

Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

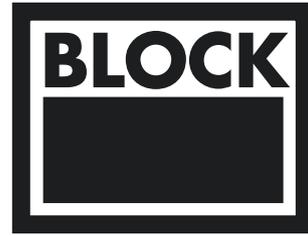
Adrián Gorelik  
Silvia Pampinella  
Graciela Silvestri  
Ana María Rigotti  
Luis Müller  
Lina Streeuwitz  
Jorge Francisco Liernur  
Claudia Schmidt  
Jorge Tarrago Mingo  
Fernando Aliata  
Alejandro Crispiani

ARGENTINA 01+

Número 7,  
julio de 2006



UNIVERSIDAD TORCUATO DE TELLA



**Revista de cultura de  
la arquitectura, la ciudad  
y el territorio**

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

**Universidad Torcuato Di Tella**  
Rector: Dr. Juan Pablo Nicolini

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**  
Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

**Consejo consultivo:\***

Arq. Jorge Aslan  
Arq. Francisco Bullrich  
Arq. Jorge Hampton  
Arq. Jorge Morini  
Arq. Josefina Santos  
Arq. Clorindo Testa

**Comité ejecutivo:**

Arq. Oscar Fuentes  
Arq. Pablo Pschepiurca

**Block**

**Director:**

Arq. Jorge Francisco Liernur  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

**Comité de redacción:**

Mg. Noemí Adagio  
*Universidad Nacional de Rosario*

Dr. Fernando Aliata  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Dra. Anahi Ballent  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Arq. Alejandro Crispiani  
*Pontificia Universidad Católica*  
*de Chile (Santiago)*

Arq. Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Dr. Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Arq. Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Mg. Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

Dra. Ana María Rigotti  
*Universidad Nacional de Rosario*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Dra. Claudia Shmidt  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*

Dra. Graciela Silvestri  
*Universidad Nacional de La Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

\_\_\_\_\_  
\* Enrique Fazio, Raúl Lier, *in memoriam*

**Editoras del número 7:**

Ana María Rigotti  
Claudia Shmidt

**Diseño:**

Gustavo Pedroza  
*Universidad Nacional de Lanús*

No está permitida la reproducción  
parcial o total del material que  
aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los  
artículos son de exclusiva responsabilidad  
de los autores.

ISSN: 0329-6288  
Propietario  
Universidad Torcuato Di Tella  
Miñones 2159/77  
C1428ATG Buenos Aires  
Argentina  
Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,  
(54 11) 4783 8654 (CEAC)  
E-mail: ceac@utdt.edu

# Indice



**BLOCK, número 7, julio de 2006**

---

	Introducción	4
Ana María Rigotti - Claudia Shmidt	Argentina 01+: ¿qué pasó con la arquitectura?	6
Adrián Gorelik	El romance del espacio público	8
Silvia Pampinella	La ciudad cambió la voz	16
Graciela Silvestri	La lógica de la sensación	24
Ana María Rigotti	Esas raras arquitecturas nuevas	32
Luis Müller	Córdoba x 5: indagaciones	44
Lina Streeruwitz	Proyecto para otra Patagonia	52
Jorge Francisco Liernur	Equívocos porteños: todos somos afts	58
Claudia Shmidt	<i>Sweet home Buenos Aires</i> : la oportunidad de la arquitectura	64
Jorge Tárrago Mingo	Casas-taller anónimas y cartas a Giedion: Wladimiro Acosta	75
Fernando Aliata	Lógicas proyectuales	82
Alejandro Crispiani	El objeto madí o la conquista imaginaria de la ciudad	89

---

En la tapa:  
J. Manuce, Sector  
Puerto Norte,  
*Concurso de ideas*,  
Rosario, 2004.

## Límites de un realismo contemporáneo

### Preocupaciones compartidas

Hacia fines de los noventa, la cultura arquitectónica porteña comenzó a explorar, con timidez, caminos alternativos tanto a los modos que hasta entonces habían hegemonizado las poéticas disciplinares, como a la fuerte presencia, en las generaciones más jóvenes, de las modalidades *formless* a través de diagramas que tan linda figura hacen en las pantallas de computadora. Se señalaba la idealización que aunaba –en la inflexión local– las viejas trayectorias y las nuevas proyecciones, su desprecio nada disimulado de la instancia constructivo-material del proceso arquitectónico.

Las cuestiones que se colocaron en foco implicaron presupuestos que pueden –o no– articularse. La primera remite a una larga marca de la que la Arquitectura, disciplina artística, nunca pudo desembarazarse: el hecho de que su producto forma parte de la experiencia cotidiana, no de la apariencia libremente contemplada. En el espacio construido por la arquitectura «el hombre se encuentra rodeado con todo su ser somático-psíquico por un espacio conformado»,<sup>1</sup> el hombre vive literalmente en este espacio –o más bien se encuentra obligado a vivir.

La segunda cuestión subraya el carácter de producto material y colectivo de la obra arquitectónica. En este sentido, la Arquitectura resulta un episodio relevante en la historia de la división social del trabajo, tanto por su extrema condensación de valores simbólicos como de uso y eficiencia –un episodio particular, casi arcaico, porque nunca abdicó del ideal de equilibrio entre las instancias materiales y espirituales. Para cualquier arquitecto, la experiencia de construcción de una obra indica por qué esa obra no es resultado directo de las previsiones técnicas del plan –la instancia ideativa– ni una caída con respecto a ellas, sino *algo nuevo* conformado por múltiples materiales, acontecimientos, accidentes y sujetos. En palabras ya clásicas de las vanguardias del siglo XX: conformado por *la vida*.

