

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

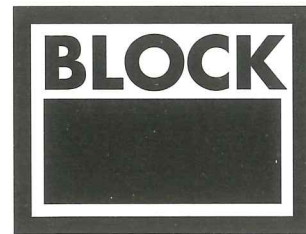
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

ALDO ROSSI

Número 3,
diciembre 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

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

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

Claudia Shmidt
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Editores del número 3

Mercedes Daguerre
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

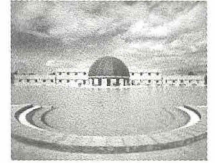
Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

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

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice

BLOCK, número 3, diciembre de 1998



	Introducción	4
	Aldo Rossi	6
Studio di Architettura Aldo Rossi Associati	Aldo Rossi, oficio y continuidad	8
Diana Agrest	Para Aldo, con el cariño de una argentina	32
Mercedes Daguerra	Aldo Rossi: el orden de la memoria	42
Vittorio Savi	Olvidar a Aldo Rossi	52
Antonio Díaz	Aldo Rossi: la arquitectura del presente	58
Carlos Martí Arís	La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi	68
Vittorio Magnago Lampugnani	Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura	72
Ana María Rigotti	Malas lecturas	76
Adrián Gorelik	Correspondencias	88
Jean-Louis Cohen	Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia	98
Diane Ghirardo	Aldo Rossi en los Estados Unidos	102
Alejandro Crispiani	Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires	110
Mercedes Daguerra	Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi	120

En la tapa:
Aldo Rossi: Club de
Golf, Tirrenia-Pisa
(a partir de una foto de
Stefano Topuntoli).

Para Aldo, con el cariño de una argentina

Diana Agrest

La luz y la sombra no son más que las otras caras del tiempo cronológico.
Aldo Rossi, Autobiografía científica

Aldo Rossi fue un gran amigo y una presencia inspiradora, una de esas amistades que se dan pocas veces en la vida y por la cual me siento afortunada.

Conocí a Aldo Rossi en Nueva York en 1975 cuando vino por primera vez a dar una conferencia al IAUS y Mario Gandelsonas y yo lo recibimos. Inmediatamente se estableció una corriente de amistad. Era un momento muy particular, muchas cosas habían pasado y aún estaban pasando en la escena de la arquitectura. Este fue el primer contacto, por lo menos público, de Rossi con Nueva York.

Educado en un colegio jesuita, Rossi hablaba castellano perfectamente, un idioma que amaba. Para establecer el contexto en términos de una autobiografía científica, parafraseando a Rossi, tengo que retroceder un año más.

En 1973, yo enseñaba *full time* en la Universidad de Princeton y organicé un ciclo de conferencias trayendo como figura especial a Manfredo Tafuri. Ni él ni su trabajo eran conocidos aquí, yo misma sólo había visto su libro *Teorías e historia de la arquitectura*, prácticamente ilegible para mí, en italiano, en ese momento.

Cuando Tafuri vino a Princeton en la primavera de 1974 (abril) habló en su conferencia sobre el tema del orden y el desorden, basado en su luego famosa comparación entre Rossi y Aymonino en el conjunto de viviendas de Gallarate. Casi nadie conocía a Rossi en ese momento en los Estados Unidos y yo misma debo confesar que conocía muy poco de su obra y posición. La venida de Tafuri –a quien luego presenté a Eisenman, Vidler y Gandelsonas, quienes luego publicaron la conferencia de Princeton en *Oppositions*– dio comienzo a una relación activa entre el Instituto de Historia de Venecia y el IAUS en Nueva York.

Este momento es el contexto en el que se inserta el encuentro entre Rossi y yo.

Lo que fue realmente importante de la incorporación de Rossi en la polémica crítica de Nueva York, fue la relación, por un lado, con el lenguaje que él desarrolló en su enfoque estructuralista, y por otro (y esto fue particularmente importante para mí) su relación entre arquitectura y ciudad, es decir su desarrollo de un discurso urbanístico crítico del urbanismo modernista, si bien su enfoque era muy europeo. El impulso poético de sus gestos arquitectónicos era la fuerza detrás de su aparente racionalismo,

un racionalismo criticado, particularmente en USA como frío y desnudo. Su concepto más moderno y, a mi parecer, más importante, es el de la *ciudad análoga*. Si bien su idea de la relación entre tipología y morfología urbana sirvió de punto de referencia en la reintroducción de la historia en el discurso urbanístico, su *ciudad análoga* incorporó además un tercer término, el del sujeto creador.

En 1979-80 y 1980-81 invité a Rossi a enseñar en el programa que yo había desarrollado y dirigía, en el IAUS, el ADWAUF (*Advanced Design Workshop in Architecture and Urban Form*). Este programa estaba estructurado de tal forma que los profesores invitados participaban en el diseño, con su grupo de estudiantes. Participó así Rossi en forma activa por primera vez en un proyecto en Manhattan, ciudad que le fascinaba.

De pocas palabras en la crítica, recuerdo que en sus intervenciones en las sesiones de crítica de los proyectos tenía una visión a la vez pragmática y poética de las cosas, es decir de la arquitectura siempre vinculada con «la vida»; hecho demostrado luego en el que es mi escrito preferido de Rossi, la *Autobiografía científica*, un texto verdaderamente conmovedor.

Nuestra amistad se fraguó sobre una afinidad intelectual: teníamos muchos intereses en común, como el cine, la cultura popular, etc. y por supuesto una atracción como seres humanos; podíamos divertirnos juntos, como lo demuestran las fotos de la entrevista, que en realidad ya habíamos grabado, actuándola luego especialmente para la sesión.

Cansado de gloria, el título que le puse a la entrevista, era una expresión suya que muestra su irónica relación con la realidad de la vanguardia arquitectónica en ese momento. La entrevista en sí tiene la frescura y el valor de haber sido hecha en el momento más álgido del desarrollo de su obra.



Aldo Rossi con Diana Agrest.
Nueva York, 1978.



Cansado de gloria*

DA: Mientras conversábamos, hace muy poco, mencionaste el hecho de que habías escrito el libro *L'architettura della città* hace más de veinte años. Deseo preguntarte cómo se te ocurrió esta idea de la arquitectura de la ciudad, si estaba relacionada con obras diferentes de las tuyas que se realizaban en aquella época, como las del Team X, si se desarrolló como una crítica a la obra del Movimiento Moderno, principalmente a Le Corbusier, o si se relaciona con la influencia que los textos clásicos tuvieron sobre tu obra.

