepto abstracto del arte sino respecto de la disciplina. Así Argan también sugería trabajar el *iter* proyectual (inferir de la obra terminada la intencionalidad y las hipótesis de transformación sustanciadas en las “invenciones formales”).

Catorce años después, en el mismo ámbito del Politécnico de Milán, los mismos organizadores convocan con el mismo tema a otros invitados cuyas miradas respondían a tres generaciones diferentes.¹⁴ En esa ocasión tan distinta, de finales del siglo XX, los diagnósticos fueron más matizados y algunos, escépticos. Luciano Patetta, en busca de los orígenes de la crítica, sostuvo que por lo menos desde el *quattrocento* todo lo escrito en occidente, tuvo objetivos programáticos y que la crítica -llamada “operativa” desde los años '60- existió siempre y siempre fue “tendenciosa”, sin que eso quisiera decir “maliciosa”. Luca Monica analizó los últimos 50 años de la crítica definiendo una crisis paralela a la de la crítica literaria (siguiendo las hipótesis de Paul de Man en *Ceguera y visión*, 1971). El turinés Carlo Olmo, presentó sus dudas sobre el sentido de seguir usando la categoría tafuriana, después que la historia y la arquitectura habían recorrido caminos tan diferentes, cada uno con sus propios mercados de legitimación. Expuestos los argumentos centrales y para ir cerrando, es indudable que la Arquitectura y la Historia han recorrido en las últimas décadas

caminos de especialización y validación distintos (aun con la debilidad estructural que sufrimos por estas latitudes). Y la Crítica se ha convertido en un asunto académico que en general no traspasa las aulas. Dejando de lado los problemas de la Historia de la Arquitectura como disciplina académica y profesional, a continuación, un sintético final sobre el valor de la crítica como actividad formativa en el aula.

¿Arquitectura sin historia?

En una escuela de arquitectura es imposible renunciar al proyecto contemporáneo e ignorar la historicidad del hombre y sus actividades. En ese sentido, la conciencia crítica del alumno no puede considerarse como un “resultado natural” de la cultura así sin más, sino un factor histórico y social dentro de ella que debe hacerse consciente constantemente, aun, aceptando las múltiples posibilidades para el ejercicio de la crítica en el aula, entre extremos opuestos, entre actitudes más conservadoras de los cánones o más transgresoras fomentando nuevas prácticas.¹⁵

Conciencia crítica y teórica deberían estar indisolublemente ligadas. Puesto que la crítica entre la cultura y la teoría, repone la obra en el universo disciplinar y también, en el mundo histórico y cultural del que participa. Y dado que todo acto de interpretación es posible y obtiene su fuerza de una comunidad interpretativa como lo ha desarrollado Stanley Fish (1987), es decir, que hay que tener presente que la comunidad profesional, estudiantil y académica comparte una “estructura de supuestos” en donde los sobreentendidos son de la institución. En el coloquio del aprendizaje, la crítica debiera ir más lejos para evidenciar qué configuración histórica y social y qué intereses políticos aparecen implicados en la existencia misma de la institución (o de las comunidades de interpretación).

Siguiendo la noción de “crítica secular” que propone Edward Said, se podría decir que la labor crítica es ofrecer resistencias a la teoría, abrirla a la realidad histórica, a la sociedad, a las necesidades e intereses humanos. En otras palabras, la conciencia crítica como una inclinación constante por imaginar alternativas.

En su relación con la teoría, la crítica antes que cualquier validación, se orienta a buscar conocimiento de una naturaleza muy específica que implica una oportunidad a sucesivas teorizaciones y de modo menos inmediato, se proyecta hacia la cultura de los arquitectos para evitar operaciones de autoconfirmación. Catálogos, modelos o tipologías que en otras circunstancias fueron funcionales a las resoluciones inmediatas, (más allá de los extremos que pudieran representar), en la situación compleja y multiforme de la práctica profesional contemporánea, ya no son suficientes. En el contexto de la globalización -con sus igualaciones y sus desequilibrios-, y en la era digital (tentada de mencionar como “determinismo digital”), una discusión de espesor reclama mucho más. No es posible contentarse con la identificación de los instrumentos del proyecto, el análisis de las formas y la imagen (su relación con las técnicas y las necesidades). Actualmente no es posible contentarse con las variables del *iter* proyectual que entonces parecían suficientes. Porque el mundo académico aun con su autonomía disciplinar, no debiera estar separado del mundo social e histórico; de la vida humana en el sentido más lato e integral. Bruno Zevi interpelaba al “arquitecto como intelectual” que no debía dividirse en “hombre político, hombre técnico y hombre poeta”. En cuanto intelectual, el arquitecto debía conjugar su “hacer” con razones del orden cultural.¹⁶

Para terminar, interesa destacar que en la reestructuración de la carrera de la Facultad de

Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, la Historia hasta ahora, no ha sido invitada al banquete del Proyecto Final de Carrera (PFC), por ello estas reflexiones permiten insistir en la necesidad de revisar esto. Sin aspirar al sueño zeviano de articular las distintas áreas de especialización, la Historia podría seguramente demostrar su competencia crítica ineludible, especialmente para “desnaturalizar el proyecto”, para identificar en qué ámbito conceptual trabaja, para colaborar en la enunciación de juicios críticos apoyados en razonamientos históricos. Al igual que la conciencia crítica del estudiante, el proyecto arquitectónico no puede ser considerado como un “producto natural”. Sería bueno darle una oportunidad a la Historia.¹⁷ ●

NOTAS

1 - Vidler sintetiza que “bajo esta rúbrica, Tafuri incluía a los historiadores Dvorák, Kaufmann, Giedion y Zevi, a los críticos Persico y a los arquitectos Behne, Taut, Le Corbusier y May...desde Pevsner hasta Banham” (2008:173).

2 - Giulio Carlo Argan y Ludovico Ragghianti, historiadores del arte, fueron la excepción que confirma la regla ya que estuvieron entre quienes distinguían y fomentaban la conciencia específica de los valores arquitectónicos por diferencia a las otras artes.

3 - En los libros de Zevi (1950) y de Benévolo (1960), la arquitectura moderna se toma como un hecho incontrovertible que, naturalmente, necesita ser confirmado y difundido (Tournikiotis 2001:224).

4 - En los últimos años profundizo al arquitecto romano a raíz de la tesis en curso: “Alrededor de Bruno Zevi. Crítica e historiografía de la Arquitectura. Argentina 1949-1959” en el Doctorado de Arquitectura de la FAPyD.

5 - “No existe gran arquitecto que no conozca íntimamente la historia de la arquitectura y no extraiga de ella alimento para su propia inspiración; sus preferencias podrán ser parciales o tal vez tendenciosas, pero el vínculo con la tradición es penetrante en

cada espíritu selecto” (Zevi, 1945). Y para convencer a su audiencia, ejemplificaba con grandes arquitectos de poéticas bien distintas como Wright y Le Corbusier, mostrando la relación de sus obras con la tradición arquitectónica.

6 - Y se convertirá en una búsqueda frenética de Zevi, especialmente durante las siguientes décadas.

7 - A través de un sistema de análisis de la obra, de su espacio interno y de sus caracteres de novedad, el trabajo de los estudiantes venecianos realizó la muestra de 1956, el volumen de Biaggio Rossetti de 1960 y la muestra y publicación *Michelangelo architetto de 1964, ejemplos concretos del rol operativo de la historia* (Dulio 2008:96).

8 - En 1963, cuando se hace cargo de una cátedra de Historia en la reformada escuela de la Universidad de Roma, Zevi arremetió apasionadamente en favor de la “Historia como método de enseñar arquitectura” al hablar de las técnicas de abstracción, el análisis espacial, la confección de maquetas y la “investigación” casi de laboratorio que sacarían a la enseñanza de la historia del reino de los estilos y la colocarían al servicio del proyecto contemporáneo como un instrumento de libertad lingüística. Vidler 2011[2008]:183.

9 - “mientras que Teorías e historia de la arquitectura –el resultado combinado de haber pinchado el globo de la ‘historia al servicio de la arquitectura’ y las valoraciones de las metodologías ‘científicas’ imperantes- prepara el terreno para la ‘crítica instrumental’ favorita de Tafuri, no proporciona necesariamente una imagen clara de qué podría ser una historia no operativa, tanto en términos narrativos como subjetivos”. Vilder 2011:189 [2008]

10 - No son la objetividad del documento, una correcta filología ni la coherencia del método, los criterios de verdad sino el impulso intrínseco al conocimiento histórico. Así Tafuri sostenía que la historiografía de Zevi se verificaba solo en el efecto sobre la cultura de los arquitectos operadores.

11 - Allí había reunificado en modo indisoluble la historia de las artes aplicadas al momento teórico, creativo y pedagógico de la historia de la arquitec-

tura moderna y contemporánea. Argan recorre las diversas variables del trabajo proyectual...a la relación entre el arte y la técnica como expresión moral de una acción civil, apelando a un artesanado y a una industria moralmente en grado de rescatar una condición moderna. Su relectura se destaca de una historiografía evolutiva del espíritu del tiempo influenciado por el progreso tecnológico, para entrar en una continua experimentación de forma, materia y espacio. Monica 2002:172.

12 - “Se dice: ‘no sirve proyectar, porque todo sucederá en un modo diferente al imaginado, no sirve tener un método; la ciencia misma lleva siempre o casi siempre a resultados diversos de los previsible como desarrollo lógico del método”, Argan, 1982, 69-70.

13 - Esta idea también fue defendida por Tedeschi en su Teoría de la Arquitectura (1962) que define el proyecto metodológicamente como una actividad crítica del operador.

14 - Del Seminario de 1996 participaron el crítico y poeta italiano Giovanni Raboni (1932), Daniel Sheer (1963) de la New School for Social Research de New York, Carlo Olmo (1944) del Politécnico de Turín, Paolo Berdini (1948) de la Stanford University de San Francisco y entre los organizadores locales del Politécnico de Milán, Guido Canella (1931-2009) y Luciano Patetta (1935).

15 - Las posiciones en estas cuestiones académicas que se corresponden con posiciones ideológicas y teóricas, hace décadas dejaron de ser unívocas, hecho que ciertamente es para celebrar porque brinda la oportunidad al alumno de ejercitar un espíritu escéptico y suspicaz sin caer ni en el dogmatismo ni en el escepticismo desmoralizante.

16 - En las críticas de Bruno Zevi –aun en las circunscriptas a la enseñanza-, academia y política, arquitectura y realidad social se relacionaban. Rebasando las aulas, aspiraba a provocar e intervenir en la cultura del proyecto, en la cultura de los arquitectos, en la cultura en general.

17 - A los docentes del área de Historia nos gusta imaginar, como lo hacía Zevi, que sólo los estudiantes que piensan con Historia pueden ser arquitectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. 1965. *Progetto e destino (Milano: Il Saggiatore)*.
- ARGAN, Giulio Carlo. "Lezione, 23 febbraio 1982", en *La critica operativa e l'architettura*, ed. Luca Monica (Milán: Edizioni Unicopli), 32-59.
- DULIO, Roberto. 2004. "L'arrivo di Bruno Zevi e l'insegnamento della storia dell'architettura", en *Lo IUAV di Giuseppe Samona e l'insegnamento dell'Architettura* (Roma: Fondazione Bruno Zevi).
- MONICA, Luca. 2002. "La critica operativa come letteratura artística dell'architettura negli ultimi cinquant'anni", en *La critica operativa e l'architettura*, ed. Luca Monica (Milán: Edizioni Unicopli), 156-196.
- PATETTA, Luciano. 2002. "Alla ricerca degli esordi della critica operativa", en *La critica operativa e l'architettura*, ed. Luca Monica (Milán: Edizioni Unicopli), 88-99.
- SAID, Edward W. 1983. *The world, the text and the Critic*. Traducción de Ricardo García Pérez, *El mundo, el texto y el crítico* (Buenos Aires: Debate, 2004).
- SHERER, Daniel. 2002. "Un coloquio 'inquietante'. Manfredo Tafuri e la critica operativa. 1968-1980", en *La critica operativa e l'architettura*, ed. Luca Monica (Milán: Edizioni Unicopli, 2002), 108-120.
- STANLEY FISH, Eugene. 1988. "Hay algún texto en esta clase?", en *Giro lingüístico e historia intelectual*, Elías Palti (Buenos Aires: UNQ), 217-236.
- TAVARES CORREIA DE LIRA, José. 2009. *Arquitetura, historiografia e historia operativa nos anos 1960*. Trabajo presentado al 8vo. Seminario DOCOMOMO, Río de Janeiro.
- TAFURI, Manfredo. 1968. *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza).
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. 2001. *La historiografía de la Arquitectura Moderna* (Madrid: Maira, Celeste).
- VIDLER, Anthony. 2008. *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*. Traducción de Moisés Puente, *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico* (Barcelona: G Gili, 2011).
- ZEVI, Bruno. 1945. *Verso una architettura organica* (Roma: Einaudi).
- ZEVI, Bruno. *Quattro riforme nell'insegnamento*, *Me-tron* 19-20, 1947, pp. 11-24.
- ZEVI, Bruno. 1948. *Saper vedere l'architettura* (Roma: Einaudi).
- ZEVI, Bruno. 1950. *Architettura e storiografia*. Traducción Zaira S. Ratto, *Arquitectura e Historiografía* (Buenos Aires: Víctor Lerú, 1958).
- ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura e historia para la arquitectura*, Canon 1, 1950 FADU-UBA, Buenos Aires, 43-44.
- ZEVI, Bruno. *Lezione, 5 febbraio 1982*, en *La critica operativa e l'architettura*, ed. Luca Monica (Milán: Edizioni Unicopli, 2002), 11-31.



Noemí Adagio Jefe de Trabajos Prácticos en el Taller de Historia de la Arquitectura a cargo de la Dra. Arq. Bibiana Cicutti. Además es Investigadora Independiente de la Carrera del Investigador Científico de la Universidad Nacional de Rosario. En los últimos años ha publicado: "Mass Culture at Mid-Century: Architecture under a New Humanism" en Helen Gyger y Patri-cio del Real (editores): *Latin American Modern Architec-tures: Ambiguous Territories*, (New York: Routledge US/ UK, 2012); en calidad de editor *Antología la Biblioteca de la Arquitectura Moderna. Argentina 1919-1963. Es-critos, diálogos, imágenes*. (Rosario: UNR Editora/A&P Ediciones, 2012); conjuntamente con A. Sella el traba-jo colectivo *Enrico Tedeschi: work in progress* (Mendoza: EDIUM, Editorial Universidad de Mendoza, 2013).

Por una historia de tablero

Colin Rowe y una reflexión sobre el pasado que estimula al proyecto

Ana María Rigotti

Español

El trabajo reflexiona sobre las particulares perspectivas y técnicas de análisis desarrolladas por Colin Rowe quién supo ofrecer una alternativa a la relación entre Historia y Proyecto dinamizadora del rol que la primera ocupa en la formación de los arquitectos y señalar un camino posible para su articulación con la Teoría y la Crítica aun vigente y de potente valor pedagógico. Se recupera una anécdota, referida por el mismo Rowe, para aludir al contexto en que descubrió las potencialidades de lo que denominamos “una historia de tablero” atenta al lenguaje, los intereses y la sensibilidad propia de los talleres en las escuelas de arquitectura. Signada por la inmediatez y el entusiasmo, resulta bien lejana a la erudición, la tendencia clasificatoria y la cautelosa asignación de filiaciones propias de la Historia de Arte. Se señala la eficacia del análisis visual a veces conceptualizado en diagramas y la puesta en foco en la obra misma y las decisiones proyectuales subyacentes a su forma, que se priorizan sobre las informaciones contextuales vinculadas al encargo en sentido amplia; también la recuperación y problematización de categorías específicas de la disciplina.

Palabras clave: historia, proyecto, teoría, diagrama, visibilismo

English

The aim of this paper is to revisit the particular analysis perspectives and techniques developed by Colin Rowe. He was able to construct an alternative relationship between History and Project that, even today, has a powerful pedagogical value which invigorates the role played by the former in the architect professional training. Thus, a possible path for its articulation with Theory and Criticism is pointed out. An anecdote, mentioned by Rowe himself, is used to deal with the context in which he discovered the potential of what we call “history from the drawing board” involving the language, the concerns as well as the sensitivity which are characteristic of design studios. Infused with immediacy and enthusiasm, this kind of approach is far from scholar classificatory trends and Art History cautious filiations. Visual analysis effectiveness -being sometimes conceptualized by means of diagrams- is considered. In addition, the focus on both the building itself and the design decision making underlying its form rather than that on wider contextual information is analyzed along with the recovery of and the reflection on specific disciplinary concepts.

Key words: history, project, theory, diagram, visibilism

En el Taller de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, a mi cargo desde 2003, referimos con frecuencia al propósito de operar de acuerdo a una noción *-una historia de tablero-* inspirada en reflexiones y técnicas de análisis desarrolladas por Colin Rowe. A nuestro criterio, él supo ofrecer una alternativa a la relación entre Historia y Proyecto dinamizadora de los roles que ocupan en la formación de los arquitectos. Este escrito procura explicar esta noción a través de una revisión, necesariamente rápida, de los escritos y métodos de este historiador inglés de notable influencia en las búsquedas arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XX, particularmente en Estados Unidos. Aporta sugerencias sobre la potencialidad de sus textos para, con y desde la Historia, no solo establecer una suerte de fundamentos retroactivos a la arquitectura moderna sino, más aun, señalar un camino posible de articu-

lación con la Teoría y la Crítica aun vigente y de potente valor pedagógico. Las referencias, inevitablemente fugaces, constituyen una invitación a posteriores lecturas.

En *As I was Saying*, la antología comentada en tres tomos que recoge algunos textos inéditos, comentarios y recuerdos, Colin Rowe (1996a, 1996b, 1996c) refiere a una anécdota que explica las causas y el contexto del giro que supo otorgar a esa relación entre Historia y Proyecto y a la que referimos como *una historia de tablero*.

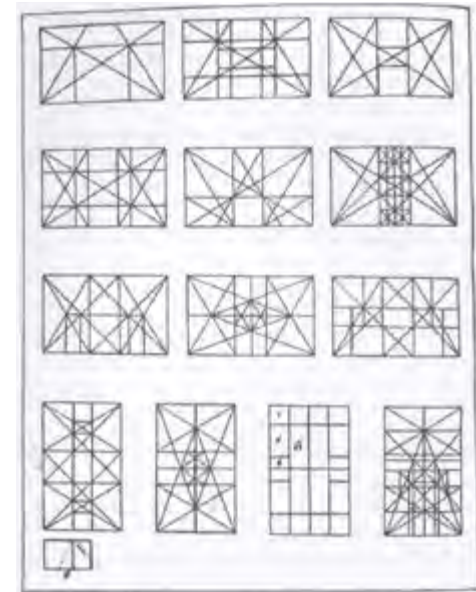
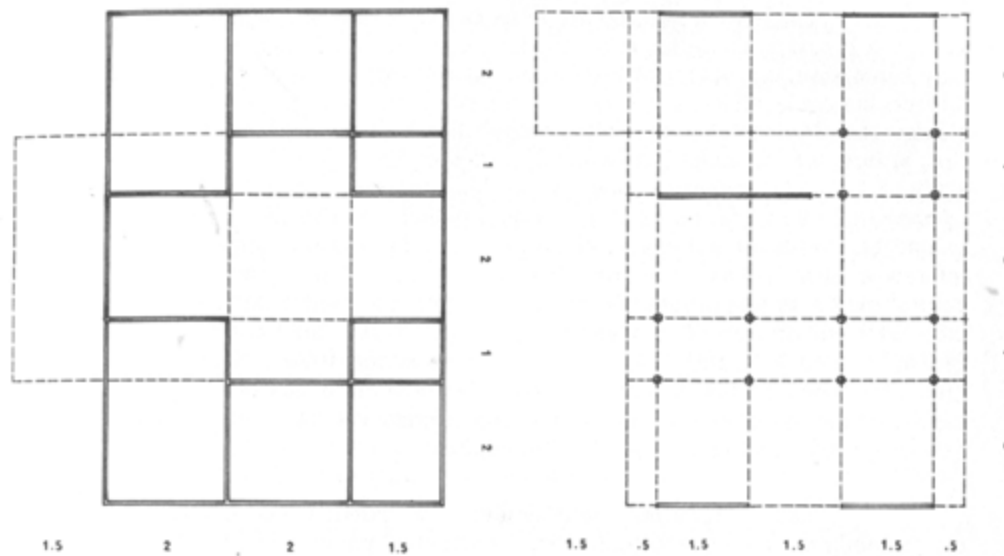
Esas reflexiones, dichas casi al pasar, proporcionan argumentos para entender su particular estrategia para abordar en forma simultánea pasado y presente, en búsqueda de una reflexión sobre los medios específicos de la disciplina que enriqueciera las bases conceptuales relativas a una tradición del hacer, del proyectar arquitectura, y permitiera sortear la suerte de parálisis



Colin Rowe en Lockhart, Texas, Estados Unidos. 1955. Fotografiado por Robert Slutzky. En: Joan Ockman. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe", 1998; 449.

a la que había conducido una interpretación canónica de la arquitectura moderna. Según sus propias palabras, el Movimiento Moderno "pasó de ser el símbolo de algo nuevo", la gran invención "sostenida por la fe en que iba a regenerar la sociedad y redimir la humanidad" a "la decoración de todo lo que existe" promovida por los gobiernos y avalada por las grandes corporaciones" (Rowe, 1959: 136).

Apoyándose en una lectura visibilista de extrema sutileza,¹ que mucho debía a la Historia del Arte de tradición alemana de la que, paradójicamente y como veremos, procuraba alejarse, Rowe sacudió el campo historiográfico de la vanguardia heroica; demostró su potencial catalizador de nuevas investigaciones formales y espaciales; aportó cimientos para la reflexión teórica de una profesión que pretendía legitimarse en las meras "buenas intenciones" y, lo que resulta más importante para los objetivos de este trabajo, lo hizo otorgando sistemati-



Diagramas analíticos de la *Malcontenta* y *Garches*. En: Colin Rowe. "The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared", 1947 (1978); 11. | Matila Ghyka. *Descomposiciones armónicas del rectángulo*. Ilustración utilizada por Colin Rowe en la publicación original de "La matemática de la vivienda ideal". En: Anthony Vidler. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, 2008; 78.

cidad a las prácticas cotidianas de proyecto a través de recuperar y enriquecer un vocabulario que le es propio.

Vida y contexto

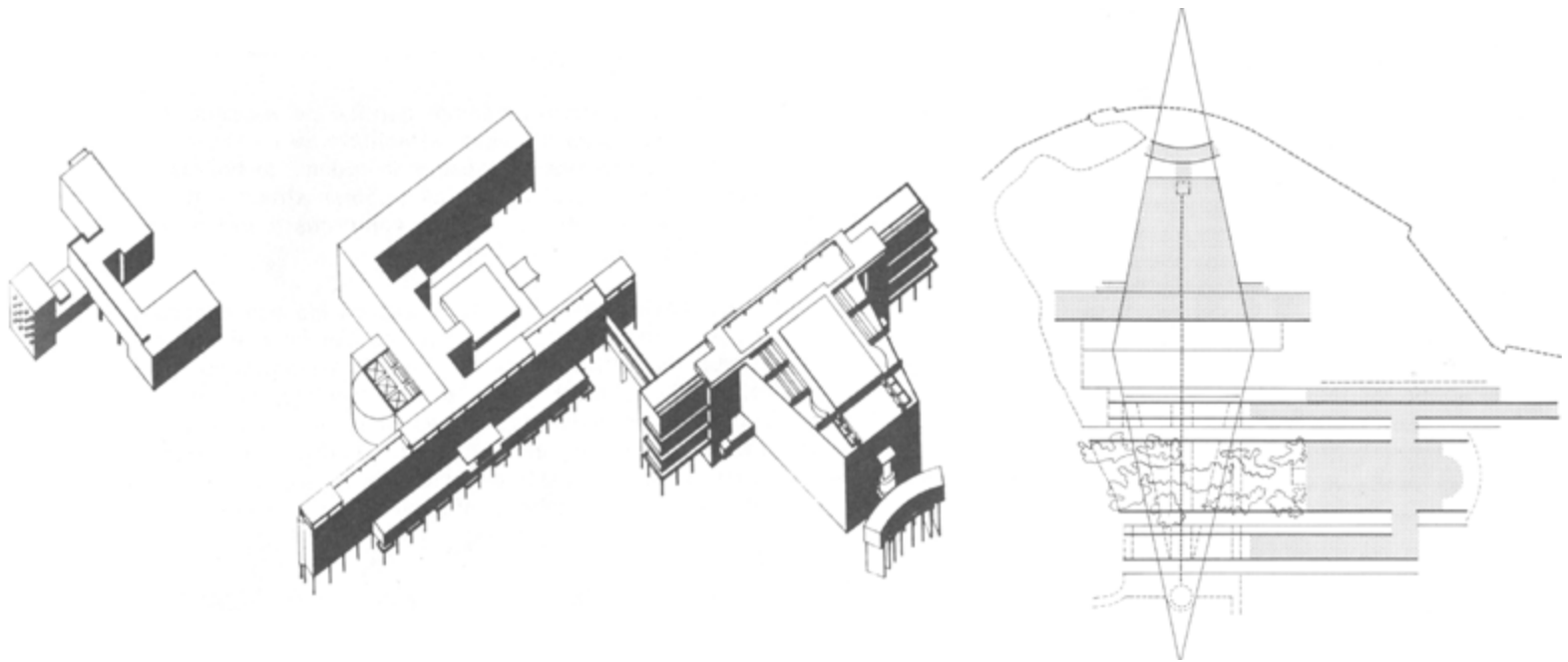
Nacido en Rothertham, Yorkshire (1920), realizó estudios de arquitectura, con una beca en la Universidad de Liverpool (1938/45), interrumpidos por dos años de servicio militar en una compañía de paracaidistas que finalizó con una fractura en la columna cuyas secuelas le dificultaron el trabajo sobre el tablero. Fue una de las razones que lo alentaron para ingresar al Instituto Warburg donde realizó su maestría bajo la dirección de Rudolf Wittkower (1946/7) con una tesis sobre los dibujos de Inigo Jones. Una beca para estudiar con Henry Russell Hitchcock en la universidad de Yale (1951) fue la ocasión para quedar prendado por la apertura de la sociedad americana, y un país que recorrió profundamente antes de aceptar un cargo en la Universidad de Texas en Austin en 1953. Con el suizo Bernhard Hoesli, dio comienzo a una ex-

periencia de enseñanza compartida entre otros por John Hejduk y el pintor Robert Slutzky, que duró siete semestres y posteriormente ha sido considerada como revolucionaria por algunos autores (Caragonne, 1995). Con apoyo en nuevos recursos gráficos, estimuló el desarrollo del proyecto a partir del análisis y la aplicación dinámica de lecciones de la historia europea y una apreciación de su revitalización en la arquitectura vernácula americana. Durante una frustrante experiencia en Cambridge (1958/62) promovió en Peter Eisenman el estudio de la obra de Giuseppe Terragni y creció su fascinación por Italia y el Manierismo al punto de tener una residencia fija en Roma por el resto de su vida. Retornó a Estados Unidos a la universidad de Cornell hasta su retiro en 1990 en una nueva etapa orientada a la convergencia entre arquitectura y forma urbana que, con un original recurso al *poché*,² hizo foco en el diseño del espacio público como un paisaje convexo e interior desde una actitud receptiva a la coexistencia de diferentes fragmentos (y consecuentemente de lógicas com-

positivas) sistematizada en *Collage City* (Rowe y Koetter, 1978). Fue la etapa de publicación de sus escritos que por años habían languidecido casi en la oscuridad (Rowe, 1976) y de introducciones a la labor de sus discípulos y seguidores: James Stirling, Five Architects, Rob Krier. Falleció en Arlington, Washington D.C. en 1999.

El *formalismo* unánimemente atribuido a Rowe resulta de su formación en el instituto Warburg³ y luego en Yale, y lateralmente y a través de Slutzky, de las teorías de Josep Albers sobre la percepción visual. Lo habilitan para un análisis provocativo de analogías entre estrategias proyectuales modernas y arquitecturas del pasado en un intento de vincular la Historia a la Teoría y la Teoría a la Crítica, en un registro más vinculado a la práctica arquitectónica que a la Historia del Arte y la Arqueología (Adams, 1994).

El suyo es un programa para rescatar la significación estética de la experiencia de las vanguardias de los años veinte tras el desencanto respecto a



Vistas axonómicas de la *Bauhaus* y del *Palacio de la Liga de las Naciones*. En: Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal. Part i", 1955 (1978); 169. | Diagrama analítico del *Palacio de la Liga de las Naciones*. En: Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal. Part i", 1955 (1978); 177.

una dimensión utópica ya desleída y cuestionada en el marco de la Guerra Fría. También, para cuestionar el funcionalismo burocrático y la neutralidad técnica de una modernidad arquitectónica hegemónica y complaciente, o aun a su disolución sociológica predicada por Walter Gropius en Harvard o Leonardo Benévolo en su historia canónica. En lugar de optar por el nihilismo trágico de Manfredo Tafuri, y teñido por la desconfianza en la utopía del ascendente de Karl Popper a quien conoció en Cambridge en 1960, Rowe asume el esfuerzo de exorcizar la potencialidad formal latente de la arquitectura moderna, carente de una sistematización productiva para la arquitectura contemporánea.

