

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

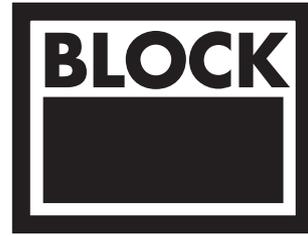
Kenneth Frampton
Fernando Aliata
Fernando Pérez Oyarzun
Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Carlos Ferreira Martins
Anahi Ballent
Luis Müller
Rosario Pavia
Robert Harbison

NATURALEZA

Número 2,
mayo de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI 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. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

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

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

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

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 2

Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial
o total del material que aquí se
publica, previa autorización expresa
de la Dirección.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 2, mayo de 1998

	Introducción	4
	Naturaleza	6
Kenneth Frampton	En busca del paisaje moderno	8
Fernando Aliata	Entre el desierto y la ciudad	24
Fernando Pérez Oyarzun	Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura	41
Jorge Francisco Liernur	Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable	54
Graciela Silvestri	La medida de la naturaleza	62
Carlos Ferreira Martins	Bajo aquella luz nació una arquitectura...	76
Anahi Ballent	<i>Country life</i> : los nuevos paraísos, su historia y sus profetas	88
Luis Müller	Postales de la pampa gringa	102
Rosario Pavia	Florestas urbanas	110
Robert Harbison	Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje	116
	Actividades 1998 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable

Jorge Francisco Liernur

En 1941 Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy pudieron finalmente concretar, con la construcción de un pequeño departamento, las ideas que venían discutiendo desde 1937, especialmente luego de su trabajo en el atelier de Le Corbusier.

Como hicieron muchos arquitectos y estudiantes de todas partes del mundo, los jóvenes habían llegado a la *Rue de Sèvres* con una modesta esperanza: trabajar como dibujantes con el maestro. En lugar de designarlos para una labor anónima, Le Corbusier contrató a los argentinos para trabajar en el proyecto de un plan rector Buenos Aires, al que se abocaron durante algunos meses, volviendo a Buenos Aires en el transcurso de 1938. Una vez en esta ciudad, crearon un grupo vanguardista que llamaron «Austral», desarrollando una idea que había nacido en París. La primera construcción importante hecha por miembros del grupo fue un conjunto de Ateliers para Artistas construidos por Antonio Bonet y Ricardo Vera Barros en 1938.

Bonet era español y como republicano tuvo que exiliarse primero en Francia—donde conoció a Ferrari y a Kurchan en la *Rue de Sèvres*— y luego en Argentina. Estudió en Barcelona y trabajó con José Luis Sert y Le Corbusier.

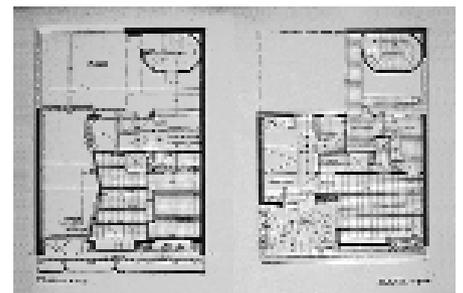
Restringido en sus condiciones programáticas, debido a que debían tratar de obtener un máximo de superficie con un presupuesto muy limitado, el pequeño edificio diseñado por Kurchan y Ferrari en 1941 podría ser relacionado, más probablemente, con la arquitectura suiza de ese tiempo que con los ejercicios esculturales de la escuela corbusierana. A pesar de que estaban interesados en la integración de este edificio con su relativamente limitado entorno natural, es todavía posible darse cuenta del tratamiento enfático dado a los aspectos técnicos de su casa. Ambos estaban entusiasmados con las posibilidades ofrecidas por el uso de nuevas técnicas industrializadas para renovar la moderna arquitectura argentina, y de esta manera, diferenciar su trabajo de la actitud más «artística» de Bonet.

Habiendo tenido la experiencia de este pequeño edificio, convencieron a la familia de Ferrari para participar en una nueva operación inmobiliaria. El sitio para esta nueva empresa estaba localizado en el barrio de Belgrano, a 16 km de distancia del cen-

Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy:
Edificio de la calle O'Higgins, Buenos Aires, 1941. Vista general desde la calle.



Planta baja y planta tipo.



Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy: Departamentos en la calle Virrey del Pino, Belgrano, Buenos Aires, 1941. Fotografía desde el acceso.

Plano de un sector del Barrio de Belgrano, Buenos Aires.

tro de la ciudad, junto al río, en un área bien comunicada a través de distintas líneas de ferrocarriles, y ocupando un lugar de tierras altas y bien orientadas. Este barrio era uno de los sitios de fin de semana preferidos por la élite durante los años del nacimiento de la moderna Buenos Aires, entre 1880 y 1930. Esta preferencia no sólo se daba dentro de las élites argentinas sino que también era compartido, por ejemplo, por las compañías ferroviarias británicas que eligieron Belgrano para construir allí las mansiones de sus cuadros ejecutivos. Por lo tanto, hacia fines de los años 30, el vecindario era todavía un hermoso lugar con muy baja densidad, altos árboles sobre las calles y magníficas mansiones ocupando amplios lotes. Fue en uno de estos lotes donde se localizó el proyecto que Kurchan y Ferrari Hardoy habían desarrollado para sus familiares. Sus dimensiones eran aproximadamente de 25 m x 40 m, medidas que resultaban amplias, especialmente considerando su ancho, en relación con las más frecuentes de los lotes urbanos de Buenos Aires (8,66 m x 35 m).