AR: Creo que el origen de mi investigación, de la que derivó el libro *L'architettura della città*, se debió a la verificación de una profunda crisis del Movimiento Moderno en los años en que comencé a ocuparme de la arquitectura, es decir alrededor de la década del cincuenta. Me parecía importante establecer un nuevo fundamento para los estudios de arquitectura, que saliera de los esquemas obligatorios del Movimiento Moderno y sobre todo del Funcionalismo, de origen principalmente alemán, que reducía la arquitectura a un sistema. Pero no lograba vislumbrar bien cuál podía ser este nuevo fundamento y creo haberlo encontrado, por una parte, en la vida de la ciudad, o sea en la observación de las ciudades de Europa, ciudades grandes y pequeñas, y en el estudio de las disciplinas independientes o paralelas a la arquitectura, sobre todo en los estudios de antropología. Entonces eran muy importantes para mí las investigaciones de Lévi-Strauss, por ejemplo, sobre la habitación de los salvajes, de los bororo, y otras poblaciones salvajes, *L'esprit sauvage*, y de los geógrafos urbanos de la escuela francesa y alemana. Me parecía que ese estudio de la ciudad, de la topografía urbana, por una parte, y de la vida de la ciudad, podía constituir un nuevo fundamento.

Esta idea, que podía ser solamente una intuición, tuvo un desarrollo bastante importante justamente en los años siguientes en el estudio de la ciudad; de forma independiente de la poética de grandes artistas como Le Corbusier, quien ve a la ciudad fundamentalmente como un hecho de composición arquitectónica y revé el pasado sólo poéticamente (como en los esbozos en los cuales recompone la arquitectura del pasado en forma autónoma de éste) como fundamento de la arquitectura.

Por tal motivo me parece muy interesante tu pregunta, cuando me dices en qué medida la arquitectura de la ciudad está relacionada con el conocimiento de los textos del pasado. Diría que al realizar esta investigación la he relacionado con los tratadistas. Es decir, hasta cierto punto los tratadistas no son una referencia culturalista, pero he encontrado, diría que todos hemos encon-

* Entrevista publicada originalmente en revista *Summa* n° 144, diciembre 1979, Buenos Aires.

trado, en los tratadistas como Alberti, Palladio, etc., este estudio de la ciudad. Es decir, cuando Alberti afirma que la ciudad es una casa grande y que el estudio de la ciudad es comparable al de una casa, tiene la misma intención de traducción de arquitectura en ciudad. Y desde ese momento de la unión del estudio de la vida de la ciudad, relacionada con los tratadistas, nació una nueva visión de la arquitectura de la ciudad.

Se ha tornado fácil la traducción de ejemplos que son ya generales, generalizables, como el Palacio de Diocleciano que se convierte en la ciudad de Spalato, el anfiteatro de Arles que se transforma en una ciudad con características similares al lugar que le dio origen, etc., es decir, esta arquitectura, todas estas estructuras de la ciudad que se convierten en sí mismas en ciudad. Creo que éste es uno de los puntos fundamentales para los cuales se desarrolla luego una teoría de la proyectación, distinguiendo el interior de la ciudad. Para concluir con esta primera pregunta, el fundamento ha sido el carácter crítico, para fundar un nuevo modo de ver la arquitectura. Lo que hoy parece muy pacífico, no habiendo pasado demasiados años, en la década del cincuenta era bastante difícil y chocaba contra un modo completamente distinto de encarar la arquitectura.

DA: ¿De haber vivido en los Estados Unidos se te habría ocurrido la misma idea? O, ¿cuál hubiera sido tu modo de ver las mismas cuestiones de vivir en una ciudad como Nueva York?

AR: Esa es una pregunta que me gusta mucho y yo mismo hubiera dado la respuesta aunque no me la hubieras formulado. Antes de conocer América —la he conocido bastante tarde, hace unos cuatro años— muchos afirmaban que mi libro era válido y poseía su autonomía cultural y científica si se lo aplicaba a las ciudades de Europa, en particular a todas las del mundo latino, rico en monumentos e historias que se remontaban a la época clásica, pero que su teoría no era válida frente a países nuevos como los Estados Unidos. Entonces no podía contestar esa pregunta en tanto no conociera personalmente este país. El hecho más excepcional de mi descubrimiento personal de Nueva York y de todo los Estados Unidos, en la medida en que lo conozco, es ese peso de la historia, que es grande en una ciudad como Nueva York, para dar el ejemplo más conspicuo, aunque en mi opinión otro tanto es válido para una ciudad como Los Angeles e incluso tiene validez en Texas: son ciudades cargadas por una historia tan viva, que diría que está más presente que en Europa. El mito de la ciudad americana, el clisé de la ciudad americana muy nueva, muy eficiente, etc., ha sido inventado, en mi opinión, para abaratar cierto modelo de arquitectura. En realidad creo, y esto pienso decirlo en la introducción a la edición americana de mi libro, que es el aspecto más importante que puedo haber aprehendido

de América. No es que quiera elogiarme, pero creo que el conocimiento de América es la confirmación de la teoría de mi libro.

No hay otra ciudad como Nueva York que ofrezca una presencia tan viva de sus monumentos. Sus monumentos son hechos históricos y alrededor de ellos, que ya poseen un nivel turístico como los monumentos de Roma o Atenas, crece, se organiza, cambia y se renueva la ciudad.

Hace poco me preguntaron en una clase en Harvard si el discurso sobre la casa con patio de la tradición latinoibérica o la casa de corredores perteneciente también a esa tradición, ejemplos que se encuentran en Italia, en España o en América del Sur, poseen un equivalente en la tipología norteamericana.

He dicho que me parece que existe un equivalente inagotable de ejemplos, como el de la casa unifamiliar que probablemente sea una derivación inglesa o del norte de Europa, pero posee un desarrollo increíble en los Estados Unidos. Las casas unifamiliares, de Maine a California, son un campo de aplicación de estudio y de unión entre tipología y forma de la ciudad, entre tipología y arquitectura, que en este momento es de sumo interés para mí y, pienso, para quien desee estudiar este problema. En verdad, creo que justamente de la realidad de la arquitectura de la ciudad norteamericana, surge la contestación a tesis abstractas, como aquella en que la arquitectura moderna se organiza en grandes edificios habitacionales, es decir, la tesis sostenida por Le Corbusier y los racionalistas europeos. Por ejemplo, en muchos países como los Estados Unidos o los del norte de Europa, la realidad de la ciudad, la realidad del país, es la de las casas unifamiliares. Y éste me parece un hecho sumamente importante.