La tercera cuestión que ha sido puesta de relieve apunta a la recepción y no a la producción, convirtiendo en protagonista la contundente materialidad de la obra que se erige como cosa pura y dura ante los sentidos humanos. Mientras la tradición porteña tendió a desdeñar la fruición inmediata, fragmentaria, móvil,

cotidiana, de estos objetos, a favor de la inteligencia de la estructura ideal o del efecto de un esquivio de trazos potentes que no indicaba material, proceso de construcción o uso, esta tendencia trató de amplificar la atención hacia las distintas instancias de lo real a través de los medios del arte. Para ellas, el arte es la última instancia que guarda *lo concreto* como experiencia humana.

En fin: aún antes de que *lo real* nos arrollara en la Argentina del 2001, ya estaba instalada –aunque no de manera orgánica– la incomodidad de la disciplina con los presupuestos literarios de la tradición o de las tendencias *cutting the edge* que afirmaban ingenuamente, seducidas por palabras filosóficas convertidas en mediáticas, la *virtualidad de lo real*.

Algunos textos internacionales prepararon este clima de ideas en Argentina, en particular el de Kenneth Frampton *Studies in Tectonic Culture*, que abrió la posibilidad de una lectura operativa y actual del materialismo antropológico de Gottfried Semper.<sup>2</sup> No pocos arquitectos de suceso, como Zumthor o el estudio Herzog/de Meuron (por muy distintas vías) parecían recuperar estos motivos; y figuras difícilmente clasificables dentro del Movimiento Moderno, como Carlo Scarpa, Dimitrios Pikionis, y hasta los vecinos Vilamajó y Dieste, fueron nuevamente colocados en foco. No faltaron los paralelos con las artes hermanas, en especial la escultura que, desde los años setenta, abrevó del impacto de la fenomenología de la percepción, insistiendo en las cualidades táctiles, sonoras, estáticas de las formas, rechazando así la idea de *espacio* como concepto abstracto. Para entendernos: Richard Serra comenzó a ser conocido por los arquitectos.

En diversas facultades del país, en cursos de posgrado, en *workshops* ocasionales, fueron cobrando importancia las propuestas que acentuaban el tema constructivo como núcleo de la proyección, la atención al papel de la junta en la articulación de la obra, la precisión técnica antes que tecnológica, el cuidado del detalle, *la vida en las formas*. No excluyo el papel que adquirió el tema del paisaje geográfico en el discurso arquitectónico, especialmente en las inflexiones que resaltaron materiales inéditos (la efímera arena o los imprevisibles crecimientos de la materia orgánica, los usos adaptados «naturalmente» a las modalidades históricas del sitio, las condiciones geológicas del suelo). No trataré estas tendencias, aunque sugieren todas ellas la voluntad de un

nuevo y no convencional acercamiento a *lo real*. No lo hago por economía argumental, ya que su análisis nos llevaría por caminos paralelos a los que iremos a tematizar. Pero también porque en la Argentina estas versiones han tenido escasa oportunidad de materializarse, y mi preocupación radica precisamente en el salto que se opera entre la ideación y la realización del edificio.

Eduardo Leston resumió lo que llamaré *ideario realista* en un artículo sobre dos arquitectos residentes desde hace años en Boston, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, cuya obra había sido ya calificada bajo el rótulo de «*unprecedented realism*».<sup>3</sup> Seleccionando obras y declaraciones de los propios arquitectos, Leston desarrolló una poética que bien nos puede servir para recortar este universo en Argentina, y establecer sus posibilidades y límites.

Una premisa: la producción de arquitectura se refiere al mundo físico como marco que posibilita la vida social y cultural; impugna así la búsqueda vanguardista de lo nuevo *per se*, precisando picasianamente la *invención* como «una condición a la que se arriba, ni apriorística ni acriticamente, como producto de una labor proyectual en un determinado contexto» –producto del trabajo y no de la inspiración–, contexto que lo lleva a reflexionar sobre las relaciones entre el vocabulario clásico y el moderno, entre la arquitectura popular y la académica, o sobre el lugar de la crítica en este «arte impuro» que es la Arquitectura. Primero es la prosa, suele decir Leston; después, si los dioses nos acompañan, vendrá la poesía.

La cuestión tectónica, en los términos planteados por Frampton («expresión de la construcción») resulta instrumental en su discurso para establecer las diferencias con otras artes –y es instrumental, también, para la crítica que realizo–, ya que resulta una de las pautas *realistas* clásicas en arquitectura. Señalando los valores del edificio en su distribución material, se aparta de las versiones que privilegian el análisis digital de los datos y su conversión en diagramas, que ocasionalmente alimentarán la ideación formal, en tanto esto supone la estetización del instrumento, la fe positivista en un remedo de Ciencia. Y sobre todo porque en esta sucesión de abstracciones se diluyen los cuerpos –y, como dijo Rossi alguna vez, «¿cuál es el manual de estadísticas que da cuenta de la resistencia de los cuerpos ante la construcción de la muralla china?».<sup>4</sup>

Pero para volver a hablar de *realismo*, la relación con el contexto social, político y cultural es determinante. En los casos que interesan a Leston, no se trata de la reproposición de utopías sociales, sino de una adecuación crítica (de un *reformismo cultural*) que abre condiciones de vida posible a través del trabajo arquitectónico.

Por su saturnino temperamento, Leston no cree que el mundo actual ofrezca condiciones de posibilidad para que esta arquitect-

tura pueda desarrollarse, más allá de los logros de algunas figuras testarudas: este mundo es hostil a toda otra interpretación de lo real que no esté marcada por la jerarquización mediática; es hostil al trabajo lento y detallado, a la recepción tranquila y meditada; a la riqueza de la experiencia; es hostil, en fin, a los discursos reformistas, así en política como en artes.