Aun cuando sus escritos sin publicar debieron circular por años a través de copias mimeografiadas entre estudiantes, su recepción fue notable y objeto de una suerte de "culto secreto" sobre todo en el ámbito norteamericano (Banham, 1966). Lo atestigua el lugar de privilegio que se le otorga en las antologías de teoría arquitectó-

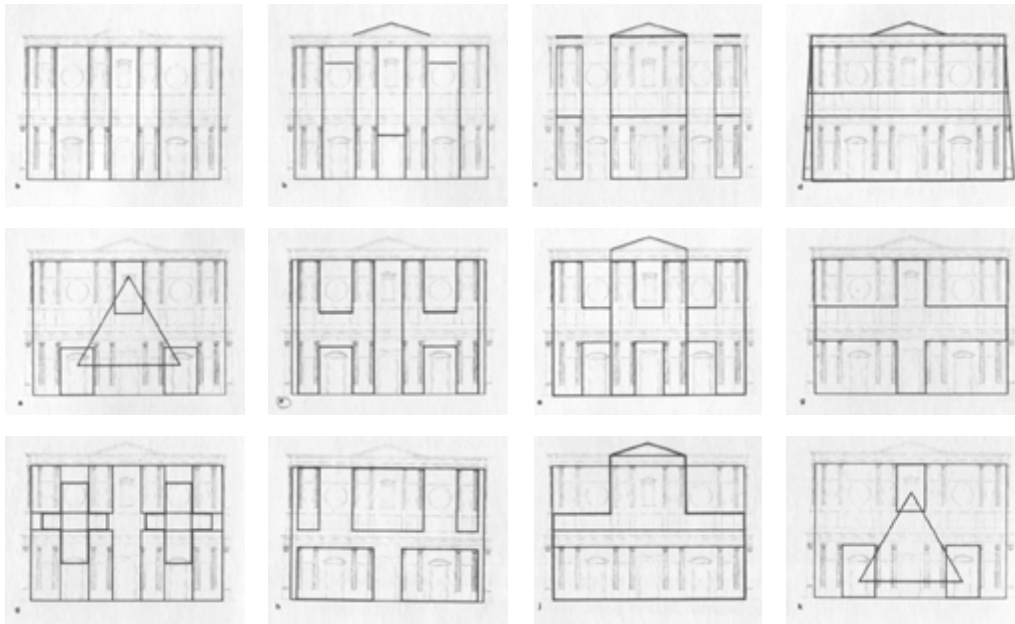
nica de la segunda mitad del siglo XX (Ockman, 1993; Nesbitt, 1996; Leach, 1997; Hays, 1998, Vidler, 2008). En contraste con un periodo de teorizaciones centradas en la significación, y desplazándose entre el archivo y la práctica del proyecto, Rowe emprendió una reescritura de la historia de la arquitectura moderna que otorgó coherencia a un período rico en aproximaciones arquitectónicas heterogéneas. Es reconocida su presencia como eminencia gris tras las exploraciones de los Five Architects de Nueva York y no hay duda de que sus diagramas de la villa ideal constituyeron una referencia para Rem Koolhaas y que Greg Lynn fue inspirado por su señalamiento de la geometría como lugar primario para la generación de arquitectura.

Un encuentro, una epifanía

La idea de lo que hemos denominado una *historia de tablero* resultó de un encuentro circunstancial en su viaje a Italia de 1950. Como Rowe mismo lo refiere en sus memorias (1996d), luego de haber sido frecuente testigo de rudos intercambios

eruditos entre otros compañeros de viaje, conoció circunstancialmente a un matrimonio californiano con el que realizó parte del trayecto.

En contraste con los abundantes chismes históricos que aportaba su mujer, a él, Arthur Brown Jr. ("Arturo"), arquitecto de la bahía de San Francisco cuya importante obra neoclásica en ese momento desconocía, "lo que le interesaba más era lo visual". Rowe se sorprendió al ver cómo lo hacían feliz ciertas obras desconocidas por la crítica. Juntos visitaron Santa Maria in Campitelli de Carlo Rainaldi. Rowe la conocía por dos visitas anteriores inspiradas por su "descubrimiento" por parte de Wittkower que la había caracterizado por una certera asignación de referencias: "edificio extraordinario donde una planta del norte de Italia es acompañada de una gravidez romana y retrocesos manieristas transformados en tendencias progresivas" (Rowe, 1996d: 8). Fue sobre ese trasfondo que pudo reconocer un nuevo registro ya no ligado a la atribución a escuelas o tendencias genéricas,



Varias interpretaciones de la fachada de *San Lorenzo* de Miguel Angel. En: Colin Rowe y Robert Slutzky. "Transparency: Literal and Phenomenal. Part ii", 1956 (1996a); 92.

sino que hacía foco en recursos del diseño debatidos en el atelier de Georges Gromort en l'École des Beaux Arts donde Brown había estudiado a principios de siglo. Arturo refirió a las proximidades con John Vanbrugh (para él demasiado mezquino), al manejo del *dégagement* entre columnas, y al dominio exitoso del *hors d'échelle* de Francesco Borromini en el cercano Oratorio dei Filippini. Rowe descubrió así una sensibilidad totalmente diferente, bien remota respecto a todo lo que hasta ese momento había conocido en sus estudios de Historia del Arte, que se valía de un lenguaje propio de los talleres de proyecto, muy diferente a la jerga de estilos y categorías formales abstractas a la cuales se había visto expuesto últimamente.

"But, of course, these two languages must, almost always, be quiet independent of each other. The studio language, which belongs to the process of architectural education as it relates to the drawing board, is, of necessity, the voice

of immediacy and enthusiasm. It is the voice of excited critics and intelligent students who may, all of them, be largely ignorant; and one may know quite a few of its variants as they exist at the present day. But the art historical language is something other. It is the voice of caution and aspires to erudition; and if the studio language, always vivacious, is prone to be the language of uncriticized tradition, then the art historical language, often still attempting to realize that impossible ideal of Ranke's, simply to show it how it really was (*wie es eigentlich gewesen*) will always operate to separate and divide..." [Pero, por supuesto, el lenguaje de taller, que pertenece al proceso de educación arquitectónica en la medida que se relaciona con el tablero es, necesariamente, la voz de la inmediatez y del entusiasmo. Es la voz de críticos excitados y estudiantes inteligentes que pueden ser en gran parte ignorantes. Mientras que el

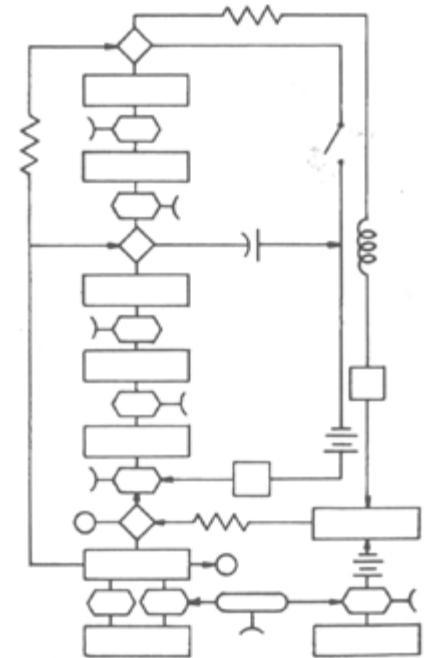
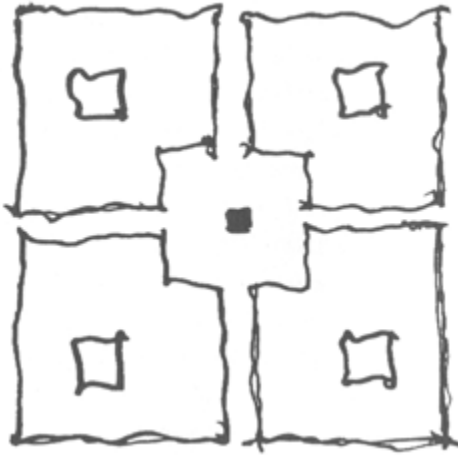
lenguaje del historiador del arte es otra cosa. Es la voz de la cautela y de quién aspira a la erudición; y si el lenguaje de tablero, siempre vivaz, está inclinado a ser el lenguaje de una tradición no revisada, el del historiador del arte, todavía comprometido en alcanzar el ideal imposible de Ranke de "mostrar cómo realmente fue", siempre opera separando y dividiendo.] (Rowe, 1996d, 9-10).

De vuelta a Inglaterra, refirió la anécdota a Wittkower que no pudo entender, ni siquiera tolerar, que un arquitecto raso formado en París a principios del 1900, pudiera tener una apreciación valiosa de Santa María in Campitelli y que su propio interés en Rainaldi hubiera sido precedido por un profesional tan reaccionario como Brown.

Para Rowe, esta experiencia resultó definitiva. La candidez norteamericana y la fresca de la mirada del proyectista marchitaron todo interés en la erudición rancia de la Historia del Arte centroeuropea. Un año después partía a Yale.

Una historia que se conoce y aprecia desde la práctica del proyecto

De Arturo había aprendido a hablar de y desde una tradición gestada en el tiempo pero que se conjuga en presente cuando, autónoma en su interna sensatez, se la desliga de un meta-lenguaje que divide, fragmenta, clasifica, pero no deja ver con entusiasmo los gajes del oficio. Fue así que pergeñó una suerte de programa para expurgar la experiencia moderna de las sombras de idealismo alemán y del positivismo francés con que la cubría la Historia del Arte. Concentró su atención más en los hechos, en las obras y sus representaciones gráficas, que en las generalizaciones. Quiso dar voz y forma a aquella apreciación, con y desde la historia, propia de la experiencia en un taller de proyecto.



Esquicio de un plan sin programa. En: Colin Rowe. "Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible", 1980; 19. | Esquicio de un programa sin plan. En: Colin Rowe. "Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible", 1980; 19. | Diagrama de un proceso de diseño tecnológico. En: Colin Rowe. "Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible", 1980; 19.

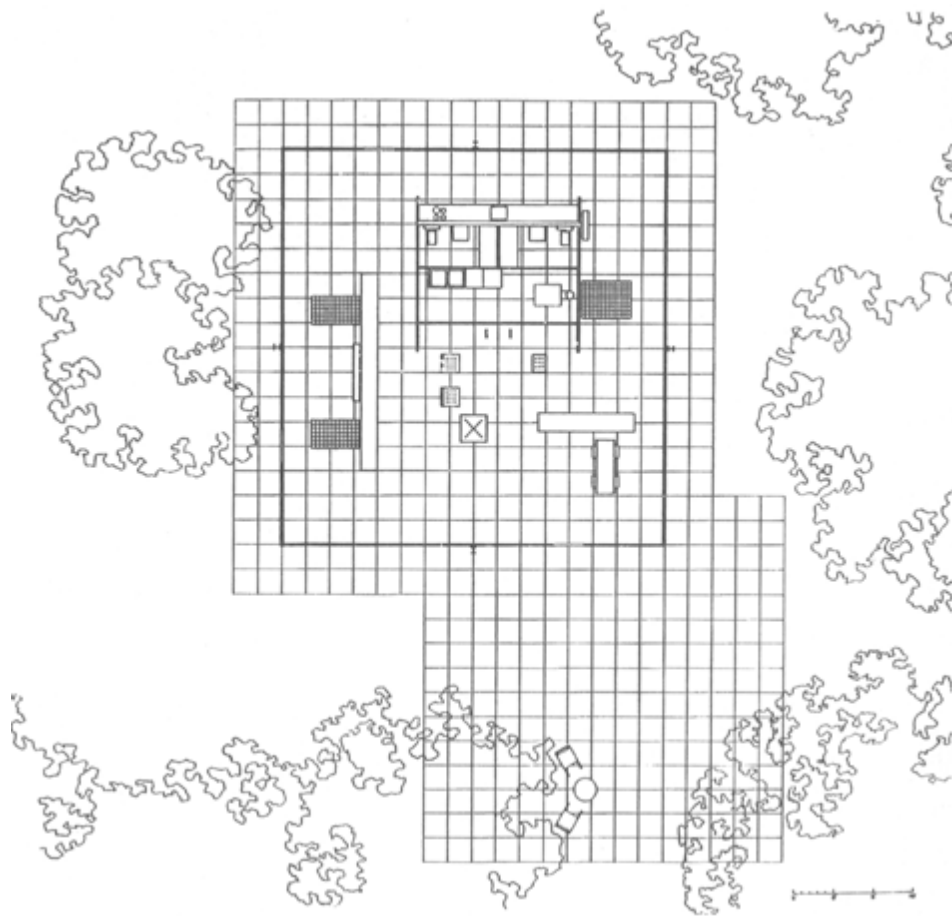
¿En qué consiste esta *historia de tablero*? Aboga por la eficacia de un análisis visual rápido, a veces conceptualizado en diagramas sugerentes, y que resulta fundamental para esbozar interpretaciones centradas más en la elocuencia de las decisiones proyectuales subyacentes que en informaciones contextuales vinculadas al encargo en un sentido amplio. Su desafío es poder describir y analizar, pero también interpretar históricamente, los edificios en términos plásticos y espaciales y no de orígenes y fechas. Como el mismo lo sintetiza, su propósito es el de "llamar primariamente la atención hacia lo que es visible y, en consecuencia, apoyarse mínimamente en la pretensiones de erudición, recurriendo tan pocas veces como fuera posible a referencias ajenas a sí mismo" (Rowe, 1976: 23). Se trata de una reivindicación del conocimiento propio del artesano, de aquel que funda su interés y su pulsión a la conceptualización en la sensibilidad y la inteligencia del hacer. Estamos frente a una clara defensa de la pertinencia, pero también de la

profundidad potencial, de un conocimiento forjado en y desde una formación asociada al proyecto. Para Rowe, como anteriormente para Paul Frankl (1914), es la oportunidad de establecer un método de caracterización formal específico para la tridimensionalidad y la experiencia espacial (externa e interna al edificio) propia de la Arquitectura.

Su estrategia más original comienza con su primer ensayo *La matemática de la villa ideal* (Rowe, 1947). En ella hace de lo visible, de la comprensión de las sutilezas de la forma, el puente para establecer una continuidad provocadora y fértil en la cultura arquitectónica. Una búsqueda de "felices coincidencias", insufladas de oscilaciones y ambigüedades, que alcanzan otra amplitud cuando aborda desde la *Geistesgeschichte* (historia de las ideas) las tradiciones orgánicas y mecanicistas para sortear los límites entre el siglo XIX y "ciertos esplendores y miserias" del siglo XX (Rowe, 1994). En realidad, más que introducir la Historia en la consideración de la arquitectura

moderna, cambia el signo de este vínculo. Como él mismo lo subraya: aunque se presentó como un movimiento opuesto a todo historicismo, eligió legitimarse a través de estudios históricos que justificaron su inevitabilidad por su relación con el presente y el preanuncio de un futuro asociado al cambio social y el desarrollo tecnológico. El descubrimiento de estrategias y tensiones formales (fundamentalmente de Le Corbusier en las villas de los años veinte, los proyectos del Palacio de las Naciones y el rascacielos para Argel, la Cité de Refuge, la fachada de La Tourette) demostraron la riqueza de un análisis cuidadoso que pone en relieve la complejidad y los márgenes de una invención genuina: una apreciación que depende más de la precisión de las observaciones que de nuevos datos de archivo o de la subjetividad de las interpretaciones.

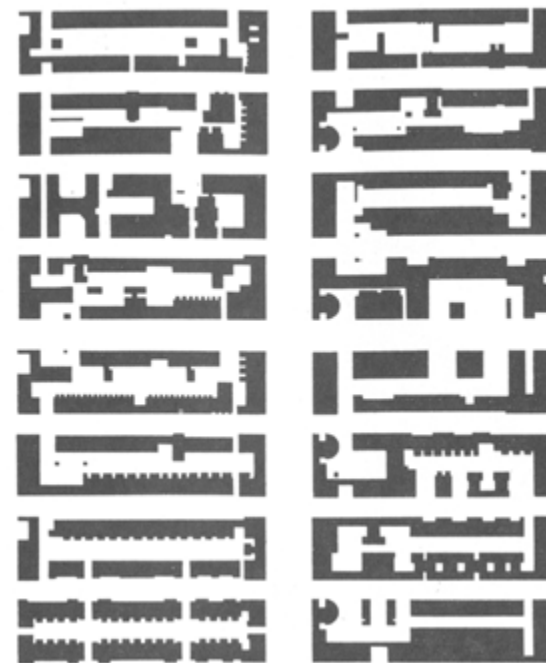
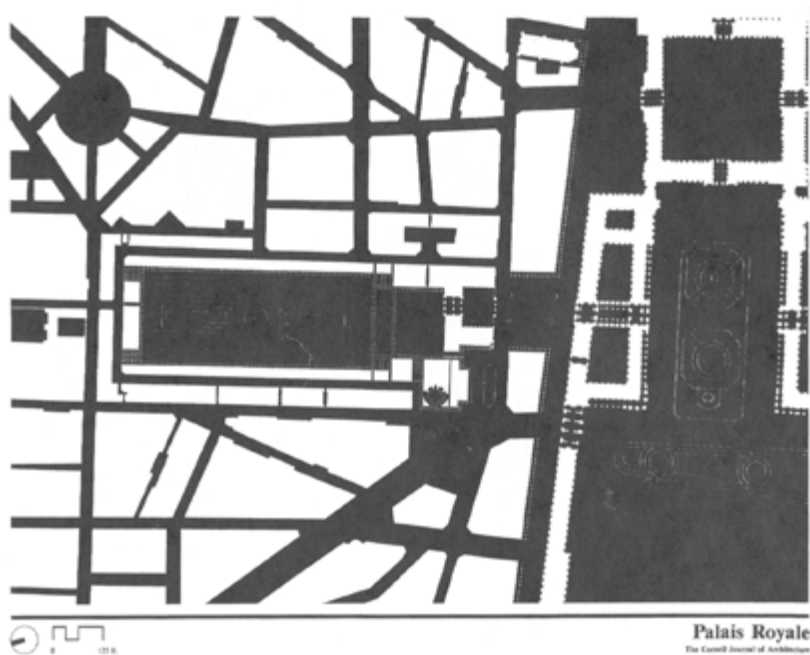
Recuperando estrategias de la tradición crítica de Wölfflin, Rowe construye un modelo coherente y disruptivo de la historiografía moderna. Las preocupaciones compositivas



Casa 50 x 50 de Mies van der Rohe. En: Colin Rowe. *As I was Saying*, 1996b; 323.

ocupan el lugar de las técnicas o funcionales. Con máxima libertad, en tanto recurre más a la comparación que a filiaciones genéticas o formativas,⁴ busca precedentes, *partis* los denominaba Wittkower. Establecidas las analogías y puestas en paralelo, abre un juego que no se detiene en un mero análisis de lo visible: los diagramas interpretativos aluden a formas de concebir aun cuando estén orientadas a efectos en los modos de contemplar. Tanto como las semejanzas, importa establecer diferencias tras configuraciones formales y problemas de proyecto aproximados para poner en evidencia cómo un mismo motivo puede ser transformado según los autores y los entornos culturales que los impulsan y justifican.

Como lo preanunciaba su tesis sobre los dibujos de Inigo Jones, donde el análisis visual tenía como propósito desentrañar la estructura de un presunto tratado que el arquitecto inglés nunca llegó a escribir (Vidler, 2008), estos análisis comparados de temas de la arquitectura moderna resultan instrumentales para identificar retrospectivamente un proceso teórico, un conjunto de conceptos estructurantes del proyecto con pocos registros escritos (*Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier sería una excepción) que habría operado como un repertorio compositivo tácito para los propios protagonistas y para cuya elucidación los puentes tendidos con el magma de la tradición disciplinar operarían como los químicos en el revelado fotográfico. Una operación no inocente.⁵ No solo le sirven para incorporar a las vanguardias heroicas en el arco más amplio de las sistematizaciones formales con pretensión de universalidad, sino que aporta principios y fundamentos para su diseminación en el presente. Este es el argumento de Vidler (2008: 99) que sintetiza con una cita de Terry Eagleton “una temporalidad bipolar, donde se vuelve a las fuentes de lo pre-moderno con el fin de retroceder hacia un futuro que ha trascendido por completo la modernidad.”



Análisis del Palais Royal por el método del poché. En: Colin Rowe. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays Vol 3. Urbanistics*, 1996c.; 19. | Proyecto para el desarrollo de Harlem por el método figura/fondo. En: Colin Rowe. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays Vol 3. Urbanistics*, 1996c.; 92.

Estos motivos recurrentes son el semillero de conceptos estructurantes del proyecto puestos en disponibilidad para la arquitectura contemporánea: transparencia fenomenal, villa ideal, composición periférica, espacio estratificado, inversión, frontalidad, heterogeneidad tras la grilla (Rowe 1996e), dialéctica entre lo plano y lo curvo (Rowe, 1996f). En algunos casos se trata de la recuperación de categorías propias del atelier *beaux arts* como el caso de fuera de escala, carácter, estilo, programa, que en el caso del *poché* traduce a la relación más contemporánea, vinculada a la Gestalt, entre figura y fondo (Rowe y Slutzky, 1971), y que para otro campo visual aplica en gráficos que ponen en relieve la complejidad del espacio público decimonónico incorporando *arcades*, claustros y halls de estaciones de trenes (Rowe y Koetter, 1978).

Desde los intereses, los medios y el vocabulario *de tablero*, logra una mirada innovadora tanto sobre lo moderno como sobre las arquitecturas del siglo XVI y XIX, al tiempo que brinda a

los arquitectos la posibilidad de una interacción entre el discurso contemporáneo y una reflexión histórica que en su momento fue *operativa*, pero que hoy, más libre de las presiones culturales en que estaban inscriptas, ofrecen un horizonte de sistematización del proyecto particularmente productivo para la enseñanza y la realimentación entre Historia, Teoría y Crítica.

Un programa, una lección

La desenvoltura de Rowe para ir y venir en el tiempo como un espacio transitable en ambos sentidos (que pone en suspenso un historicismo hegeliano fatalmente progresivo que deja por sentado la inevitabilidad del cambio), resultó la mejor estrategia para minar la pretensión emancipadora otorgada demasiado a la ligera al Movimiento Moderno, de cuyo programa social se mostraba escéptico (Rowe, 1994: 11). No obstante, colocando la arquitectura de la vanguardia heroica en fricción con la tradición disciplinar, le otorga una relevancia más allá del *Zeitgeist*⁶ al que había estado ligada: una con-

dición de gramática en disponibilidad capaz de irrigar una tradición que consideraba esencial como fundamento del talento, en oposición a la primacía de una arquitectura de ideas siempre nuevas y supuestamente capaces de traducirse en obra sin la mediación del oficio.⁷

Releer a Rowe, degustar de su permanente descubrir y señalar con la misma alegría y entusiasmo casi salvaje que creyó identificar retrospectivamente en los diálogos de Arturo y sus discípulos en un atelier *beaux arts*, nos permite reconocer la potencia crítica de una aproximación a la tradición disciplinar que estimula el proyecto al hacer foco en su propia cocina, en el trasiego del oficio, su lenguaje y sus herramientas, y que nos nutre y reclama desde la potente sabiduría del hacer.

Coloquial y erudito al mismo tiempo, donde “lo posible, lo probable y lo plausible están en una permanente intersección” (Rowe, 1961: 207), inmerso en una ambigüedad que facilita la participación activa del lector, Rowe nos

pone frente a un tiempo no tan inmóvil como potencialmente suspendido para la especulación. Es el escenario para la revisión de las prácticas arquitectónicas con la Historia que se transforma así en una cantera de reflexión, aguzando el intelecto en los paralelos, las diferencias y las aproximaciones.

Pero ya advertimos, no podemos circunscribir su empresa a una mera operatividad para la reflexión sobre el proyecto. Ha resultado potente en una renovación de la historiografía de las vanguardias heroicas, del siglo XIX inglés y americano y, en sus últimos trabajos, de la arquitectura italiana del siglo XVI.

No fue un camino sin riesgos ni aporías. En su primera fase, la insistencia en lo visivo como principal evidencia y campo de trabajo, convalidó, por otras vías, la recepción formalista de la gramática moderna en Estados Unidos e impulsó las investigaciones vanguardistas post utópicas. Una segunda fase, más contextual y en deuda con la dimensión urbana de los edificios retomando a Camillo Sitte y aun a Werner Hegemann, tuvo una deriva decepcionante en la escuela del Nuevo Urbanismo.

Joan Ockman (1998) sintetiza su legado destacando no solo su recurrencia a “la inteligencia de la retina” sino, paradójicamente, su erudición propia de haberse formado en el núcleo más exquisito de la Historia del Arte. Ambas circunstancias le permitieron proyectar esas miradas simultáneas hacia atrás y hacia delante en el tiempo y demostrar la inevitable recurrencia a precedentes históricos como fuentes de la invención en una disciplina que parecía haber arribado a un punto muerto. Todavía hoy, sus escritos, su *historia de tablero*, pueden ser una brújula para sortear cierta fascinación en la disolución de la arquitectura en el paisaje, la biología, el marketing o los banales recursos de la animación●

NOTAS

1 - El visibilismo es una corriente de la Teoría del Arte alemana de la segunda mitad del siglo XIX iniciada por Konrad Fiedler (1841-1895). Alude a la capacidad del artista de un conocimiento y percepción de la realidad basada en una percepción intuitiva, apoyada en el caso de las artes plásticas en la vista (*Sichbarkeit*), más profunda y vital que la conceptual y presuntamente objetiva de la ciencia. Su método crítico se apoya en la identificación y análisis de estos esquemas visibles resultantes de la proyección subjetiva del artista y cuya dinámica de transformación en el tiempo sería el objeto de la Historia del Arte.

2 - *Poché* refiere al recurso de entintado de los muros en el dibujo de las plantas para poner en relieve la forma del espacio interior en las distintas habitaciones. Fue extendido como recurso para demostrar otras jerarquías espaciales relativas entre circulaciones y habitaciones, y en el caso de Rowe, entre las construcciones privadas y el espacio público. Ver Cintia Ramirez. “*Poché, la representación gráfica del espacio*” en *A&P Continuidad* 4 (184-201).

3 - Creado en 1937, al año siguiente de la emigración de Aby Warburg y su biblioteca, e incorporado a la Universidad de Londres en 1945, constituía uno de los factores de la fuerza todavía dominante de la escuela alemana de historia del arte en Inglaterra, especialmente de la tipologías de la forma de Heinrich Wölfflin cuyo *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* se había traducido y publicado en 1936. Rudolf Wittkower tenía en él un rol protagónico: dirigió las tesis no solo de Rowe sino de Reyner Banham con quién lo unió una confrontación constante, llegando a frustrar su candidatura para dirigir la escuela de la Architectural Association.

4 - Tales las establecidas por Sigfried Giedion (1941) respecto a las ciudades modélicas y la perspectiva del Renacimiento, las fachadas y los proyectos urbanos del Barroco, el racionalismo estructural francés, los rascacielos, el organicismo americano o aun el arte moderno.

5 - Alina A. Payne (1994) señala cómo la reabsorción

de la historia dentro de lo moderno permite a Rowe argumentos asociados a una demanda psico física de orden, en particular de un orden matemático como sustrato de la naturaleza humana.

6 - *Zeitgeist* o espíritu del tiempo, tal como es mostrado por las ideas y creencias de un particular período de la historia. Particularmente usado para demostrar cómo la arquitectura moderna está motivada por y da cuenta de las transformaciones culturales, sociales, técnicas y económicas de comienzos del siglo XX.

7 - Recurre varias veces a la distinción de Isaiah Berlin entre el erizo que solo sabe una cosa y se apoya en una sabia destilación de la tradición, y el zorro que se apoya en la invención de ocurrencias disfrazadas como ideas, especialista en una dialéctica superficial del manifiesto y cuyas obras irrumpen en la ciudad despreciando el contexto (Rowe, 1989).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Nicholas. 1994. “History in the Age of Interpretation”, *The Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (1), 5-6.
- BANHAM, Reyner. 1966. “Review British Buildings 1960-1964”, *New Society* March 17.
- CARAGONNE, Alexander. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground* (Cambridge, Mass: The MIT Press).
- FRANKL, Paul. 1914. *Der Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst* (Leipzig, Berlin, B.G. Teubner). Trad. española por De Herminia Dauer, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900* (Barcelona, G. Gili Art: 1981).
- GIEDION, Sigfried. 1941. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press)
- HAYS, Michael (ed.) 1998. *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge, Mass.: The MIT Press)
- LEACH, Neil (ed.) 1997. *Rethinking Architecture* (London and New York: Psychology Press).
- NESBITT, Nesbitt (ed.) 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1991* (New York: Princeton Architectural Press).

·OCKMAN, Joan (ed.) 1993. *Architecture Culture 1943-1968* (New York: Rizzoli)

·OCKMAN, Joan. 1998. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 57 (4), 448-456.

·PAYNE, Alina A. 1994. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *The Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (3), 322-342.

·ROWE, Colin. 1947. "The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared", *The Architectural Review* (marzo), 101-104. Reproducido en Rowe, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978), 9-34.

·ROWE, Colin 1959. "Le Corbusier: Utopian Architect" en *The Listener* (febrero) reproducido en ROWE, Colin. 1996. *As I was Saying*, Vol. 1, 135-142.

·ROWE, Colin. 1961. "Dominica Monastery of La Tourette (Eveux-sur-Arbrestle, France)" en *The Architectural Review* (junio), 400-410. Reproducido en Rowe, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978), 179-196.

·ROWE, Colin. 1976. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press). Trad. Española por Francesc Parcerisas, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978).

·ROWE, Colin. 1980. "Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical and the Possible". Conferencia reproducida en ROWE, Colin. 1996. *As I was Saying*, Vol. 1, 7-42.

·ROWE, Colin. 1989. "Ideas, Talent, Poetics. A Problem of Manifesto", *Lotus International* 62, reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying*, Vol. 2, 277-354.

·ROWE, Colin. 1994. *The Architecture of Good Intentions* (Londres: Academy Editions)

·ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essay. Vol 1 Texas, pre-Texas*, Cambridge, ed. Alexander Caragonne (Cambridge, Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin 1996b. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Vol 2. Cornelliana*, ed. Alexander Caragonne (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin 1996c. *As I was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays Vol 3. Urbanistics. Te, ed. Alexander Caragonne* (Cambridge Mass. y Londres: The MIT Press)

·ROWE, Colin. 1996d. "Two Italian Encounters" reproducido en ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying* Vol.1, 3-10.

·ROWE, Colin, 1996e. "Giulo Romano's Palazzo Maccarani and the Sixteenth Century Grid/Frame/Lattice/Web" reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying* Vol 2, 103/169.

·ROWE, Colin. 1996f. "The provocative Facade: Fron-

tality and Contrapposto" reproducido en ROWE, Colin. 1996b. *As I was Saying* Vol 2, 171-204.

·ROWE, Colin y KOETTER, Fred. 1978. *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press).

·ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. 1955. "Transparency: Literal and Phenomenal. Part i" en *Perspecta* nº13-14, 1963. Trad. Española por Francesc Parcerisas "Transparencia: literal y fenomenal" en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: G. Gili 1978) 155-177.

·ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert. 1956. "Transparency: Literal and Phenomenal. Part II" en *Perspecta* nº13-14, 1971. Reproducido en ROWE, Colin 1996a. *As I was Saying* Vol.1, 74-106.

·VIDLER, Anthony. 2008. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism* (Cambridge MA: The MIT Press). Trad. española de Moisés Puente, *Historias del presente inmediato* (Barcelona, G. Gili: 2011).



Ana María Rigotti. Arquitecta. Master en Ciencias Sociales (FLACSO). Doctora en Arquitectura (UNR). Investigadora Principal del CONICET. Directora del Doctorado en Arquitectura UNR. Profesora Titular de Historia de la Arquitectura (UNR) y de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT). Autora de libros, artículos y ponencias sobre el Urbanismo y la Arquitectura en Argentina, la teoría de la arquitectura, las políticas de vivienda y, actualmente, sobre las megaformas y las vanguardias de los años sesenta.

Historicidad e historicismo

Tensiones en la crítica arquitectónica de Marina Waisman

Pedro Aravena

Español

Este trabajo propone una aproximación a la crítica que Marina Waisman realizó en la revista *Summarios* (1976-1990) a las corrientes arquitectónicas internacionales conocidas genéricamente como “posmodernas”. Desde esta tribuna, Waisman rechazó los historicismos arquitectónicos contemporáneos por considerar que, al descontextualizar los elementos del pasado y proyectarlos al presente, anulaban la condición histórica de la arquitectura. En oposición, bregó por una práctica que, al apropiarse críticamente de su “lugar”, pudiera inscribirse en la historia dándole sentido. El artículo recupera tres ejes directrices en los que se pone en evidencia esta tensión entre historicidad e historicismo: la cuestión tipológica, la dimensión comunicativa de la arquitectura, y la relación de la misma con su contexto histórico.

Palabras clave: Marina Waisman, historicidad e historicismo, arquitectura posmoderna, revista *Summarios*

English

This work approaches the criticism to the international architectural main-streams carried out by the Argentine historian Marina Waisman in *Summarios* magazine (1976-1990); they have been generically known as “postmodernist trends”. From this perspective, Waisman rejected contemporary architectural historicisms since -by decontextualizing the elements of the past and projecting them into the present- they were denying the historical condition of architecture. Thus, she struggled for a praxis that, by means of a critical appropriation of its “place”, could inscribe itself in history and give sense to it. This article resumes three guidelines that reflect this tension between historicity and historicism: the typological question, the communicative dimension of architecture, and the way architecture relates to its historical context.

Key words: Marina Waisman; historicity and historicism; postmodern architecture; *Summarios* magazine

A diferencia de las posturas modernistas que abogaban por la *tabula rasa* con el pasado, desde mediados de los '50 ciertas corrientes de pensamiento sobre la arquitectura comenzaron a promover un restablecimiento de los diálogos con la tradición disciplinar. Décadas después, decantaron en posiciones altamente complejas y, a veces, contradictorias. Varias de estas heterogéneas manifestaciones fueron englobadas por Jencks (1976) bajo el genérico rótulo de *Arquitectura Postmoderna*, y presentadas como el siguiente estadio de la arquitectura. Fue con la *Bienal de Venecia* (1980) y su lema la *presencia del pasado*, que el movimiento alcanzó indudablemente su legitimación institucional. La historia, también opacada en las teorizaciones metodológico-cientificistas y en las utopías tecnológicas de los '60, devino un tópico historicista recurrente.

Como directora de la revista *Summarios* (1976-1990), la historiadora Marina Waisman (1920-

1997) tuvo un importante papel en la divulgación de estas discusiones en la Argentina. La revista constituyó el dispositivo mediante el cual se buscó renovar el debate local, difundiendo e intentando filtrar las representaciones más repetidas internacionalmente con su puesta en contexto. La producción intelectual de Waisman ha motivado diversos estudios que reconocen sus aportes a la cultura arquitectónica regional (destacándose los números de revistas dedicados a su obra, como *DANA*, 1998 y *MW*, 2013; o estudios particulares como los de Bustamante, 2010 o Malecki, 2013), sin embargo, su labor en *Summarios* aun no ha sido explorada en profundidad.

Este trabajo propone una aproximación a la crítica que llevó adelante en la revista a las corrientes arquitectónicas contemporáneas que, a su entender, socavaban la condición histórica de la arquitectura al manipular acriticamente los contenidos del pasado. Waisman identifica-

ba la historicidad de la arquitectura con su condición de inscribirse en la historia enhebrando pasado, presente y un potencial futuro. Desde esta posición, rechazó las nuevas arquitecturas historicistas¹ por considerar que proyectaban elementos del pasado desprovistos de su espesor histórico, favoreciendo la consolidación de un presente perpetuo. El artículo recupera tres ejes directrices en los que se pone en evidencia esta tensión entre historicidad e historicismo: la cuestión tipológica, la dimensión comunicativa de la arquitectura, y la relación de la misma con su contexto histórico. En el primer apartado se recupera el concepto de tipología del libro de Waisman de 1972, como base para comprender su posición ante la historia y para indagar sus cuestionamientos en *Summarios* a la historicidad de los enfoques tipológico-proyectuales y a las propuestas urbano-analógicas. En el segundo, se ponen en relieve sus críticas a las búsquedas esteticistas y semiológicas para en-



Tapa de la revista *Architectural Design* de noviembre/diciembre, 1978. En: *Summarios* 42, 1980; 245.

tablar *diálogos* con el público, explorando cómo en ambas identificaba los aspectos negativos del historicismo. En el tercero, se indican sus líneas más propositivas, tendientes a superar este estado de *parálisis* que notaba y recuperar de forma crítica la relación de la arquitectura con su contexto histórico.

Tipos y modelos

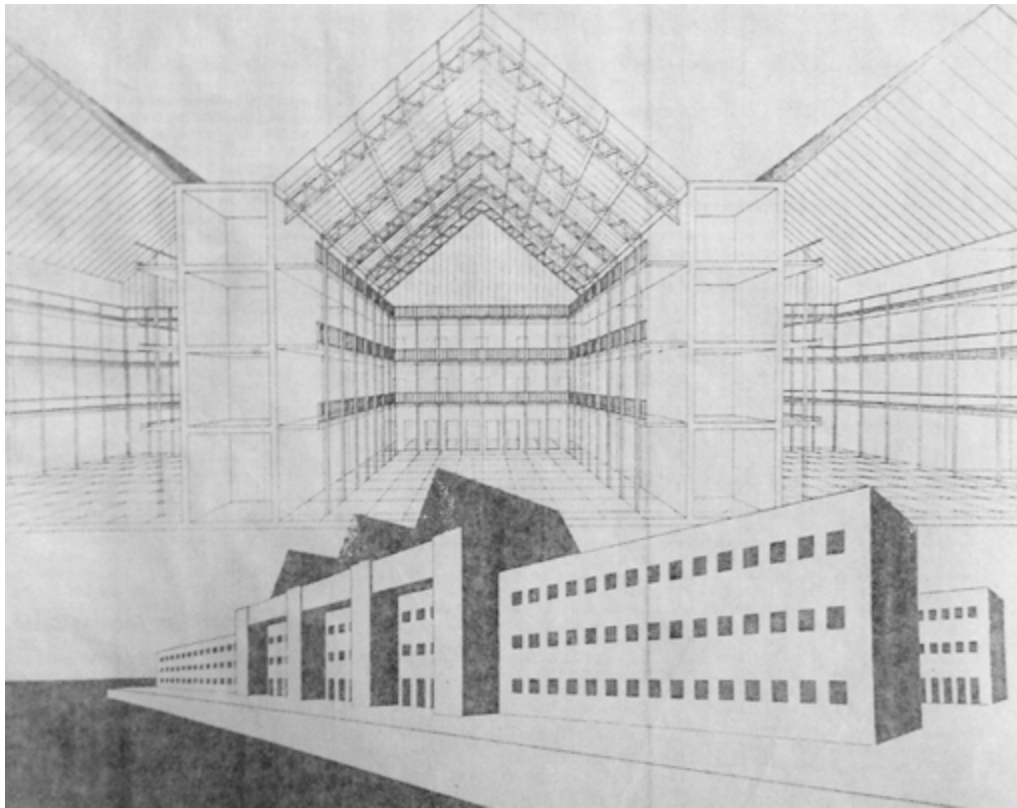
En *La estructura histórica del entorno* de 1972 (en adelante *LEHDE*), Waisman había planteado los parámetros para pensar la historia de la arquitectura como respuesta a la *crisis* que, a su entender, habían alcanzado la disciplina y la profesión a finales de los '60. Para ella, la arquitectura se veía imposibilitada de cumplir su rol *social*, lo que se evidenciaba en su incursión en los más diversos campos del saber científico. A partir de los aportes del estructuralismo y la semiología, desarrolló un modelo interpretativo para superar el análisis del objeto arquitectónico como totalidad significativa, y reconocer las ideologías puestas en acción en la constitución del *entorno*,

en tanto territorio ampliado de la arquitectura. Esta operación se efectuaba a partir del reconocimiento del sistema de relaciones entre series tipológicas de carácter diverso, desarrolladas en la historia de forma discontinua, focalizando en los puntos de ruptura y superposición de las mismas.² Los conceptos de tipo y tipología utilizados por Waisman, se referenciaban en los trabajos de Giulio Carlo Argan,³ quien los había desarrollado en su seminario para el *Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura* (Tucumán, 1961). Por una parte, Waisman aplicaba la tipología como instrumento analítico, recuperando la concepción de Argan del tipo arquitectónico como construcción histórica mutable, deducida a partir de una serie de ejemplares. Por otra, asumía la consideración de la tipología como constitutiva del proceso de proyecto arquitectónico, identificada por el historiador en el *momento tipológico*, fundamentalmente crítico, donde se toma, transforma o descarta un tipo previo para dar lugar a la *invención*. A través de esta doble concepción de la tipología, como instrumento de análisis histórico y momento crítico del proceso proyectual, ponía en relieve la problemática que consideraba inherente a la aceptación acrítica o inocente de los tipos arquitectónicos. Para Waisman, el tipo, aislado de su historicidad, transmutaba en modelo a repetir, perpetuando y congelando modos de vida.

Hacia fines de los '70 los estudios tipológicos tuvieron su auge a nivel internacional, a partir de la difusión de enfoques operativos como los que *La Tendenza* venía desarrollando desde la década anterior, para recuperar la continuidad de la ciudad histórica europea en el proyecto contemporáneo. En Argentina, la recepción por parte de un público amplio de estas corrientes que volvían a mirar la tradición disciplinar, se dio en un momento signado por la Dictadura Militar. Mientras que los primeros '70 se caracterizaron por la radicalización política y los

ánimos de reforma universitaria, a partir de 1976 se registró un repliegue profesional. Los claustros universitarios fueron intervenidos, y emergieron instancias alternativas para los estudios históricos sobre la arquitectura.⁴ En este contexto, *Summarios* recogió el debate sobre la cuestión tipológica, trabajándolo repetidamente durante su primera década de vida. La conflictiva relación de Waisman con el uso proyectual de la tipología se hizo particularmente patente en el tratamiento que tuvo la producción de Aldo Rossi, fluctuante entre el tajante rechazo y la aceptación bajo condiciones. Al mismo tiempo que Waisman reconocía el valor de su obra teórica, caracterizaba su arquitectura como *regresiva*. Llamaba la atención sobre las similitudes que encontraba entre la arquitectura rossiana y la de los regímenes totalitarios, o sobre la asociación de los tipos a lo *institucional*.⁵ Esta posición fue relativizándose en el tiempo, a medida que valoraba su obra en el marco específico de las ciudades europeas y que el tema del *lugar* emergía como variable determinante en sus críticas. Como constante, Waisman sostuvo una diferenciación entre los conceptos de tipología que ambos manejaban, cuestión directamente vinculada a la historicidad del tipo.

En el número dedicado a la obra de Rossi, Robert y Léon Krier, y Oswald Ungers (*Summarios* 22, 1978), Waisman destacaba que mientras Ungers partía del momento tipológico para crear una arquitectura nueva, tanto en Rossi como en los Krier este cobraba un carácter total sobre el proyecto. Para la autora, se cercenaban las propiedades creativas del tipo, dando como resultado formas "esquemáticas", acercándose "peligrosamente" a la definición de modelo. La crítica apuntaba a la primacía otorgada a la tipología formal por sobre otras, de fondo, refería a una posición opuesta ante el tipo. Rossi definía al tipo como "la idea misma de la arquitectura", "lo que está más cerca de su esencia" o "como



Aldo Rossi. *Proyecto para el Palacio de la Región*. Trieste, Italia. 1974. En: *Summarios* 22, 1978; 141 | Léon Krier. *Proyecto para el concurso de La Villete*. París, Francia. 1976. En: *Summarios* 22, 1978; 159.

el principio de la arquitectura y de la ciudad” y a la tipología como el “estudio de los tipos no reducibles” (Rossi, 1966 [1982]: 79-80). En cambio, Waisman rechazaba las interpretaciones esencialistas sobre la arquitectura que, a su entender, negaban la historicidad de la misma (*Summarios* 42, 1980). En estos términos, el debate estribaba en el *tiempo* del tipo: frente a la interpretación de corte metafísico que suponía una esencia de carácter suprahistórico a las obras de arquitectura posible de ser relevada a través del análisis, se oponía la noción del tipo como construcción circunstancial de carácter netamente histórico, elaborado *después* de los hechos arquitectónicos por el analista.

Las posiciones de Waisman sobre el tipo y la tipología abonaron también sus cuestionamientos a la *Ciudad Análoga* rossiana y a la *Co-*

llage City de Colin Rowe, al mismo tiempo que la consideración de las características de las ciudades locales y regionales aportó una dimensión novedosa a sus análisis. Ambas propuestas eran entendidas como fallidas “búsquedas de historicidad”. Por un lado, señalaba que el uso “congelado” de la tipología (*Ciudad Análoga*) extraía a los edificios de la continuidad del “flujo histórico” que se pretendía reconstituir. Por otro, indicaba que el uso irónico de fragmentos del pasado para construir una nueva ciudad (*Collage City*) negaría “la condición intrínseca de las sociedades humanas, esto es, su condición histórica, su condición de vivir en la historia” (*Summarios* 57, 1981). Más allá de estas críticas, tamizadas luego en el caso de Rossi,⁶ la intención principal de Waisman consistía en discutir lo que percibía como una aceptación acrítica de modelos elaborados en países con tradiciones,

desarrollos y problemas diferentes a los locales o regionales. En otras palabras, cuestionaba la universalidad de las propuestas urbanas o arquitectónicas. Para ella, el collage caracterizaba el modo en que espontáneamente las ciudades argentinas habían sido construidas en el tiempo, por lo que aceptar la propuesta de Rowe podría llevar a una posición “conformista” frente a los problemas urbanos locales, que resumía como “caóticos” (*Ibidem*). Por otra parte, su recelo ante la implementación de la propuesta de la *Ciudad Análoga* en Hispanoamérica se fundaba en su visión histórica sobre las particularidades de las ciudades de la región: en éstas la retícula ortogonal constituiría la matriz estructurante sobre la que la arquitectura ha sido edificada no “construyendo ciudad”, sino más bien “imagen de ciudad”, “calificando y dando sentido al sistema”. Esto se diferenciaría del planteo de Rossi

para la ciudad europea, donde los “monumentos” jugarían un rol determinante como núcleos a partir de los cuales el resto de la ciudad se organizaría (*Summarios* 86-87, 1985).

Para Waisman, el valor de la tipología como instrumento de proyecto dependía de la postura ante la historia. Rechazaba lo que comprendía como “diálogos perversos” con el pasado, explicando que estos se daban, por ejemplo, cuando se manipulaban “historias ajenas” consideradas prestigiosas, para hacerlas pasar por “propias”, negando así su historicidad. En oposición, promovía un enfoque tipológico que permitiese desarrollar estructuras fértiles existentes del entorno, para convertir al tipo en “vehículo transmisor de modos de vida, de hábitos en el uso de los espacios que caracterizan a una comunidad” (*Summarios* 127, 1989).

Arquitectura y comunicación

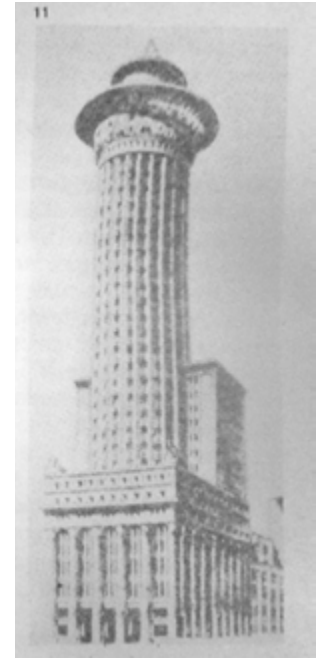
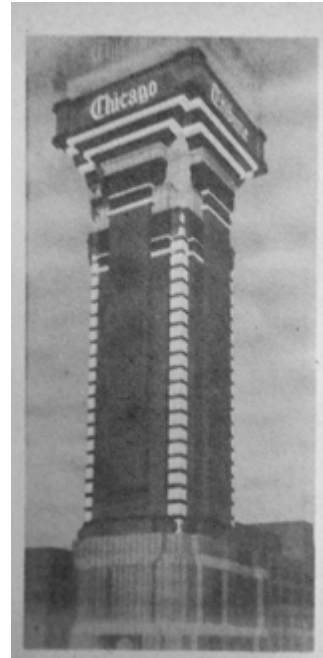
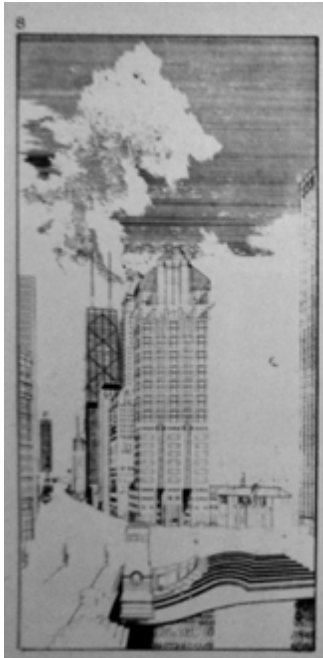
La necesidad de recuperar la capacidad comunicativa de la arquitectura, obturada según los críticos del modernismo por la voluntad de fundar un lenguaje *ex novo*, fue un imperativo recurrente en las especulaciones teóricas y en los proyectos de los '70 y los '80. Desde los enfoques crítico-semiológicos a los que buscaron en fragmentos del pasado una estética para el proyecto contemporáneo, un abanico de heterogéneas propuestas tuvo como guía entablar diálogos con el público, girando en torno a la “historia” de la arquitectura y proponiéndola a veces como fundamento legitimador de las experiencias, otras como el corpus de significados a desmontar. En *Summarios*, Waisman ensayó interpretaciones sobre las posiciones respecto a la historia de estas corrientes, marcando lo que entendía como ambigüedades y contradicciones, y llevando la crítica constantemente al plano de la ética.

En este sentido, era representativa su mirada pesimista de los eclecticismos historicistas del

período. Para ella, en el retorno del historicismo existía una actitud complaciente con una sociedad “amenazadora”, “alienante” y “violenta”, y por lo tanto la renuncia a que la arquitectura pudiera ser un agente positivo en la transformación del mundo (*Summarios* 53, 1981). Mientras que para críticos como Jencks la virtud de este *posmodernismo* consistía en poder comunicarse tanto con una “élite” como con el público “general” a través de códigos conocidos (Jencks, 1976 [1981: 6]), la lectura de Waisman era escéptica. Valoraba la aceptación del gusto “general” como respuesta al “paternalismo” de los arquitectos, pero señalaba que los problemas del entorno van más allá del gusto, encontrándose siempre comprometidos por presiones económicas e institucionales (*Summarios* 57, 1981). Waisman entendía al presente como la dimensión conflictiva en función de la cual la historia debe repensarse constantemente. De aquí sus distancias ante lo que denominaba el “culto a la historia”, ya que este entrañaría una contradicción no siempre consciente, pretendiendo recuperar elementos del pasado para dotarse de historicidad y deshistorizándolos al sustraerlos de su contexto de realización (*Ibidem*). En esta perspectiva, el problema que suponía la recurrencia a las formas y modos de composición del pasado para reformularlos, transgredirlos irónicamente o replicarlos, puede ser entendido de forma análoga a la discusión entre tipo y modelo. Para Waisman, era su utilización superficial la que los cristalizaba sin reparar en sus rasgos estructurales y estructurantes de modos de vida.

Particularmente, analizaba la reutilización de las formas clásicas como modo de expresión de la cultura “popular”, señalando que estas operaciones conllevaban una actitud normativa, un regreso a la idea del “hombre tipo”, ya desmitificada en las críticas al *Movimiento Moderno* (*Summarios* 42, 1980). De este modo, discutía la pretensión de encontrar formas de expresión universales, entendiendo que estas excluían las vertientes históricas que difícilmente se ade-

cuaban al canon. Era indicativa su objeción a la interpretación del clasicismo como “la esencia misma de la arquitectura”, sostenida por el arquitecto Demetri Porphyrios (*Summarios* 63, 1983). En realidad, explicaba, se trataba de una posición ideológica frente a la arquitectura y al mundo, íntimamente vinculada a la formación y al origen europeo de quienes la sostenían, donde las formas greco-romanas tuvieron un largo desarrollo histórico. Por otra parte, dudaba de la intención de recuperar la comunicación con el público como fundamento de estas arquitecturas. Por ejemplo, observaba que en el *Cementerio de Módena* (Aldo Rossi, 1971), *Les espaces d'Abraxas* (Ricardo Bofill, 1978) o *Terrace of Factories* (John Outram, 1980), el uso de tipologías históricamente extrañas a las funciones a cumplir respondería, en todo caso, al objetivo de generar el desconcierto. Así, reprochaba que una de las críticas más repetidas al *Movimiento Moderno* apuntaba justamente a su adopción de la tipología fabril para “viviendas, capillas, escuelas, etc.” Para Waisman, las referencias eran citas eruditas dirigidas a un público especializado, por lo cual “entra en juego un factor que escapa a las necesidades del organismo arquitectónico (...) y se inscribe en el ámbito de la publicidad, de la crítica, de la necesidad de pertenecer a una cierta élite profesional” (*Ibidem*). Respecto a los abordajes de corte crítico-semiológico mantuvo una posición ambivalente. Es importante señalar que en *LEHDE*, ella había utilizado los conceptos de la semiología promoviendo la investigación en este sentido frente a la “necesidad de resemantización de la arquitectura, de recuperación de las formas significativas, como un requisito para lograr el pleno cumplimiento de su papel (social)” (Waisman, 1972 [1977: 96]). El enfoque aparecía desarrollado en los inicios de *Summarios* (5, 1977), pero inmediatamente, con la reflexión sobre la arquitectura reciente, sus límites comenzaron a ser relevados. Siguiendo al crítico



Nueva edición del concurso para el *Chicago Tribune*. De izquierda a derecha: Anders Nereim; Robert Stern; Jorge Silvetti; y el proyecto de Paul Gerhardt para el concurso original de 1922. En: *Summarios* 63, 1983; 26.

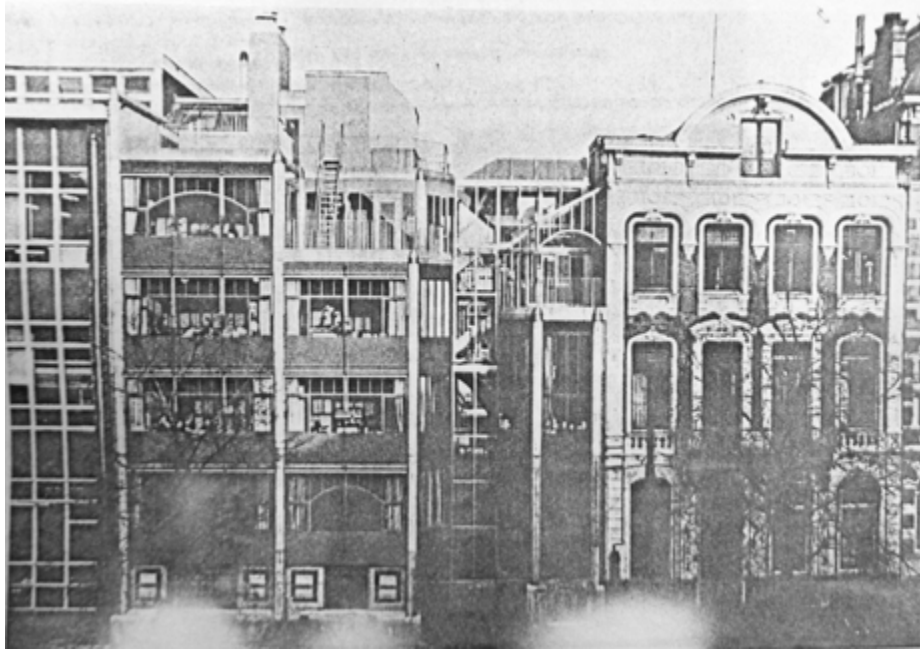
Robert Maxwell, explicaba que las exploraciones lingüísticas de las “arquitecturas críticas” para desmontar o poner de manifiesto los mecanismos de la ideología se encontraban comprometidas justamente por su “formalismo”. Éste, “en su obsesión con la sintaxis, devalúa la referencia semántica, aunque no logre eliminarla por completo” (*Summarios* 42, 1980). Para Waisman, los lenguajes del pasado conllevan una carga histórica que difícilmente gestos individuales o la implementación de una disciplina no-historicista como la semiología, podían suprimir o transformar. De aquí su ambivalencia ante las primeras obras de los *Five*: valoraba su “desmitificación de las posturas de la vanguardia racionalista de los '20”, o su reivindicación del sentido estético de la arquitectura, pero indicaba que su posición histórica era ambigua, ya que, si bien pretendían rechazar el historicismo a través de la semiología, existía una referencia formal a un determinado período histórico que era, por lo tanto, no neutral (*Ibidem*).

De una u otra manera, para Waisman se había arribado a formas de historicismos. En este sentido, cabe notar su análisis de las obras del colectivo *SITE*, donde apreciaba que la referencia que servía como motivo de reflexión fuera al acervo cultural local o a elementos de una “realidad trivial” y no a la tradición arquitectónica profesional, apartándose así de la cita erudita. Sin embargo, remarcaba la paradoja de que el objetivo de una crítica a la sociedad de consumo se ubicara en los supermercados, haciéndolos estéticamente “atractivos” para el público (*Summarios* 50, 1980). De este modo, los *SITE* representarían “simbólicamente” lo contradictorio de la crítica arquitectónica posmoderna, atrapada a fin de cuentas en las lógicas del “sistema” (*Summarios* 112, 1987).

Hacia un contextualismo

Mientras que el modelo analítico de *LEHDE* no pretendía ceñirse a un espacio geopolítico en particular, con el derrumbe de la Dictadura y luego la reapertura del horizonte democrático

-compartido por otros países de la región-, el tema del *lugar* donde la arquitectura era realizada cobraba relevancia en los análisis de Waisman. En la segunda mitad de los '80, estas búsquedas alcanzaron un sentido programático. Para la autora, si el concepto de *espacio* refería a aspectos generales, cuantitativos-morfológicos o incluso pretendidamente neutrales, la noción de *lugar* era “específica”, y al mismo tiempo más amplia, cualificando al espacio a partir de contemplar su dimensión humana e histórica (*Summarios* 62, 1983). Así, en oposición al “universalismo” y a la imposibilidad que reconocía en los historicismos para generar un proyecto de futuro, comenzaba a relevar obras que, a su criterio, entablaban otro tipo de relaciones con la “historia”. Bajo la premisa de evitar el preservacionismo a ultranza o la *tábula rasa* -consideradas como opciones históricamente desacertadas-, indagó la posibilidad de arquitecturas que estableciesen continuidades con el entorno a partir del análisis de sus especificidades históricas.



Aldo Van Eyck. *Viviendas para familias con un solo progenitor*. Amsterdam, Holanda. 1976. En: *Summarios* 57, 1981: 89. | Günther Domenig. *Banco en Favoritenstrasse*. Viena, Austria. 1974-1979. En: *Summarios* 57, 1981: 88.

En una primera instancia defendió la actitud “contextualista”, por considerar que era promotora de un crecimiento “orgánico” de la ciudad, interviniendo por estratos sin “destruir” lo anterior (*Summarios* 57, 1981). Destacaba, por ejemplo, los locales comerciales de Hans Hollein, como la agencia de viajes en Viena (1976), o el banco en Favoritenstrasse (1979) de Gunther Domenig, en la misma ciudad, indicando que estas obras introducían acentos o cambios en las “reglas” del entorno, que permitían destacar lo individual dentro de lo colectivo. Valoraba también la indagación de Aldo Van Eyck sobre los rasgos que unían a las comunidades holandesas con sus entornos físicos, para luego actuar evitando la ruptura, o las obras de Reima Pietilä en Finlandia, entendiendo que estas recuperaban y retrabajaban aspectos de la cultura nórdica, donde mitología y naturaleza se conjugan (*Ibidem*).

Mediante la promoción de estas corrientes, y en paralelo a sus críticas de la arquitectura realizada en los países centrales, Waisman comenzó a

apoyar la elaboración de un proyecto para la arquitectura en Latinoamérica, compartido desde diversas aristas por los arquitectos y críticos nucleados alrededor de los *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* (desde 1985). Así, su interés por el “contextualismo” en *Summarios*, decantó en una promoción del “regionalismo”, que entendía como profundización del concepto al focalizar sobre las relaciones de la arquitectura y la ciudad con una “comunidad histórica” (*Summarios* 112, 1987).

Hacia finales de los '80 miraba más allá del campo disciplinar, para discutir la “posmodernidad” como categoría temporal y cultural. Reconocía tres modos generales de posicionarse frente a la historia, identificando dentro del último al “regionalismo” que ella apoyaba. Primero, los “integrados”, que se encontrarían absorbidos por la sociedad posmoderna y no podrían sino reproducir sus rasgos, en un “puro presente sin pasado”. Segundo, los “persistentes”, que continuarían la tradición modernista, aunque sin proponer un futuro más allá de lo inmediato.

Finalmente, los “divergentes”, que intentarían “recomponer el tejido histórico interrumpido, incluyendo en él, además, hebras nunca consideradas, y continuar entonces hacia el futuro con esa trama enriquecida” (*Ibidem*).