La solución adoptada en casos similares era, en general, la construcción de un bloque macizo ocupando completamente el frente sobre la calle y dejando el fondo sin construir. El primer rasgo sorprendente que distinguía al proyecto de Ferrari y Kurchan era la inversión de este esquema, instalando un cuerpo principal al fondo del lote. La planta de este cuerpo era un rectángulo angosto limitado en ambos lados por las medianeras. El patio delantero entonces quedaba liberado y en él se localizaron los servicios, un jardín y una fila más baja de departamentos perpendicular a la calle que jamás fue construida.

Entre las distintas regulaciones restrictivas de la construcción con las que tuvieron que enfrentarse para la aprobación de este proyecto, la más severa fue la ocupación del denominado «corazón de manzana». Esas excepciones para las regulaciones eran generalmente resueltas por medio de diferentes tipos de gestiones, pero en este caso, ellos utilizaron un poderoso argumento. Un maravilloso grupo de árboles existía en ese sitio, especialmente tres viejos eucaliptos, que si se respetaba la ocupación que se desprendía del reglamento, hubieran tenido que ser cortados. Este razonamiento protoecológico parece haber sido considerado lo suficientemente convincente, ya que finalmente la burocracia municipal aprobó el modelo.

La construcción fue dividida en tres partes. En la planta baja estaban localizados: el hall de entrada, la sala de lecturas, la portería y un restaurant que, como se ha señalado, fueron tratados como un volumen independiente.

El cuerpo principal de la construcción ocupaba ocho pisos. El lado oeste estaba destinado a departamentos de un dormitorio (52 m²), la parte central a unidades de un ambiente (34 m²), y el lado este a cuatro dúplex (111 m²).



En la parte superior estaba situado el departamento principal (138 m²) –con terrazas jardines y grandes salas de estar– y los tanques de agua.

Todos los departamentos tenían cocinas muy pequeñas y compartían un pasillo de servicio abierto a un patio de ventilación angosto. El edificio contaba con una estructura de hormigón armado reforzada y empleaba un sistema de instalaciones importado. Para proteger la superficie de los vidrios, los arquitectos diseñaron un sistema de parasoles móviles y cubrieron las paredes de la fachada no ocupada por éstos con azulejos de colores. Todas las puertas, las ventanas y los marcos estaban hechos de madera.

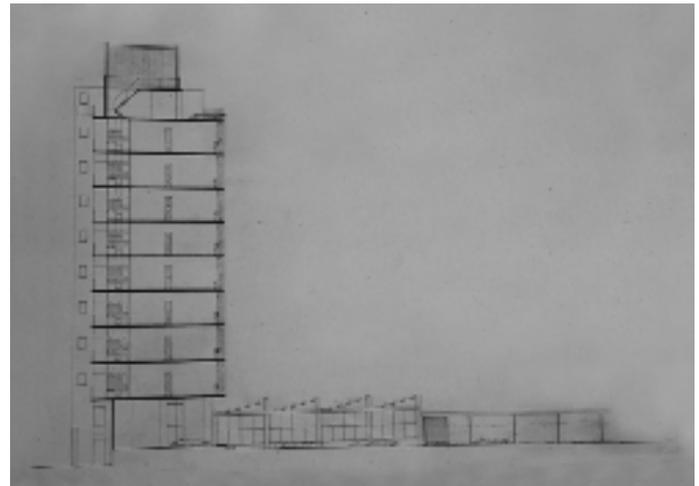
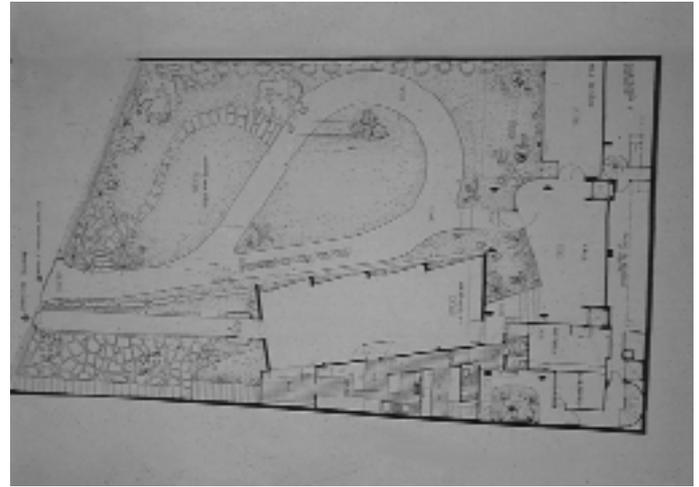
Si observamos los planos de la construcción, es evidente que el origen de esta idea puede rastrearse en la producción de esos años del atelier de la *Rue de Sèvres*. De hecho, durante la estadía de Ferrari y Kurchan en París, Le Corbusier estaba diseñando un proyecto que jamás terminó y que parece haber inspirado a los argentinos. Me refiero a los poco conocidos Departamentos Felix en la *Rue Richter*, en París. En este proyecto, el edificio se localiza en el fondo de un lote muy pequeño con una construcción existente, en el que Le Corbusier decidió usar el máximo ancho entre las medianeras, recostando la construcción contra el borde posterior. Como ocurre en Virrey del Pino, el edificio poseía un patio trasero de servicios angosto y estaba compuesto por unidades muy pequeñas, concentrando cocinas, sanitarios y ascensores en la misma franja.