Y es precisamente el tema político, en el sentido arendtiano del término, el que merece un tratamiento más amplio. En principio porque un aspecto conflictivo para hablar hoy nuevamente de *realismos* lo constituye su horizonte histórico. Al decir *realismos*, no «lo real», nos estamos refiriendo a un lenguaje. Y en este marco, *realismo* es una palabra ambigua, cargada de connotaciones ideológicas. La historia de los dos últimos siglos no fue contada desde la presunción realista, bien que muchos artistas –desde Courbet a Kandinsky, desde Borges a Mann– utilizaron el término para referirse a sus producciones (¿pero cómo poner juntos a Courbet y a Kandinsky, a Borges y a Mann?). En todo caso, quienes intentaron seguir este hilo se encontraron desconcertados ante la inflexión autónoma de las artes visuales del siglo XX, que criticaron sin ofrecer alternativas sólidas. Por otro lado, la corrupción ideológica de quienes levantaron las banderas del realismo hasta entrados los años sesenta –la izquierda clásica devenida en burocracia– hace difícil su recuperación, tan difícil como repensar sus mismas bases *políticas*.

Sin embargo, una lectura oblicua de las experiencias centrales del siglo pasado, en particular la del cine moderno (el *neorrealismo* italiano y la *nouvelle vague* francesa que se levantaron contra el llamado cine clásico), nos permite repensar su estatuto, en la medida en que el arte del siglo, en sus más comprometidos lenguajes y técnicas, es *realista* en términos estrictos. El cine moderno es documento, *analogon* del paso del tiempo; *no su simulación* a través de las metáforas del movimiento. Por esto, Bazin acuñó la famosa frase *montage interdit*: oposición *moral y política* (moral en tanto que política) al montaje manipulador y propagandístico de Eisenstein o Vertov, en función de abrirse a *lo real*.

En el caso de la Arquitectura, decir *realismo* es más ambiguo que en artes visuales, ya que no pertenece al mundo de las apariencias, sino que construye lo real. Y al mismo tiempo, su expresión es tan abstracta como para no haber nunca encajado en las vertientes que parten de un verosímil con las apariencias empíricas –como la pintura «realista», identificada con el naturalismo *adecuado a la experiencia del ojo*. La mimesis arquitectónica siempre consistió en un arduo trabajo intelectual, que separa la percepción inmediata de la elaboración espiritual. ¿A qué nos referimos, entonces, cuando hablamos de *realismo* en arquitectura?

Voy a explicar las posibilidades y límites de este tipo de trabajo a través de un ejemplo cercano y concreto –como corresponde a

este tipo de pensamiento. Se trata de dos pequeñas obras de uno de los arquitectos rosarinos más reconocidos, Rafael Iglesia: el pabellón de baños y el pabellón para fiestas en el Parque Independencia. Ambos se constituyen, a mi entender, en una condensación afortunada de las inquietudes locales acerca de la posibilidad de articular esferas que amenazan con divorciarse: el trabajo intelectual –devenido en académico– y el trabajo material –devenido en profesión oportunista–; el trabajo técnico constructivo, despreciado o sumergido en consideraciones más financieras que prácticas; la voluntad individual del «artista» y el encargo; la crítica al estado de cosas en una disciplina *propositiva* (no *deconstructiva*) y necesariamente negociadora con *lo real*.

Quienes se encuentran en la misma línea que Iglesia, indican los pabellones como posibilidad de visitar una tradición que nunca alcanzó un lugar importante entre los publicistas de la modernidad en Argentina, porque descansa en la articulación flexible con las cosas y no en el impacto escandalizador de «lo nuevo» –hoy lo *novedoso*–, último valor del Arte. Pero estas obras pueden ser leídas también como un límite a estas aspiraciones, el fin de un camino que parece destinado a perderse.

## Dos pabellones en el Litoral

Rafael Iglesia, entrerriano de nacimiento, trabaja hace años en Rosario. Este es uno de los motivos por lo cual he decidido abordar dos obras suyas entre todas las posibles: el centro de la crítica ante el potente idealismo tradicional no es Buenos Aires. Por primera vez Rosario pasó a la página nacional. Una ciudad que carece de tradición; jamás «fundada», que hacia el '900 contaba con un 55 % de extranjeros. Una ciudad ecléctica en los períodos en que Buenos Aires afirmaba su contención, austeridad y blancura; pragmática como los constructores italianos que la edificaron; ciudad-puerto situada en un litoral cuyas características paisajísticas convocan los sutiles motivos de la gracia, tantas veces triste y melancólica, o dulce y reconfortante como la infancia. Río, pantanos, barrancas, suaves ondulaciones que sin solución de continuidad llevaban a la actividad febril de los puertos, de las industrias; pampa *gringa*, cultivada y transformada, dividida en chacras; una morfología territorial contrastante con las grandes extensiones de la provincia de Buenos Aires; *patchwork* de colores en lugar de una extensión gris y dura; pampa que rechaza su no-color metafísico.

Por primera vez en el siglo XX, Buenos Aires empezó a mirar a sus vecinos en lugar de saltar sin mediaciones las compuertas hacia el mundo, que se supone, *en general* y *abstracto* (nunca más adecuada la expresión) homogéneo en su progreso y valores.

Esta posibilidad está fundada hace al menos tres décadas: el impacto del neorrealismo rossiano en ambas ciudades, tramitado en ambos casos por expertos españoles, ayudó no sólo a crear un lenguaje común en las áreas de atención urbanística, sino que en el caso de Rosario la estrategia fue exitosa. Diversos factores (desde la dimensión de la ciudad, sus gobiernos socialistas, hasta la continuidad ideológico-específica de las gestiones urbanas) contribuyeron, por ejemplo, a que Rosario recuperara su río y Buenos Aires no –aunque lo intenta desde 1925. De algún modo, esta tradición técnica reciente exime de mayores preocupaciones a los arquitectos rosarinos.