DA: Deseo formular otra pregunta: ¿no crees que, según lo que dijiste acerca de las ciudades norteamericanas, y de tu enfoque, deberían incorporarse también algunas nociones para entender ciertos fenómenos que son propios de este contexto particular? ¿Que no puede aplicarse mecánicamente lo que sería adecuado para Europa, sino que deberían incorporarse algunos otros aspectos que son propios de los desarrollos de ciertos tipos de espacios o de edificios de aquí?

AR: No creo, y me remito a la pregunta anterior, no creo para nada en una traducción mecánica. Esto sirve para clarificar, es decir, si no estuviese tan cansado me agradecería ampliar el libro, como dice mi amigo Peter, con ejemplos que van más allá de la experiencia europea. Es decir, cuando hablo del anfiteatro de Arles o del palacio de Spalato, o de los castillos, retomando los estudios de Violle le Duc, etc., podría decir lo mismo en cuanto a los enormes talleres de manufacturas de Nueva York que hoy son un ejemplo tan fantástico como el de Spalato. Hoy se vive; se transforman enormes talleres de manufacturas y comercios en habitaciones, las cuales

son unidades habitacionales de una fuerza mucho mayor que las propuestas por la arquitectura moderna. Me parece que ésa es una forma muy ligada a la proyectación, o sea, la transformación de los edificios antiguos, que es un problema muy actual en Europa, y que se plantea en Nueva York (continúo con el ejemplo de la ciudad de Nueva York, pero podría tomar otras ciudades norteamericanas en el mismo sentido) con la misma violencia y urgencia. Un problema que hemos discutido en Santiago de Compostela, en el seminario realizado hace dos años, era el de la transformación, por ejemplo, de una ciudad como Santiago, que está formada por monasterios y seminarios, en áreas residenciales. Esos seminarios, que hoy están abandonados, pueden ser estructuras válidas para un nuevo modo de vida. El diseño es absolutamente paralelo a las enormes construcciones de Nueva York, desde Riverside Drive a Broadway. Creo que el discurso es plenamente semejante y puede crear un gran interés no sólo para el estudio de la ciudad, sino justamente para la composición. Por ello, personalmente creo que ése es un estímulo para la composición, uno de esos elementos fundantes de la arquitectura de los que hablaba respondiendo a tu primera pregunta, es decir, un estímulo para superar y también para sugerir una teoría de la arquitectura que veo con creciente claridad. Es decir, la arquitectura fija ciertos parámetros y el tiempo los modifica, los cambia y siempre de algún modo los mejora. Los mejora en el sentido de que la vida de la ciudad, aquella que en mi concurso para Trieste llamé «la vida caliente», citando un verso de Umberto Saba, es aquélla que le da un sentido a la arquitectura.

DA: La pregunta siguiente, que continúa con el mismo tema, es doble: consta de dos partes y la puedes responder en dos veces o en una sola vez. ¿Cuál es la diferencia o la semejanza entre tu idea de la *ciudad análoga* (tal vez convendría que la explicaras un poco, porque es posible que nuestros lectores no estén familiarizados con tal noción), y de la *arquitectura de la ciudad*, porque creo que la idea de la *ciudad análoga* fue posterior a la de la *arquitectura de la ciudad*. Y con respecto a ello (porque creo que está relacionado), ¿cuál es la relación que ves entre la arquitectura de la ciudad sin un sujeto, que es la ciudad social, y el sujeto creativo, en este caso tú, digamos un arquitecto?

AR: He hablado de la *ciudad análoga* y luego de la arquitectura análoga en la introducción a una edición de la *L'architettura della città*. Entonces diría que es un desarrollo casi natural de la idea de la arquitectura de la ciudad. Ahora, en cuanto a la *ciudad análoga*, creo que intervienen dos elementos: uno de tipo científico y otro de tipo autobiográfico. Creo que el primero es más importante que el segundo; los dos son igualmente importantes en su traducción en arquitectura.

Es decir, el motivo general es aquel referido a una idea de ciudad que puede componerse con edificios diversos. En el caso específico de cuando hablé por primera vez de la *ciudad análoga*, me refería directamente a un diseño, a un cuadro de Canaletto que compone una Venecia formada por elementos de arquitectura de Palladio, recompuestos al punto que parece una visión de Venecia, y esta Venecia no existe; es una Venecia análoga, es una idea de Venecia que se propone en el cuadro de Canaletto.

Y luego me pareció que esta política de la arquitectura veneciana, para usar este ejemplo, porque podría utilizar otros, es un paradigma de la *ciudad análoga*; es Venecia que se proyecta a sí misma en Oriente y Occidente mediante los elementos que lleva en las ciudades acuáticas o en las ciudades terrestres. Y la arquitectura análoga es, entonces, esta posibilidad de usar algunos elementos de la vida de la ciudad para lograr una nueva composición.

Creo que éste es el principio sobre el que puede avanzarse, y aquí desearía referirme a la primera pregunta, es decir, dado que ésta es una entrevista que se realiza en Nueva York, y Nueva York es uno de los ejemplos de *ciudad análoga* como Venecia; Nueva York, en sus barrios mismos, como *Chinatown*, *Little Italy*, el barrio ucraniano, la presencia de diferentes naciones que han formado la ciudad, expresa justamente esa reproducción de cierta situación que luego conforma a una ciudad distinta y al mismo tiempo análoga a ciudades precedentes. Es decir, paseando y estudiando por Nueva York pueden reencontrarse elementos de la tradición de vida de la forma de la ciudad alemana, latina, hebrea, oriental, etc., pero que están traducidos a esa nueva forma que es Nueva York. Pienso que esto es un enriquecimiento de esta teoría. No por nada, apenas vi Nueva York, mi impresión fue la de un paralelo con Venecia, como una nueva enorme Venecia, sea por el elemento... y también en esto entra en el infinito campo de las analogías, sea por la presencia del agua continua, del azul del mar y del cielo, sea por esa unión de gentes diversas que ha constituido el origen y el desarrollo, la potencia de Venecia, como también la de Nueva York.