Pero esta no fue la única influencia absorbida por Ferrari y Kurchan.

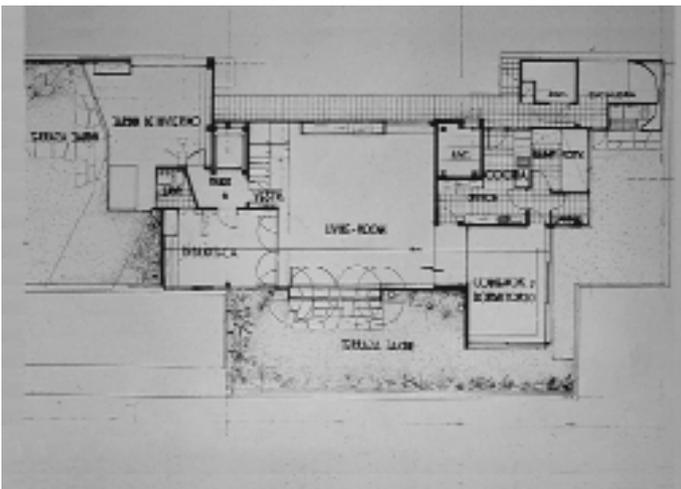
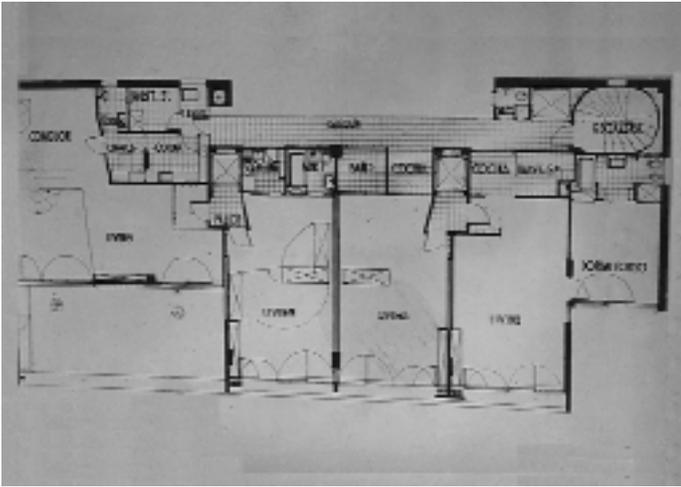
Las principales revistas de arquitectura publicaron en 1939 y 1940 el edificio de departamentos *Highpoint II*, diseñado por Lubetkin y Tecton. Esta construcción fue particularmente estudiada por los arquitectos argentinos y presenta algunas similitudes con Virrey del Pino. Como en estos departamentos, el precedente inglés estaba localizado en «el mejor y más saludable lugar de toda la ciudad de Londres. *Highpoint* está a menos de treinta minutos desde la ciudad y el *East End*. En auto, el trayecto a la ciudad toma sólo quince minutos».

Los rasgos más evidentes en que Virrey del Pino se asemeja a *Highpoint* son: el cuidadoso estudio de la organización de los servicios, las innovaciones obsesivas en todos los aspectos del equipamiento y los detalles, el departamento de la terraza jardín, y las formas de algunos elementos como el baldaquino y el hall de entrada.