Comentarios finales

En el heterogéneo período de la trayectoria intelectual de Waisman aquí abordado, la pregunta por la historicidad de la arquitectura se encontró ligada continuamente a una reflexión sobre el sentido ético de esta práctica. Como vimos, ante a la situación crítica que Waisman registraba a principios de los '70, había utilizado el análisis tipológico para indagar los significados históricos de un “entorno” que se percibía indeterminado. Sin embargo, las discusiones centradas en la forma y el lenguaje que comenzaron a aparecer en *Summarios*, dieron cuenta de un escenario casi opuesto: una instancia introspectiva de la arquitectura occidental, anclada en profundas críticas tanto a los modernismos del siglo XX, como a la misma modernidad. Así,

las observaciones de Waisman sobre el tratamiento de los tipos como modelos en las obras de Rossi o los Krier, anticiparon problemas que en los tempranos '80 serían tensionados desde enfoques radicales. Su crítica al formalismo de los historicismos contemporáneos supuso un esfuerzo por repensar los sentidos éticos de la arquitectura, frente a la caída de los presupuestos modernistas que habían sustentado su indivisibilidad con los estéticos. De este modo, mientras que a nivel internacional se comenzaba a discutir el advenimiento de un "fin de la historia", Waisman articuló la reapertura cultural post-dictatorial en la región con la búsqueda de una arquitectura que, apropiándose críticamente de su "lugar", pudiera inscribirse (aun) positivamente en la historia●

NOTAS

1-Según Colquhoun (1983), el término *historicismo* indica tanto la práctica artística que "utiliza las formas históricas"; el "interés por las instituciones y las tradiciones del pasado"; o a la teoría de la historia del mismo nombre. En Waisman, refiere a la primera definición y, en un sentido negativo, a la segunda.

2-El tipo arquitectónico era desglosado en series estructurales; formales; funcionales; de relación obra/entorno y de modo de empleo de las técnicas ambientales. Asimismo, éstas se vinculaban a través relaciones *internas* a la disciplina, como el proceso de diseño y las teorías arquitectónicas; y *externas*, como el proceso de producción y los requerimientos sociales.

3-Waisman citaba el artículo *Tipología* de Argan para la *Enciclopedia dell' Arte* (1956), donde se recuperaba la diferenciación que Quatremère de Quincy había realizado en el siglo XIX entre tipo y modelo. Una versión traducida del texto de Argan fue publicada en el n° 79 de *Summarios*, de 1984.

4-Como fueron el *Instituto de Historia y Preservación del Patrimonio*, fundado por Waisman en 1975, *La Escuelita* (1977-1981), o el *Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo* (1978).

5-Coincidimos con León (2012), quien adscribe la

animosidad de Waisman hacia Rossi al interés común que ambos tenían sobre la tipología, así como también a la situación que atravesaba el país con la Dictadura Militar. Cabe mencionar que su análisis se circunscribe principalmente al episodio de la visita de Rossi a *La Escuelita* en 1978, meses después de la salida del n° 22 de *Summarios*, donde se analizaba su obra.

6-Por ejemplo, estudiaba las obras de Rossi en el marco de la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín de 1984, valorando su acercamiento a la arquitectura de esa ciudad. Para ella, el arquitecto había propuesto soluciones "concretas", rechazando la repetición de imágenes y apartándose del clasicismo italiano, demostrando interés por hacer una lectura profunda de este entorno (*Summarios* 84, 1984).

7-Específicamente, aparecen citados los casos de Diana Agrest y Mario Gandelonas, y de Peter Eisenman.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·DANA: Homenaje a Marina Waisman (39-40). 1998 (Buenos Aires: CEDODAL).

·MW. Revista del Centro Marina Waisman de Formación de Investigación en Historia y Crítica de la Arquitectura (12). 2013 (Córdoba: UNC).

·BUSTAMANTE, Juana. 2010. "Marina Waisman", en *Las nuestras, mujeres que hicieron historia en Córdoba*, ed. R. Carranza (Córdoba: Letras y Bibliotecas de Córdoba), 57-75.

·COLQUHOUN, Alan. 1983. "Three kinds of historicism", *Architectural Design*, 53, (9/10), 86-90.

·JENCKS, Charles. 1976. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).



·LEÓN, Ana María. 2012. "Traduciendo a Rossi: de Buenos Aires a Nueva York", *PLOT*, 8, 218-221.

·MALECKI, Sebastián. 2013. "Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la reconfiguración de la cultura arquitectónica argentina, 1950-1970", *Eademe Utraque Europa* 14, 137-174.

·ROSSI, Aldo. 1966. *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).

·WAISMAN, Marina. 1972. *La estructura histórica del entorno* (Buenos Aires: Infinito, 1977).

·WAISMAN, Marina. 1977. "El significado de la arquitectura: un modelo de análisis", *Summarios* 5, 27-30.

·WAISMAN, Marina. 1978. "Editorial", *Summarios* 22, 126-27.

·WAISMAN, Marina. 1980. "El posmodernismo y la historia", *Summarios* 42, 235-248.

·WAISMAN, Marina. 1980a. "Editorial", *Summarios* 50, 42-43.

·WAISMAN, Marina. 1981. "Otras vertientes de la arquitectura moderna", *Summarios* 53, 162-81.

·WAISMAN, Marina. 1981a. "Los múltiples rostros del contextualismo", *Summarios* 57: 80-98.

·WAISMAN, Marina. 1983. "Editorial", *Summarios* 62, 2.

·WAISMAN, Marina. 1983a. "¿Qué clasicismo es éste?", *Summarios* 63, 22-37.

·WAISMAN, Marina. 1984. "Organismos y fragmentos", *Summarios* 84, 2-26.

·WAISMAN, Marina. 1985. "La tipología como instrumento de análisis histórico", *Summarios* 86-87, 2-15.

·WAISMAN, Marina. 1987. "El posmodernismo arquitectónico y la cultura posmoderna", *Summarios* 112, 13-32.

·WAISMAN, Marina. 1989. "Los diálogos del diseño con la historia", *Summarios* 127, 34-48.

Pedro Aravena. Arquitecto (FAPyD- UNR, 2011). Estudiante de la Licenciatura en Bellas Artes (FHUMyAR-UNR). Docente de Historia de la Arquitectura en la cátedra de la Dra. Arq. Analía Brarda (UNR). Coordinador del Área de Formación de Posgrado en la Secretaría de Posgrado de la FAPyD-UNR. Becario de investigación (FAPyD- UNR, 2013-2014/CIUNR, 2014-2016). Miembro de diversos proyectos de investigación sobre la Historia de la Arquitectura en Argentina.

Pabellón holandés en la Exposición de Hannover 2000

Arquitectura del ambiente o La pesadilla del moderno Prometeo

Pablo Vicente

Español

La exposición de Hannover (2000) se desarrolló bajo el lema: *Hombre, naturaleza y tecnología - origen de un nuevo mundo*. Casi veinte años después, el edificio del Pabellón Holandés continúa siendo su imagen más representativa, no solo en el restringido campo disciplinar, también en el campo de la cultura de masas. Bajo el lema *Holanda crea espacio*, MvRdV decidió la creación de una unidad autosostenible a partir de la recreación en forma artificial del ciclo del agua para evidenciar la posibilidad de coexistencia entre el crecimiento de la densidad de población y el aumento de la calidad de vida. En tiempos de cultura de la globalidad, caracterizada por la producción incesante de imágenes de consumo masivo, la Arquitectura se debate como nunca antes frente a condiciones que afectan sus propias bases. Son tiempos de distancia del objeto terminado respecto de la *experiencia espacial* del sujeto, de la ausencia del conflicto como un valor productivo en la cultura. El rol de la crítica se vuelve clave para enfrentar el discurso hegemónico que impone conductas en forma indiferenciada. Se torna necesario poner en foco el rol decisivo de la disciplina en la producción de capital simbólico donde la preocupación ambiental es uno de los emergentes contemporáneos.

Palabras clave: Arquitectura, crítica, Holanda, espacio, capital simbólico

English

Hannover Expo 2000 World's Fair was held under the motto: *Man, Nature and Technology - Origin of a New World*. Almost twenty years afterwards, the Dutch Pavilion remains as the most representative image of not only the disciplinary field but also mass culture. Under the motto *Holland creates space*, MvRdV sought to devise a self-sustaining unit grounded on the water-cycle artificial recreation. The aim was to show the plausibility of the co-existence of both population density and quality life increase. Global culture times –which are characterized by the ceaseless flow of mass consumption images- have led to the discussion of architecture's own role as never before because of the conditions affecting its grounds. They have also given raise to a gap between the completed object and *the individual's space experience* as well as a conflict absence considered to be a cultural productive value. Criticism becomes crucial when facing the hegemonic discourse that indistinctly imposes behaviors. It should be necessary to focus on the key role played by the discipline in the development of symbolic capital which deals with environmental concerns as emerging contemporary issues.

Key words: Architecture, criticism – Holland – space – symbolic capital



Estudio MvRdV. *Pabellón Holandés* en la Exposición de Hannover, Alemania. 2000. En: <http://www.mvrdv.nl/en/projects/EXPO/expo.jpg/> Recuperados el 25 de agosto de 2014.

En tiempos de cultura de la globalidad, caracterizada por la producción incesante de imágenes de consumo masivo, de fugaces estímulos sensoriales potenciados por los diversos dispositivos electrónicos de acceso a la información, la Arquitectura se debate como nunca antes frente a condiciones que afectan sus propias bases. Son tiempos del imperio de *presente permanente*, claramente visible en el discurso digital y su formato de producción y acceso a la información, donde cada nueva entrada anula y reemplaza a la inmediata anterior; tiempos de *anonimato del productor*, oculto detrás de los destellos de las imágenes en acción ofensiva sobre la mirada, de distancia del objeto terminado respecto de la *experiencia espacial* del sujeto, de la ausencia del conflicto como un valor productivo en la cultura, donde todos parecen estar *maravillosamente* de acuerdo y la banda toca su mejor pieza a bordo del Titanic.

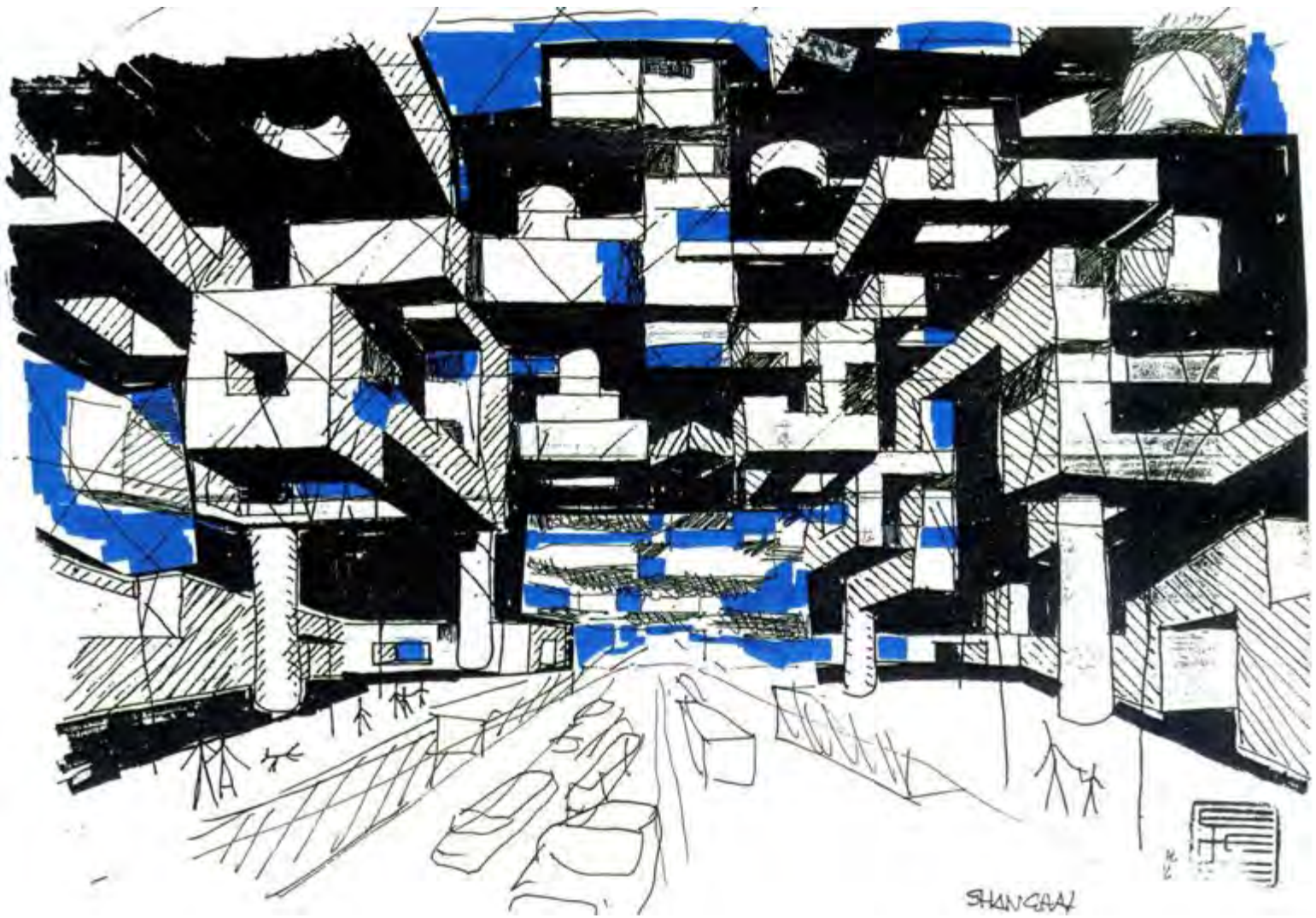
Puesto que el mundo digital ofrece, junto a los ventajosos avances tecnológicos, atractivos y deslumbrantes escenarios de disfrute estético que conducen al hombre/usuario a la cómoda situación de espectador pasivo, de objeto hipnotizado por las máquinas que lo sirven, es preciso intervenir desde el mundo intelectual para rescatar el rol productivo del sujeto en acción de cultura. Se trata de restituir el rol de la crítica como una de las claves para enfrentar el discurso hegemónico que impone las conductas en forma indiferenciada; de restablecer el valor del disenso, de la polémica diferencia como construcción histórica. De eso se trata este relato.

El lugar

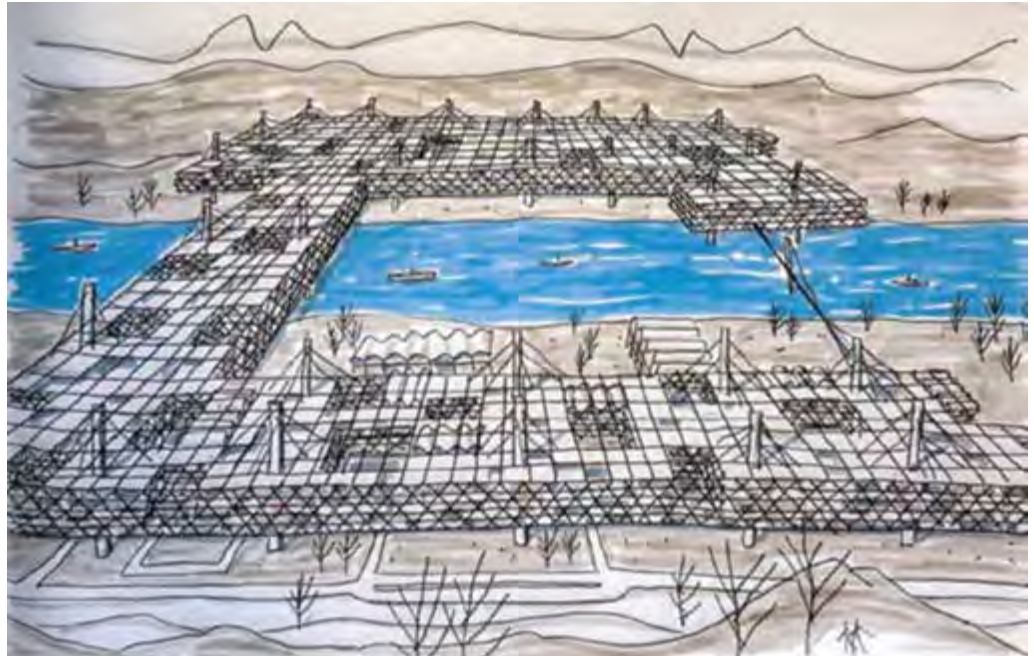
La exposición de Hannover del año 2000 fue la primer (y única, hasta ahora) exposición universal realizada en Alemania. Se desarrolló de junio a octubre de ese año en el predio ferial de la

ciudad bajo el lema: *Hombre, naturaleza y tecnología - origen de un nuevo mundo*. El título resulta sugerente, además de alentador para el público general, en los albores del nuevo siglo. Casi veinte años después, el edificio del Pabellón Holandés realizado por el estudio MvRdV, continúa siendo su imagen más representativa, no solo en el restringido campo disciplinar de las prácticas y publicaciones arquitectónicas, sino también en el campo de la cultura de masas. A modo de ejemplo, basta decir que su máxima exponente, Internet, ofrece las imágenes del mismo como primer resultado en la mayoría de los buscadores de mayor uso a nivel global.

La clara alusión a un *Nuevo Mundo* asociado con el *Hombre*, la *Naturaleza* y la *Tecnología* da cuenta de un conjunto de preocupaciones de ese tiempo y, asimismo, la confianza depositada en la arquitectura, gran protagonista de las ferias internacionales como un vehículo de expresión y



Yona Friedman. *Ville Spatiale*. 1959.



Yona Friedman. *Ville Spatiale*. 1959.

fuente de soluciones al respecto. Como se verá más adelante, no es la primera vez que da frutos esta asociación entre la disciplina y los intereses del mundo capitalista, ligado desde su génesis a la tecnología de avanzada, casi siempre en conflictiva competencia con el mundo natural. El ámbito de presentación del proyecto -la exposición internacional- refuerza esta idea, puesto que se trata de una instancia de exhibición a nivel global de conocimientos de vanguardia -tanto técnicos como teóricos- en circunstancias donde la inversión de grandes cantidades de capital -económico, político, simbólico- se ponen en juego durante un espacio y tiempo definidos con precisión: los límites de duración y extensión de la feria. De este modo, se pone en foco el rol decisivo de la disciplina -en tanto capaz de producir espacio físico- en la producción de capital simbólico (Bourdieu:1966) en relación con el capital económico, político y cultural, donde la preocupación ambiental se expresa tanto en la formulación de los problemas cuanto en la proposición de sus soluciones.

El estudio

Bajo el lema *Holanda crea espacio* y un presupuesto cercano a los 11 millones de euros, el estudio MvRdV realizó el proyecto del Pabellón Holandés para esta ocasión. Con vasta experiencia en la problemática del aprovechamiento del espacio como bien escaso -muy arraigada en el territorio de los Países Bajos - el estudio decidió la creación de una unidad en altura y autosustentable, a partir de la recreación en forma artificial del ciclo del agua mediante una serie de dispositivos técnicos que permiten generar lluvia y niebla en forma programada e incluso disponer de un estanque de agua en la última planta, junto a molinos de viento que generan la energía necesaria para el conjunto. En la propia página web del estudio, el proyecto se presenta como una “contribución específica de Holanda en el espectro ecológico de la feria mundial de Hannover 2000” (MvRdV, s.f.). La cuestión clave de la fundamentación descansa en la pregunta sobre la posibilidad de coexistencia entre

el crecimiento de la densidad de población y el aumento de la calidad de vida. Un *Nuevo Mundo* más densamente poblado, donde la *Tecnología* es la clave para sostener la calidad de vida del *Hombre* a través de la manipulación de la *Naturaleza*.

Winy Maas, Jakob van Rijs y Natalie de Vries son también expertos en investigación de problemas urbanos y desarrollo de conjuntos habitacionales. Han publicado sus estudios -durante el proceso de proyecto del Pabellón- en dos libros, *Metacity Datatown* y *FARMAX* donde se enfocan en el abordaje de la problemática de la ciudad a partir del diseño de sistemas de obtención de datos numéricos y la cuantificación de variables, apoyados, desde luego, en la potencia de cálculo de la maquinaria que ofrece la tecnología contemporánea. Las diversas propuestas publicadas en los mismos apuntan al tema de la densidad de población en relación al territorio, donde las variables son los modos de concentración urbana.

El concepto de *Datatown*, definido con palabras



Estudio MvRdV. *Pabellón Holandés* en la Exposición de Hannover, Alemania. 2000. En: <http://www.mvrdv.nl/en/projects/EXPO/expo.jpg/> Recuperado el 25 de agosto de 2014.

de sus autores, consiste “en ciudad que quiere ser descrita por información; una ciudad que no conoce ninguna topografía dada, ninguna ideología prescrita, ninguna representación, ningún contexto. Solo datos enormes y puros” (MvRdV, s.f.). El concepto de *Metacity*, por su parte, es presentado como una superación del concepto de *Aldea Global*, al proponer la extensión de la condición urbana en forma continua por el territorio, en gran medida gracias a las siempre crecientes redes de comunicación global.

Ambos conceptos pueden ser relacionados con proyectos urbanos como los de Yona Friedman, en la *Ciudad Espacial* (Friedman: 1959) quien abordó la misma problemática, cuarenta años antes, con un enfoque antagónico a partir de la utilización de una *superestructura* que garantiza la conexión, el sostén y la movilidad, revisando las dinámicas urbanas y desligándolas de la propiedad del suelo, que debería ser -forzosamente- colectiva. Otra condición fundamental de la propuesta de Friedman es la posibilidad de transformación constante de los espacios

habitables, ya sea en tamaño, forma y posición, lo que impacta, por replicación, en las mismas variables del espacio urbano. La diversidad de soluciones y modos de apropiación del espacio habitable -multiplicado por la superestructura- dejan un amplio espacio de posibilidades de elección de los habitantes, cuyas decisiones dan forma al espacio público. Se trata de una idea de ciudad como el resultado del encuentro de subjetividades en acción.

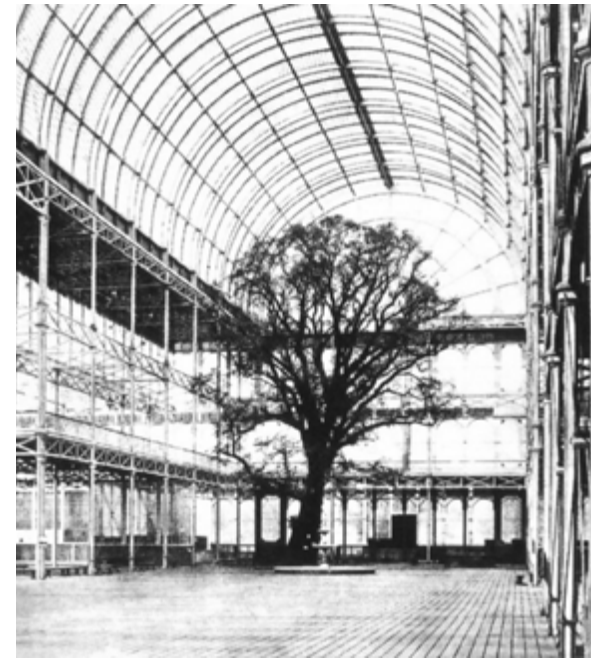
A la luz de esta propuesta, se evidencia cuán ligadas a las lógicas de acumulación capitalista están las propuestas de MvRdV, al repetir los modos de ocupación tradicionales, hacerlos extensivos en el territorio y congelarlos en el tiempo mediante formas repetidas e igualadoras, donde el habitante/usuario es solo un número que forma parte del conjunto de datos contemplados: la ciudad pensada como la exacerbación del paradigma positivista donde todo resulta exactamente controlado de modo que se garantice la máxima eficiencia. Desde luego,

el precio a pagar no es otro que la individualidad y subjetividad del hombre, que debe ser objetivo para descartar una variable imposible de someter al control racional. En otras palabras: la razón instrumental -pretendidamente objetiva- ha triunfado; ya no hay de qué preocuparse, no hay dilemas morales que enfrentar en tanto los resultados y los objetivos están asépticamente de acuerdo.

El proyecto

El proyecto para el Pabellón consiste en un edificio en altura, de matriz cuadrada, con cuatro niveles distinguibles con claridad mediante el grosor de las losas de hormigón que forman parte de la estructura de sostén. Una escalinata perimetral continua es utilizada como acceso y límite del edificio, dejando ver casi todo el interior del mismo y permitiendo, a su vez, el ingreso de luz y el intercambio de calor con el medio.

Cada nivel alberga un *paisaje* diferente dentro de los estereotipos de *paisaje holandés*:



Richard Buckminster Fuller. *Pabellón de Estados Unidos de América* en la Exposición Universal de Montreal, Canadá. 1967. En: http://3.bp.blogspot.com/_Odi61NYxpdI/SgTVv59FTvI/AAAAAAAAA-bw/IX75thutRO0/s1600/fuller_pavilion.jpg Recuperado el 26 de agosto de 2014. | Joseph Paxton. *Crystal Palace*. Exposición Universal de Londres, Inglaterra. 1851.

un campo de tulipanes en el segundo nivel, un bosque frondoso en el penúltimo y, en la cubierta, una *llanura* dominada por molinos y surcada por un curso de agua. El uso de la tecnología de punta hace posible la supervivencia de la vegetación separada del suelo, a través de sistemas de riego y monitoreo/control de las variables climáticas a través de sensores que recogen datos para alimentar ordenadores que centralizan la información.

Se reduce así el mundo material a una serie compleja de datos que pueden ser obtenidos, comparados y manipulados a través de la ciencia, para conseguir una artificialidad *lo más natural posible*. La ilusión de control decimonónica llevada al extremo. Sería posible, entonces, replicar en cualquier lugar, cualquier condición climática deseada; un deseo presente en el imaginario occidental desde la era victoriana, apoyado en la confianza ciega sobre las posibilidades de la ciencia vinculada a la tecnología.

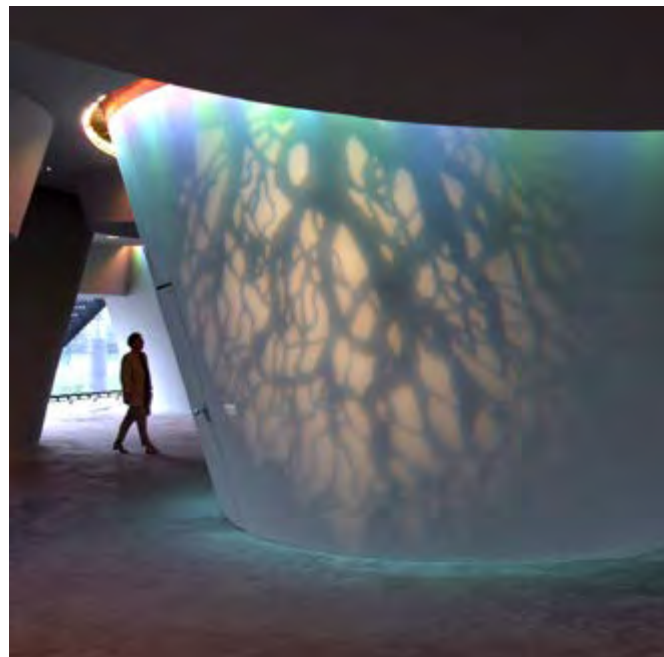
El pasado

El Palacio de Cristal, de Richard Paxton, como sede de la primera Exposición Universal de Londres en 1851, puede ser señalado como el primer espacio pensado en estos términos, a partir del uso de materiales producidos industrialmente y montados muy velozmente, en una ecuación tiempo/costo novedosa en el campo disciplinar de ese momento, al incorporar el concepto de *eficiencia*. Ese presupuesto no le impide reafirmar las ideas de *centralidad* y *control racional* del espacio a partir de los modos de organización de los límites, que definen dos naves principales perpendiculares entre sí y vinculadas a naves secundarias subordinadas a ellas a través de la diferencia de altura. Un invernadero transformado en palacio burgués que alberga lo más novedoso de la producción industrial del Imperio Británico, *Orden y Progreso*, en una metáfora de la filosofía positivista de Auguste Comte (Comte:1830/42).

Paxton era jardinero del duque de Devonshire y estaba especializado en la construcción de

invernaderos que tenían por objeto albergar las más variadas y remotas especies vegetales. Poco antes de ser convocado para la construcción del Crystal Palace, se encontraba en medio de una encarnizada competencia con otros jardineros ingleses en pos de conseguir la floración de la *Victoria Amazónica*, el nenúfar más grande conocido cuyo hábitat natural era la selva amazónica de Brasil y Perú. Es decir: control, competencia, deslocalización de especies naturales y el espacio arquitectónico como resultado del trabajo racional especializado, eficiente y rentable.

Otro caso es el Pabellón de los Estados Unidos para la Expo Montreal '67 proyectado por Richard Buckminster Fuller, más de un siglo después, donde se retoma la cuestión desde la física y la mecánica, ofreciendo soluciones superadoras dentro de la misma ecuación económica de Paxton, llevando al extremo las condiciones materiales de la estructura para alcanzar así la mayor superficie cubierta con el menor costo en materiales y mano de obra. Se define así un



Estudio MvRdV. *Pabellón Holandés* en la Exposición de Hannover, Alemania, 2000. En: <http://www.mvrdv.nl/en/projects/EXPO/expo.jpg/> Recuperado el 25 de agosto de 2014.

límite claramente artificial como protagonista, donde la geometría se presenta visualmente como la herramienta primordial de control. Ya no se trata de nenúfares amazónicos, sino todo aquello que el capricho humano desee colocar dentro de ese límite: aviones, edificios y hasta vías férreas. Doblando la apuesta, Fuller propone al espacio arquitectónico como un extraño *invernadero* decimonónico que puede albergar todo lo imaginable hasta ese momento. Un vez más, la ciencia y la tecnología de punta al servicio del control del espacio; un control que expresa -en exposiciones internacionales, en ambos casos- el dominio del hombre sobre el medio, su capacidad de transformar el mundo natural a su antojo, con las ventajas y los riesgos que ello implica.