En lo que respecta a la segunda parte, cuando digo que existe un aspecto biográfico-autobiográfico, quiero decir que se tiene la impresión de muchas ciudades que se superponen; en mis últimos diseños me han preguntado porqué al final de cierta perspectiva pongo una palma antes que una torre... es que ése es el *souvenir*, el vínculo que se tiene con la experiencia; para mí la palma representa cierto vínculo con Sevilla, la torre cierta relación con Nueva York, etc. Pero esto lo digo para hablar no tanto de mis caracteres autobiográficos, sino porque considero que el equilibrio de los dos momentos da lugar a la arquitectura. No creo que pueda llegarse, y aquí me pongo absolutamente objetivo, es decir como teórico de la arquitectura, considero que la sola teoría no puede producir

la arquitectura sin ese momento biográfico-autobiográfico, o como quiera llamársele, que traduce la teoría en la proyectación.

En este punto, el diseño de la palma en el centro de una galería, que puede ser la de Milán, o una torre que puede ser una torre de Nueva York, tal vez sea un hecho relacionado con los traslados excesivos de mi vida, pero también una interpretación de aquello que está sucediendo. Puede reproducirse este concepto de analogías en la vida de la ciudad y en los proyectos aun viviendo siempre en el mismo país; no es una cuestión de unir experiencias diversas. Es cuestión de desear reproducir en la arquitectura la vitalidad de la experiencia, «la vida caliente», y no la vida gélida de las academias, entendidas como hospitales de la arquitectura.

DA: En realidad, tu idea de la *ciudad análoga* sería exactamente ese punto que vincula la arquitectura de la ciudad, con todos sus fragmentos, con todas sus cualidades, con aquel momento en que la estás interpretando, para transformarla en otra cosa, que es tu percepción particular de ella. Según tu teoría ¿que piensas de la arquitectura de la ciudad, de la arquitectura que está produciéndose ahora en las ciudades norteamericanas, a cargo de los llamados arquitectos de vanguardia, pero encargadas por las grandes inmobiliarias y las corporaciones?

AR: Es una pregunta muy compleja, debo decir que en este caso conozco muy poco la producción comercial norteamericana, pero de todos modos puedo dar un juicio sobre la base de lo que veo. Creo que, teniendo todo en cuenta, la situación no es tan grave y escandalosa como la consideran los puristas de la arquitectura. Aquí me refiero a la vida de la ciudad, es decir, creo que estas arquitecturas de tipo comercial en el fondo poseen su validez, a veces más profunda que la de los edificios experimentales de los arquitectos racionalistas de Europa, o de otros ejemplos de este tipo: la de traducir los prototipos de la arquitectura que podemos llamar *culta*, aunque sea para entendernos. Pero yo no tengo personalmente ninguna actitud moralista con respecto de esta arquitectura, considero que (he visto enormes extensiones de casas unifamiliares en California o las *mobile homes* de Texas, de Houston o bien esos nuevos inmuebles en Nueva York y en las otras ciudades) en muchos casos son elementos estimulantes que se relacionan con ciertos prototipos y los aplican.

Evidentemente, muy a menudo se produce una caída en la calidad cuando este tipo de producción que tú llamas comercial, etc., trata de hacer buena arquitectura. Es decir, prefiero netamente la arquitectura de tipo comercial-especulativo, porque hallo en ella una fuerza que es mucho más interesante que la pseudoarquitectura.

Por una parte considero que es más positivo realizar una investigación de tipo, si quieres, personal, ligada a la ciudad, pero que

proponga modelos, y por otro lado la traducción, por parte de la comunidad (no ciertamente de la especulación), o sea por parte de la ciudad misma, por parte del elemento colectivo que interpreta estos hechos. Entonces, esta declaración no está por cierto en favor de los fenómenos especulativos, que siempre son negativos, sino en pro de la difusión de una arquitectura en gran escala, que no puede ser producida por el arquitecto aislado. Entiendo que el problema es el de proporcionar modelos, de poder proyectar la propia experiencia; me sentiría muy feliz de poder construir grandes complejos, con muchas otras personas, y cuando me dicen o me acusan, que mis estudiantes o directamente hoy los malos arquitectos reproducen a Gallarate, entiendo que ésta es una acusación sin fundamento. Me alegra que ésta se reproduzca y pienso que la validez de un modelo está justamente en esa posibilidad de reproducción. Broadway está hecha de edificios de hierro forjado que son la repetición de cierto tipo de arquitectura neoclásica, que puede remontarse hasta Palladio mismo; la arquitectura paladiana vía Inglaterra, Adams, etc... y aquí vuelve la *ciudad análoga*... y estos edificios son la demostración de la fuerza de esta arquitectura, no de su debilidad. Mientras que la demostración de la debilidad de la arquitectura del Movimiento Moderno es justamente la decadencia de algunos ejemplos bellísimos como, por ejemplo, la *Ville Savoye*, que ha sido restaurada, etc., pero que no ha tenido fuerza para proyectarse, para resultar vivificante para la ciudad.

Por el contrario, el ejemplo que he indicado como positivo, antes de *L'architettura della città*, es el conocimiento de Adolf Loos, quien traduce la experiencia norteamericana hablando continuamente de ella, a tal punto que es incomprensible si no se conoce Nueva York, aceptando toda la fuerza de las construcciones de la ciudad, aquella misma fuerza y aquella misma realidad que eran negadas por los teóricos de la Bauhaus y del purismo europeo de los mismos años. La fuerza por la cual Adolf Loos resulta hoy cada vez más claro a los jóvenes de la nueva generación reside en el hecho de haber entendido por primera vez la fuerza de esa arquitectura desconocida. Adolf Loos habla continuamente de construcciones del tipo de aquellas de Wall Street, o de Chicago, de un modo escandaloso para los puristas del Movimiento Moderno. En cambio, acepta un tipo de racionalidad de la construcción que surge de impulsos diversos, pero con una fantasía que va más allá de la producción de estos arquitectos aislados.