Tomando en cuenta esta evidente deuda, una evaluación crítica podría rápidamente concluir que estamos frente a un ejemplo derivado. No obstante, esta no es la actitud de Siegfried Giedion, uno de los más calificados críticos de arquitectura de los 40 y los 50. Entre los trece ejemplos de casas de departamentos selec-

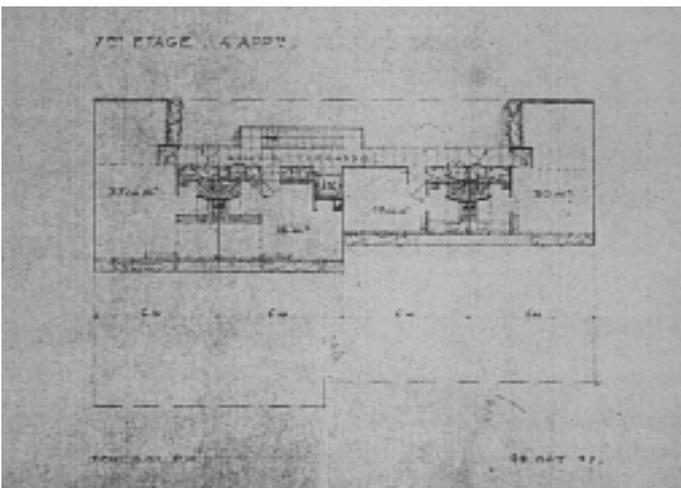


Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy: Departamentos en la calle Virrey del Pino, Belgrano, Buenos Aires, 1941. Planta general y corte longitudinal.



Planta tipo y planta del departamento del último piso.

Le Corbusier: Planta del edificio «Felix»,
Rue de Richter, París.



cionados para representar lo mejor de «Una década de la nueva arquitectura», que Giedion escribe en nombre de los CIAM, sólo en algunos casos estos ejemplos aparecen ilustrados, otorgándoseles sólo mitad de página, en general. Solamente dos construcciones ocuparon dos páginas en el libro: el proyecto de Le Corbusier de la Unidad de Habitación en Marsella y el edificio de Virrey del Pino. ¿Cómo y por qué lograron esta posición?

Puede pensarse que en 1947 había razones políticamente claras para dar un apoyo tan fuerte al grupo argentino en los CIAM. Luego de la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias determinaron la ausencia del grupo radical alemán transfiriendo el papel de liderazgo a Giedion y Le Corbusier. Como es perfectamente conocido, uno de los objetivos generales de la segunda fase de los Congresos era alcanzar una verdadera dimensión internacional, que en este contexto, debe verse como intercontinental. Para representar a «América» era necesario mostrar, por lo menos, a los Estados Unidos, Brasil y México; pero debido a su importancia política y económica, la ausencia de Argentina hubiera sido inconcebible. Más aún, durante esos años Giedion estaba tratando de introducir en el debate de la arquitectura moderna el tema de la «calidad», es decir, el de la «forma» a través de la apreciación de las relaciones entre arquitectura y arte, y de la consideración de las particularidades regionales. La presencia de la arquitectura latinoamericana en el libro mencionado subraya esta diferenciación local. Había otras razones, sin embargo, para reforzar la necesidad política de la presencia de los latinoamericanos, que se relacionaban con otro cambio dentro de los CIAM: la introducción de gente más joven. Al modificarse la composición generacional de los Congresos, la «guardia vieja» tuvo que confrontar con un nuevo polo «radical» representado por los grupos jóvenes de Gran Bretaña y Holanda. En este contexto, los menos independientes latinoamericanos parecen haber actuado como contrapeso de los cuestionamientos emergentes de la nueva ala izquierda.

Debido a la situación política del país, el grupo argentino estaba en una posición muy fuerte y promisoría en *Bridgewater*. Teniendo aparentemente a su disposición enormes recursos económicos, Jorge Ferrari Hardoy fue nombrado Director de la recientemente creada Oficina para el Plan de Buenos Aires, y asistió al Congreso con la intención de incorporar en el equipo a algunas figuras prominentes del urbanismo europeo. Motivo por el cual, los italianos Luigi Piccinato y Ernesto Rogers vinieron a la Argentina en 1948.

En el mismo momento, se inicia un gigantesco proyecto para una nueva universidad en Tucumán, con la intención de ser un nuevo centro cultural para el Cono Sur e incorporando a la Escuela de Arquitectura los métodos de la Bauhaus. Este pro-

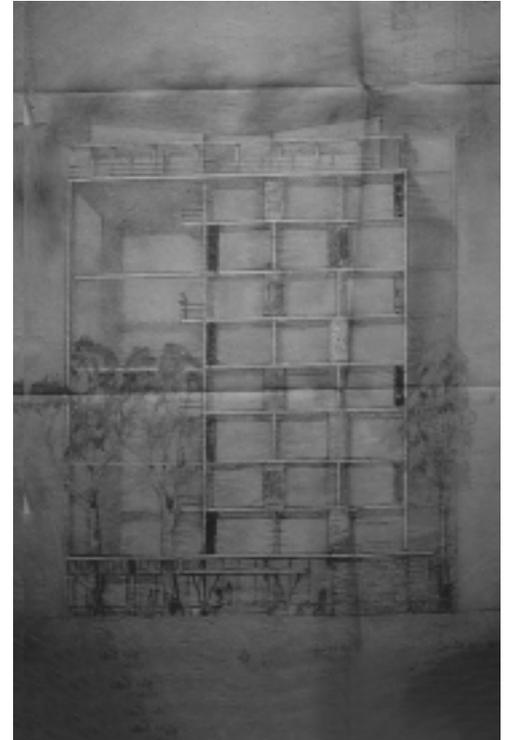
yecto estuvo representado en *Bridgewater* por Jorge Vivanco, y su programa, su extensión y su supuesta inmediata factibilidad estimularon el interés y el apoyo de Gropius, Neutra y Breuer.