En este marco, surgieron experiencias que, aun cuando en ocasiones enfrentaron piezas urbanas complejas, se caracterizaron por *actuar* la modestia de recursos. Nada parecía pequeño: una calle, un camino, un quincho, una escalera, un edificio de propiedad horizontal. Buenos Aires, que rebose de oportunidades en la década del '90 (proponiendo programas de dimensiones inéditas), desarrolló en cambio una suerte de esquizofrenia académico/profesional dentro de la cual los discursos transmitidos en la enseñanza o a través de investigaciones avanzadas se encontraron divorciados del trabajo cotidiano. Este, monopolizado por grandes estudios, adquirió un grado mayúsculo de convencionalidad, de rechazo de cualquier experimentación o crítica, sometido sin resquicios a la lógica financiera de los tiempos. (Sí, ya ha sido dicho: el capitalismo es esquizofrénico, condición más notable en estos imprecisos bordes).

Los dos pabellones del parque Independencia son las obras más visitadas por los porteños atentos que viajan a Rosario a relevar nuevas arquitecturas. Se trata de dos edificios sencillos, un Pabellón de Baños y un Pabellón de Fiestas, que sin embargo provocan al autor asociaciones que van desde la percepción de la luz entre los árboles, la larga tradición habitativa de colocación del baño, y el repertorio pictórico del surrealismo. Nada es demasiado banal, parece decir Iglesia, para expulsar las asociaciones *letradas* de nuestras ciudades.

Estas no son las asociaciones que uno espera encontrar en la literatura arquitectónica actual –no hay mesetas, pliegues, ni multitudes informes. Porque estas arquitecturas están instaladas en un parque decimonónico, *pintoresco*, la referencia principal es *pictórica*. Las formas orgánicas del verde sirven como plano de fondo a las figuras arquitectónicas, que a su vez funcionan –como un puente o una *folie* en la pintura de Claude– para articular planos distintos o remarcar, a través de la presencia humana, el carácter natural y a la vez artificial del entorno.

La referencia a Magritte avala esta alusión: su detallismo mimético crea el clima de extrañeza, hecho de distancia y misterio, ante las cosas que no son humanas, al tiempo que se pregunta



Rafael Iglesia,  
Parque Independencia,  
Rosario, 2003-04.

por la clave de la relación entre hombre y mundo –la *representación*. Un juego de espejos: e Iglesia realzando las superficies de vidrio y acero inoxidable del Pabellón de Baños señala el juego equívoco de fondo y figura, o las formas en que la luz del atardecer se filtra por entre el follaje, en el Pabellón de Fiestas.

No es la primera vez que, en la arquitectura moderna, el repertorio surrealista se propone en este papel de inversión de la imagen convencional, convirtiendo un espacio cotidiano en inquietante, *unheimlich*. Lo hemos visto en las terrazas lecorbusianas y repetido en el Río de la Plata en algunas obras de Punta Ballenas de Antoni Bonet. No hay aquí, pues, rupturas bruscas, sino una tranquila asociación con formas artísticas que se popularizaron a lo largo del siglo XX. Los dos edificios reclaman tipológicamente a Mies: apenas se apoyan en el suelo, guardando las distancias; negando su adaptación a la topografía que transcurre libre como si el afuera consistiera realmente en *naturaleza impoluta*; sugiriendo con el vacío de la base, la piedra que allí hubiera estado en un caso clásico.

Sin embargo, como efecto extraño a los pabellones de Mies, cuyo austero racionalismo no admite anécdotas, estos pabellones son *narrativos*, sin por esto alterar su sencillez. Y no sólo porque se trata de construcciones en un parque –persiguiendo un carácter– sino también porque se trata de *un parque de diversiones*. El parque de diversiones es epítome del parque moderno: condensa y amplifica lo que estaba presente en los parques pintorescos –la sorpresa; el color; los elementos extraños, exóticos, eróticos; la voluntad didáctica; la técnica para realizar la simulación; el viaje hacia lo primitivo; el espontáneo, infantil, placer por el espectáculo de masas. En fin, como diría Sarmiento: el gusto democrático.

¿Cómo afrontar desde una contenida tradición local –que ha hecho de la austeridad su punto de partida– el espíritu mezclado

del parque? La oposición radical al mundo de masas, que cultivaron desde Prebisch hasta Williams, parece agotada no sólo desde un punto de vista formal, sino también social: representa un rechazo a negociar con la realidad de la metrópoli contemporánea.

Estos pabellones son elocuentes sin renunciar a la contención. La batería de sanitarios públicos, cuyo cerramiento es de vidrio traslúcido, sugiere –aunque no muestra crudamente– la actividad interior. La elección del vidrio se mueve en distintas esferas: el autor explica por qué no quiso colocar el Pabellón de Baños «al fondo, a la derecha» sino en la misma entrada del parque: no debía ser un espacio sórdido, como suelen ser los baños públicos, sino lleno de luz, visible, a mano. La luz es reflejada por las pulidas superficies de acero inoxidable, que por su forma semejan espejos deformantes como los de los viejos parques de diversiones. Ya es posible imaginar la fiesta de chistes masculinos originada por los mingitorios cóncavos. Lo dejo a la imaginación de los lectores, pero lo subrayo: ésta es la contracara del pudor argentino, y con este pudor social trabaja el autor, llevándolo al límite del escándalo –pero como este arte no es Arte, no puede transgredir la frontera del sentido común, sólo sugerirla. Construye, no rompe, aunque puede ejercer una crítica convirtiendo en obvios los mismos límites de la práctica social.

El largo pabellón, con su pared lateral sólo articulada por el ritmo del *U-glass*, recuerda el Pabellón Iggam proyectado por Amancio Williams, que exhibía la sucesión de máquinas como referencia a la cadena de montaje. No deja de resultar irónico y revelador el hecho de que lo que se exhibe hoy sea uno de los más íntimos momentos de la vida. Donde se exponía, de manera idealizada, el vértice de la producción moderna, se expone ahora –borroso como en una figura de Bacon– el mundo de la

más cruda y banal necesidad. Incluso los carteles indicadores son signos explícitos, aunque estilizados, de la corriente actividad realizada. El mundo de la necesidad aparece, pero tras una mediación simbólica –como sabemos–, lo único que nos permite aceptar lo más bajo, lo más secreto, lo más misterioso y terrible de la vida. Por esto, como entendió Warburg, los indios pueblos pintaban serpientes, y por esto pudo pintar Botticelli, en *La Primavera*, una violación para una cámara nupcial.