Yo no soy crítico ni historiador, pero creo que un estudio de estos edificios nos propone hoy una historia de la arquitectura completamente distinta de la historia de la arquitectura moderna de aquellos libros que nosotros poseemos. Libros que excluyen por completo un siglo de arquitectura, excluyen totalmente una experiencia como estos edificios para reproducir en cuatro páginas, en papel ilustración, una pequeña villa de un arquitecto, tal

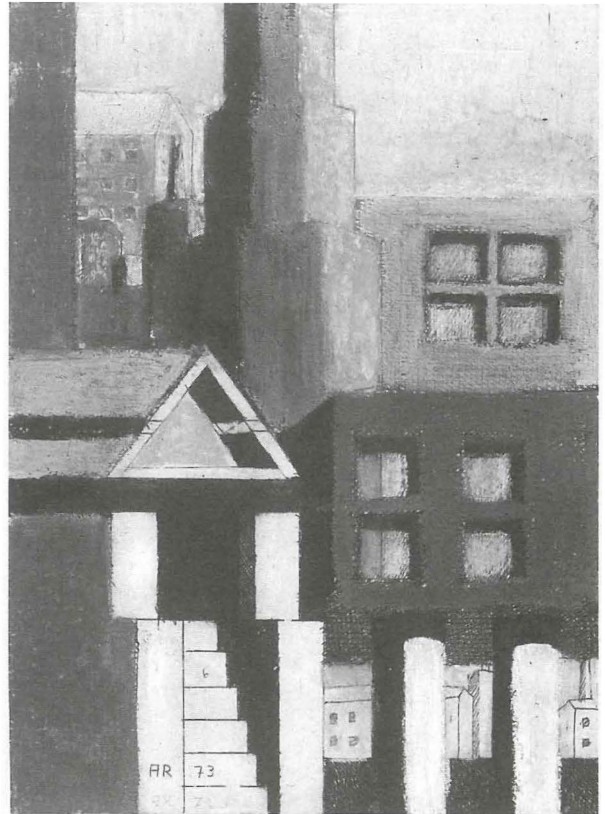
vez bueno, pero ignoran que existen ciudades o naciones, ciudades como Nueva York, o naciones como España o Italia o las de América del Sur, que no forman parte de esta historia, que es la historia de algunos arquitectos del Movimiento Moderno y no la historia de la arquitectura, por cuanto ignora la historia de la ciudad, que es la traducción de la arquitectura.

DA: Aldo, ésta es una clase diferente de pregunta, tu trabajo se realiza en dos, o probablemente más, pero digamos dos escalas muy diferentes. Una es la de tus proyectos arquitectónicos, o proyectos urbanos, y otra es la de tu obra como pintor, que es, digamos, una clase de obra más íntima ¿Ves estas dos clases de obras como independientes o relacionadas... qué clase de relación ves?

AR: Estoy seguro de que están absolutamente relacionadas, como tú has dicho. Están totalmente relacionadas porque creo que no existe una racionalidad y un concepto de ciencia que excluya o no conozca los problemas de la persona. La potencia, la fuerza de la racionalidad es la de comprender toda la experiencia del hombre y de la memoria colectiva. El proyecto de un todo, o la atención a un objeto, la experiencia más aparentemente objetiva, o aquella más aparentemente autobiográfica, son en realidad el concepto dialéctico de la experiencia de la ciudad, y por lo tanto del hombre. Porque creo justamente que en este espacio, entre la vida y la muerte del hombre, y por lo tanto de los hombres, del futuro y de la memoria, o sea de la memoria personal, la memoria colectiva, está el fundamento de toda experiencia científica y artística. Creo que si en mis primeros diseños daba mayor peso a un tipo de experiencia personal de las cosas, hoy son más maduros estos diseños que comprenden los dos aspectos: el aspecto de una experiencia personal de las cosas, que se traduce y que desea insertarse en una experiencia colectiva, y viceversa.

La racionalidad es un hecho muy complejo, no por cierto la racionalidad del ángulo recto o la racionalidad de los ejemplos objetivos; creo que la racionalidad es la capacidad de observar también lo irracional, esto es, de observar también lo fantástico, al que es necesario mirarlo desde la parte de la razón. Este es el límite de nuestra experiencia, pero es un límite insuperable, porque más allá de ese límite existe un silencio absoluto, que puede ser sublime pero que no es de ningún modo comunicable.

DA: Sé que también estás muy interesado en el cine. A veces dices que preferirías ser cineasta antes que arquitecto; me gustaría que me hables de eso. Si te ves como un cineasta, en los films que hacés ¿se cubren los mismos aspectos que te interesan como pintor, o en relación con la arquitectura, ves al cine como algo completamente independiente, o puedes tocar cuestiones de la arquitectura a las que el dibujo no puede responder?



AR: Antes que nada quiero decir que la personalidad es absolutamente independiente de la técnica. Por lo tanto, pueden usarse técnicas absolutamente distintas. Es decir, he usado la técnica de la arquitectura, luego me agradó escribir, y hoy me gustaría hacer un film. Este es el primero de los aspectos: no creo que las técnicas sean confinantes. Cuando las técnicas son linderas se constituyen en limitaciones. Entonces, las limitaciones son siempre negativas. Esta es una primera consideración. La segunda, más personal, es que creo que para mí, y para mi generación, es decir, para los jóvenes de los años cincuenta, sobre todo en Italia o en Europa, el cine ha representado un fundamento de nuestra cultura. Nosotros salimos muchachos de la Resistencia, del fin del fascismo, y el cine constituía un aspecto de un nuevo mundo que vislumbrábamos apenas. Un nuevo mundo cuyo eje principal ha sido la experiencia del neorrealismo italiano, sobre todo las primeras películas de Visconti y Rosellini, los films franceses, que llegaron a Italia con años de retraso, de Clair a Carné, etc. y por primera vez los grandes films norteamericanos.

El conjunto de estas experiencias, que por otra parte fueron muy bien representadas en el primer film de Visconti, *Obsesión*, que no por nada fue tomado de un libro norteamericano, *El cartero llama dos veces*, y transplantado con una analogía fantástica a la campiña padana, ha sido para nosotros uno de los fundamentos de nuestra cultura. Cuando yo frecuentaba los primeros años del Politécnico, nos interesábamos mucho más en el cine que en la arquitectura, en especial yo. Y ese amor continuó siempre, como el amor y el interés por otras cosas, pero por el cine de manera predominante. Aquí también puedo decir que tal vez esté cansado, puede ser que esté bastante cansado de esta técnica que es la arquitectura y tenga deseos de aventurarme, de probarme con otras técnicas, como puede ser el cine, o como pueden ser el diseño, la pintura, etc.