De todas formas, y a pesar de que estas eran buenas razones para promover al grupo argentino, creo que ellas no son lo suficientemente consistentes para explicar el papel que este edificio ha tenido en el debate arquitectónico de su tiempo. En mi opinión, deberíamos referirnos, además de a estas razones externas, a sus características más específicas. Mi hipótesis es que son estas características las que hacen que el edificio de Virrey del Pino pueda ser considerado como un ejemplo representativo de un particular equilibrio entre diversas tendencias culturales, que estaban activas a comienzos de los 40.

A pesar de sus similitudes con *Highpoint II*, este edificio era diferente en diversos aspectos. El más importante de ellos era su programa social. El edificio de Tecton era un intento de aplicación de «arquitectura moderna» a un alojamiento destinado a ocupantes de altos ingresos, mientras que el Proyecto de Buenos Aires estaba dirigido a una clase media modernizada. Debido a ésto, los departamentos de Virrey del Pino eran una combinación entre pequeñas unidades simples y dúplex, que podría haber estado inspirada en el «*immeuble d'habitation*» de Le Corbusier o quizás en el extremo opuesto de *Highpoint II: Wells Coates Palace Gates*, en Kensington. Virrey del Pino proponía una suerte de escape del centro de la ciudad, pero al mismo tiempo, era una reconsideración del tema del uso de altas densidades en los suburbios. En este sentido, el edificio presentaba una forma de vida enteramente nueva que era fuertemente colectiva, mostrándose, por este motivo, como absolutamente diferente de sus precedentes británicos. Otra diferencia importante era la cuestión tecnológica. Como ya se ha apuntado, el edificio de Buenos Aires tenía una estructura de hormigón armado y todas sus ventanas, puertas y parasoles estaban hechos en madera.

Ciertamente, Virrey del Pino fue diseñado y planeado durante la Segunda Guerra Mundial. En esta circunstancia histórica, la importación de acero y todo tipo de elementos metálicos estaba completamente cerrada. Pero esta no fue la única razón que determinó la elección de los materiales. Como parte de «Austral», Ferrari y Kurchan estaban interesados en la reconsideración de las particulares necesidades y posibilidades de las condiciones de construcción locales y regionales, como se evidencia ya en el nombre mismo del grupo. En 1940, todos sus miembros participaron en un concurso nacional de proyectos que tenía como tema el diseño de prototipos de viviendas para las diferentes regiones geográficas de la Argentina, desde las zonas subtropicales, calientes y boscosas a la fría y ventosa Patagonia. El interés en los materiales locales fue sostenido con diferentes grados de radicalismo e

Proyecto de fachada principal.



Terraza principal.



intensidad dentro del grupo. Eduardo Sacriste, por ejemplo, viajó con una beca a los Estados Unidos para estudiar de qué manera la industria de la construcción de este país estaba tratando de adaptarse a las restricciones de la guerra, a través del uso masivo de la madera. Por otra parte, todos los integrantes de «Austral» colaboraron con la revista «Tekné», que dedicó un número entero a promover los modernos usos de este material.

Pero mientras Sacriste llevaba al extremo este discurso ideológico en el diseño de las escuelas rurales que realizó luego de su retorno a la Argentina, Ferrari y Kurchan adoptaron una posición un tanto diferente. En Virrey del Pino, por ejemplo, hicieron un uso intensivo de la madera pero, al mismo tiempo, importaron de los Estados Unidos el sistema entero de servicio de comidas ambulatorio, lo que suponía, en cierto modo, un alto grado de tecnificación.

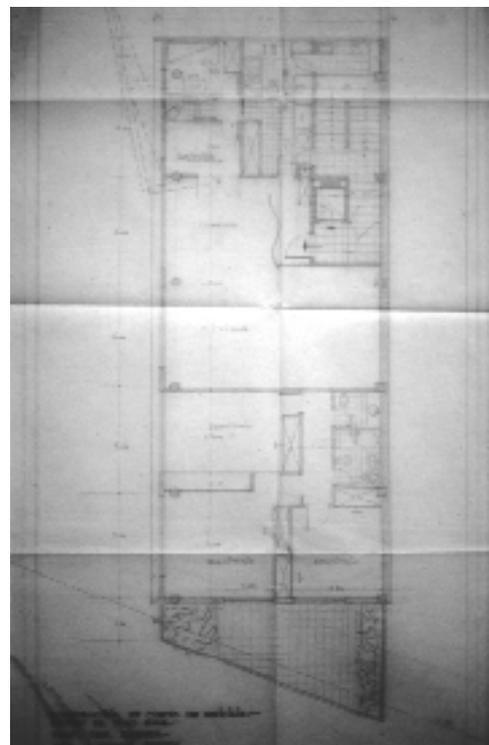
No obstante, la cuestión más clara y efectiva que Virrey del Pino introduce en el debate fue el de su particular acento entre abstracción y organicismo. Por un lado, el edificio se presentaba como una grilla estructural perfectamente organizada, en la tradición del modernismo racional y geométrico. Pero, por otra parte, se hallaba dispuesto de forma tal que enfatizaba la presencia y la importancia de los tres eucaliptos mencionados, tratando de incorporar a la naturaleza como protagonista de la composición. Esta actitud hacia los árboles existentes era inusual a fines de los años 30, pero fue tomando más importancia luego de la Guerra, logrando un lugar central en los debates de los CIAM de Bérgamo en 1949. En ellos, Bruno Zevi lanzó un duro ataque contra el racionalismo con el que inició la reivindicación del organicismo moderno que llevara adelante durante toda su vida.