Si el Pabellón de Baños narra las vicisitudes de una de las últimas actividades humanas en convertirse en *pública*, el Pabellón de Fiestas narra la experiencia de la luz en el «bosque» en medio de una fiesta popular. No se trata de *La Luz*, de la dimensión metafísica que acompañó tantas obras «minimalistas» de los '90; no se trata de la naturaleza planteada en clave sublime por las vertientes ecologistas; y aún menos de la actitud científica e higiénica con que Wladimiro Acosta medía el grado de inclinación de los rayos solares en cada estación del año. Dice Iglesia: «cuando visité el lugar, la primera impresión que tuve fue el contraste entre luz de día –visible en el cielo– y la sombra cerrada bajo la arboleda». Se trata, entonces, de la percepción de la luz en el mundo humano, en un parque de hoy, mundo de árboles plantados semeando bosques para delicia de los ciudadanos, pero árboles finalmente, que crecen y se desarrollan con relativa independencia de nuestros designios. La luz en el pabellón está «compartimentada», su flujo «sujeto al ritmo que le imprimen los troncos», «una luz rasante que parece perseguirnos a través de las líneas verticales de los tallos». La luz es tramitada a través de la distancia –como el parque, como la naturaleza.

Los troncos de quebracho en que se apoya la larga losa de hormigón, anclada con un tabique en el extremo, son metáfora y a la vez presencia de esta luz. Iglesia había usado el mismo recurso en dos quinchos anteriores: en ellos, la utilización de troncos o de durmientes de ferrocarril implicaban materiales no industrializados que pertenecen a un repertorio pintoresco; su naturalismo se encuentra realzado frente a tabiques y losas de hormigón. Tablas y maderas de cajón, telas y cuero de vaca, fueron utilizadas en otras obras, de la misma manera en que se utiliza el material de desecho. La pequeña dimensión de los programas permite la incorporación del hallazgo fortuito: objetos, materiales, fragmentos –literalmente *objets trouvés*–, actividad de recolección a la que Iglesia es tan afecto desde mucho antes del auge artístico del cartonismo. La sensibilidad para hallar en un objeto cotidiano, descartable, de fuerte impronta natural, como también una veta, una rugosidad, un color, deslizan la actividad de su arquitectura al cercano mundo de la escultura contemporánea.

Pero tanto los objetos hallados, como los encargados o fabricados, no se colocan en una lógica casual. Aluden a una tradición

de ver y sentir, aquella que nos hace identificar espontáneamente el hormigón y el vidrio con lo frío, artificial, abstracto; la madera con lo caliente, característico, natural; los cueros y las telas con lo efímero; en estas obras los materiales duros se someten a un trabajo constructivo preciso, con una función estructural determinada, mientras que los blandos, pieles, cumplen su función de envoltorio. Todos se utilizan cuidadosamente ensamblados, *ordenados* según una secuencia constructiva –que presupone una medida, un ritmo, tanto en el proceso de trabajo como en el resultado. El sentido perceptual, constructivo y estructural; el carácter; el procedimiento para lograrlo; el uso, *se refieren mutuamente*.

Un quincho es un lugar para comer asados en compañía, una charla junto al fuego durante horas y horas –el *hogar* semperiano. Pero el asado es también, entre nosotros, mito literario fundante –«cuando Juan Díaz ayunó y los indios comieron»– más cargado de sentido en las tierras santafesinas que en la desabrigada pampa bonaerense. El uso requiere una retórica común, comprensible, la de lo cálido y amable, la de lo hospitalario, el olvidado ciclo estético de lo *agradable*. Pero también es evocación obvia, literaria: recuerda, como en los textos de Juan José Saer, la brutalidad ritual de asar carne, que bien podría ser la de Solís, convoca el cuerpo.

Las disposiciones de elementos tan distintos siguiendo un orden y una medida, los constantes reenvíos entre una función y otra, entre una esfera y otra, nos hablan de un ciclo mayor: un ciclo *clásico*. Esto que sirve como objeto de reconocimiento, placer e identidad, también sirve como sostén; aquello que semeja un tejido –por los tonos diferenciados de la madera según se vea en el corte transversal o longitudinal, por los encastres como nudos de los hilos de un telar o por las cuñas dibujando un motivo– es a la vez plano inclinado y palanca, estudiado papel del roce y presión de elementos sujetos a la gravedad, artificio estático.

Con *clásico* me refiero al modo en que la disciplina fue albertianamente fundada, remitiendo a las tres esferas que necesitan cada una de la otra para consumarse –la belleza sensual, la racionalidad del proceso constructivo, la firmeza estructural–. El motivo clásico también aparece explícito en el paralelo con la máquina, característico de los tiempos en que el arquitecto aún proyectaba máquinas simples, *artificios*, porque no existía clara separación con la ingeniería –como en el quincho de Newbery 9196 que se soluciona «sin tensores, ni clavos, ni otro elemento más que la madera».

Volvamos al quincho-pabellón de fiestas, con sus troncos de quebracho sosteniendo la elegante losa, cortados en lonjas «para favorecer su manipulación». Los troncos están cortados con un ritmo de *tres* que permite otorgar una secuencia precisa al plano

virtual de la «fachada» –más bien a su recuerdo. Este corte permite modular la luz a la manera de los árboles del bosque-parque. Los pilares acentúan su condición temporal, extraña a la arquitectura: perderán su corteza al paso del tiempo, dejando ver el maderoso rojo tanino del tronco y luego el gris de la vejez. Y también funcionan como elementos prefabricados *ad usum South America*: prefabricados por la «vida».