Pero existe otra consideración, y aquí creo que podríamos abrir un debate, creo que hoy el cine posee una capacidad de comunicación, que es una técnica emergente de nuestros tiempos. Porque las técnicas están muy relacionadas con las experiencias personales y colectivas de los tiempos: la danza, entendida como arte y como técnica, sin duda es muy importante, pero no creo que sea hoy un fenómeno colectivo, como lo ha sido en otras épocas, así como lo fueron el teatro lírico u otras expresiones, o tal vez también la arquitectura, mientras que el cine tiene una capacidad de expresión, de comunicación, de tipo personal y también colectivo, que en este momento no veo en otras técnicas o artes, como quiera que se llamen.

DA: ¿Qué piensas de los dibujos arquitectónicos como producción arquitectónica?

AR: Creo que hablar de los dibujos de arquitectura no tiene sentido. Existe la arquitectura y existen los dibujos, existe la pintura, existe el cine, existe la danza, existe el ciclismo, existe el básquet, etc.: y los dibujos de los arquitectos, cuando son bellos, alcanzan y poseen su validez, son dibujos y están en la historia del dibujo y de la pintura del mismo modo que un cuadro de Velázquez o un dibujo de Miguel Ángel... o no son nada. No poseen validez en tanto expresan una arquitectura que no puede construirse. Esto no lo creo, porque los dibujos de Palladio, por ejemplo, a quien no le gustaba dibujar, como sabemos, son precisamente su arquitectura que luego fue construida, entonces, expresan completamente la arquitectura de Palladio y poseen además su validez como dibujos. Pero es muy relativa porque, como se sabe muy bien, existe una carta de Palladio a Barbaro en la que dice «no tengo tiempo para hacer los cuadros de arquitectura porque estoy estudiando griego y latín, y entonces hago hacer los dibujos a un joven, un grabador, no sé si de Vicenza o de Venecia». Pienso que es bastante típico.

Por otra parte, creo que la tendencia de hoy, de la traducción de la arquitectura, es decir de los arquitectos que dibujan, es positiva en la medida que sea un tipo de expresión, pero no en la medida que sea un tipo de frustración: esto para mí es inaceptable, o en el sentido de que sea una propuesta para una arquitectura. Si es una propuesta para una arquitectura, pertenece a la tradición de los tratados y entonces no importa tanto que sea un dibujo bello o feo, en tanto propone cierta arquitectura y la expresa mediante la técnica del dibujo. Si en cambio es una expresión que tiene como fin el dibujo o la pintura, es válida de igual modo, pero no ciertamente en los límites de la frustración, es decir «hago esto porque no puedo realizar la arquitectura».

Este no es por cierto mi caso, ni el caso, creo, de las personas que admiro como arquitectos que dibujan y pintan.

Disculpa, me gustaría agregar una cosa, la arquitectura puede expresarse con poquísimos dibujos. Por ejemplo, yo he construido muy poco, pero uno de los edificios más conocidos, muy publicado como el Gallaratese, es uno de los edificios menos dibujados. A despecho de todos los que sostienen que la arquitectura debe ser dibujada en sus detalles, para el Gallaratese he hecho algunos bocetos y pocos dibujos. Y sabía muy bien que la construcción era absolutamente igual a los dibujos. Luego, a veces paso días dibujando galerías con palmas, que no construiré jamás, y que no tengo ninguna intención de construir. Son experiencias del todo independientes de cuanto preveo o deseo prever; son de algún modo un cierto tipo de arquitectura.

DA: Sé que estás muy interesado en el problema de la belleza, porque lo has dicho muchas veces, y sé que tienes una definición

muy hermosa de la belleza. De modo que me gustaría que me la dijeras para esta entrevista.

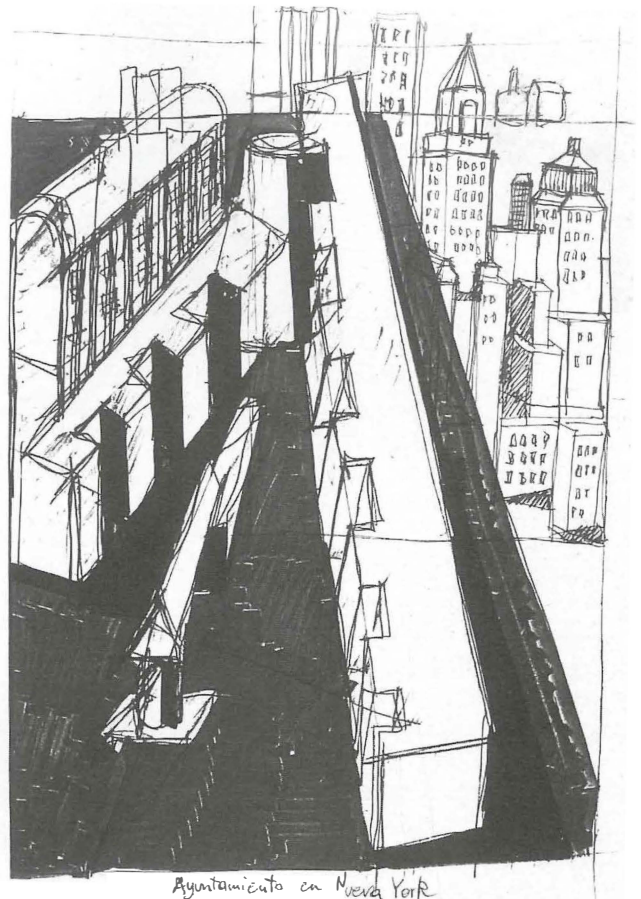
AR: Creo que me resulta imposible definir la belleza, tal vez sea imposible para todos; no soy un filósofo y no me ocupo particularmente de estética. De todos modos, creo poseer una profunda admiración y sensibilidad para la belleza. De hecho, acostumbro a decir, y dicen también mis alumnos, que una arquitectura es bella o fea, algo que ya no acostumbra a manifestarse. En todo caso citan a Nietzsche o Rilke, a algún otro pero no hablan de belleza. En cambio, yo creo que puede decirse de una arquitectura, como de una ciudad, como de una persona, que es bella o fea, independientemente de los caracteres estéticos definidos, pero sobre la base de una experiencia viva.