He reservado para el final el análisis del punto que considero como la verdadera clave de la estructura ideal que determinó el papel de este edificio en la cultura arquitectónica moderna. Este consiste en el misterio de su operación artística. Como es sabido, «Austral» estuvo fuertemente vinculado a las corrientes del surrealismo artístico y al incipiente movimiento psicoanalítico de la Argentina.

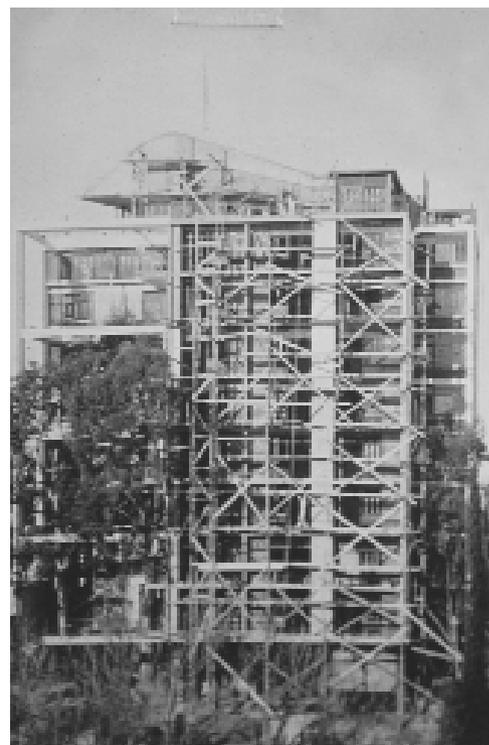
A pesar de que no puede ser fácilmente detectada la influencia de la mencionada corriente artística en el campo de la arquitectura, es evidente que al menos las «formas en libertad» de la parte superior del edificio pueden relacionarse con el tipo de gestualidad promovida por los surrealistas. En tal sentido, no debemos subestimar el hecho de que Ferrari y Kurchan se encontraran con el chileno Roberto Matta, ni tampoco los lazos que conectaron a Bonet con Dalí y Gaudí.

De todas maneras, aquellas formas son sólo las manifestaciones más superficiales y parciales de estas ideas. Más importante es la operación estética central del edificio, consistente en la inclusión

Ala menor,
no construida.



Obra en
construcción.



de los árboles dentro de su caja de hormigón armado. Al hacer ésto, Ferrari y Kurchan estaban reproduciendo el tipo de oposiciones que era tan frecuente en los surrealistas. Ubicar objetos en un entorno desacostumbrado o imposible era una de las técnicas utilizadas para crear nuevos significados, arrojando sobre esos objetos una nueva luz. Este es el tipo de efecto que podemos ver en muchas de las obras de De Chirico como *L'enigme d'un départ* o *Ritorno dil figlio prodigo*. Más específicamente, los surrealistas gustaban de introducir estos objetos dentro de marcos o cajas, como por ejemplo, en el famoso cuadro *Why not Sneeze?* de Marcel Duchamp, y también en fotografías como *El retrato de Jacqueline Lamba* de Man Ray o *The egocéntricas* de Clarence John Laughlin. Asimismo, André Breton usó esta técnica en *Page objet* y Man Ray en *La Fortune* pero fue Joseph Cornell quien la desarrolló en varios de sus trabajos como por ejemplo *Object* o *Sand Box*.

El árbol era un elemento frecuente de las composiciones surrealistas y fue el protagonista, de diferentes maneras, en la obra de Magritte, desde *L'arbre savant* a *La folie Almayer*. Por lo tanto, la combinación entre cajas y árboles que podemos observar en *Les arbres dans la chambre* y *La mia camera mediterranea* de De Chirico o en *Le tombeau des luthiers* y *Le parc de Vautour* de Magritte, no debería tomarnos de sorpresa.