Todo el mobiliario está colgado: mesadas, barras, tabiques divisorios. No es un capricho. Como sabe cualquier ama de casa, todo elemento aferrado al suelo es un obstáculo para la limpieza. Pero además estos elementos juegan el mismo papel de economía lógica que la falta de clavos en el quicho de Newbery: funcionan estructuralmente otorgando estabilidad a la etérea losa. Lo que es útil para el ama de casa es también útil en el sentido estructural.

Y en este punto, creo, se establece la diferencia de estos edificios con otros familiares. La *expresión* de esta arquitectura es expresión no sólo de la luz entre los árboles, del cumpleaños en el rancho con globos y guirnaldas, o de la liviandad de la arquitectura moderna: es expresión, también, de las fuerzas que rigen el mundo empírico en que nos movemos.

«El peso, la cohesión, la rigidez, la dureza, propiedades generales de la piedra, son las primeras, las más simples y ciegas manifestaciones de la voluntad, *el bajo profundo de la naturaleza*».<sup>3</sup> La expresión elemental de este bajo profundo, que convoca la totalidad del mundo, radica en arquitectura en la expresión de las fuerzas tan necesarias como las más elementales necesidades humanas. La expresión moderna, por el contrario, eligió expresar la liviandad, constituyéndola en metáfora de la libertad. El cruce expresivo en el pabellón de fiestas se establece entre la expresión de las fuerzas de la necesidad en los sentidos de uso y firmeza, y lo efímero y liviano, lo transparente; es el ambiguo mundo que cruza *necesidad y libertad*. Por último, siguiendo con un imaginario colectivo y popular (el de los encuentros amicales) los pabellones aluden al tercer elemento político tan difícil de digerir en las artes modernas: *igualdad* o, si se quiere: *fraternidad*.

La retórica de la liviana losa, la retórica de la luz, la retórica del asado, se ensamblan con el peso cultural y físico de los troncos o del hormigón. Con retórica me refiero a una técnica de comunicación, a un diálogo entre distintas esferas, clases, géneros, públicos heterogéneos, y aún entre distintas áreas de la misma obra. Lo que se realiza no debe sólo ser realizado sino también *expresado* en su materialidad. El pabellón *explica* cómo las fuerzas derivan, por qué la losa no se vuela, por qué están puestos esos troncos, esa losa, esos vidrios. Los dos pabellones son, en este sentido, *didácticos*.

No quiero dejar de lado una anécdota: el Pabellón de Baños fue cerrado con cortinas. La aspiración clásica, humanista, de la arquitectura se cierra con cortinas: ¡ah, qué difícil, aun cuando uno se abra al mundo, es *dar forma*! ¡Qué decepcionante!

## Conclusiones provisionarias

No es necesario abundar en anécdotas para comprender que la nostalgia atraviesa las obras de Iglesia, como también otras obras similares en Argentina y en el mundo: las mejores refieren poéticamente al momento en que técnica, naturaleza y arte parecían confluír en un único destino. Esta mirada es clásica, en los términos en que Borges definía lo clásico: realista.<sup>6</sup> Pero el procedimiento que hace años consistía en registrar sin adjetivos, ateniéndose a lugares comunes –imprecisos bienes públicos, dice Borges–, no funciona más.

Así, el estudio de los pabellones en el parque permite analizar las posibilidades, pero también los límites, que el trabajo de arquitectura, toda vez que se enfrenta con el estado de las cosas, posee en el mundo actual. Y no por el hálito de unidad nostálgica que las atraviesa, traducido en *dar forma* a cuestiones contradictorias: la historia nos muestra que muchos caminos abiertos en los años heroicos de las vanguardias volvieron su mirada a lo arcaico, a lo popular, a lo artesanal o a lo improbable.

Una disgresión. Encuentro puntos de contacto entre lo que Giles Deleuze llama *pensamiento figural* (no *figurativo*) y la voluntad caracterizadora de los pabellones de Iglesia; voluntad que no se traduce en la repetición de convenciones sino en un trabajo que aísla y hace evidente la convención, al tiempo que la reconoce. Con la diferenciación entre figural y figurativo, el filósofo subrayaba el valor sustantivo de la figura en oposición al pensamiento convencional de la *figuración*. Creyó encontrar en Bacon las huellas de una alternativa a las líneas hegemónicas del alto modernismo: «Ha sido necesario el extraordinario trabajo de la pintura abstracta para arrancar al arte moderno de la figuración. Pero ¿no hay otra vía más directa, más sensible?».<sup>7</sup> En otras palabras: ¿pudieron las vanguardias haber tomado otros caminos? ¿Pueden las artes hacerlo hoy?

Deleuze señalaba rutas que nos pudieran devolver una sensibilidad inédita ante lo que en inglés se denomina, con elocuencia, *the matter of facts*, por oposición a las relaciones puramente inteligibles de objetos o ideas; una lógica alternativa que llamó *lógica de la sensación*. Esta búsqueda se enlaza con la dimensión moral que señaló en su relectura de Spinoza: la búsqueda de una *filosofía de la vida* que no nos separe de la vida, que se ponga a los valores «trascendentes» que aparecen tan naturalizados como

para ser entrevistados como reales; que se oponga a aquellas «pasiones tristes del poder», vueltas contra la vida, «vinculadas a las condiciones e ilusiones de nuestra conciencia».<sup>8</sup>

En el caso de Bacon, nos dice Deleuze, la pura presencia emerge a través de una doble apelación: al órgano ocular del sujeto (el tratamiento desenfocado del mundo, que acentúa el carácter polivalente y no fijo de la experiencia), y a la objetividad de los cuerpos, figuras orgánicas que emergen liberadas de la representación. La condición para que esta experiencia emerja suele contar doblemente con el postulado del aislamiento: en general, porque la pintura misma se constituye en un plano virtual; en particular, porque en las figuras aparecen literalmente aisladas en círculos, en vacíos blancos o negros.