Te respondo entonces con un recuerdo: cuando yo era un muchacho vivía junto a un lago, y una tarde estaba tendido entre el azul del lago y el verde del bosque en un prado levemente inclinado. De pronto, cercano el crepúsculo, salió del bosque una zorra rubia de ojos azules, tal vez en mi recuerdo, y vi la belleza de ese animal, casi sentí el calor de su cuerpo. El animal descendió lentamente, miró el lago, me miró a mí y volvió al bosque. Esa ha sido mi experiencia más profunda de la belleza. Tal vez, cuando hablo de belleza me refiero a esa experiencia. Como ves, no es nada teórica.

DA: Me gustaría que nos dijeras si crees que tu enfoque personal de la ciudad está relacionado con tus particulares opiniones políticas de la sociedad.

AR: Sí, incluso diría que uno de los fundamentos de mi primer libro *L'architettura della città*, fue el compromiso político. Hablar de la arquitectura y de la ciudad sin una referencia clara a la política resulta absolutamente abstracto. Creo... Aristóteles ha hablado de la arquitectura y de la política, de la ciudad y de la política, y desde los griegos hasta hoy, el discurso sobre la ciudad es un discurso político. Esto independientemente de algunos aspectos que pueden considerarse de modo negativo; por una parte, el interés por la política de un modo abstracto y separado del estudio de la arquitectura en su identificación con la política. Estos son los dos puntos extremos que considero negativos para una visión progresista de la política. Es decir, creo que una visión progresista y progresiva de la sociedad, y por ende de la política, es la que ve y reconoce la autonomía relativa de ciertos fenómenos como son las artes y las técnicas.

De ningún modo las artes y las técnicas pueden ser remitidas a la política, y viceversa, de manera mecánica, sino mediante una dialéctica de la historia y del desarrollo de la sociedad, que permite la traducción de ciertos hechos. Esto podemos verlo en la pobreza de ciertas historias sociológicas de la ciudad, como la de



Ayuntamiento en Nueva York

A
Diana Agrest
con devozione
Alfonso N.Y. mar 76.

Hauser, en la que la arquitectura de los castillos corresponde muy fácilmente a la sociedad feudal; la arquitectura de la habitación y de los mercados, a la sociedad mercantil, etc. ...los fenómenos son sumamente más complejos. Esto no quiere decir, por otra parte, que no podamos ver a los grandes artistas del Renacimiento, a los artistas del Movimiento Moderno, etc., fuera de aquellos que eran los fundamentos de la cultura y por lo tanto de la política del Renacimiento. Históricamente, la ciudad italiana no puede remitirse, por cierto, sólo a la separación, a las luchas intestinas, etc.; lo cierto es que quizás una combinación de estados diversos y de políticas diversas nos da la clave de esta arquitectura.

Primero tomaba como ejemplo a Venecia: para entender a Venecia es necesario recordar que era la única ciudad-nación independiente de Roma y del Emperador, y que esta causa produce cierto tipo de arquitectura. Esto, como es natural, resulta más fácil verlo históricamente que verlo hoy, que vivirlo, porque todos nosotros, aun cuando criticamos estos dos extremos, nos sentimos impulsados a traducirlos de cualquier modo. Repito, la traducción debe ser dialéctica, es decir, en un compromiso político y, esta es mi idea, en una autonomía de la técnica y del arte. Cómo se produce esta dialéctica, no sé decírtelo, y creo que también es difícil decirlo, pero creo mucho en la experiencia de la vida del hombre y también en la experiencia colectiva de la sociedad; y que toda situación tiene una respuesta, es decir, cuando se formula una pregunta, y éste es un motivo recurrente en la lógica, creo que hasta Marx, esto es todas las veces que se efectúa una pregunta es porque existe la posibilidad de una respuesta.

Cuando se plantea una pregunta sin respuesta, estamos en el campo de la ciencia-ficción y de la utopía, no en el de la política. La humanidad siempre se ha formulado, tanto en el campo de la ciencia como en el del progreso, las preguntas a las cuales de algún modo, alguno podía responder.

DA: El problema consiste, entonces, en formular la pregunta pertinente.

AR: Sí, a este problema está ligado, naturalmente, el hecho de determinar si existe la realidad que une la pregunta a la respuesta ...es decir que la respuesta sólo es posible si la pregunta se formula de modo justo. Podríamos ampliar el discurso volviendo más propiamente a la arquitectura, y retornando a los dibujos, a los que tú llamabas los dibujos de los arquitectos. Existe, de acuerdo con mi criterio, una división neta entre un tipo de visión utópica y un tipo de visión arquitectónica y política. ¿Qué es la utopía? En mi opinión, la utopía es un hecho negativo cuando plantea una pregunta sin respuesta; es decir, todos esos diseños que vemos, que pueden llamarse utópicos o formalistas, formalistas en el sentido de que revelan sólo su forma sin una posibilidad de traduc-

ción... esta utopía no tiene nada que ver con la visión progresista de un tipo de arquitectura que no puede realizarse en el momento, pero que está profundamente relacionado con la ciudad. Existe una profunda división entre esto y el teórico... existen muchísimos ejemplos, y tomo el de Filarete. Cuando Filarete diseña *Sforzinda* en el Renacimiento, la ciudad ideal para el príncipe, en este caso en particular para el duque de Milán, resulta en realidad un diseño sumamente realista, es decir, propone un tipo de ciudad, constituye una tipología precisa en base a las cortes que pertenecen a la tradición romana traducida en la Italia septentrional, etc.; y esta ciudad que no se construye nunca, porque no puede construirse de aquel modo, se traduce sin embargo en el Hospital Mayor de Milán, que traduce en pequeño el mismo proyecto de Filarete. Esto no quiere decir que la arquitectura realista sea una arquitectura ligada a hechos contingentes o que responda a preguntas limitadas, antes bien, posee la capacidad de una visión progresista de la historia de la ciudad. Cosa que no puede tener la arquitectura utópica de la que hablaba antes, porque ésta no puede traducirse y no responde siquiera a exigencias. Queda como un hecho privado en el mejor de los casos, o como un puro juego de formas, que en mi opinión rara vez adquieren calidad en el campo del arte.

DA: ¿Dirías entonces que el modo de desarrollar tu obra, como obra crítica, es un acto político de formular preguntas y desarrollar una crítica que esté relacionada con la historia?