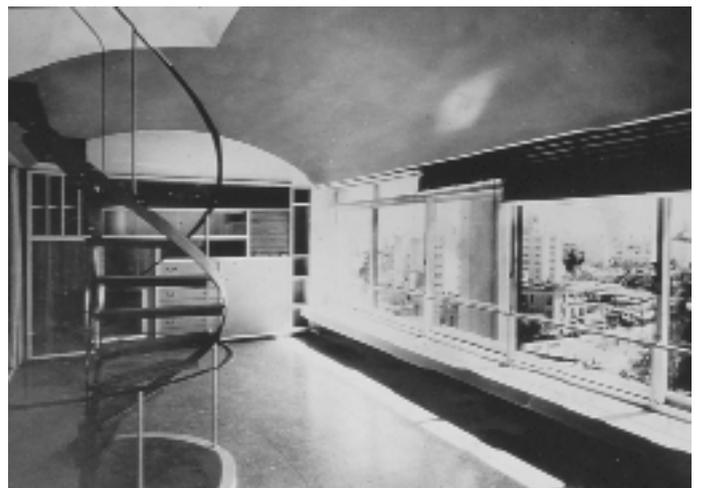
La introducción del árbol dentro del edificio actuó en forma similar en el caso de Virrey del Pino, dando a la construcción un aura enigmática. Pero al mismo tiempo que usaban una forma viviente como parte de la composición arquitectónica, los arquitectos estaban introduciendo el movimiento, el tiempo y el espacio en el edificio. Este encuentro entre lo estático y lo dinámico fue uno de los efectos más buscados, por ejemplo en la obra de Alexander Calder. Por otra parte, también el tema del tiempo y el espacio fueron el centro de las investigaciones teóricas de Sigfried Giedion.

La inclusión del árbol en el esqueleto estructural tiene otro significado. Probablemente, al hacer esta operación Ferrari y Kurchan estaban abriendo la puerta inconscientemente a un mito que ha estado presente a lo largo de toda la historia de la arquitectura. Jan Pieper ha observado que «en el mundo de nuestra imaginación, el árbol no es nunca sólo una planta, un simple elemento de la naturaleza entre otros; por el contrario es siempre, al mismo tiempo, una figura metafórica». El árbol ha sido incluido de diferentes formas en los edificios. La más común ha sido su representación por medio de elementos arquitectónicos, desde los capiteles clásicos a los pilares medievales, o aún, las carpinterías o las estructuras Art Nouveau. Árboles enteros eran usualmente ubicados en las terrazas como recreaciones de los jardines colgantes de Semiramis y aparecen también en la tradición de la arquitec-



La obra en construcción: detalle de la terraza.

Interior de una de las unidades e interior del departamento del último piso.





Los parasoles desde el interior.

tura romana, como por ejemplo en el Mausoleo de Adriano. Durante la Ilustración era frecuente situar árboles sobre los edificios, y esta tradición fue continuada en proyectos tales como La Casa de la Amistad de Poelsig en Constantinopla. La incorporación de árboles vivientes dentro de los edificios ha sido menos frecuente. En las tradiciones occidentales y orientales, la articulación entre la estructura natural de los árboles con la estructura artificial de la arquitectura adquirió diversas expresiones, con significados religiosos o míticos, como el caso del *árbol de los Templos* en la India o el *toko-bashira* en Japón, uso que remitía a la inclusión de árboles entre las paredes de las casas. En Europa, existía la tradición medieval del llamado «tilo enmarcado» que se relacionaba con las casas para niños. A través del siglo XIX, el uso extensivo del vidrio permitió hacer más grandes los jardines interiores que, en algunos casos, incluyeron árboles gigantes, como el *Crystal Palace* en Londres.

Como representación y manifestación de la máquina, generalmente la arquitectura moderna excluyó la presencia de árboles vivientes dentro la estructura o el volumen de los edificios. Sin embargo, pueden anotarse diversas excepciones. Durante los años 30 Alvar Aalto consideró este problema en la villa Mairea, pensando en la incorporación de la naturaleza en sus obras, aunque no en forma de árboles sino de piedras, como es también el caso de la Fábrica Sunila. Probablemente el precedente más inmediato de la operación estética de Virrey del Pino estaba en la obra de Le Corbusier, para quien, como sabemos, la cuestión de la articulación entre arquitectura y naturaleza fue central, hallando expresión en el principio del «*toit-jardin*». La inclusión de árboles dentro de los volúmenes de sus edificios es un recurso que aparece en muchas de sus obras, como en el atelier Lipschitz, alcanzando su expresión más clara en el *Pavillon de l'Esprit Nouveau*.



Giorgio De Chirico: «*Les arbres dans la chambre*», 1927.