En el caso de la arquitectura, la voluntad de hacer evidente lo que podemos llamar *presencia de lo real* emerge más allá de una estrategia de percepción. El desenfocamiento de los cuerpos en el interior del Pabellón de Baños, o la luz fragmentada por los troncos tripartitos, apelan al ojo en movimiento. Pero como se trata de arquitectura, cuyo carácter físico es inevitable, esta materialidad crasa se pone de relieve en el tratamiento expresivo de las fuerzas –o más bien–, en el trabajo mismo que la apariencia de liviandad supone en la lucha con las fuerzas del mundo.

En una situación en la que imágenes de imágenes, reproducidas en *continuum* por los medios tecnológicos y jerarquizadas por el poder, trabajan en contra de la percepción de un mundo más amplio y complejo, que no se someta a la estrecha lógica del Espíritu, el trabajo del arquitecto debe duplicarse para hacer patente algo que venía de suyo en el ciclo clásico. Así, en estos casos, hablamos de *hiperrealismo*.

En los pabellones del parque como en otras obras similares, aparece la mencionada estrategia de *aislamiento* como condición básica de una posible experiencia. Y aquí nos preguntamos sobre esa condición original de la Arquitectura toda vez que, contando con lo real, propone una intervención crítica: en el horizonte de la posciudad contemporánea, el objeto que llama a la percepción necesariamente debe aislarse.

También se aislaba el objeto clásico, aun jugando dentro de las convenciones; y se aislaba, por oposición radical, el objeto modernista. Pero en ambos casos, ya fuera apelando a una larga tradición que colocaba la arquitectura en dialéctica con el tejido anónimo de la ciudad, o apelando a un futuro que más temprano que tarde llegaría por la fuerza de las cosas –a una nueva ciudad, o a una nueva metrópoli, o a un nuevo mundo cuya organización las mismas obras señalaban– el horizonte de las formas de vida humana constituía un marco de referencia concreto.

Estas obras, en cambio, se aíslan doblemente: por un lado, en los sentidos antes apuntados –clásicos o modernos–; pero por

otro lado, al carecer de la confianza en un futuro distinto en un pasado-edad-de-oro, se retiran más lejos: a la apariencia, al *lenguaje*. Tal condición de rechazo de *lo que es* puede verse más claramente en algunos proyectos no construidos de Iglesia, tales como la Ciudad Konex y la propuesta para el concurso Elemental (Chile, 2003). En este último, el carácter clásico se acentúa a través del control modular –una grilla que se hace físicamente evidente, como en los sólidos dibujados por Leonardo Da Vinci o en algunos trabajos de Sol Lewitz–; un control y una explicitación que, si bien hablan de la forma de construcción del objeto (un evidente *meccano*) le otorgan el carácter espiritual de las máquinas del renacimiento, ajeno a los accidentes e irrupciones de la vida.

Siendo el objeto tan *realista* en un sentido –el mismo programa de este excepcional concurso lo es, ya que retoma la tradición de vivienda social que se había perdido en Latinoamérica después de las Dictaduras– el aire metafísico revelado especialmente en los interiores mediante un tratamiento de la luz recortada de manera *modular* como el material sólido, acercan este trabajo a los objetos del *arte intransitivo* cuya sustantividad se enfrenta con la «fiesta» contemporánea. El clima surreal, recordemos, acompañaba también aquellos edificios de Rossi que, insistiendo en la sencillez popular, resultaban más cercanos a un cementerio que a una escuela o una vivienda. Y aun cuando en algunos ejemplos excepcionales de lo que aquí he llamado realismo –como el SESC Pompeia en San Pablo de Lina Bo Bardi–, la arquitectura se retire al mínimo de coordinación para dar lugar a la coloreada «vida», la realización del conjunto sólo es posible tratándolo como una fortaleza desde cuyos literales agujeros, como aquellos en que se colocaban las armas en el medioevo, se contempla, domesticado, el panorama confuso de la ciudad industrial.

Tal vez el carácter de *doble aislamiento* de estos ejemplos (aislamiento en un lenguaje hiperrealista; aislamiento en la estructura formal clásica, aislamiento en la severidad y aún aislamiento físico como una fortaleza contra el presente) resulte testimonio póstumo de algo que se desvanece, algo que sólo puede ser convocado por la fuerza de la apariencia leída en términos clásicos: el espíritu humanista del arte moderno. La *posciudad* no puede ser la referencia en este realismo clásico: el espacio informe y quebrado entre islas de extrema modernización y riqueza y páramos miserables sólo entusiasma a los buscadores de emociones fuertes, y es sin duda mejor interpretarlo desde la tradición que desde los '60 se constituyó en hegemónica del arte actual, la norteamericana *pop*. En sus proyectos incontaminados Iglesia se retira, finalmente, a la inteligibilidad de las formas.

Esto diferencia abismalmente los realismos actuales de aquellos que despuntaron en el clima del '68 francés –cuando las decep-

ciones políticas aún no habían llevado a abdicar de las posibilidades de pensar *otra ciudad*.<sup>9</sup> Nadie supone hoy que, al menos en lo inmediato, las cosas puedan cambiar para bien. La historia reciente indica lo contrario, y no se entrevén caminos que, resistiendo, ofrezcan alternativas.