AR: Es difícil responder en lo que respecta a mi arquitectura, pero pienso que siguiendo el hilo de la conversación que hemos mantenido, creo haber estado siempre ligado, y estarlo aún, a esto que llamo realismo, fuera de una definición histórico-crítico-cronológica del realismo. Pienso haber estado siempre unido, en los escritos, en lo que he hecho, o en el cine del que hablábamos y que me gustaría hacer, a un tipo de experiencia de la realidad, o de representación de la realidad, realidad que es muy compleja, es decir, no es un hecho mecánico fácilmente traducible... sino que estoy en un campo totalmente separado de lo que podemos llamar utopía de la arquitectura, o el diseño por el diseño. Antes bien, quiero decir que no me gusta hacer nada que termine en sí mismo. Pienso que todo está relacionado y que todo tiene un fin teleológico. No creo que exista nada que hagamos como acto estético-moral, sino que todo lo que hacemos es una parte de nuestra vida. La cual puede ser simple o compleja, no importa, lo importante es vivir según lo que deseamos hacer.

Existe, y creo que debes conocerlo, un film muy bello de Vassili Sushkin, *Así vive un hombre*, un film que me gusta particularmente y que es la descripción de una persona que no sabe bien qué quiere hacer, pero que en cierto momento hace sólo las

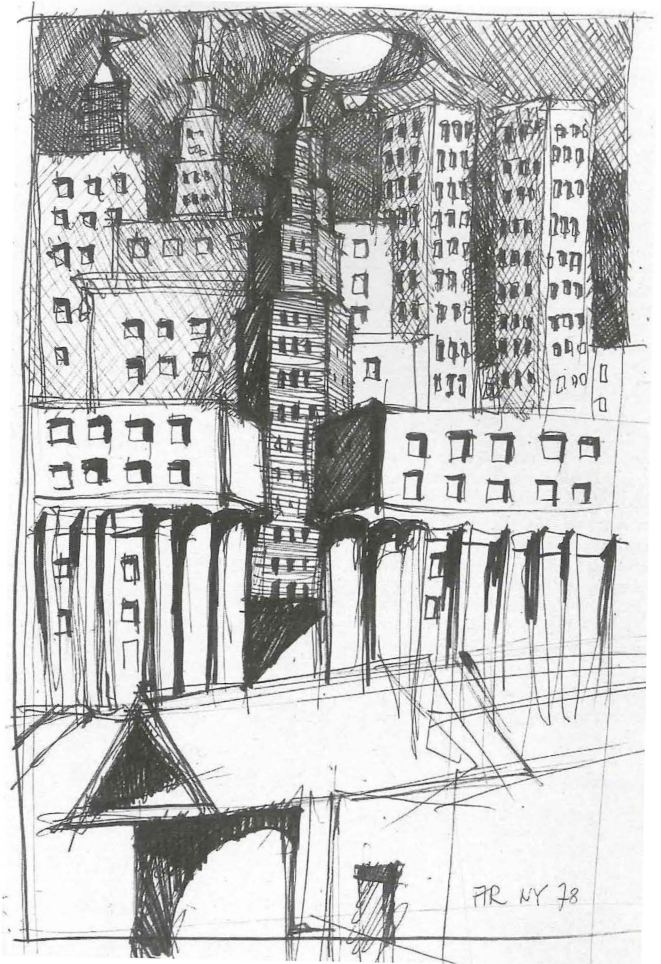
cosas que le gustan. En un momento dado conduce un camión, se detiene, mira un río, no sé si el Don o el Volga, enciende un cigarrillo, bebe un poco de vodka, y se queda quieto y dice que lo más hermoso en ese momento es mirar como corre el río. Justamente el sentido de todo el filme es *así vive un hombre*, un hombre que vive una vida normal, muy simple. Creo que esto es lo contrario del lado estético.

DA: ¿En qué difiere tu posición de alguien como, por ejemplo, Venturi?

AR: Creo, con referencia al realismo, que es muy importante, pero antes decía realismo fuera de los términos histórico-críticos... El realismo no es por cierto la imitación de lo que sucede y no es un hecho de extrapolación estadística de lo que ocurre en mayor medida. Realismo quiere decir referirse a la realidad, y por ende estudiar la realidad, hacer las preguntas justas para una justa respuesta. Creo que es una aclaración que debe hacerse por la ambigüedad que desea atribuirse al término realismo. Bastaría decir que el pseudorealismo es en realidad el denominado naturalismo, el hecho de la imitación de la realidad, la imitación de lo que nos rodea. Que es una forma, no me gustaría parecer un teólogo, pero es una forma regresivo-reaccionaria; esto es, el naturalismo se ha presentado invariablemente con un carácter estático. El naturalismo ha dicho siempre «ésta es la realidad, la reproduzco y la detengo». Mientras que el realismo ha tratado de ver constantemente el aspecto progresivo de la realidad.

Basta pensar en los grandes escritores europeos, los franceses, los rusos del siglo XIX, que expresan un tipo de realidad progresista respecto de la realidad, no la imitan fielmente. Aunque no excluyo que la imitación de la realidad pueda dar resultados interesantes desde el punto de vista de la forma y de la expresión, pero esto, y aquí deberíamos hacer todo un análisis de la historia de la arquitectura y de la historia del arte, ha sido siempre un aspecto reflexivo respecto de la sociedad. O sea, la voluntad de decir «esto es lo que sucede y yo lo reproduzco con cierta forma de caricatura, con ciertas deformaciones, pero sin desear cambiarlo». Este es un hecho negativo, que testimoniamos hoy en arquitectura, o sea el otro rostro de la utopía.

Por una parte, la utopía evita encontrarse con la realidad, por la otra parte es el naturalismo el que evita encontrarse con la realidad. Ninguno de los dos acepta los términos racionales dentro de los que se desarrolla la técnica o el arte que uno debe afrontar. Que tú hagas un trabajo u otro, existen términos dentro de los cuales indagas, dentro de los cuales formulas preguntas a la realidad. El utopismo y el naturalismo son las caras opuestas de una negación de la vida que vivimos, con la que debemos medirnos.



Allí donde se indica las ilustraciones han sido tomadas de
Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, opera completa*, Electa, Milán,
tomo 1 1987, tomo 2 1992, tomo 3 1996.

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

Aluar división elaborados

Baucor SRL

BHN Inmobiliario SA

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Exxal Argentina SA

Gabelec SRL

HSBC Banco Roberts

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

La Europea SRL

Obra Mix SA

Obras Civiles SA

Phonex Isocor SRL

Tecno Sudamericana SA

Tizado Propiedades

Vidogar Construcciones

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: 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



ISSN 0329-6288