La operación estética de Virrey del Pino configura una paradoja, ya que de hecho la caja no estaba aprisionando o preservando una naturaleza «natural». No hay grandes árboles autóctonos en Buenos Aires y, como es sabido, el eucalipto no es un árbol oriundo de la Argentina. Ferrari y Kurchan no estaban por lo tanto preservando la naturaleza sino un paisaje cultural que no es más que un trabajo humano volcado sobre la naturaleza. Esta era una actitud regionalista, pero no debido al uso de los materiales sino a la artificialidad de toda la operación. Como nación, la Argentina era el producto de un proyecto, es decir, de un acto moderno. Nada mejor que el eucalipto importado para representar esta artificialidad; en este sentido, el árbol no es un símbolo de la naturaleza sino de la historia.

Sólo en su apariencia el edificio puede ser leído como una reconciliación. En términos estrictos era una radical celebración de la capacidad moderna para producir el mundo.

Joseph Paxton:
Crystal Palace, Londres,
1851. Interior.



Universidad Torcuato Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Actividades 1998

La ciudad

1. Berlín/Buenos Aires: Taller DES-LIMITES

El valle del Riachuelo/Matanzas

En la segunda fase de este taller se llevarán a cabo dos actividades:

a. Presentación del Taller DES-LIMITES

Arq. Matthias Sauerbruch (Berlín-Londres), arq. Juan Lucas Young (Berlín), arq. Cecilia Alvis (Buenos Aires) y *el futuro está en el papel pintado de la bauhaus* (Buenos Aires).

En conjunto con el Instituto Goethe.

b. Segundo Taller de proyecto

Dirección: arq. Matthias Sauerbruch (Alemania).

2. Seminario y exposición:

La ciudad contemporánea: el renacimiento de Bilbao

Presentación de las estrategias de transformación de Bilbao y su ría.

En colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

3. Coloquio internacional:

La ciudad y el cine

Estará integrado por tres grupos de actividades:

a. Coloquio internacional

Se desarrollarán los siguientes aspectos:

- I. La ciudad como forma;
- II. La ciudad como problema;
- III. La ciudad como metáfora;
- IV. La ciudad como condición.

b. Concurso de videofilms

c. Proyección de films

4. Seminario:

La ciudad en la economía global. Temas teóricos y metodología

Prof. Saskia Sassen (USA).

5. Seminario:

Ciudad, urbe, metrópoli. Las respuestas arquitectónicas

Prof. Ignasi de Sola-Morales Rubió (España).

6. Conferencia abierta: Rem Koolhaas

7. Simposio:

Arte y espacio público

Catherine David (Francia), Américo Castilla, Adrián Gorelik, Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Pablo Shanton y Lita Stantic (Argentina).

Con el Instituto Goethe y la Fundación Proa.

8. Taller de experimentación urbana

Arq. Jesse Reiser (Reiser + Unemoto, Nueva York).

Arq. Marcelo Spina (Argentina).

El proyecto

9. Ciclo de talleres de arquitectura: Los usos de la materia

a. Taller I: el aluminio

Arq. Richard Horden (Gran Bretaña) con arq. Mederico Faivre (Argentina).
En colaboración con Aluar División Elaborados.

b. Taller II: la madera

Arq. José Cruz (Chile).
En colaboración con la Embajada de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

10. Taller de arquitectura Pablo Beitía (Argentina)

11. Taller de arquitectura Bernard Tschumi (USA)

12. Proyecto Hejduk, etapa final: construcción

Con la colaboración de los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli.

13. El Paisaje

Constará de dos tipos de actividades:

a. Seminario paisaje y arquitectura

Dra. Graciela Silvestri (Argentina) y arq. Fernando Aliata (Argentina).

b. Taller de experimentación proyectual:

El arroyo bajo la casa (Desencuentros- Naturaleza y arquitectura)

Arq. Claudio Vekstein (Argentina).

14. Laboratorio de vivienda

Desarrollo de las actividades iniciadas en 1997. En colaboración con el *Joint Centre of Housing Studies* de la Universidad de Harvard.

15. Taller experimental de diseño: imágenes de la inmensidad

Arq. Gerardo Caballero (Argentina).

La historia

16. Seminario:

Historia de la vivienda: Rusia, URSS, Rusia

Prof. Alessandro De Magistris (Italia).

17. Seminario:

Revisión del Renacimiento

a. Preseminario de lectura de textos

Dra. Graciela Silvestri (Argentina).

b. Seminario 1: La obra y el pensamiento de León Bautista Alberti

Prof. Christine Smith (USA).

c. Seminario 2: Andrea Palladio y su arquitectura

Prof. James Ackerman (USA).

Próximo número: **Aldo Rossi**.

Block recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
es patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar

Constructora Iberoamericana SA

Tecno Sudamericana

Alarqui SA

Iggam 2000

Ascensores Thyssen

Interieur Forma SA

Baucor SRL

Kalpakian

Biblos

La Europea SRL

Sanitarios Cointer

Obras Civiles SA

Eseve Maderas SA

Phonex Isocor

Exxal SA

Richard Ellis

G. T. Eximport

Industrias Saladillo

Gabelec SRL

Cantidad de ejemplares: 1000

Tipografía: Garamond Stempel y Futura

Interior: papel ilustración mate de 115 g

Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas

Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18