El presente

En el caso del Pabellón Holandés, los molinos de generación de energía eléctrica que coronan el proyecto lo anuncian desde lejos: se trata de una cuestión de energía. El espacio, entonces, ofre-

ce las condiciones óptimas para hacer *eficiente* un sistema que no lo sería tanto en condiciones *naturales*, porque además de multiplicar el suelo disponible, ordena los movimientos *no productivos* para optimizar completamente el conjunto. Un ejemplo es el recorrido del público, estratégicamente ubicado por fuera de los límites de la estructura, reduciendo al mínimo su incidencia en la dinámica productiva y adjudicando al hombre un rol secundario de testigo mudo e *innecesario* para la realimentación del sistema.

Sin embargo, el control del mundo natural no solo es físico, sino simbólico. Es preciso dejarlo claro y el espacio es el modo más indicado para hacerlo. La tecnología como sustento, el espacio como posibilitante y el futuro en manos de los hombres. O mejor dicho: en manos de los especialistas. Nada fuera de control, todo orientado en función de la eficiencia.

La lectura eminentemente económica del territorio y de los recursos naturales, vistos como

bienes escasos, encuentra en el proyecto de espacio físico un modo de expresión de sustentabilidad que no difiere de las lógicas neoliberales acerca de los costos a pagar por el sostenimiento del sistema capitalista. El hombre, entonces, solo puede deslumbrarse por las proezas técnicas y *dejarse llevar* por quienes *saben de qué se trata*.

El conflicto

A partir de un desarrollo teórico y práctico respaldado en la rigurosa captura de datos y la manipulación aparentemente objetiva desde las herramientas racionales de la estadística y la economía, los arquitectos de grupo MvRdV llevan adelante en el proyecto del Pabellón de Holanda para la Expo Hannover 2000, un modelo de sostenimiento de los principales valores del sistema capitalista global: el control de la energía y, de ese modo, de las relaciones entre el hombre y su medio. Entre ellas se destaca la posibilidad de deslocalizar las especies vegetales a través del manejo de las posibilidades técnico/científicas aplicadas a la producción de es-

pacio físico, que llevadas al extremo permiten, incluso, crear un ecosistema en forma completamente artificial, en una conducta fuertemente ligada al -aun vigente- paradigma positivista. En el caso de Paxton, la eficiencia del espacio era medible en tiempos y costos de recursos materiales, así como su calidad era apreciada en resultados visibles y palpables, como los ejemplares vegetales deslocalizados y transformados en mercancía fetichizada. Un *Nuevo Mundo* -capitalista- donde el *Hombre* -el emprendedor, el único que importa- dispone de la *Tecnología* -una cantidad determinada de productos producidos industrialmente- para dar forma al espacio que controla la *Naturaleza* -el conjunto de los seres vivos conocidos y por conocer .

Buckminster Fuller, por su parte, trata de llevar al límite las mismas premisas económicas del siglo anterior, renunciando al carácter expresivo del espacio mismo para ponerlo al servicio de aquéllas. Es el *Nuevo Mundo* -capitalista también, pero aun más eficiente que el anterior- el que dispone de la *Tecnología* -materiales y técnicas de vanguardia- para dar forma al espacio que alberga el mundo conocido, donde el *Hombre* y la *Naturaleza* no pueden evitar quedar atrapados.

En el caso de MvRdV, en cambio, la disponibilidad de nuevas herramientas técnicas de manejo de la información facilitan un mayor avance sobre los límites de lo posible. Aumenta la eficiencia del espacio de acuerdo a los objetivos propuestos, donde la *Tecnología* asume el rol protagónico y da forma al *Nuevo Mundo*, en el que la *Naturaleza* y el *Hombre* son controlados a tal extremo que dependen de la energía que se le suministra al sistema. Ya no es un problema quedar atrapados, como en el caso del proyecto de Fuller, sino de no poder existir sin la esencial presencia del sistema de control que hace posible la vida. De esta forma, el hombre del siglo XXI asiste como espectador al escenario que promete encadenarlo.

No se trata ya de ciencia ficción, sino de un viejo sueño del capitalismo burgués y la cultura occidental que se ha vuelto pesadilla, es el tormento del doctor Frankenstein hecho realidad: la criatura salida de su mente racional cobrando vida y exigiendo dar cuentas a su creador●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MvRdV (s.f.) Página web del estudio, www.mvrdv.nl (Recuperado el 20 de marzo de 2017).
- COMTE, A. 1830/42. *Curso de filosofía positivista* (Buenos Aires: Negocios Editoriales, 2004).
- FRIEDMAN, Y. 1960. *L'architecture mobile. 10 principes d'urbanisme spatiale*. Edición mimeográfica disponible en <http://www.yonafriedman.nl>
- BOURDIEU, P. 1966. *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Editorial Montessori, 2002).



Pablo Vicente. Arquitecto y docente de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, UNR.

El uso de la historia para el no-proyecto

Alejandra Monti

Español

A partir de la urbanización de nuevos territorios del Área Metropolitana de Rosario con la modalidad de barrios abiertos surgen una serie de interrogantes que posibilitan una lectura crítica del uso de modelos históricos en la actualidad. Este trabajo propone avanzar sobre las imágenes, ideas y morfologías que son aplicadas en el diseño de lo *cuasi urbano* con el fin de contrastar con los modelos originales y, desde allí, identificar las presencias, ausencias y malos entendidos que terminan por construir el no-proyecto del habitar metropolitano.

Palabras clave: barrios abiertos, historia urbana, boulevard, ciudad jardín

English

Since the new zones' urbanization process of Rosario City Metropolitan Area – which is grounded on the pattern of open neighborhoods- a series of questions that allow a critical reading of the present use of historical models has been raised. This paper aims to delve into images, ideas and morphologies applied to the quasi-urban design in order to contrast them with the original models leading to the identification of presences, absences and misunderstandings that result in the non-project for the metropolitan inhabitation.

Key words: open neighbourhoods, urban history, boulevard, garden city

En los últimos años, el área metropolitana de Rosario (AMR) inicia un acelerado proceso de transformación de sus características físicas, económicas, sociales y culturales como consecuencia del surgimiento de una serie de emprendimientos inmobiliarios que redefinen los modos de producción del hábitat en la región. El denominado Corredor Oeste, conformado por las localidades de Funes y Roldán, concentra el mayor desarrollo de emprendimientos inmobiliarios tanto en su modalidad de barrios cerrados como de barrios abiertos, como consecuencia de una combinación entre políticas urbanísticas (cambio del uso del suelo rural por urbano), obras de infraestructuras a escala territorial (autopista Rosario-Córdoba y represa del Ludueña), la generación de programas crediticios nacionales para la financiación de viviendas (Pro.Cre.Ar) y el aumento del valor del suelo en la ciudad de Rosario. Estas condiciones van a redefinir el mercado del

suelo sumado a la generación de nuevas unidades de negocios vinculadas al desarrollo de urbanizaciones en territorios tradicionalmente suburbanos o rurales.

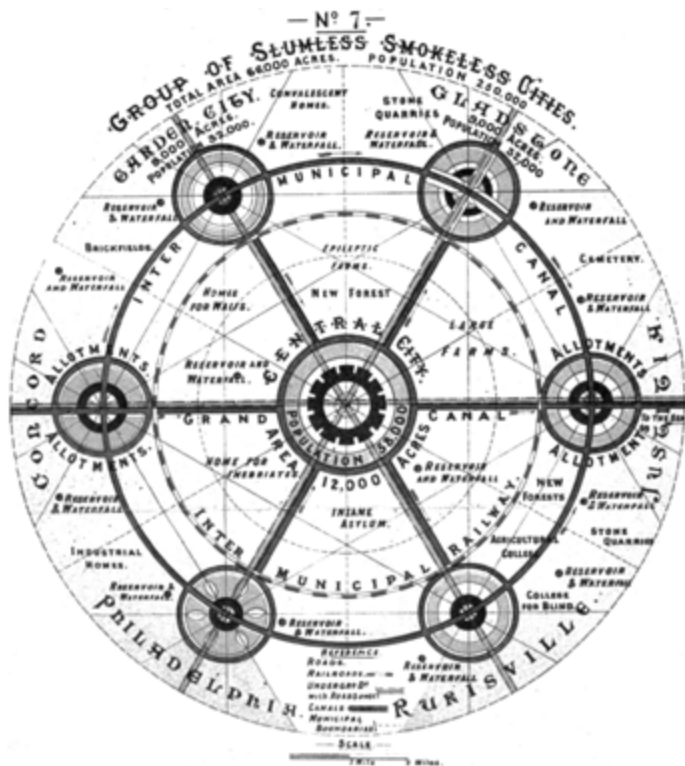
Este exponencial crecimiento del territorio urbanizado no se encuentra acompañado por el respectivo proceso de crecimiento poblacional (Barenboim y Elinbaum, 2016), situación que identifica una tendencia que se viene presentando en la Argentina desde mediados de la década de 1980, vinculada al aumento sustancial del suelo urbanizado con el respectivo desplazamiento de la habitación desde las ciudades centrales hacia las localidades que componen las áreas metropolitanas.

En términos generales, estos desplazamientos se producen sin la respectiva provisión de los servicios, las infraestructuras básicas, los equipamientos y los espacios de trabajo, condición que, por un lado, resulta imposible de absorber por parte de las estructuras urbanas pre-exis-

tentes y, por el otro, van a redefinir el rol de estas localidades cada vez más cerca de las denominadas *ciudades dormitorio*.¹

Los procesos de transformación de la región han sido estudiados desde perspectivas que vinculan su conformación y desarrollo (Bragos, 1991; Caballero, 1992; Mateos, 1999; Parussini, 2012), sumado a lecturas centradas en las transformaciones del habitar y el rol de la vivienda (Pontoni, 2007; Barenboim y Elinbaum, 2016), proporcionando una mirada integral que permite articular actores, políticas a diferentes escalas y procesos, avanzando en el conocimiento de las profundas implicancias territoriales y de transformación de los modos de residencia.

La mirada propuesta en este artículo se centra en la comprensión de los mecanismos de diseño de los barrios abiertos del área metropolitana de Rosario, con el fin de identificar la utilización de ciertos conceptos o ideas que fueron desa-



Modelo regional y modelo urbano de la "ciudad jardín". Garden-City. En: Howard Ebenezer. *Garden Cities: To-Morrow*, 1902.

modelo de asentamiento y naturaleza, sumado a una revisión de la renta urbana que pretende sacarle al capital los frutos de la especulación. En términos espaciales, se basa en una estructura territorial regional con múltiples centros denominada *ciudad social*, que tiene como objetivo la eliminación del crecimiento metropolitano a partir de la ciudad central construyendo un modelo que tiende a definir cinturones verdes que permiten la generación de nuevas estructuras urbanas cerradas: las ciudades jardín; sumado al control de la expansión industrial y la redefinición de los sistemas de conexión territoriales que posibiliten la generación de un nuevo sistema de comunicaciones que vincule a las ciudades jardín entre sí y con la ciudad central. Las ciudades jardín son propuestas como unidades cerradas de 32.000 habitantes organizadas en un territorio de 2.400 hectáreas utilizando

solo el 16% para suelo urbano. Si analizamos su propuesta de organización funcional, es posible identificar que el porcentaje destinado al uso residencial es algo más de la mitad, estableciendo una ocupación de 140 habitantes por hectáreas y, por consiguiente, el reconocimiento de una densidad media como mecanismo para contrarrestar los desequilibrios territoriales de las grandes ciudades. En la propuesta de organización subyace una estructura urbano-funcional tradicional, ubicando en el corazón a los edificios públicos rodeados de parques, en el segundo anillo la residencia y por último los espacios para la industria y el ferrocarril. A su vez, en el gran sector de parque que atraviesa al sector residencial se ubican los equipamientos y servicios para cada barrio, organizados en torno a la gran avenida de circulación y los espacios verdes que la rodean.

Luigi Mazza sostiene que:

La construcción del modelo espacial puede ser descrito como una doble operación, analítica y normativa. La confusión y la mezcla de actividades y usos que caracterizan la ciudad industrial primero se descomponen para individualizar las actividades y los usos básicos, es decir, las actividades y los usos se organizan en un modelo equilibrado y especializado para constituir un único sistema urbano en el cual cada componente adquiere un valor y un sentido distinto ya que concurre a formar un todo. (2014)

De esta forma, la complejidad presentada por Howard abarca desde la estructura funcional, pasando por el desarrollo económico, hasta el

diseño de la región como una nueva escala de aproximación, describiendo además al cooperativismo como un factor central para la transformación de la sociedad.

El discurso de la *ciudad jardín* va a incorporar su primera gran variante con el diseño de Letchworth y la incorporación del arquitecto Raymond Unwin y con él, una predominancia de los factores formales por sobre los financieros. Allí es posible observar las dificultades de llevar a la práctica los postulados territoriales, sociales y financieros diseñados por Howard, sucintado una revisión que sistemáticamente va a priorizar la resolución del diseño por sobre la estructura social que le dio origen y que va a construir en el tiempo una serie de imágenes vinculadas cada vez más al retorno a la naturaleza como expresión de deseo.

Si bien las ideas de la ciudad jardín han tenido innumerables acepciones y, por qué no, decepciones en el tiempo, su adopción y adaptación en diferentes contextos geográficos y temporales la convierten en una figura mucho más cercana a la de un barrio jardín que a la matriz territorial funcional que le dio origen.

Sobre este punto interesa revisar el diseño de los barrios abiertos del AMR, considerando que a pesar de la existencia de una tradición disciplinar global que va a repensar los conceptos howardianos (en una cronología que puede incluir parcialmente las ideas de Clarence Perry, las propuestas de las *Siedlungen* alemanas, las *new towns* de la segunda posguerra, las *Levittown* norteamericanas y el fenómeno del *sprawl*, el movimiento del *new urbanism*, las ideas de *ciudad difusa* y en el caso argentino se pueden enumerar los barrios jardín popularizados durante los gobiernos peronistas), existe en las propuestas contemporáneas ideas deudoras del discurso de los tres imanes que proponían la unión entre la ciudad y el campo y su vínculo con la naturaleza.

En primer lugar, es posible advertir que el de-

sarrollo de los barrios abiertos define un nuevo tipo de crecimiento metropolitano que, lejos de consolidar una vida cooperativista y autosuficiente frente a la metrópolis central, acentúa aun más su dependencia a partir de la consolidación de un modelo más cercano al de las ciudades dormitorio, que a la propuesta de Howard. Esta dependencia se plantea en términos funcionales y de infraestructuras. Mientras que los servicios generales y los espacios de trabajo, salud y educación se mantengan en la ciudad central o bien, en menor medida en los centros tradicionales de las ciudades del corredor, el incremento de la población sin el acompañamiento respectivo de obras de ampliación de los servicios va requerir el desplazamiento cotidiano de la población, convirtiendo a estos barrios en espacios monofuncionales, sin urbanidad en el sentido de dotación de infraestructuras, servicios y en las posibilidades de interacción social.

A su vez, en la generación de barrios de vivienda sin la respectiva diagramación de las obras de infraestructuras (hídricas, pluviales, agua potable y saneamiento) y la dotación de transporte público eficaz se advierte una disminución de las condiciones de vida frente a la ciudad central, identificando un modelo territorial que intensifica los desequilibrios y las desigualdades y contribuye funcionalmente a lo que pregona como concepto: una vida cercana a la naturaleza.

La especulación sobre el suelo rural en el cordón oeste del AMR a través del desarrollo de los nuevos barrios, lejos del cooperativismo asociativo de Howard, ha desplazado las fronteras del suelo urbano operando sobre la renta inmobiliaria y consolidando un modelo de producción de asentamientos que es el ejemplo que la ciudad jardín trataba de combatir. En un territorio homogeneizado, basado en la repetición infinita de un lote mínimo, la diferenciación de valores está condicionada a la localización del lote dentro del diagrama general, utilizando

como elemento de valoración el bulevar. Sin la generación de sectores comerciales, donde los espacios *verdes* son determinados por los remanentes de la geometría repetitiva, y donde no existen espacios de trabajo, la cercanía al bulevar y el mayor costo de los terrenos está vinculado estrechamente a una condición de comodidad de ingreso y egreso, situación que no hace otra cosa que enfatizar la dependencia a otro espacio que no es el del barrio abierto.

En el diseño de la unidad lote, se reconoce la repetición indefinida del módulo tipo mínimo permitido, en una organización sustentada en la forma rectangular que evita la heterogeneidad de la manzana tradicional y mejora la rentabilidad del suelo. En el afán por el aprovechamiento del suelo, el tejido de los barrios abiertos sufre variaciones en el trazado, generando cambio de orientaciones, trazados inconexos y espacios residuales que tienen como única razón de ser la menor inversión del desarrollador frente a los territorios comerciales, condición que complejiza aun más los vínculos entre unidades barriales próximas.

Pero es en la tipología edilicia donde se construyen las imágenes más cercanas a los *barrios jardines*, a partir de la identificación de la vivienda individual aislada circundada por abundante vegetación. Desde esta perspectiva, este modelo de barrio expansivo de baja densidad contrarresta la densidad media propuesta por Howard, sumado a la anulación de la multiplicidad de usos del suelo, principalmente vinculados a la actividad productiva agrícola e industrial.

Pensando un paralelismo, los barrios abiertos son identificados como unidades aisladas de la ciudad y vinculadas a ella por una arteria de conexión, que en este caso se asocia al transporte individual y no colectivo. Estas imágenes son reproducidas en la publicidad de venta enfatizando la inexistencia de entornos, los vínculos directos con Rosario o construyendo imágenes asociadas a la naturaleza.

Esta idea es la que perdura en los imaginarios de los nuevos barrios, donde las mejores cualidades del campo, en los términos de Howard, se traducen en el *verde* que, en la mayoría de los casos, es el 10% asignado a lo público por normativa, pero que en definitiva se convierte en el espacio residual de cada urbanización. Una evocación a la naturaleza en el marco del territorio productivo, donde cada barrio se asume como unidad independiente de otros y, en todo caso, a partir de su propia relación con la ciudad central (Rosario). Esta desconexión del sistema metropolitano y la identificación de la naturaleza en el sentido idílico no hacen otra cosa que alejarse de los presupuestos de la ciudad jardín. Los pies descalzos sobre el césped o los niños en bicicleta son las imágenes que se repiten para la venta, en una mirada bucólica hacia lo rural, que solo es posible a través de la expansión de los más acabados mecanismos del capitalismo reciente y que terminan de definir la construcción de un nuevo tipo de ideal de vida, sustentado en la seguridad, la vida familiar³, el disfrute y el contacto con la naturaleza.

Cuando en el *Libro de los Pasajes* Walter Benjamin analiza las calles de París, le asigna una sustancial importancia a la toponimia, identificando que “hay una voluptuosidad peculiar en el hecho de poner nombres a las calles” (Benjamin & Tiedemann, 2013; [1,8]; 516). En esta línea, si analizamos los nombres elegidos para los barrios abiertos resulta posible reconocer, como identifica Benjamin a través de la cita de Leo Spitzer que, “los nombres propios tienen un efecto puramente sonoro, sin carga conceptual... los nombres propios son, por usar una expresión de Curtius, ‘formularios en blanco’, que Proust puede llenar con impresiones porque aun no han sido formalizados por la lengua” (Benjamin & Tiedemann, 2013; [1,7]; 518), de esta forma denominarlos como *Tierra de Sueños*, *Punta Chacra*, *Acequias del Aire* o *Las Tardes* no tiene un correlato con los espacios en sí mismos, y menos aun



Publicidad Barrios abiertos AMR. Imágenes procesadas por la autora.

vinculados a la historia, sino que al ser construidos como territorios *ex novo* el nombre comienza a funcionar como un mecanismo de autodefinición y consolidación que, en la mayoría de los casos, se vincula a un modo ficticio de relacionarse con una imagen de la naturaleza domesticada, anulando su real capacidad destructora que en ocasiones se hace visible para demostrar su condición indomable.

La idea del Bulevar. Revisitando el modelo haussmanniano en la versión suburbana de la pampa húmeda

La Real Academia Española define al bulevar como “una calle generalmente ancha y con árboles; un paseo central arbolado de una avenida o calle ancha” (ASALE, s. f.). Este enfoque centrado íntegramente en el aspecto formal no reflexiona sobre el rol urbano y social de una arteria de estas características en el entorno urbano.

Revisar la historia de los bulevares nos permite ubicar su origen, tal como los entendemos hoy, en el París de mediados del siglo XIX, cuando el

Haussmann redefine su impronta a partir de su utilización como agente de la transformación de la ciudad durante el imperio de Napoleón III. El bulevar parisino sintetiza el pasado y el presente a partir de la utilización de elementos formales compositivos del antiguo régimen, pero combinados con los más novedosos avances tecnológicos del período.

Anthony Vidler sostiene que:

El nuevo *boulevard* es el agente y la forma de esta esperanza y este tratado entre el arte y la técnica siendo el producto más urbano del siglo XIX, y su apoteosis final; una herramienta del progreso social, moral y gubernamental; un monumento al ideal de una ciudad, así como también el sitio de la provocación de su vida económica febril; una vista, un camino de movimiento, una defensa del orden, un hogar para las multitudes extrañas del nuevo paisaje urbano; el epitome mismo de la vida social, y su



Antoine Blanchard. *Les Grands Boulevards*. 13 x 18 pulgadas. Óleo sobre lienzo. En: <http://www.antoineblanchard.org>.

crítica más implícita que precipitó las contradicciones de un siglo en la vida real de acuerdo a la esencia de su sueño. (Vidler, 2011:93)

El rol otorgado al bulevar por parte de Haussmann supera su mera comprensión como arteria de circulación y comunicación que, aunque reconoce estas actividades como elementos centrales del progreso, avanza en la identificación de esta nueva red de trazados como espacios públicos en sí mismos, como componentes potenciadoras de la actividad comercial. Este rol formal-funcional es complementado con una serie de innovaciones técnicas, como la iluminación a gas y las infraestructuras de saneamiento; sumado a elementos de diseño y la generación de instrumentos disciplinares vinculados a su trazado que posibilitan identificar

a los bulevares como el “artefacto moderno por excelencia” (Vidler, 2011:100). De esta forma, el proyecto de reestructuración interior de París y, particularmente, su red de bulevares y monumentos conforman la imagen síntesis de los principios del Segundo Imperio en un juego de poder que centra su argumento en la importancia del cambio y la ruptura con el pasado pero que, en definitiva, redefine las relaciones entre poder y espacio urbano. Al respecto Henri Lefebvre sostiene que “en el espacio del poder, el poder no aparece como tal; se esconde bajo la organización del espacio” (2013:370) y por lo tanto la transformación parisina no solo representa los valores políticos y culturales de la clase dirigente, sino principalmente se convierte en el espacio de la burguesía por excelencia, un poder que articula el plano político con el económico, dando inicio

a una renovada ciudad donde la vía pública y, especialmente los bulevares, se convierten en el “escaparate de lo que era la ciudad” (Harvey, 2008:144).

Si bien la experiencia del París de mediados del siglo XIX tiene una antigüedad de casi ciento cincuenta años, son innumerables las adaptaciones y transformaciones que se le han dado al diseño de los bulevares en el tiempo y en diferentes contextos, condición que permite ubicarlo como uno de los elementos estructuradores más importantes del espacio urbano.

Pero quizás la pregunta que atraviesa este escrito radica en reconocer ¿cuál es el rol que tienen los bulevares en espacios *cuasi urbanos* como son los nuevos barrios abiertos?

En las nuevas urbanizaciones el bulevar funciona como arteria central distribuidora del tráfico, siendo en ocasiones la única circulación que

cuenta con pavimento. Esta primer percepción nos lleva a una de las hipótesis centrales que articulan la exposición: el bulevar suburbano se presenta como una imagen distorsionada frente a su homónimo urbano; esto se exhibe no solo en términos formales, sino también técnicos, sociales y económicos.

En referencia a la resolución formal, los bulevares urbanos se presentan como piezas de diseño complejas que abarcan el proyecto de las veredas, las calzadas, el diseño de la iluminación, el mobiliario urbano sumado al diseño paisajístico. En los barrios abiertos se observa la repetición de un modelo de trazado compuesto por dos calzadas divididas por un cantero central, donde desaparece la vereda y se reemplaza al peatón por el conductor. Otro rasgo formal característico que se repite sin excepción a lo largo del territorio es la utilización de las palmeras pindó como mecanismo de diferenciación y jerarquización del bulevar, una evocación al lujo y al exotismo mucho más cercana a Ocean Drive en Miami que al Bulevar Nicasio Oroño de Rosario o al antepasado parisino. A su vez, en un territorio en construcción, las palmeras funcionan como elementos de señalización del ingreso y egreso a estos barrios, contribuyendo a consolidar la imagen de venta y publicidad, asignándole a los *nuevos* bulevares una imagen que pretende asemejarse a la condición urbana pero que, formalmente, carece de toda resolución de diseño.

En términos funcionales el bulevar en la ciudad es pensado como una arteria de urbanidad, además de la circulación se producen otra serie de actividades vinculadas a la sociabilidad, al ocio y al comercio, donde el peatón adquiere un rol preponderante. En los barrios abiertos la idea de bulevar solo responde a condiciones de movilidad, eliminando el paseo, la recreación y el comercio y, por lo tanto, redefiniendo el sentido que le fue dado históricamente: el de agente de producción de ciudad.



Vegetación en los bulevares de los barrios abiertos. Imágenes procesadas por la autora.

En términos técnicos, los bulevares fueron tradicionalmente sinónimo de avances referidos no solo a la materialización, sino también a las tecnologías de infraestructuras. En este sentido resulta inexistente el aporte técnico de los nuevos bulevares en los barrios abiertos, siendo en muchos casos mayores las indeterminaciones de las que se presentan en cualquier trazado urbano, condición que se expresa a través de la falta de cordón cuneta, de infraestructuras pluviales, de sistemas de iluminación óptimos, entre otros.

El uso de los elementos históricos de la disciplina en clave suburbana

La lectura comparativa entre conceptos históricos y su aplicación en los barrios abiertos analizados permite avanzar en la identificación de los modos y mecanismos en que ciertas ideas e imaginarios son despojados de su condición ideológica y utilizados formalmente como legitimadores de una propuesta de *estilo* de vida diferenciado al urbano.

La repetición incansable de los *slogans* verdes:

“Funes Norte: ciudad jardín”, “Un espacio verde en el corazón de la ciudad”, “Cumplí tu sueño”, “La felicidad está cerca”, “Nada más lindo que encontrar tu lugar en el mundo”, como mecanismos de promoción, vinculan estos barrios con la posibilidad de felicidad y autoconocimiento, en una construcción que refiere directamente con la posibilidad de una vida al aire libre.

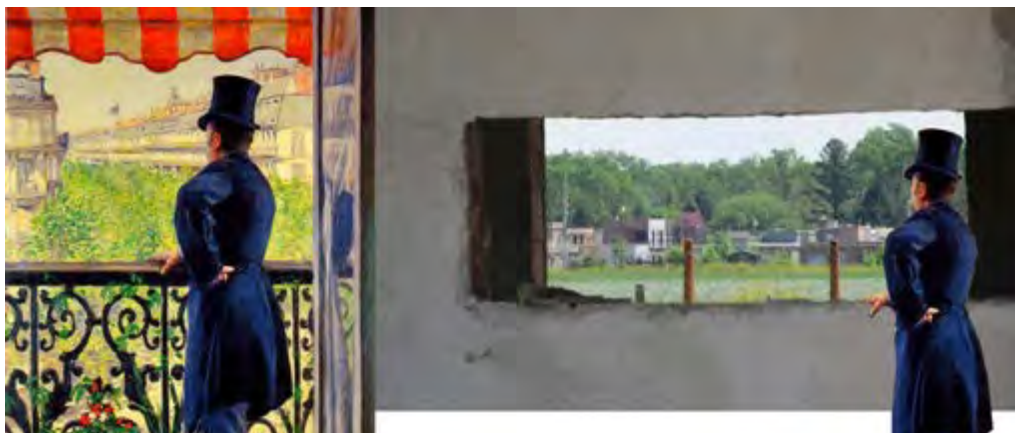
La naturaleza es presentada en su versión más benévola, sin la identificación de los riesgos e impactos que el cambio del uso del suelo rural a urbano produjo, o bien negando su versión más destructiva a través de las inundaciones de los territorios bajos. Sostenemos que en la construcción del discurso del ideal *rural* y de la ciudad como el espacio de la congestión y la angustia existencial, subyacen ciertos principios históricos vinculados al movimiento de la ciudad jardín, aunque en su utilización pampeana solo es posible identificar la selección de las componentes formales y el olvido sistemático de los principios de sociedad, financiación e ideología que le otorgaban su razón de ser.



Ebenezer Howard visita "Las Acequias". Montaje de elaboración propia.



Georges-Eugène Haussmann visita los bulevares de los barrios abiertos. Montaje elaborado por la autora.



Encuentre las diferencias. Gustave Caillebotte, *El hombre en el balcón*, colección privada y montaje elaborado por la autora.

La inexplicable irracionalidad del trazado imposibilita la integración de las unidades barriales entre sí, consolidando un sistema metropolitano que se construye a partir de tres puntos: cada barrio, la ciudad cercana, Rosario; condición que territorialmente se traduce en la generación de desequilibrios entre espacios residuales y espacios saturados.

Los riesgos de la monofuncionalidad de los barrios se traducen en la pérdida de urbanidad y homogeneización social, sumado a la necesidad concreta de producción de desplazamientos, ya sea por estudio, trabajo o comercio. La historia urbana ya ha dado muestras suficientes de estas lógicas, no solo desde el aspecto de lo antieconómico, sino también desde la complejidad social y cultural, sumado a la dotación de servicios públicos y la gestión de los territorios. Así, la proliferación de pseudo-ciudades jardín en el territorio permite reflexionar sobre el uso selectivo de la historia, donde a partir de una selección se desideologiza un concepto generando una *cáscara* sin contenido o, en el peor de los casos, se lo re-combina para generar una imagen nueva que, en el ejemplo de los barrios abiertos, resulta bastante más precaria que la ciudad tradicional.

Si antes mencionamos las carencias funcionales y técnicas, es en el plano formal donde los criterios de proyecto muestran las mayores debilidades de los nuevos territorios. La repetición infinita de los lotes mínimos, la multiplicidad de morfologías de manzanas organizadas íntegramente en función del aprovechamiento del suelo y el uso del bulevar y la plaza como componentes organizadoras del espacio quedan relegados al juego del capitalismo tardío y su consecuente traducción formal. Esta condición implica la utilización del modelo de trazado del bulevar, pero en una adaptación que abandona su calidad como pieza urbana compleja y agente de urbanización por una imagen que prioriza las palmeras con la respectiva alusión a otro espa-

cio que no es el del AMR y, por lo tanto, a una negación del territorio en sí mismo.