No sorprende, entonces, que obras como las que he descrito –con todo el interés que poseen como obras particulares y aún con la voluntad explícita de hacerse cargo de la realidad cotidiana, de la praxis concreta– se cierren en el marco de la ciudad *formal*, el único en el que encuentran significado porque remite a la ciudad de la razón humanista. Los pabellones de Iglesia pudieron realizarse en ciudades litorales intermedias en Argentina, de dimensión controlable, *letradas*: ciudades que no sólo han logrado alcanzar un carácter, sino también un ámbito de producción libre para los arquitectos. Ellos, sin denegar formas lentas, cuidadas, debatidas y locales, se abrieron al mundo.<sup>10</sup> Cuando Iglesia tiene que imaginar una ciudad para el siglo XXI, como en el proyecto para ciudad Konex, la línea perfecta de la forma se cierra en sí misma de manera laberíntica, la iluminación interior cobra una cualidad fría en contraste con el espacio exterior oscuro –y así, vacuidad y tristeza.

La actual ciudad ya no es más ciudad, ni siquiera metrópoli; lo público ya no es el parque decimonónico y el público dista de ser una tranquila e integrada comunidad letrada. Pero tal vez podamos guardar algo de este viejo humanismo, el que nos prometía la fraternidad: como un mensaje en una botella para un improbable futuro, *como si* aún otro mundo fuera posible.

#### Notas

1. György Lukács, *Estética. La peculiaridad de lo estético. Tomo 4: Cuestiones liminares de lo estético II Arquitectura* (1963). Traducción española, Barcelona, Grijalbo, 1965.
2. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 1999.
3. Eduardo Leston, «Algunas cosas que sé de Rodolfo Machado y Jorge Silvetti». *Summa* n° 67, agosto de 2004.
4. Aldo Rossi, «Une éducation réaliste» (reportaje), *Architecture d'aujourd'hui* n° 190, abril de 1977.
5. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, p. 43 (citado en G. Lukács, *op. cit.*).
6. Jorge Luis Borges, «La postulación de la realidad». *Azul* n° 10, junio de 1931.
7. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2005.
8. Gilles Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica*, Barcelona, Fábula/Tusquets, 2001.
9. Recordemos que los dos ejemplos citados, el de Rossi y el de Bo Bardi, se movían en la esfera variada de los comunismos «occidentales», cuando aún la palabra comunismo tenía sentido.
10. Junto al nombre de Rafael Iglesia podemos colocar los de Gerardo Caballero, Marcelo Villafañe, el grupo de Alberdi, Real, Gallino, Perazzo, etc. Liernur señala, con justeza, el papel central que jugó el grupo «R» (1993) en la formación de un clima de ideas arquitectónicas a la vez abierto al mundo, plural y local. La articulación entre las instituciones –como la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño y la Municipalidad– y las inquietudes de los arquitectos más jóvenes, fue una de las claves del éxito urbanístico. Liernur señala también el contraste con Buenos Aires: la década del '90 (y no se ven cambios) articuló estas instancias en sentido corrupto de pequeño poder político y no de saber. Cfr: Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

La Universidad Torcuato Di Tella es una institución sin fines de lucro fundada en Buenos Aires en 1991, por el Instituto y la Fundación Torcuato Di Tella. Con la misión de formar a las nuevas generaciones de dirigentes empresariales, académicos, sociales y políticos, se ha constituido en un ámbito de enseñanza e investigación básica y aplicada, partiendo del pluralismo de ideas, la excelencia académica y la igualdad de oportunidades. En la actualidad dicta 6 carreras de grado (a partir de 2007, lanza la nueva carrera de Arquitectura) y 22 programas de posgrado, conformando una comunidad académica vibrante al servicio de la sociedad, a través del fomento de los valores humanos, la provocación intelectual, la internacionalidad y la rigurosidad académica.

### Arquitectura en Di Tella

#### Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea (CEAC) es una unidad académica de la Universidad Torcuato Di Tella concebida para estimular, renovar y transmitir el conocimiento de las teorías y las prácticas de la arquitectura y los estudios urbanos. Es un organismo flexible, dinámico y abierto que procura captar los acelerados cambios de la época, a la vez que reflexionar sobre los valores que permiten decidir acerca de su conveniencia, y promover acciones académicas que contribuyan a mejorar los espacios públicos y privados en el país. Desde 1996, el CEAC realiza actividades de forma permanente en las que han participado 160 profesores invitados provenientes de Asia, Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Oceanía.

#### Carrera de Arquitectura

Título: Arquitecto.

Duración: 5 años.

Dedicación: Tiempo completo.

Opciones: Campos menores.

Perfil del graduado: estará preparado para desplegar sus mejores aptitudes individuales en cualquiera de las formas del ejercicio profesional: independiente, en empresas vinculadas a la edificación, en los diferentes organismos del Estado o en el sistema de investigación. El elevado nivel académico de la Universidad, el constante intercambio con el conjunto de sus alumnos y de sus profesores *full time* y sus programas de posgrado le permitirán completar su formación y encauzar su carrera en variadas especializaciones, garantizándole los medios para un proceso de permanente actualización.

### Posgrados

Programa de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad\*.

Duración: 2 años.

Programa de Arquitectura y Tecnologías.

Duración: 1 año.

Programa de Arquitectura del Paisaje.

Duración: 1 año.

Programa de Preservación y Conservación del Patrimonio.

Duración: 1 semestre.

Maestría en Economía Urbana.

Duración: 2 años.

\* Maestría en trámite. Expediente n° 8110/04 del Ministerio de Educación.

### Departamento de Admisiones

Tel.: (54 11) 4784 0088/0553

Desde el Interior: 0800 777 8838 (UTDT)

E-mail: [admisiones@utdt.edu](mailto:admisiones@utdt.edu)

[www.utdt.edu](http://www.utdt.edu)

Universidad Torcuato Di Tella.

Autorización Provisoria por Resolución Ministerial n° 841/91 del Ministerio de Educación.

Las imágenes de los distintos proyectos  
y obras de este número fueron suministrados  
por los respectivos arquitectos y estudios.

Cantidad de ejemplares: 500  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel obra de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas  
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348  
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723