Es así como el sistemático reemplazo del peatón por el conductor, el abandono del comercio y los senderos peatonales, la falta de infraestructuras, sumado a la utilización de un cantero central mínimo, producen imágenes distorsionadas de la idea de bulevar que se ven agravadas por su repetición y su desconexión entre sí, situación que fragmenta aun más el territorio *cuasi urbano* que supimos construir en la última década y que permite identificar a esta sumatoria de unidades barriales aisladas como un no-proyecto territorial del habitar contemporáneo ●

NOTAS

1 - Las ciudades dormitorio surgen en los Estados Unidos en la década de 1940 a partir de nuevas urbanizaciones de unidades familiares de clase media en la periferia de las grandes ciudades.

2 - Cabe recordar que este texto es deudor de *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* del mismo autor, publicado en el año 1898.

3 - El ideal de familia: padre, madre e hijos, presente en la totalidad de las publicidades de los barrios, niega cualquier diversidad de la constitución de la "familia" en pro de la anulación de la diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

·ASALE, R. (s. f.). Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario de <http://dle.rae.es/?id=6GsUs5F> (Consulta: 20 de febrero 2017).

·BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf. 2013. *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal).

·BARENBOIM, Cintia; ELINBAUM, Pablo. 2016 "Plan Pro.Cre.Ar como instrumento de política habitacional e inclusión social a través del acceso a la vivienda. El caso del Área Metropolitana Rosario, Argentina". Documento de Trabajo WP16CB1SP. https://www.lincolnst.edu/sites/default/files/pub-files/barenboim_wp16cb1sp_0.pdf (Consulta: 3 de marzo 2017).

·BRAGOS, Oscar. 1987. "La formación de la periferia en un conglomerado urbano. El caso de la comuna de Roldán (Conglomerado del Gran Rosario)", *Medio Ambiente y Urbanización* 21 (6).

·CABALLERO, Adrian; Equipo E.M.R. 1992. *Proceso de formación urbano-territorial y dinámica de transformación del Área Metropolitana de Rosario. Primera etapa*. (Rosario: Consejo Federal de Inversiones).

·DI BIAGI, Paola. 2014. *Clásicos del urbanismo moderno*. (Buenos Aires: Universidad Nacional Quilmes).

·HALL, Peter. 1988. *Cities of tomorrow: an intellectual history of urban planning and design in the 20th century* (Oxford: Blackwell).

·HARVEY, David. 2008. *Paris, capital de la modernidad* (Madrid: Akal).

·HOWARD, Ebenezer. 1902. *Garden Cities: To-Morrow*. (Londres: Faber and Faber).

·LEFEVRE, Henri. 2013. *La Producción del espacio*. (Madrid: Capitán Swing).

·MATEOS, Alicia. 1999. "Transformaciones recientes

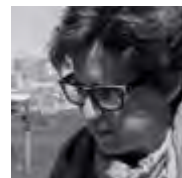
en la Periferia de Rosario. Identificación y Caracterización de Procesos y Tendencias" en *Segundo Coloquio sobre Transformaciones Territoriales, Santa Fe, noviembre 1999*. Actas en CD.

·PARKER, Simon. 2015. *Urban Theory and the Urban Experience: Encountering the city*. (Hoboken: Taylor and Francis).

·PARUSSINI, Alejandra. 2012. "El proceso de suburbanización del cordón oeste metropolitano de Rosario: Ideas de ciudad". http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-36552012000100006&lng=es&tlng=es. (Consulta: 3 de marzo 2017).

·PONTONI, Silvina. 2007. "La construcción masiva de viviendas y la necesidad de una gestión urbanística concertada. La expansión urbana del noroeste de Rosario" en *Seminario sobre políticas urbanas, gestión territorial y ambiental para el desarrollo local*. Resistencia, mayo 2007.

·VIDLER, Anthony. 2011. *The scenes of the street and other essays* (New York: Monacelli Press).



Alejandra Monti. Arquitecta (FAPyD-UNR), Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT), Doctora en Arquitectura (UNR). Becaria Posdoctoral CONICET. Jefe de Trabajo Práctico Área Teoría y Técnica Urbanística. Miembro de la Comisión Académica del Doctorado en Arquitectura de la FAPyD. Investigadora Responsable del Proyecto Fondecyt Posdoctoral N°3170311 en la Pontificia Universidad Católica de Chile

El espacio del exilio

La nostalgia como principio

Jorge Nudelman

Español

Se propone analizar el rol de la nostalgia, entendida ésta como un estado de angustia provocada por la lejanía. El carácter espacial y visual de las heridas abiertas por exilios y migraciones, hacen de la nostalgia un motor de creatividad con el que parece que los desterrados pretenden una reconstrucción de los lugares abandonados. A través de la literatura, en el arte y finalmente en la arquitectura, algunas obras de Alejo Carpentier, José Pedro Díaz, Joaquín Torres García y Antonio Bonet son analizadas para rastrear el poder heurístico del dolor *-algia-*, provocado por la distancia al hogar *-nostos-*. Si bien en los escritores hallamos una contención que se expresa en ironía y decepción, en el caso del pintor Torres García la reconstrucción del pasado se expresa en su obra sin tapujos ni límites, y en las pretensiones de reproducir su casa catalana en Montevideo, que transfiere a sus arquitectos, Juan Menchaca y Ernesto Leborgne, que continúan su proyecto estético, mediterráneo. Antonio Bonet, a su vez, trata de reconstruir su pasado barcelonés (moderno y vernáculo), pero choca con el folclore andaluz de sus clientes, Rafael Alberti y Rosa León.

Palabras clave: nostalgia, viaje, reconstrucción

English

This article attempts to analyze the role of nostalgia understood as the emotional distress that remoteness entails. The spatial and visual nature of exile and migration wounds turns nostalgia into a creativity channel which seeks to reconstruct the places that have been left. Some works of Alejo Carpentier, José Pedro Díaz, Joaquín Torres García and Antonio Bonet are analyzed from the perspectives of literature, art and finally architecture in order to trace the heuristic power of pain *-algia-* that homesickness *-nostos-* implies. While writers express restraint by means of irony and deception, painter Torres García reconstructs the past through a merciless and unrestrained work. This is also shown when reproducing his Catalan home in Montevideo: architects Juan Menchaca and Ernesto Leborgne work on his aesthetic Mediterranean project. Antonio Bonet, in turn, intends to reconstruct his past in Barcelona (a modern and vernacular one) but this goes against the Andalusia's folklore of his clients: Rafael Alberti and Rosa León.

Key words: nostalgia, trip, reconstruction

Es el descenso del verano...

Ahora

que puedo pura y simplemente hablarte
en esta vacación mínima, extraña,
que la condescendencia de la muerte
me da, mira, miremos de la mano
este desconocido cielo solo,
sustentado por árboles y montes,
pampas, mares y gentes nunca vistos,
al girar de las horas trastocadas.
(...)(Alberti, 1945: 264)

La palabra nostalgia provoca una cruz de estímulos. Por un lado, nos evoca un sentimiento agradable de regreso a nuestro pasado y a los lugares que nos depararon alguna emoción. Los abuelos, los sabores, los juegos. El primer amor. El barrio abandonado.

Sin embargo la palabra, ante todo, nombra un dolor *-algia-*, una enfermedad provocada por el ansia de regreso a lo que está distante: *nostos*.¹

El mundo contemporáneo es un espacio propicio para la nostalgia; los obligados por las circunstancias, propensos al sufrimiento, son conscientes de que el traslado y la adaptación supondrán un esfuerzo extra. Exiliados y refugiados, expulsados de su tierra, se van a regañadientes, se despiden si pueden de los lugares y los paisajes, antes que de las personas.

Recuerdo todo el camino tratando de llenarme los ojos, de conservar esas últimas imágenes del suelo que nos vio nacer y que no volveríamos a pisar en mucho tiempo. El desarraigo es algo que hay que vivir para poderlo contar, es la partición de uno mismo, algo que treinta años después aun duele. (Puchet, citada por Dutrenit, 2006: 139)

Pero otros, con la globalización, son hoy apolodéuticos del viaje. Para éstos el nomadismo no es

una necesidad, sino una manera sofisticada de vida. Ilusiones que resucitan de principios del siglo XX: “¿No es ese mundo abstracto en sí mismo el que Hilberseimer describía pretendiendo enseñar al hombre a vivir en hoteles, a poseer tan solo sus maletas, a cambiar constantemente de lugar?” (Lahuerta, 1989: 207).

La nostalgia nos devuelve sentimientos heterogéneos (los afectos, pero también los gustos y olores, los ruidos, el idioma, la música), y es lo visual y espacial lo que importa analizar de las reacciones de nuestros personajes para restañar las heridas del desarraigo: las formas del paisaje, los cambios de casa, etcétera.

La pérdida de identidad, la “disminución del nombre” (Itzigsohn & Bar-El, 2001) actúa de una manera especialmente cruel para el exiliado.

La devaluación frente a sus pares provoca reacciones relevantes cuando el apátrida es un artista, y el dolor se manifiesta en la obra como evocaciones al pasado, reconstrucciones de paisajes,

ficciones en las que se restauran hechos que, a veces, ni sucedieron, pero configuran situaciones ideales, anheladas una vez y finalmente realizadas en la obra de arte como una imagen consoladora. A veces, las obras así construidas pueden entenderse como tácticas de acercamiento al nuevo entorno de acción, frecuentemente en un diálogo secreto con su autor.

La imitación es una herramienta típica. En la nostalgia la evocación es física, y aparecen las *figuras* literalmente copiadas.

Pero también encontraremos artistas conscientes de la inutilidad de las restauraciones, que ven con crudísima inteligencia la farsa implícita en los mecanismos nostálgicos de desahogo, en las construcciones esforzadas, pero vacías, de situaciones idealizadas.

Esto es muy transparente en algunos escritores, como el Carpentier de *Los pasos perdidos*, como José Pedro Díaz en *Los fuegos de San Telmo*, como el Cortázar de *Rayuela*.

Los pintores y otros artistas plásticos tienen la posibilidad de restaurar figuras que le dan continuidad a la obra, una cierta estructura que permite seguir caminando en las rutas interiores de las imágenes, muchas veces interpretado esto como una continuidad estilística, pero que podría ser también explicada como el salvavidas al que aferrarse para no hundirse en el olvido.

Así, pequeños detalles en la manera de firmar los cuadros, o en las temáticas, e incluso en las iconografías machaconamente repetidas durante períodos largos, se revelan en Joaquín Torres García -un migrante conspicuo- como mecanismos posiblemente inconscientes de defensa, de estrategias de acomodo frente a los medios extraños.

En los arquitectos la conciencia de la inutilidad de la operación no es tan directa, ya que la obra no tiene el poder retórico suficiente para expresar cuestiones como *decepción* o *frustración*. Pero los procesos de construcción del proyecto son bastante explícitos de los tránsitos mentales.

El bagaje iconográfico de Antonio Bonet, au-

toexiliado en París y después en el Río de la Plata, se compone de una serie de conceptos yuxtapuestos, escasamente articulados, donde su experiencia con la vanguardia catalana y la arquitectura de Le Corbusier a mediados de los 30, Gaudí y el surrealismo actúan juntos para rescatar la memoria.

Alejo Carpentier

Los pasos perdidos comienza con una añoranza: "Hacia cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia,..." (Carpentier, [1953] 1979: 7). Pero ya es una evocación engañosa. Lo que el protagonista recuerda no es su casa de la juventud, sino una escena de la obra de teatro que rutinariamente viene representando su esposa.

Toda la historia está cargada de estos juegos entre el pasado y el presente, por las ilusiones y las desilusiones, como su propio desenlace.

La novela narra las vicisitudes de un migrante, un personaje escindido entre dos mundos. Autobiográfica: el protagonista es un mestizo, de madre sudamericana y padre europeo, nacido en el Caribe y viviendo en París. Músico, su vida está signada por la mediocridad de un oficio prostituido en la publicidad -son sus palabras- y marcado por la falta de inspiración. Aburrimiento y frustración le marcan lo cotidiano, incluyendo su esposa comediente y una amante aficionada a ritos esotéricos.

Un posible cambio llega providencialmente. Deberá rescatar instrumentos primitivos en un lugar remoto de la selva sudamericana. Los tópicos se ponen en seguida en funcionamiento: es probable que, en el contacto con su tierra materna, se vigorice la inspiración, vuelvan los deseos adormecidos por la metrópoli y la vida encuentre una razón de seguir. Efectivamente la historia nos guía hacia allí; nuestro hombre es despojado de la civilización mediante un cruel

recorrido iniciático, pero será recompensado. Cambiará su mujer y su amante parisinas por una criolla de iguales raíces; reencontrará la música en la naturaleza, y se reconciliará con la tierra a través del arte.

Pero Carpentier no es ingenuo. En una fantástica maniobra argumental, al protagonista se le agotará el papel pentagramado. Proyectará regresar a París a proveerse y, de paso, arreglar sus asuntos personales, pero no será tan simple. Como él mismo lo relata, la metrópoli *lo absorberá*. Los mecanismos burocráticos desatados por la esposa despechada lo inmovilizan, lo sumergen en una pobreza imprevista, y el tiempo pasa. Cuando por fin logra desprenderse de la civilización, emprende el cuarto viaje.

El regreso es arduo, los caminos se han borrado, no hay huellas. Y cuando al fin llega a su destino, la vida ha seguido su curso, la mujer se ha desposado con otro, engendró un hijo del otro: la ilusión del recomienzo se hace añicos. Pero no es solo ese retorno; la ilusión de un encuentro con orígenes culturales auténticos también se quiebra. No hay alternativas posibles en el discurso de *Los pasos perdidos*. La conclusión implícita es excluyente; no se puede ser simultáneamente civilizado y salvaje. No puedo vivir como un bárbaro y componer en papel. Los salvajes hacen música. ¿Piensan música? No hay intermediarios. Y no es que Alejo Carpentier no haya intentado hacer la síntesis.

La novela está plagada de analogías y evocaciones mutuas entre los dos mundos. Un ejemplo. En la primera exploración, los expedicionarios encuentran el cadáver de un cocodrilo:

El Adelantado me llamó [...] para hacerme mirar una cosa horrenda: un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes. Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación

de queja dulzona, como si alguien -una mujer llorosa, tal vez- gimiera por las fauces del saurio. [...] (Carpentier, [1953] 1979: 165)

¿Es acaso necesario reproducir los versos de Baudelaire?

[...]

Las moscas bordoneaban sobre aquel vientre pútrido,

Del que salían batallones

De larvas negras, que corrían como líquido espeso

Por esos vivientes jirones.

[...]

Y todo eso sonaba con una extraña música;

De agua o de viento era el rumor,

O de grano que con rítmico movimiento, Agita y vuelve el hachador.

[...](Baudelaire, [1857-61], 1972: 76)

La flagrante llamada suena desplazada de su contexto en la selva amazónica. O quizás, por el contrario, el cubano desee abrir un vínculo personal, de nostálgico emparentarse, de no perder de vista la pertenencia a la metrópoli -lo *salvaje* de París- de la que se siente parte por parte de padre.

José Pedro Díaz

José Pedro Díaz publica *Los fuegos de San Telmo* -ciento cuarenta páginas, casi un cuento largo que se lee en dos días- en 1964.

Ángel Rama escribe en la sección literaria de *Marcha*:

También hay aquí un niño de allá por 1930, que iba al puerto de Montevideo con su tío italiano y le observaba superponer la imagen lejana de su tierra y mar de Italia, con la que el niño estaba viendo

y apropiándose, de tal modo que ambas quedaban imbricadas en un solo confuso juego tras el cual, nuevamente se esconde el paraíso perdido (Rama, José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país, 1964: 16-14)

Ángel Rama, hijo de gallegos, había publicado en 1959 *Tierra sin mapa* (editado por Alfa, del exiliado español Benito Milla), una colección de cuentos reelaborados a base de los relatos de su madre: “En sus cuentos, en sus cantos, amé esa infancia y esa tierra extraña que bien sabía que no era real, pero que sonaba de ley como más real que la realidad.” (Rama, *Tierra sin mapa*, 1961: 126)

Los fuegos... entrelaza tres generaciones de emigrantes italianos, de tal forma que los paisajes vistos y relatados se funden a veces sin que sepamos distinguirlos. Algunos capítulos de la primera parte son apenas algunos párrafos en una o a lo sumo dos páginas: pinceladas de sensaciones, recuerdos fugaces.

La densidad de la novela es tal, que es casi imposible hacer una lectura por partes. Todo se fusiona en una trenza de acontecimientos, de recuerdos de bordes difuminados que se confunden en la escritura/lectura. ¿Cuándo se habla de Nápoles? ¿Cuándo de Montevideo? ¿Y, además, en qué tiempo? ¿De quién es el tiempo relatado?. Son paisajes mentales; contruidos de recuerdos, relatados de generación en generación, solo serán vistos tal como son, al final, en una decepcionante aparición.

El protagonista habla de los lugares en la niñez y ya como adulto y, a su vez, por su doble experiencia en Montevideo y en Marina di Camerota. Más versiones provienen de Domingo/Domenico, su tío, y de otros parientes, recordadas por el niño/escritor. Por un lado, los lugares de su vida cotidiana, como el puerto y los barrios de Montevideo; por otro, los paisajes recordados, contruidos sobre la imaginación a base de analogías y postales borrosas.

Las alusiones se suceden sin tregua: se compara el agua transparente del Mediterráneo con el agua sucia del Río de la Plata; se ponen en concurso el Cerro con el Vesubio (“¿Es como el Cerro, el Vesubio, tío?”), la bahía de Montevideo con la de Nápoles (“¿También tiene bahía, Nápoles?”); los peces, los cielos, todo se coloca en una absurda competencia. El resultado es una fusión, restauración defectuosa del espacio cotidiano, una continuidad frágil entre el *allí* y el *acá*; una suerte de imagen borrosa construida por la doble exposición sobre una misma superficie sensible. Mientras la primera es recuerdo, la segunda es lo *real*, el presente vivido, pero enmascarado a su vez por la descripción literaria. En la tercera parte, y ya en el pueblo de sus ancestros, se acumulan los golpes bajos. Las personas que (re)encuentra son efectivamente parientes, pero de costumbres extrañas a las suyas, cargosas, pedigüeñas, con una sorprendente cultura de la emigración y, sobre todo, conscientes de su pobreza y su ansiedad por huir. A pesar de que el paisaje es previsible, algo en el ambiente se prepara. Apenas llegado al pueblo, una visión fugaz es descrita como hallazgo promisorio:

Mientras subía vi pasar por lo alto a una joven que llevaba un cántaro sobre la cabeza y que andaba con un brazo apoyado en la cintura. Se detuvo, giró lentamente para ver qué pasaba, y desapareció detrás de un viejo muro de piedra. (Díaz, 1964: 93)

La calificará más adelante como “algunos delirios ritmos arcaicos.”

Lo pintoresco desaparece tempranamente:

...mis ojos buscaban, en la casa de Antonio, un grupo de quesos que colgara de alguna parte, un estante con potes de aceite o aceitunas y, ordenados de algu-



Casa Torres García. Montevideo, Uruguay. 1948. Fotografía: Jorge Nudelman | Joaquín Torres García. *Mon Repós.* Terrassa, Cataluña, España. En: Enric Jardí. 1973. *Torres García* (Barcelona: Polígrafa Ediciones), 54.

na manera que no me atrevía a predecir, higos ensartados en delgadas varillas de caña. Pero no había nada. Las paredes estaban desnudas. (Díaz, 1964: 98)

Pronto el ambiente se hace agobiante, los parientes y vecinos lo sumergen en un mundo solemnemente pobre, de sabores y olores nauseabundos. Los manjares cultivados en la memoria de su niñez no existen, la sopa está inundada de aceite, y en el aire domina un hedor insoporable que se menciona varias veces: “Yo venía sintiendo un olor acre, pesado, que de pronto se hizo más intenso [...]”

En el capítulo 21: “Yo tenía ganas de [...] sentir en la cara el viento del mar; quería dejar de sentir aquel olor acre, pesado, que me perseguía [...]” “Tenía un olor rancio y húmedo al que se sumaba aquel aliento acre que me perseguía por todo el pueblo. [...] En la calle el aire era más limpio, pero venían unas ráfagas pesadas.”

Al menos ocho veces se menciona el “olor pesado, untuoso, sucio.”

El descubrimiento, la explicación de la atmósfera sobrecargada merece citarse textualmente:

El olor venía de la otra habitación. Era un cuarto desnudo, bajo y grande, con techos inclinados y una ventanita. En el centro, como un vaso sagrado, se alzaba un cántaro como el que ya había visto en la calle sobre la cabeza de una joven. Estaba más que mediado de inmundicia. Entonces comprendí que todas las casas tenían un cántaro en una habitación superior, y que de él desbordaba y caía el olor que me había estado persiguiendo en Marina. (Díaz, 1964: 123)

El pasado idealizado, el pasado recibido como una herencia maravillosa se transforma finalmente en un pasado con olor a mierda. Sacralizada, pero mierda al fin.

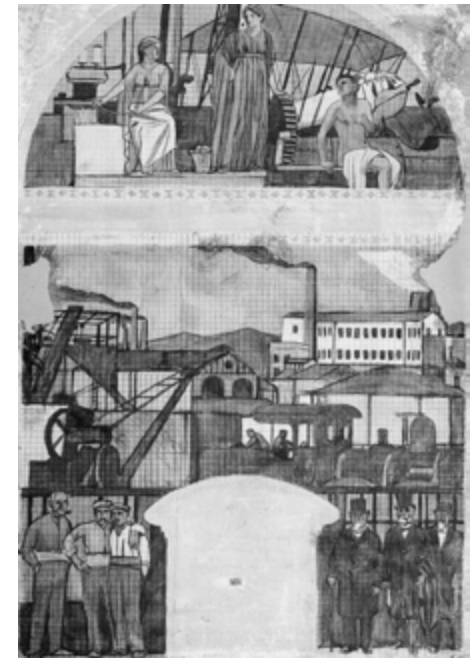
Joaquín Torres García

Abordar la figura de Joaquín Torres García (y de

sus hijos) es un desafío inabarcable desde este escrito. Lo que brevemente se apunta es, sin embargo, ineludible, como ejemplo claro del impacto de la nostalgia, y sus implicancias culturales, incluido el mito de vanguardistas de los personajes.

Con Antonio Bonet los ligaba la complicidad catalana, además de las empatías artísticas. La relación de Bonet con Augusto, segundo hijo de Torres García, fue larga y fructífera, tanto en Montevideo y Buenos Aires como en Barcelona. Ambos habían nacido en 1913.

También Eladio Dieste fue de los que se le acercaron en los años de sus últimas enseñanzas. Ya es conocido que Bonet y Dieste se relacionarían en 1945. De ese mismo año son las primeras colaboraciones de Augusto Torres con Antonio Bonet. Fue Eladio Dieste (nacido en 1917) quien le obsequió “una silla ‘mariposa’ de hierro y cuero” (Bentancur, 1994, texto sin paginar) para su casa en Punta Gorda, reformada por el arquitecto Ernesto Leborgne en 1963 (aunque de formación moderna, Leborgne evolucionó hacia una arquitectura calificada después como regional-



Joaquín Torres García. *Maternidad*. CASMU N°3. Montevideo, Uruguay. 1944. Fotografía: Jorge Nudelman | Joaquín Torres García. Boceto del fresco *L'Etat d'Or de la Humanitat*, 1914. En: Margarida Cortadella (ed.). 2003. *Torres-García* (Barcelona: AUSA e Institut de Cultura de Barcelona), 61. | Joaquín Torres García. Proyecto del fresco *La Catalunya Industrial*, 1917. En: Margarida Cortadella (ed.). 2003. *Torres-García* (Barcelona: AUSA e Institut de Cultura de Barcelona), 68.

lismo crítico *avant la lettre*). El patio es un motivo constante en sus casas, tanto en su concepción romana -casa Lloriet-, o simple clausura del jardín, como en su propia vivienda y, justamente, en la de Augusto Torres y Elsa Almada.

Sin embargo, la casa para Torres García (padre) revela la imposición de su dueño para reconstruir -mucho más literalmente- otro objeto de su pasado: *Mon Repós*, la *masía* de Terrassa, lo que podría transformar aquel protorregionalismo de Leborgne (quien terminó un primer proyecto de Juan Menchaca) en una adaptación del clasicismo *noucentista* transmitido por el catalán.² El neoclasicismo de los patios de Leborgne podría ser mejor interpretado como mediterraneísmo, más que como el neocolonial que cierta crítica regionalista le ha atribuido. Si no, ¿por qué tantos cipreses?

Torres García fue un nómada tenaz y precoz. Su padre, inmigrante en Uruguay, al regresar a Cataluña en 1891 le provoca el primer desplazamiento cuando adolescente. Entre 1920 y 1934 intenta asentarse infructuosamente en diversos lugares, lejanos y de diferentes len-

guas: Nueva York, Génova, Fiesole, Livorno, Villefranche-sur-Mer, París, Madrid. En 1934 desembarcaba en Montevideo. Para entonces ya tenía sesenta años.

En cada lugar se nota el esfuerzo por adaptarse, por buscar un lugar comprensible y activo. En cada lugar detectamos al menos las primeras de las "cuatro etapas: la etapa de 'luna de miel', la etapa depresiva, la etapa de adaptación y la etapa de rechazo de la cultura original" (Itzigsohn & Bar-Ei, 2001). El entusiasmo que escribe en sus memorias y cartas, la contaminación extrema del color americano en la pasada fugaz por Nueva York, todos parecen, en esta lectura marginal, signos de su estado de inmigrante.

Veamos su firma en la obra parisina. Trueca dos acentuaciones: de García desaparece, mientras que se tilda la "e" de Torres. El resultado: Torrés-García, que en francés recupera algo de su fonética original castellana. Claro, no se trata solo de la firma, ni de los colores, sino de las palabras usadas como señales, expresiones básicas de un significado que no se quiere disuelto

en metáforas: *départ, voyages, espoir*. Partida, viajes, esperanza.

La temática puede servir en Torres García para traer del pasado imágenes completas de significado especial. Cuando en 1943 pinte cuadros constructivos, la memoria trazará las figuras de momentos de sentimientos contradictorios. Observemos el croquis preparatorio de uno de los murales del Salón de Sant Jordi de la Diputación, *La Catalunya industrial*. Dice de él Narcís Comadira: "...aparece la ruptura realista y, sobre todo en el último, una potente organización geométrica ortogonal que será característica de la obra posterior del artista" (Comadira, 2003: 66). La estructura que se anuncia, la figura que se recupera literalmente veinticuatro años después, si es posible calificar con esta simple palabra -figura- la operación.

El retorno en Joaquín Torres García es -en estos casos, y no siempre- recuerdo doloroso, reconstrucción de objetos perdidos. En el caso de los murales de la Diputación, doblemente, por su pérdida y por la lejanía forzada. Objetos año-

rados que serían repetidos al otro extremo de su vida, en la *Maternidad* del CASMU N° 3, contemporáneo del constructivo descrito antes, repitiendo treinta años después parte de la escena de *L'État d'Or de la Humanitat*, esbozado en 1914, efectivamente pintado en la *Generalitat*. Torres pintó esta última maternidad *noucentista* en Montevideo a los setenta años; moriría cinco años más tarde.

A esta altura cabe preguntarse si el paisaje torresgarciano es objetivo, más allá del debate sobre la tesis de la confluencia entre figuratividad y abstracción en su obra madura, que soslayo.

Es decir: sabemos que Torres García retrata el paisaje donde pasa; sabemos que los objetos simbólicos proceden de la sedimentación de figuras seleccionadas lentamente, pero ¿realmente sabemos que ese es siempre el paisaje local?

¿Es efectivamente Montevideo en 1943, a pesar del ferrocarril declarado uruguayo por sus siglas FCCU? Hemos visto que podría ser la Barcelona de 1917, aunque esta, a su vez, albergara dos cerros con esa característica imagen de sarpullido del de acá. ¿Es acaso Barcelona la que se retrataba en el Salón de Sant Jordi? ¿Acaso los barcos, las fábricas y depósitos, la locomotora, dos cerros en la lejanía, constituyen signos exclusivos (o apenas suficientes) de alguna identidad barcelonesa?

¿Qué paisajes montevidianos “de inconfundible matiz local” (Peluffo Linari, 1991: 13-15) pintan Torres y sus discípulos? ¿Será los bares de Montevideo en 1940, o las Ramblas de Barcelona donde alguno lee *La Vanguardia*?

Lo pintado en 1940 será la recuperación de una memoria dañada en 1891, de la que *La Catalunya Industrial* se erige como consuelo de lo perdido o, en realidad, una serie en la que lo que prima es el regreso en sí mismo, más allá de la identificación del origen. Una ciudad, un puerto, tan montevidianos como el Nápoles de José Pedro Díaz, superpuesto y repasado hasta que se confunden irremediabilmente en los vericuetos de la memoria cansada.

Antonio Bonet

Gran parte de la vida de Antonio Bonet está signada por las mudanzas. En 1936 deja Barcelona, donde había frecuentado el círculo de Sert y el GATCPAC, y se enrola en el estudio de Le Corbusier en París. Al año siguiente lo encontramos como colaborador en el pabellón español de la Exposición de Artes y Técnicas de Luís Lacasa y Josep Lluís Sert. Simultáneamente se desarrolla en París el V CIAM, al que asiste. Ya había estado en el congreso anterior a bordo del *Patris II*, en viaje a Atenas. En 1938 emigra a Buenos Aires, invitado por Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, contactados *chez* Le Corbusier.

Una vez en la capital porteña, se identifica como agitador cultural de la arquitectura. Posee antecedentes y credenciales: los tiempos de Barcelona, Le Corbusier, los CIAM. Apoyándose en *Austral* -para Bonet, la continuación del modelo GATCPAC- comienza a colaborar con distintos estudios, y desarrolla una sostenida actividad profesional.

En 1944, consigue el encargo de la urbanización de los campos de Antonio Lussich en Maldonado. El proyecto general de la zona y la urbanización se empiezan en Buenos Aires, pero sobreviene la mudanza al sitio. En una casa aislada en el monte, lleva adelante la faraónica tarea de la urbanización y unos diez edificios -con sus equipamientos-: la Solana del Mar, las casas más conocidas, el pueblo obrero, y proyectos inéditos, como las instalaciones en la estancia *La Carolina* y la casa para uno de los constructores de la Solana, Deana. En 1945 estaba en la construcción de *La Gallarda* para Rafael Alberti, poeta nostálgico, donde volveremos. A mediados de los '50 sigue envuelto en una actividad febril. Abre estudio en Barcelona y Madrid en 1959, sin abandonar el Río de la Plata. Desarrolla los proyectos sucesivos de *La Ricarda*, que se termina a principios de los '60. En Uruguay realiza la capilla de Soca y el Banco del Plata, y pasa sus vacaciones en la Rinconada. En esas fechas Antonio Bonet vive en al menos

tres ciudades diferentes -Buenos Aires, Barcelona y Madrid-, trabaja en todo el territorio español, en Argentina y Uruguay.

Semejante actividad solo es posible en función de una política de alianzas estratégicas, pero imaginarlo en épocas de cartas, telegramas y viajes en aviones de hélice, se nos aparece hoy como un esfuerzo de colores heroicos. ¿Qué figuras lleva en sus maletas? ¿Son acaso estas figuras mero catálogo del oficio, o inconscientes paliativos para la nostalgia? ¿Quizás la reconstrucción continua de un *paisaje portátil*?

Volvamos a 1938.

Están presentes y en desorden: Antoni Gaudí, Le Corbusier, el CIAM, el universo del GATCPAC, y un cierto surrealismo de propia definición. No debemos confundir el manifiesto deseo de emular sus referentes con la memoria dañada que se deberá reconstruir a base de retazos de imágenes.

La primera está clara en la estrategia de conquista que se concreta en la experiencia de *Austral*.

Algunas cosas ya se cuelan -¿inconscientemente?- en la selección de imágenes para el manifiesto *Voluntad y Acción* (Bonet, Ferrari Hardoy & Kurchan, 1939): una foto de la *tour Eiffel* en construcción aparecida en el número 17 de A.C., dos imágenes de Gaudí, y la misma fotografía de la iglesia de San Agustín de Ibiza que apareció en un número de A.C. dedicada a la arquitectura popular.

La publicación de los *Documentos de Actividad Contemporánea* - A.C. entre 1931 y 1937 coincide plenamente con los años de formación de Antonio Bonet. Éste había entrado a la Escuela de Arquitectura en 1929, relacionándose con el GATCPAC, por el 32. Bonet se forma al abrigo de la revista, colaborando en el anonimato, probablemente haciendo de fotógrafo ocasional, como lo prueban sus clichés de la excursión a Grecia del 34.

Vemos en el segundo número de *Austral* una propuesta de *Anteproyecto para viviendas rurales*. Hay plena coincidencia con lo que el GATCPAC había editorializado en el primer número

de A.C.: "...En las arquitecturas regionales, producto de las condiciones de clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, solo el clima tiene un valor absoluto". (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 13)

El artículo se ilustra en su primera doble página con la perspectiva de la vivienda para la *zona templada*. Hay allí representado un patio (quizás la perspectiva es exagerada). Está limitado por dos muros, y asoma la mesa-ventana de la casa en Vevey, de Le Corbusier, aunque no aparece en la planta. El gaucho que nos da la espalda la ignora, prefiriendo su habitual banqueta para matear. Vemos también un fragmento de cubierta de quincha que limita el patio -inexplicable funcionalmente, y aun estéticamente-, a cuya sombra deambula una gallina.

Si repasamos el número 19 de A.C., encontraremos una figura familiar. Se trata de las casas para *fin de semana* de Sert y Torres Clavé, provistas de patios similares. Dos muros lo limitan, como lo harían más tarde en la Pampa. En el tipo C la cubierta es una bóveda. Un techo plano se desprende del cuerpo principal y conforma una gran ventana que enmarca el paisaje.

En presencia de ambos proyectos, ¿será excesivo afirmar que el antecedente de la vivienda rural para las *zonas templadas* son las casas para *fin de semana*?

Detengámonos en el número 18 de A.C.

NÚMERO DEDICADO A LA ARQUITECTURA POPULAR

La arquitectura popular sin estilo y los objetos de uso doméstico de los lugares apartados de los centros de civilización conservan una base racional que constituye la esencia de su expresión. (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 1)

No vemos arquitectura, sino una jarra de cerámica que nos recuerda un ánfora romana, con huellas en su superficie que denotan el trabajo

humano. En la página 39 se devela una explicación: en el uso está la esencia racional de su forma. La ecuación es lineal: uso, fabricación, belleza. Tan reveladora, que terminó en París, en las estanterías del Pabellón español. Sin embargo, la mayoría de los textos explican cuestiones de composición. Por ejemplo, este comentario sobre un "cortijo en la provincia de Cádiz":

El blanqueado a la cal unifica la variedad de masas y de formas de tejados y el conjunto heterogéneo de diferentes pendientes, alturas y formas de cubiertas.

Obsérvese la excelente situación del pozo que cuenta como elemento decorativo sobre el fondo liso de la pared posterior. (Roca i Rosell & Solá Morales, 1975: 24)

El pozo -un cilindro- sobre fondo liso: registremos este comentario.

En el número 19 de A.C., dedicado a la "evolución del interior" vemos en la portada una foto del *living-room* y la terraza del tipo C de Garraf. Los arquitectos inventan una ducha de planta semicircular que resalta del volumen, tal como aquellos pozos gaditanos pero, más literalmente, como los hornos de las casas ibicencas relevadas y publicadas en el número 21, en 1936, por Raoul Haussmann y Edwin Heilbronner.

El uso de volúmenes cilíndricos era recurrente en obras de Le Corbusier, como en la casa de Vevey, una referencia más -la mesa del jardín ya se ha mencionado- en la construcción del lenguaje, pero buscando aquí una coartada en la tradición vernácula.

Doble referencia, por tanto: la modernidad representada por Le Corbusier y la arquitectura popular, convergiendo en las propuestas de Sert y Torres Clavé. Todo se agolpa en los dibujos argentinos de Bonet.

Veamos entonces *La Gallarda*, la casa para Rafael Alberti y María Teresa León en Punta del

Este, proyecto de 1945, ocupada en diciembre de 1946.

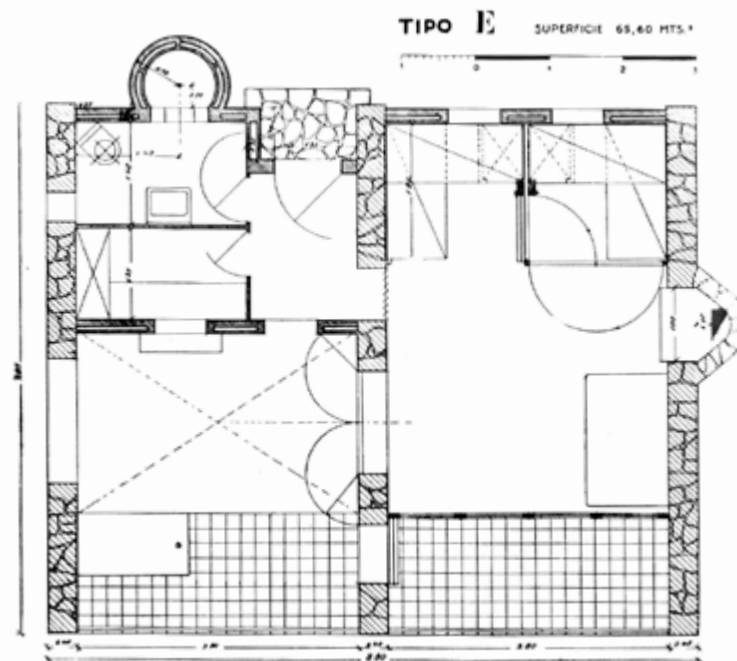
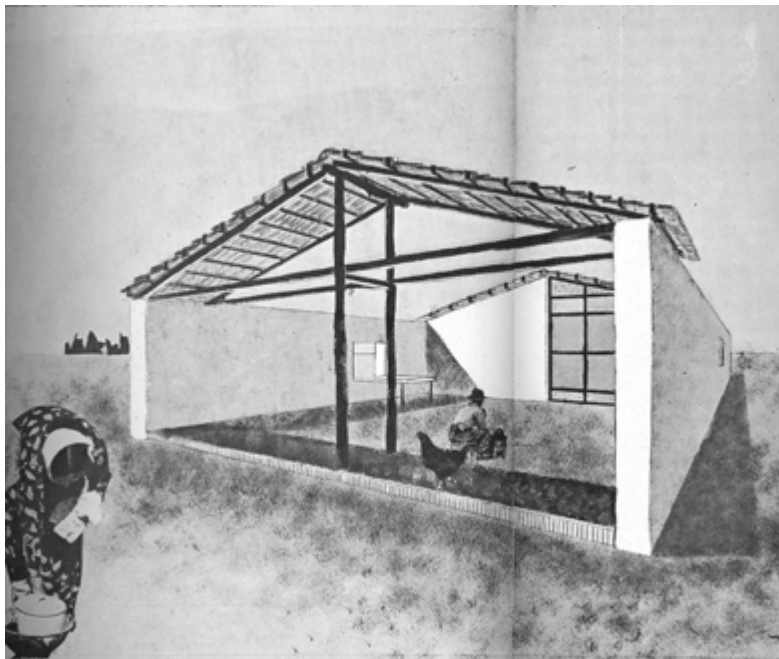
Bonet alude a ella con parquedad.

En un rastreo rápido por la bibliografía, vemos que no hay interés en mostrarla. En 1978, (primera publicación, treinta y dos años después de terminada!), Federico Ortiz la trataba como una "...obra casi ingenua, sencilla y fresca realizada con humildad y poco dinero", así como "...arquitectura (...) desprovista de complejos y signada por la modestia"³ (Ortiz & Baldellou, 1978: 62)

E. Katzenstein, G. Natanson y H. Schwartzman editaron en 1985 una antología de Bonet; en el Catálogo General de Obras se nota el esfuerzo inclusivo: posiblemente sea la lista más completa de su obra. A pesar de que la introducción de Natanson está escrita apresuradamente, el libro interesa por los abundantes proyectos inéditos publicados o enumerados -excluidos aun de antologías posteriores- y una serie de opiniones de Antonio Bonet provenientes de una entrevista de 1978, cuyos fragmentos serán -de aquí en más- la base textual de los epígrafes de obras como el de La Gallarda (Katzenstein, Natanson & Schwartzman, 1985: 34). Se insiste, esta vez desde su propio autor, en la economía de la obra, la calidad de los espacios exteriores y se excusa la teja árabe.

En 1987, Bonet escribe una descripción de la casa para el catálogo de la exposición en CRC (Centre de Reproducció Color, Barcelona) donde, retomando el original, copia casi textualmente lo dicho en la entrevista de los argentinos, y agrega algunas frases sobre la "vida al aire libre" y la construcción del estudio del poeta. (Lahuerta & Pizza, Antonio Bonet y el Río de la Plata, 1987: 59)

Para la exposición antológica de 1996, se reproduce el texto de Bonet de 1987. En la cronología biográfica, se añade un texto de Aitana Alberti, donde el comentario "coronada de rojas tejas árabes" nos habla de los gustos de la familia y los valores poéticos y simbólicos que se le confieren. (Álvarez & Roig, 1996: 13)



Perspectiva del Anteproyecto para viviendas rurales. En: *Austral* 2. Registro del autor | Josep Lluís Sert y Josep Torres i Clavé. *Casas para fin de semana*, tipo E. AC 19. En: Francesc Roca | Rosell e Ignasi Solà-Morales. AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931 - 1937. 1975.

Mientras, las elusivas de los arquitectos -autor e historiadores- hacen pensar en una valoración discreta, posiblemente contaminada de prejuicios, que arrastran a la crítica incluso posteriormente a la muerte de Bonet. Finalmente, en la colección *Clásicos del diseño*, se vuelve sobre la condición económica de la construcción, y hay menciones en *Texto sin citas* (González-Arno & Nudelman, 1999: 33)

¿Por qué tanta reticencia frente a una obra, al menos, interesante?

En términos compositivos este proyecto combina una planta neoplástica -condición estética ya admitida por Bonet- con los ensayos con la cubierta en forma de "V" de las viviendas rurales de *Austral*. No puede pasar desapercibido el eco de la casa Errázuriz (1929-30) de Le Corbusier. Comparte con ésta, además de la forma del techo, la exploración del patio y la organización del espacio doméstico en función de los espacios exteriores. Y el aire vernáculo.

En la planta de *La Gallarda*, organizada por los

muros que se dibujan en largos trazos, vemos dos volúmenes rectangulares muy cerrados en tres de sus caras y abiertos generosamente al cuarto lado. Estas dos cajas se disponen ortogonalmente, vinculadas por una franja que corresponde al porche, a la entrada y a un patio pequeño.

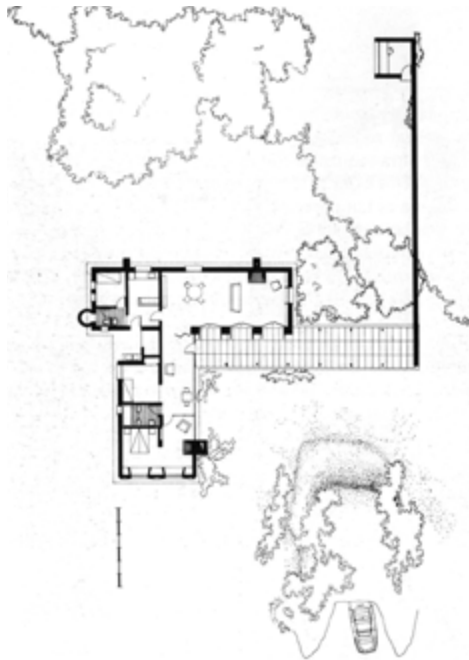
El área de servicio se circunscribe a un cuadrado del que se desprende la ducha cilíndrica de las casas en Garraf -aquellas que pudieron surgir de la mutación de los hornos ibicencos y los aljibes gaditanos, y de Vevey- transcrita literalmente. El porche remata en un largo muro que conduce al refugio del poeta, una bella operación arquitectónica.

La Gallarda es el primer antecedente de una forma de componer la planta, al menos en la obra uruguaya. Podemos detectar estas maneras en la Solana del Mar, y en las principales casas de la urbanización. Es sin duda, un principio: un laboratorio de ensayos. Sin embargo, esta composición de geometría precisa pudo haber ameritado una difusión que su autor, en realidad, ha

desatendido. Una mirada más atenta nos delata algunos trampantojos.

En primer lugar, la situación. El dibujo de la planta -el único divulgado,⁴ nos muestra una composición neoplástica en un espacio indefinido. No se dibuja el solar que ocupa, que en realidad ciñe la casa. El muro que conduce a la pequeña pieza cuadrada es el límite del solar: la fotografía de la página 62 del catálogo de CRC está tomada desde el terreno vecino, baldío en ese entonces.

Aun: el refugio del poeta se sitúa en el extremo más alejado de este terreno trapezoidal, que se completa con una medianera oblicua que achica el espacio exterior disponible y compromete la vista desde allí. El garaje se pretende disimular utilizando una estructura semienterrada,⁵ cubierta de vegetación -como excluyéndola de la arquitectura-, para identificarla con una protuberancia "natural" del suelo. En el libro de Ortiz y Baldellou la fotografía se ha recortado para excluirla de la vista. Nos confirma esto la foto completa que publican Katzenstein y sus colegas, mostrando el garaje en un molesto primer plano.



Antonio Bonet. Planta de *La gallarda*. En: "Antonio Bonet y el Río de la Plata". CRC 5; 1987.

En el libro de CRC del 87, se incluye además (proveniente del negativo original), el poste de la red eléctrica que en los libros argentinos se ha borrado.

En el catálogo de la exposición del Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC) de 1996, se ha utilizado una fotografía de la misma serie, pero con un punto de vista desplazado, en un ángulo que no muestra el poste; en cambio, deja ver cómo el muro de la medianera que conduce a la celda del poeta se hunde en el bosque de pinos... en el terreno del vecino.

Por tanto, aunque en una primera percepción -propia y ajena- de la cochera grutesca como extraña e indeseable, su consecuencia espacial es registrada y catalogada.

La relación entre la duna verde y la azotea de la Solana del Mar, ¿no es acaso similar?. Es fácil entender ahora -después de mirar el incidente de la casa de Alberti- la relación entre los diferentes suelos de la casa Berlingieri y las ondulaciones artificiales del terreno, articulando levísimamente la descomposición neoplástica de los

volúmenes, independizándolos. *La Gallarda* parece ser el primer proyecto donde Antonio Bonet se encuentra a solas con el cliente, tomando decisiones que se nutren de sus recuerdos barceloneses y las preocupaciones ideográficas del *manifiesto Austral* que, como vimos, derivaron de aquella primera experiencia catalana. De sus combinaciones -no doctrinarias- surgen las figuras descritas en este laboratorio *in situ*. La casa de los Alberti es el desencadenante imperfecto de una serie de exploraciones compositivas que Bonet considera fructíferas, a juzgar por la persistencia en el uso de los recursos aprendidos en esta ocasión. Aun de sus fracasos.

Lo único que queda excluido del catálogo *gallardiano* de soluciones aprovechables son las tejas. No deberíamos otorgar atención a este episodio de no ser relevante en la relación del arquitecto con los dueños de la casa.

Rafael Alberti y María Teresa León pudieron ser esos clientes calificados, intelectuales comprometidos y culturalmente preparados que todo arquitecto desea.

Decidieron construir una casa en Uruguay por los problemas de salud de Aitana, su única hija, en 1941. En una carta al poeta Juvenal Ortiz Saralegui, amigo uruguayo, María Teresa expresa: "Necesito llevar a Aitana al mar. Creo que Atlántida o Piriápolis ya tienen agua amarga y bosques..." (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay). En 1943, según las mismas fuentes, los Alberti están en Punta Fría, aunque no es la primera vez. En la misma carta a Ortiz Saralegui de diciembre del 43, Alberti comenta: "¿Cuándo iremos este año por Piriápolis? No sabemos. La película nos va a ocupar todo el verano⁶. Pienso en Juan el Marino y en las tardes playeras de pescado frito y vino tinto..." (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay).

Anotemos el aire *andaluz* que tiñe las palabras del poeta, y continuemos.

En dos cartas sucesivas a la poeta Giselda Zani, María Teresa relata la elección del terreno, los avatares de la compra, y ya en marzo del 45 escribe entusiasmada:



Antonio Bonet. *La Gallarda*. Punta del Este, Uruguay. Fotografía: Jorge Nudelman | Antonio Bonet. *La Solana del Mar*. Punta Ballena, Uruguay. 1946. En: Arxiu Històric del COAC.

Ya tengo una ligera idea de lo que quiero. Como tú indicas, y para no derribar los árboles, se hará delante, sobre el arenal primero y lo más alto posible. Un estudio de diez por cinco y medio, dos dormitorios chicos, cocina, cuarto de criadas y baño. Un amigo nuestro hará un planito. Yo te mando el imaginado por mí. De esa visión grandiosa se pueda (¿desmochar?) hasta dejarlo al tamaño del bolsillo. (...) Yo, buena leche-
ra, estoy en tratos para comprar unos estupendos jarrones de mármol de un derribo. Por la noche sueño con pinos. Aitana participa de mi locura constructivista. Horas y horas planeando qué nos vamos a llevar a la casa nueva. Más vale así. ¿Terminaron ya la casa de Marinza? ¿Le sobraron tejas y ladrillos?

Abrázala. Es vital y encantadora. (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay)

Lejos del espíritu pragmático de María Teresa, Rafael Alberti parece vivir en una dimensión donde transita entre el presente, la nostalgia y un mundo poético que lo inunda todo, involucrando realidad, memoria y ficción. En lo que nos atañe, vale la pena señalar dos indicios.

En 1941 escribe *El trébol florido* (*Tragicomedia en tres actos*), cuya protagonista lleva el nombre de Aitana, nacida ese año.

Asimismo, el nombre *La Gallarda* proveniente de una pieza homónima escrita en 1944 para ser representada por Margarita Xirgu. El subtítulo entre paréntesis fue *Tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos*.

La necesidad de construir un mundo de referen-

cias al pasado desgarrado, seguramente provocó la presión sobre el arquitecto.

Además: pescado frito, tejas, jarrones de mármol, “vaqueros y toros bravos”. No cabía en este universo, sin duda, el surrealismo de Antonio Bonet. Y el arquitecto cede.

Escribe -en un tono muy distinto- María Teresa a Ortiz Saralegui el 18 de diciembre de 1946:

Estamos viviendo en la casa sin pintar y sin luz. Las lámparas de kerosene, después del Bécquer, me parece mucha insistencia. Creo que no será difícil y una vez iluminada mi casa tendré más paciencia para soportar el final de la huelga y la posible vuelta de pintores y carpinteros. Ha sido un horror, porque ya no sé si la podré alquilar. (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay)

En cambio, Alberti la ofrece a sus amigos, gozoso e irónico. En una carta a Enrique Amorim (apenas instalados, sin muchos muebles, sin cristales, María Teresa malhumorada con el constructor, los instaladores y la burocracia), el poeta la compara con “la mansión de Victoria Ocampo”, dibuja un falo erecto en alusión a un “museo secreto” mantenido con el salteño e ironiza con el sexo imposible de sus amigos en las “camitas marineras”: “(el uno encima del otro y un clavito entre los dos)” (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay). Hace seis años que están en el Río de la Plata, y las cosas parecen ir bien.

Superados los tiempos de euforia y depresión, Alberti y León viven adaptados a las nuevas geografías, han hecho nuevos amigos, de los que reciben reconocimiento y contención.

A modo de epílogo, vale la pena traer una última cita. En el regreso -segundo exilio- la nostalgia resucita. Alejandro Casona, vuelto a España en los '60, escribe a Margarita Xirgu desde Madrid el 8 de mayo de 1965: “En Roma, en el aeropuerto, cené con Alberti y María Teresa, y otra vez nuestros recuerdos volvieron a Punta Ballena y Punta del Este. Punta del Este es lo que más echamos de menos en América; si tuviéramos aquí nuestra casita uruguaya (y media docena de amigos bien elegidos) no nos faltaría nada” (Rodrigo, 1988: 165).

NOTAS

1-“Esta palabra fue acuñada en el Renacimiento, y es un híbrido greco-latino, como era común en esa época, pues une una palabra del griego clásico: ‘nostos’ (retorno al hogar) y una palabra latina: ‘algos’ (dolor)”. (Itzigsohn & Bar-EI, 2001)

2-Entrevista con Olimpia Torres. “Esa casa conserva recuerdos de muerte: mi padre, mi madre, mi hermana Ifigenia. [...] mi padre pidió que fuera de ladrillo visto para darle un aire de masía [sic] catalana”. (Mérica, 1996: 13)

3- Ortiz no publica la casa Booth, en clave más moderna que La Gallarda.

4- Aparece esta planta en la página 60 del catálogo de CRC (1987), y en *Antonio Bonet Castellana* (Álvarez & Roig, Antonio Bonet Castellana, 1999: 38). En el libro de Katzenstein (1985) aparece una versión de este dibujo con errores. En el libro de Summa no se publica la planta.

5-Este mismo tipo de estructura fue utilizada como “boteras” de las casas de la primera línea de playa. Hoy casi todas han sido cegadas, incluida la de la Gallarda.

6-*El gran amor de Bécquer* (1946) de Alberto Zavalía. La película permitió financiar La Gallarda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R.1945 ca. “Hemisferio austral”, en R. Alberti, *Antología poética* (Buenos Aires: Losada).
- ÁLVAREZ, F., ROIG, J. (Ed.). 1996. *Antoni Bonet Castellana 1913-1989* (Barcelona: COAC).
- ÁLVAREZ, F., ROIG, J. 1999. *Antonio Bonet Castellana*. (Barcelona: UPC y Santa y Cole).
- BAUDELAIRE, C. 1857-61. Las flores del mal. Traducción de Nydia Lamarque. (Buenos Aires: Losada, 1972)
- BENTANCUR, P. 1994. *La consecuencia extrema*. (Montevideo: Ediciones de la Plaza).
- BIELOUS, S. D. 2006. “México de tres culturas”, en S. D. Bielous, *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios* (Montevideo: Trilce).
- BONET, A., FERARI HARDOY, J., KURCHAN, J. 1939. “Voluntad y Acción”, *AUSTRAL N° 1. Separata de Nuestra Arquitectura N° 6 (junio)*.
- CARPENTIER, A.1953. *Los pasos perdidos*. (Barcelona: Bruguera, 1979).
- COMADIRA, N. 2003. “Torres-García en la configuración del noucentisme”, en M. Cortadella (Ed.), *Torres-García* (Barcelona: AUSA e Institut de Cultura de Barcelona).



- DIAZ, J. P.1964. *Los fuegos de San Telmo* (Montevideo: Arca).
- GONZALEZ-ARNAO, A., NUDELMAN, J. 1999. “Texto sin citas. El diseño de Antonio Bonet. 1945-1948”, en F. Álvarez, & J. Roig, *Antonio Bonet Castellana*. (Barcelona: Santa & Cole; CED; UPC).
- ITZIGSOHN, J. A., BAR-EI, Y. 2001. *Salud mental, emigración y cultura*, <http://www.atsmhi.net/salud.htm> (consultado el 20 de agosto de 2009)
- KATZENSTEIN, E., NATANSON, G., SCHVARTZMAN, H. 1985. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España* (Buenos Aires: Espacio editora).
- LAHUERTA, J. J. 1989. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras* (Barcelona: Anthopos).
- LAHUERTA, J. J., PIZZA, A. (Edit.). 1987. *Antonio Bonet y el Río de la Plata* (Barcelona: C.R.C. Galería de arquitectura).
- MÉRICA, R. 30 de junio de 1996. La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar. *El País*.
- ORTIZ, F., BALDELLOU, M. A. 1978. *La obra de Antonio Bonet* (Buenos Aires: Ediciones Summa).
- PELUFFO LINARI, G. 1991. “Significación de la ciudad en la pintura de Torres García”, en *Ciudad/Torres García* (Montevideo: Fundación Torres García).
- RAMA, Á. 1961. *Tierra sin mapa* (Montevideo: Alfa).
- RAMA, Á. 24 de diciembre de 1964. José Pedro Díaz y Carlos Maggi. Ellos vinieron a este país. *Marcha*.
- ROCA I ROSELL, F., SOLA MORALES, I. (Ed.). 1975. *AC / G.A.T.E.P.A.C. 1931 - 1937* (Barcelona: Gustavo Gili).
- ROCCA, P., GONZALEZ, M. d. 2002. *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, S.A)
- RODRIGO, A. 1988. *Margarita Xirgu* (Barcelona: Aguilar Maior)

Jorge Nudelman. Doctor Arquitecto (UdelaR - ETSAB, 1986 / UPM, 2013). Profesor Titular en el Instituto de Historia de la Arquitectura y Profesor Adjunto de proyectos (FADU, UdelaR). Ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales. Su último libro publicado en 2015 se titula *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*.

Palabras preliminares

por Bibiana Ponzini

No es esta la primera vez que se formula esta pregunta a los representantes de los cinco talleres de Historia de la Arquitectura de la FAPyD, pero las respuestas recibidas en esta ocasión demuestran la importancia de reiterarla y, fundamentalmente, de dejar registro escrito de las diferentes argumentaciones. En realidad los docentes de Historia nos hemos interrogado a nosotros mismos en este sentido, en numerosas oportunidades y ámbitos, y el debate tuvo lugar en encuentros de la especialidad, pero también en algunas reuniones del Área en plenario e imprescindiblemente en el seno de las propias cátedras.

En cada caso, tal como se pone de manifiesto en los siguientes textos, la respuesta ha sido siempre una respuesta situada, vinculada a circunstancias y a contextos particulares. Entre ellos merecen especial consideración las modificaciones que a nivel global y local han tenido lugar en la cultura y la sociedad en las últimas décadas; los cambios disciplinares y las nuevas experiencias en el campo de la historiografía; la dinámica de la vida académica de la Facultad desde el retorno a la democracia con el Plan '85 a la formulación del nuevo plan de estudios en el año 2008, período en el que cada vez en mayor medida los docentes fuimos involucrándonos en proyectos de investigación y programas de posgrado; así como también las nuevas herramientas provistas por

la tecnología informática, con sus riesgos y sus potencialidades. Todas estas cuestiones, y algunas otras, han impactado de diferentes maneras en las asignaturas de Historia, que han actualizado sus programas, incorporado nuevos contenidos y renovado sus bibliografías y sus metodologías tanto de enseñanza como de producción intelectual.

Las reflexiones que se presentan a continuación dan cuenta, entonces, de cuáles son las respuestas posibles hoy en la Facultad de Arquitectura de Rosario y, aunque en ellas cada cátedra expresa sus singularidades, se relevan preocupaciones comunes.

En primer lugar, se destaca el insoslayable compromiso con la universidad pública, atendiendo a la formación ética y la responsabilidad social y política que las acciones profesionales conllevan.

Asimismo se advierte la distancia tomada hace ya tiempo respecto de la historia tradicional de los estilos o del discurso monolítico del *proyecto moderno* -superados por los aportes fundantes de la Escuela de Venecia-, para aventurarse a la apertura hacia nuevas aproximaciones provistas por los más recientes, y no tanto, enfoques de la historia y la sociología. Así, por ejemplo, se reconoce en los textos, explícita o

implícitamente, la relevancia que los principales representantes de la historia cultural –Pierre Bourdieu y la productiva noción de campo, Raymond Williams y su ya “clásica” comprensión de la cultura, Michel de Certeau y la escritura de la historia o los fascinantes textos de Karl Schorske, entre otros- han tenido en la definición de las proposiciones de nuestras cátedras de Historia.

Pero sin lugar a dudas, lo que caracteriza hoy las preocupaciones de las mismas -y esto no implica que no se haya planteado en otros momentos- es el énfasis en la relación entre práctica histórica y práctica proyectual, seguramente alentada y resignificada desde la aparición del Proyecto Final de Carrera.

Al respecto y, en términos generales, se subraya la necesaria participación de Historia en la formación disciplinar (Benedetti), ya que, sostienen los autores, la misma “es una práctica que estimula al proyecto, pero que de ningún modo se propone *enseñar a proyectar*” (Cicutti), “contribuye con el reconocimiento de la genealogía del proyecto, su deconstrucción procesual, las hipótesis del mismo” (Brarda), en tanto “es herramienta de proyecto” (Dócola), con el cual se comparten los objetivos, pero “las lógicas del pensar y el actuar, son diferentes” (Albertalli).

En síntesis, una Historia de la Arquitectura que, lejos de toda función de “operatividad”, se propone contribuir a la formación reflexiva y crítica de los futuros profesionales de la arquitectura.



Bibiana Ponzini. Arquitecta UNR. Docente investigadora Cat. II. JTP concursada en Historia de la Arquitectura I, II y III, cátedra B. Cicutti. Ha codirigido y dirige proyectos de investigación acreditados. Maestrando en Estudios Culturales (CEI-UNR). Ha desempeñado distintos cargos de gestión en la UNR y la FAPyD, de la cual es actualmente Secretaria de Autoevaluación.



por *Pía Albertalli*

La Historia de la Arquitectura es y puede ser...muchas cosas: una fuente de legitimación de prácticas del pasado cuya herencia se reclame, la aproximación a un cúmulo de experiencias adquiridas a través de obras y textos canonizados que han oficiado –y ofician- como ejemplares; la puerta de ingreso a las lógicas de la profesión y sus códigos internos; un entrenamiento en la manera en que miramos y asignamos valor los arquitectos; el reservorio de un vocabulario específico y la clave para reconocer la densidad e historicidad de sus significados.

Hace ya tiempo dejamos de hablar de Historia de la Arquitectura distanciándonos de la idea de una tradición autónoma de la Historia del Arte, fundada en el estudio de las formas. Tampoco queremos hacer una Historia Social del entorno construido, atenta a la dependencia de las intervenciones edilicias, urbanas y territoriales respecto a los modos de producción de cada formación social. Este enfoque nos distancia de la comprensión de los objetos, ideas e instituciones que constituyen la base de nuestra aproximación a la disciplina.

Preferimos pensar –parafraseando a Schorske- en la Arquitectura con la Historia. Es decir, hacer uso de los materiales del pasado y de las configuraciones con que los organizamos, para orientarnos –por diferencia o analogía- en el presente; relativizar los acontecimientos en relación con un fluir temporal que contribuye a descifrarlos y a subrayar su carácter circunstancial.

La Arquitectura supone valores, conocimientos y pericias construidas socialmente, articuladas con líneas maestras del proyecto cultural global. Pensando con la Historia podemos aportar a la reflexión sobre lo que la Arquitectura fue y es actualmente.

Reivindicamos a la Historia como una forma más de conocimiento, pobre de instrumentos (poco más que el calendario, el presupuesto de la condición dinámica de los procesos y la potencialidad explicativa de la sucesión y de la simultaneidad). Inclusiva en cuanto a principios y métodos, amplía respecto al universo de estudio, su facultad es entretejer materiales y conceptos en una narración significativa, que dé cuenta tanto de las transformaciones como de las permanencias, del tiempo y los cambios. Nos permite dar cuenta de cómo una tradición –bajo la estabilidad ficticia de su nombre- se transforma y adecua a las demandas y posibilidades de cada momento, cuestiona y negocia con una autonomía relativa.

La Historia nos permite tomar distancia de esa tradición –siempre viva, siempre cambiante- que actúa justificando inadvertidamente nuestro hacer y condiciona nuestro presente. Invita a trazar un límite y hacer de la tradición un pasado –un objeto de estudio- para preguntarle cosas distintas a las que nos quería decir. Establece una distancia para reflexionar sobre lo que ya no es y reconocer lo que falta. La Historia invita a apropiarse de la tradición para manipularla, explotarla y descifrarla, para transfor-

marla en un texto que ayude a organizar las prácticas en el presente. Este patrimonio que ha funcionado -y funciona- como reservorio de posibilidades y alternativas, de héroes, luchas, glorias y proyectos truncos, puede alentarnos a pensar que, si alguna vez las cosas fueron diferentes, el mañana también puede ser distinto y aun mejor.

La posibilidad de marcar una diferencia con épocas anteriores vuelve explícita una identidad para el presente. Entierra a los muertos para fijar el lugar de los vivos, hace evidentes los desafíos de nuestro tiempo. Nos acercamos a la Historia con el mismo interés que nos convoca al Proyecto: los objetivos son los mismos, pero los instrumentos, las lógicas del pensar y el actuar, son diferentes. La Historia nutre a los que proyectan. No enseña a proyectar, induce a proyectar, a tomar distancia de las rutinas y promesas de lo conocido, a sospechar de lo se considera natural y necesario. No resuelve los problemas en el tablero, propone otros nuevos, demuestra que hay alternativas. No suplente la toma de decisiones, estimula una reflexión crítica, una elección consciente de los instrumentos y soluciones. No aporta modelos y registros seguros donde dejarnos ser, alimenta la conciencia de nuestro aquí y ahora, nos ayuda a entender a la Arquitectura como un pequeño fragmento de los modos de representación, de conocimiento y de acción sobre lo real. No marca direcciones válidas hacia donde encaminarnos, pero sí colabora en la

gradual definición de una tendencia -como decía Rossi- aportando los métodos y la apertura para la gradual construcción de una genealogía altamente intencionada que guíe nuestras hipótesis, discrimine nuestros valores y oriente nuestras investigaciones.

La Historia nos confronta con la historicidad de nuestros actos y elecciones. Nos otorga herramientas para explorar los mecanismos reproductivos de la profesión y poner en descubierto la relatividad de sus supuestos. La Historia puede -y debe- ser un instrumento de crítica y transformación. Es el nutriente mayor de la voluntad de cambio. No es posible transformar desde la nada. El pasado puede operar como aquel lugar donde las cosas fueron distintas, donde algunas opciones prevalecieron sobre otras vencidas u olvidadas. Nos enseña que las obras no son el producto necesario de una época sino opciones posibles en ciertos contextos y que en todo momento histórico hubo un margen de libertad que es nuestra responsabilidad comprender y reproducir.

Rescritura a partir del documento Fundamentos del Taller de Historia de la Arquitectura de la Dra Arq. Ana María Rigotti.

Pía Albertalli. Arquitecta (FAPyD-UNR). Profesora adjunta de Historia de la Arquitectura en la cátedra de la Dra. Arq. Ana María Rigotti. Participa de proyectos de investigación.



por *Rubén Benedetti*

En un momento en que las fuentes de información para el arquitecto (y el aspirante a serlo) son variadas, múltiples y de fácil disponibilidad, resulta pertinente indagar cuál es el lugar que le cabe a la Historia de la Arquitectura.

La proliferación informativa actual nos diferencia del momento en que se inició, de forma más o menos sistemática la enseñanza del oficio de arquitecto, cuando la historia cumplió un rol tutorial; mediante ejemplos del pasado como orientación y guía para el desarrollo del oficio.

Idéntica lógica a la que empleó Polibio para explicar la grandeza romana a partir de la cultura griega fue empleada por Vitruvio fundamentando la belleza de las construcciones romanas en el concepto griego de proporción. La reaparición del texto vitruviano en el Renacimiento acompañó entonces la admiración por la cultura clásica. Institucionalizadas las academias, la presencia tutorial del pasado se mantuvo y se potenció: el *Prix de Rome*, significó hasta entrado el siglo XX la posibilidad de estar cuatro años en contacto con las fuentes de la belleza clásica. Tras derribar el canon académico, el movimiento moderno constituyó en sí mismo un nuevo paradigma formal, con lo que puso en crisis el rol de la Historia de la Arquitectura. A pesar que los Maestros no escondieron -al contrario, explotaron- valores clásicos, la generalización de lo moderno como estilo impulsó el desapego a la

disciplina histórica y redujo el foco de interés a obras de un entorno temporal próximo. Tanto la crítica como la revisión del movimiento moderno obraron por caminos opuestos. Mientras algunos retomaron la indagación sobre el pasado disciplinar, otros acentuaron la autonomía del presentismo formal, haciendo perfectamente aceptable proyectar sin referencia ni formación histórica. Pareciera cumplirse la advertencia de Tafuri, sobre una arquitectura desentendida de la historia y de la ideología. No son pocos los que optaron por una arquitectura ahistórica. La profusión de información sobre las obras contemporáneas permite que se juegue a componer una arquitectura basada en recombinación de formas de la actualidad próxima, especie de *ready made* proyectual. O el juego experimental de quienes exploran formas a partir de juegos matemáticos, explotando recursos de software para generar envolventes interesantes. Lo uno y lo otro tienen perfecta cabida en la panoplia contemporánea del proyecto. Nada que necesite conocer ni el repertorio académico, ni repensar los manifiestos de las vanguardias. Hoy mismo, muchas carreras de Arquitectura han reducido al mínimo el estudio de la historia, o la han convertido en un tema de posgrado. Así aparece como herramienta necesaria para la formación en la crítica, pero innecesaria para formar proyectistas. En el otro campo, quienes sostuvieron el estudio de la historia no lo hicieron sin dificultades.

La historia descriptiva, catalogación de obras, autores y rótulos estilísticos, al entender a la arquitectura como un fenómeno artístico, acarrió la consecuencia de soslayar una enorme producción ajena a autores célebres. Se ignoró así en gran medida los contextos (históricos, sociales, urbanos) que sustentaron y dieron origen incluso a las obras del repertorio elegido. La opción de componer la historia a partir de la acumulación de precisiones datológicas, en tanto, dejó lagunas sobre el valor de la arquitectura, su relación con la sociedad que la produjo y la interpretación de la obra como fenómeno de una época. En las últimas décadas el riesgo, acompañando la tendencia de otras ciencias sociales, fue el de cuestionar la validez del conocimiento específico en historia, con la puesta en valor de la memoria como “*presencia del pasado en el presente*”, con la sustitución de la investigación sólida por conceptos elusivos como el de memoria colectiva. A propósito, merece tenerse en cuenta lo señalado por Paul Ricoeur (2004), quien afirmó que memoria e historia son entidades diferentes obligadas a una cohabitación forzosa, por cuanto el recuerdo individual y colectivo constituye un material diferente al de la Historia. En otros casos, por evitar transitar una *histoire événementielle*, o por la tentación de relatar el pasado como la confrontación entre el poder y los subalternos, la historia de la arquitectura se vio invadida -si no desplazada- por los estudios culturales, desatendiendo que historiar

la arquitectura es básicamente construir una historia científica, caracterizada por *techné* y *praxis* específicas. Resulta así que aunque pueda hacerse arquitectura sin historia, la historia de la arquitectura no ha perdido su lugar si se entiende que cada obra en sí constituye un hecho histórico, producto de una colectividad, tecnología y sociedad determinada, en un momento específico. La tarea pendiente es lograr una manera de construir la historia disciplinar que, eludiendo los riesgos de confusión metodológica, aporte a la vez a la explicación de hechos históricos y a la comprensión de los hechos arquitectónicos. Aun para aquellos que por propia decisión se desentienden de la historia, opción que en sí es una marca de la época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

•RICOEUR, P. 2000. *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2004)

Rubén Benedetti. Arquitecto (FAPyD-UNR). Especialista en Higiene y Seguridad. Doctorando en Historia (UTDT). Profesor Titular a cargo de una Cátedra de Historia de la Arquitectura. Director Académico de la carrera de Especialización en Salud y Seguridad (FAPyD-UNR). Director del CDT-SaSEd. Actualmente dirige diversos proyectos de investigación, extensión universitaria y vinculación tecnológica.



por *Bibiana Cicutti*

Reconocer el territorio propio de la Historia de la Arquitectura hace, no solo a una cuestión de valoración de la disciplina que nos ocupa sino a la incumbencia de ésta en el proceso proyectual. A nivel cotidiano y, con frecuencia, se presenta el falso dilema: ¿enseñar Arquitectura desde la Historia? o ¿enseñar Historia en la carrera de Arquitectura? Frente a esto, decimos que enseñamos Historia de la Arquitectura, con su propio estatuto disciplinar, lo cual implica una efectiva contribución a la formación del arquitecto, no con un carácter instrumental, directo, sino, más bien, estructural, substancial a la construcción del pensamiento arquitectónico. Ante todo, queremos señalar que cuando hablamos de Arquitectura no nos referimos solo a las obras, a los proyectos, sino a un campo más amplio denominado *cultura arquitectónica*, el que se inscribe en un trabajo colectivo de exploración, reiteración y difusión de prácticas e ideas ejecutado, no solo por los proyectistas, historiadores y críticos, sino por actores provenientes de distintas disciplinas, operadores del habitar, desarrolladores urbanos, funcionarios, usuarios, etc. Los objetos proyectuales, artísticos, no forman parte de este universo si no es por la mediación de la escritura, de la reproducción visual, de la Universidad, de la comunicación pública. Como tampoco, los límites de lo que llamamos arquitectura no se circunscriben al territorio del *autor* sino a un espacio de debate, a un territorio construido por determinaciones

propias: la disciplina, la profesión, la enseñanza. Entendemos que las prácticas proyectuales se inscriben dentro de múltiples configuraciones que organizan, de modo sistemático o no, sus procedimientos. Estas configuraciones son construcciones que, al igual que la historia en sí, se develan situacionalmente, esto es, en una institución, en un lugar. El proyecto en sí es una instancia específica de conocimiento: se conoce a través del proyecto y, como cualquier otra instancia (la de la producción plástica, la de la historia, como la del conocimiento en general), es multidireccional, se construye socialmente. Es en estos términos que entendemos que se construye el pensamiento arquitectónico, donde Historia juega el rol de reproductora de la profesión al legitimar ciertos debates, efectuar ciertos recortes, ignorar o destacar prácticas y productos, tanto como sus modalidades de reconocimiento y aceptación en determinado momento histórico. Como docentes, nuestro desafío consiste en poner en crisis los discursos naturalizados, encriptados, poniendo sobre la mesa (sobre el tablero), las evidencias necesarias que movilizan la pregunta, la duda, el elenco *otro* de opciones posibles. En esta permanente construcción y erosión de los bordes (del concepto, del texto, de la obra), se desarrolla la práctica histórica. El propio estatuto de la Historia no se pone en discusión, aunque tampoco se recluye ligeramente en su refugio solitario y complaciente. Por el contrario, planteamos de-

sarrollar una actividad histórica en tanto práctica de articulación, convalidación, refutación con la práctica y teoría del proyecto, en tiempos y oportunidades no necesariamente inmediatos. La Historia no sustituye la enseñanza de Teoría ni el Proyecto, ni lo pretendemos. Como forma de conocimiento, sintoniza con la práctica proyectual: hipotetiza, intuye soluciones, problematiza temas, trabaja con variables disciplinares y extradisciplinares, procesa e interpreta documentación, estructura y controla decisiones y conclusiones, etc. Es una práctica que estimula al proyecto, pero que de ningún modo se propone *enseñar a proyectar*.

Nos interesa entonces, desde la Historia de la Arquitectura, situar a los alumnos en el conocimiento de los procesos que han ido constituyendo y definiendo históricamente la disciplina y determinando las condiciones de su práctica actual, sus modalidades de percepción, su materialidad. Llegados a este punto, y en función de determinar el lugar de los materiales de la historia en el proyecto (teorías, prácticas, imágenes, textos), resulta conveniente despejar el rasgo de negatividad que pueda atribuírsele a la idea de *copia*. Negatividad que se relaciona generalmente con concepciones que, embarcadas en la búsqueda de lo único e irrepetible, mitifican lo original y lo único de la producción artístico cultural.

La cultura es, por definición, *un modo de reproducción*. Su naturaleza es cambiante, incorpora y desecha, construye y corroe límites. En su acep-

ción corriente, el término reproducción implica *hacer una copia*; no obstante, en ciertos campos como la biología, se entiende como la creación de un nuevo organismo dentro de la misma especie. En el ámbito de la cultura, el grado de autonomía de este proceso es, con mayor motivo, relativo. Gran parte de la historia general, y de las especializadas en arte o arquitectura, dan cuenta de los precedentes y las continuidades en los acontecimientos histórico sociales, como procesos naturalizados: no siempre se revela que el acceso, la selección y especialmente la distribución del conocimiento, están mediados socialmente y, en algunos casos, directamente controlados por las instituciones o por el propio grupo social. La historiografía que ha juzgado habitualmente nuestros productos culturales, ha tomado como parámetro las manifestaciones de la modernidad producidas en los países centrales, fundamentalmente, los enclaves y momentos de excepcionalidad donde se produjeron las innovaciones y rupturas, sin atenerse a los procesos concretos de reproducción y control, como también, de resistencia.

Bibiana Cicutti. Arquitecta (FAPyD-UNR). Doctora en Arquitectura (FAPyD-UNR). Es Directora de proyectos de investigación y redes internacionales. Profesora Titular por concurso ordinario de Historia de la Arquitectura I, II y III. Directora del IDEHA y Secretaria de Ciencia y Tecnología en la FAPyD-UNR.



por Analía Brarda

Desde la Antigüedad, la Arquitectura, se ha venido constituyendo como una de las disciplinas que a la par de brindar soporte material a las diversas actividades humanas, busca dar respuesta a las grandes cuestiones de la condición del hombre, sus interrogantes y deseos. Esta es una institución que crea un saber, que establece sus códigos, sanciona reglas, acepta agentes y construye genealogías que varían con el tiempo.

En este sentido, es necesario pensar cómo la misma debe ser enseñada, dado que nadie aprende una disciplina solo, sino que precisa entablar un diálogo con quienes ya participan de las comunidades afines para que éstos puedan dar indicaciones de cómo es su quehacer.

Por ello hoy deberíamos preguntarnos qué enseñar, cómo enseñar, y cuáles son los modos en que el saber arquitectónico es constituido, organizado y controlado, ya que *aprender* en la universidad no es un logro garantizado. Podemos decir al respecto que en la formación del arquitecto, la Historia de la Arquitectura es la encargada de promover un modo singular de reflexión crítica. Lo que implica el análisis del objeto arquitectónico y/o urbano desde sus condiciones de producción tanto materiales como intelectuales, estableciendo su significación en una determinada sociedad histórica. En este sentido, su práctica docente, se ubica en la intersección de varias disciplinas y se presenta como autónoma y heterónoma al mismo tiempo, estableciendo relaciones en muchas direcciones.

Por lo cual su enseñanza y aprendizaje se pueden examinar desde distintos aspectos:

- a. el aspecto historiográfico, que da cuenta del contenido general, de las particularidades teóricas, todo un corpus de conocimientos y enfoques surgidos del análisis del objeto de estudio. Lo que implica el abordaje de un cuerpo de conocimientos, enfoques y explicaciones, vinculado con problemas de otras disciplinas como la historia general, la historia del arte, las ciencias sociales, los estudios culturales y los aspectos técnico-constructivos, entre otros.
- b. el aspecto disciplinar, puesto que trabaja con los mismos principios, elementos y relaciones que esta última.
- c. el aspecto pedagógico-didáctico, que aborda los aspectos del aprendizaje, los procesos cognitivos generales y aquellos del propio objeto de estudio de la Historia de la Arquitectura.

En síntesis, por un lado podríamos pensar que la Historia de la Arquitectura en la currícula de la carrera universitaria, tiene como función la construcción de la identidad, el desarrollo de la crítica de los discursos históricos que permiten tomar conciencia de las particularidades del desarrollo urbano arquitectónico. Por otro, contribuye con el reconocimiento de la genealogía del proyecto, su deconstrucción procesual, las hipótesis del mismo. Donde la obra, los datos relevantes del contexto y/o el autor, etc.,

arrojan luz sobre el proceso de toma de decisiones, formales, materiales, urbanas, sus lógicas de sentido con base en la diversidad.

La importancia de lo anteriormente dicho se debe al hecho de que el aprendizaje académico lleva consigo el acceso a una construcción social del conocimiento. Y realiza un aporte al conocimiento consensuado y aceptado como valioso dentro de la propia disciplina. Ya que, como señala Bordieu (2003) en la teoría del campo, éste es un sistema regulado por sus propias leyes. Las que poseen un capital común, que implica los conocimientos, habilidades, creencias. Y la lucha por su apropiación entre quienes detentan el capital y quienes aspiran a poseerlo. Por lo que éstos deben adquirir el *habitus* u oficio, lo que involucra un grupo de técnicas, ciertas creencias vinculadas a la historia de la propia disciplina. Los alumnos, deben poder conocerlas y/o reconocerlas, así como tienen que poseer intereses comunes que posibilitan los acuerdos tácitos. Dichos intereses son los que sostienen al campo y permiten su reproducción, hechos que podemos observar están puestos en juego en los actuales Talleres de Historia de la FAPyD.

Souto define al taller como un “*dispositivo pedagógico*” (SOUTO, M.: 2006) complejo, como un espacio de trabajo que desplaza el ejercicio de un pensamiento lineal o de repetición acrítica, para promover otro de tipo reflexivo, crítico y creativo. A su vez en él, se entiende que enseñar no es transferir, o depositar conocimientos en el otro, sino crear

ciertas condiciones para que los saberes puedan ser contruidos por los propios sujetos. Así allí se integran y rescatan los aportes teóricos y prácticos de diferentes aspectos curriculares.

En definitiva, en el taller de Historia de la Arquitectura se pretende superar la fragmentación de ideas, generar espacios de oportunidad, articular conceptos, trabajar cooperativamente, realizar análisis críticos, debatir libremente, en síntesis incentivar la participación. En este espacio se despliega un *saber- hacer* del trabajo histórico, para que los alumnos adquieran las competencias y habilidades necesarias para responder a los interrogantes que les plantee su futuro desempeño profesional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. 2003. *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Ed. Quadrata).
- SOUTO, Marta. 2006. *El carácter de “artificio” del dispositivo pedagógico en la formación para el trabajo* (Bs. As.: Fac. de Filosofía y Letras. Fichas de Educ. OPFYL).

Analia Brarda. Arquitecta (FAPyD-UNR). Doctora en Historia y Especialista en docencia universitaria. Prof. Titular de Historia de la Arquitectura FAPyD-UNR. Directora de proyectos de investigación. Directora de la Facultad de Turismo y Hospitalidad (UAI- Rosario). Coordinadora del Plan de desarrollo turístico sustentable de la Municipalidad de Rosario.



por *Silvia Dócola*

El proyecto es transformación...*No existe creación desde la nada* sino un espacio plural dentro del cual, trazando una línea o proponiendo una figura, delimitamos el campo de lo posible (Rella, 1984: 106-108)).

Historia ¿para qué? La pregunta se ha instalado sistemáticamente en las diversas disciplinas: una y otra vez los historiadores, pero también los pedagogos, arquitectos, entre otros, se preguntan (nos preguntamos) historia: ¿para qué? Pierre Vilar, ya hace más de 30 años, sorprendía con una frase: *la historia sirve para leer el diario*. La historia *sirve* -parece necesario volver a probar su *utilidad*- para comprender el pasado, pero fundamentalmente el presente. Una sociedad -global o parcial- sin ninguna conciencia de su pasado sería como un individuo amnésico. La historia, por lo tanto, tiene por objetivo luchar contra la amnesia (Stábile, 2005). Desde la modernidad muchos pretenden proyectar desde la nada. Frente a esa ilusión, nuestra propuesta de historia de la arquitectura para la FAPyD, apuesta a la formación del estudiante como un sujeto que toma conciencia de su propia historicidad.

Si parafraseamos a Celaya en *La poesía es un arma cargada de futuro* (1955) y cambiamos poesía por historia, por arquitectura o por historia

de la arquitectura podemos decir que Historia es tomar partido, no es un lujo cultural, no es neutral. Historia es, entonces, herramienta para tomar conciencia de la propia temporalidad y del espesor histórico de cada acción proyectual.

La historia de la Arquitectura no está ajena a los cuestionamientos que se presentan hacia la historia en general. La reducción, en los últimos años, de la carga horaria en los Planes de Estudios en las carreras de Arquitectura, apuntan en ese sentido. Frente a esto nos posicionamos operando sobre la noción de proyecto. Consideramos que desde cada proyecto macro (político, económico) diversos actores intentan luchar por el control del espacio definiendo territorios.

Estos proyectos son múltiples y simultáneos, entonces las transformaciones materiales se pueden entender como resultados coyunturales de la lucha por el control del espacio, sobre una naturaleza cambiante, sobre una base material de rastros de proyectos a modo de palimpsesto (Corboz, 1983). En esa misma lógica *la obra de arquitectura* ha sido abordada por la historiografía de la arquitectura, ya desde mediados del siglo XX, rompiendo la idea de su *unidad aparente*. El estallido del objeto nos ha permitido entenderla también como lugar de batallas.¹

Es sobre ese palimpsesto material, frente a las arquitecturas y a los miles de discursos sobre la arquitectura que lo preceden, que cada arquitecto se posiciona definiendo su presente y recortando y definiendo su pasado.

Inevitablemente esto presupone una concepción del tiempo que afecta a su *producción*. Cuando el arquitecto *da forma* (al espacio físico, a la disciplina e incluso a su propia formación) afronta una instancia propositiva que emerge de la articulación entre sus *valores* (su *sistema de creencias*) y la propia interpretación *histórica*: **cada sujeto que proyecta se ubica, construye para sí y desde sí un lugar desde el que re-conoce un “pasado” que lo precede, transforma supuestos pasados en presente, delimita y preanuncia lo posible** (Chazarreta, 2004)

Aun cuando la toma de decisiones sea inconsciente, cada sujeto se posiciona frente al tiempo. Y es desde el conocimiento de otras experiencias disciplinares, en otros tiempos y en el propio tiempo, que cada estudiante de arquitectura, que cada arquitecto, a través de cada acción proyectual, replica, contrasta, subvierte, transforma, repite, pone en crisis, al *canon* de la disciplina, y a las propuestas subalternas o alternativas al mismo. Desde esa lógica, historia de la arquitectura es herramienta de proyecto.

NOTAS

1 - Me estoy refiriendo a los aportes de la Escuela de Venecia, en especial a los escritos de Manfredo Tafuri y Franco Rella. En nuestra formación en particular esta idea del rompimiento del objeto como unidad aparente fue introducida por Beatriz Chazarreta quien se formó con ambos a fines de la década del 70.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CELAYA, G. 1955. "La poesía es un arma cargada de futuro", en Cantos Iberos (Alicante: Verbo) http://www.gabrielcelaya.com/documentos_algunospoemas.php#opci3 (consultado abril 2017)
- CHAZARRETA, B. 2004. Programa Concurso Profesor Titular Historia de la Arquitectura I, II y III. FAPyD. UNR. Inédito
- CORBOZ, A. 1983. "El territorio como palimpsesto", *Revista Diógenes* **121**, 14 -35
- RELLA, F. 1984. "Tempo della fine e tempo dell' inizio", *Casabella* **498**, 189.
- STÁBILE, M. 2005. Programa Concurso Adjunto Historia de la Arquitectura. Taller Chazarreta. FAPyD-UNR. Inédito

Silvia Docola. Arquitecta (FAPyD-UNR). Profesora Titular de uno de los talleres de Historia de la Arquitectura. Investigadora CIC-UNR. Doctoranda FAU-UNLP. Ha desarrollado tareas de gestión en FAPyD y en la Municipalidad de Rosario. Es autora de capítulos de libros, artículos y ponencias.

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego, a través de evaluadores externos, por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar. En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en archivos separados en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: <http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/>.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpressiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (Paris: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism", *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra "en" y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. "Arquitectura e ideología", en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería:

ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. "Does the icon have a cognitive value?", en *Panorama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exac-

tas, se utilizan las abreviaturas "a." (ante), "p." (post), "c." (circa) o "i." (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. "On phenomenological discourse in architecture", *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. "Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México", www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en <http://normasapa.com/>

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

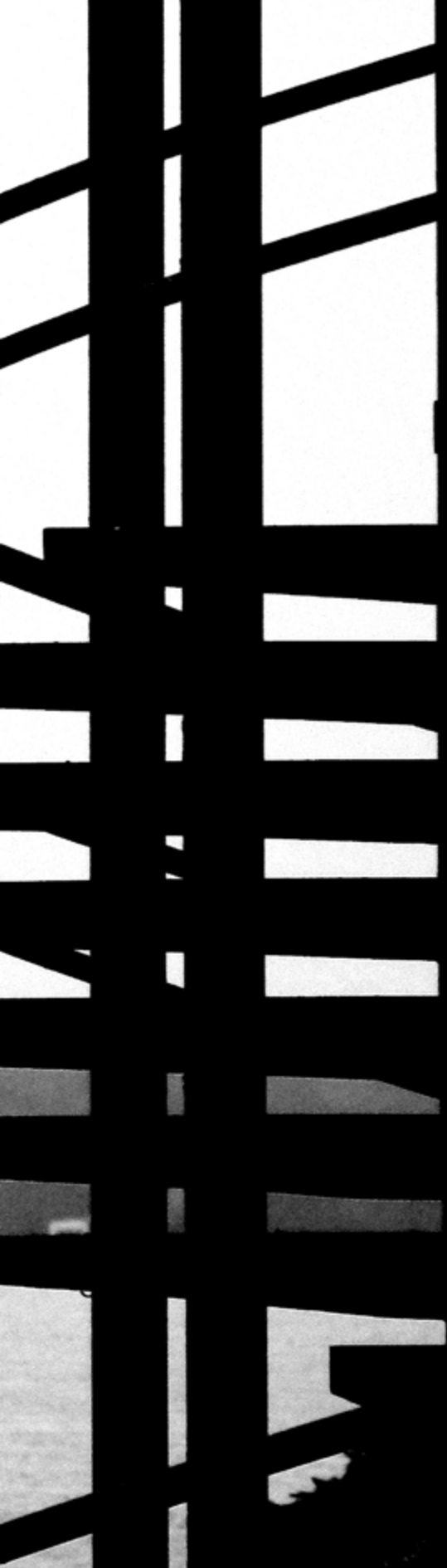
El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf>

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores serán notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.





Esta edición fue impresa en
Acquatint. Rosario, Argentina.
Contó con 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.
A&P Ediciones, 2017.
aypcontinuidad01@gmail.com

Esta edición fue impresa en Acquatint.

L N Alem 2254

Rosario, Argentina

Julio 2017

Cantidad: 500 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

A&P Ediciones, 2017.

FAPyD Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.



UNR Universidad
Nacional de Rosario