

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

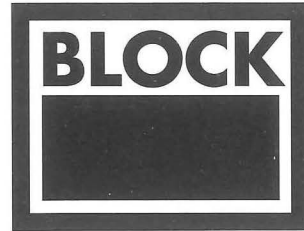
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

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

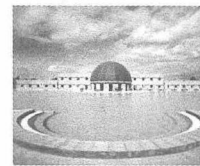
Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

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).

La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi

Carlos Martí Arís

Este comentario pretende poner de relieve un aspecto de la obra de Aldo Rossi que, a mi entender, no ha sido suficientemente considerado. Me refiero al papel crucial que juega en su arquitectura la dimensión inconsciente, es decir, esa parte de la actividad mental que escapa al dominio estricto del pensamiento racional. Rossi canaliza esa dimensión inconsciente hacia el terreno de la producción poética mediante ciertas técnicas o procedimientos que autorizan a establecer un vínculo entre su obra y la de algunos artistas surrealistas. Este hecho puede resultar paradójico teniendo en cuenta que Aldo Rossi aparece catalogado, en casi todas las historias de la arquitectura reciente, como uno de los máximos representantes de la tendencia neo-racionalista, pero, sin embargo, no puede ser pasado por alto si se le quiere comprender en toda su complejidad¹.

Su obra posee muy diversos niveles de lectura, según el punto de vista con que nos acerquemos a ella. Contrariamente a la imagen esquemática e incluso caricaturesca que de él se ha dado a menudo, creo que acabará por imponerse la idea de Rossi como artista complejo, no exento de contradicciones pero, en cualquier caso, muy alejado de esa condición lineal y fácilmente aprehensible en la que algunos han querido instalarle.

La aportación de Aldo Rossi a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX puede deslindarse en dos grandes vertientes o facetas: por un lado, la dimensión *teórica* (una reflexión de gran amplitud y hondura, que ambiciona el logro de promover una refundación de la disciplina arquitectónica) y, por otro lado, la dimensión *poética* (entendida en el sentido etimológico de un hacer basado en la personal experiencia de las cosas). Tal vez una de las claves de esa complejidad a que nos referíamos, esté en la estrecha relación que existe entre su teoría y su obra arquitectónica. De ahí que sea conveniente no tomar aisladamente ambos aspectos sino tratar de ver sus interconexiones.

No se trata de poner en cuestión la autonomía de que gozan ambas actividades: es indudable que los proyectos arquitectónicos no pueden limitarse a ser meros corolarios de la teoría, así como tampoco la teoría puede ser juzgada o valorada tan sólo a partir del resultado de los proyectos. Se trata, simplemente, de evitar interpretaciones reductivas tales como las que dieron lugar, en el período posterior a 1975, a que un batallón de seguidores se

dedicara a imitar a Rossi hasta la saciedad, usando con desenvoltura sus imágenes pero desconociendo la base teórica en la que éstas hundían sus raíces. Este persistente equívoco hace que aún hoy se tienda a identificar a Aldo Rossi con algunos iconos emblemáticos, sin reparar en que su labor intelectual constituyó el epicentro de un movimiento cultural que conmovió los cimientos de la arquitectura europea.

El frondoso árbol de la teoría aldorossiana germina y crece, paradójicamente, sobre un terreno baldío y exhausto, que no es otro que el de la crisis cultural de los años sesenta, la cual, en el ámbito de la cultura arquitectónica, se traduce en crisis generalizada de las ideas y procedimientos en que se había sustentado la modernidad, proponiendo como única y pobre alternativa un experimentalismo desenfrenado y un formalismo vergonzante disfrazado de tecnología avanzada o de espíritu participativo.

Sobre este sombrío telón de fondo se alza, en 1966, la nítida construcción intelectual de *La arquitectura de la ciudad*. Lo que a muchos sedujo de este libro fue el hecho de que, en momentos de tanta confusión y desconcierto, Aldo Rossi fuese capaz de hablar de nuevo de *arquitectura* sin mediaciones ni reparos, rompiendo así la falsa disyuntiva entre revolucionarismo y profesionalismo acrítico que atenazaba en esos años la discusión en el ámbito intelectual y universitario.

Por otra parte, no hay que olvidar que la teoría rossiana no se detiene en *La arquitectura de la ciudad*. Al contrario, este libro puede ser visto como un balance o punto final de estudios y reflexiones anteriores, a partir del cual se desencadena un nuevo e intenso ciclo en el que se despliega, en toda su riqueza, el abanico teórico de su autor, generando una larga y articulada serie de textos que parecen entretenerse en torno a un concepto nuclear que Rossi define como el principio de *la ciudad análoga*.

Este principio entronca directamente con la definición que Carl Gustav Jung propone para el concepto de analogía, citada textualmente por Rossi en un artículo de 1975, publicado en el nº 2 de *2C Construcción de la ciudad*: «el pensamiento *lógico* se expresa en palabras y se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento *analógico*, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado

hacia dentro. El pensamiento lógico es pensar con palabras. El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras».

Rossi, en su obra de madurez, desarrolla el concepto de *ciudad análoga* entendido como un procedimiento compositivo que permite reunir, en un plano sincrónico, objetos y figuras de condición y orígenes diversos, carentes entre sí de un nexo lógico aparente, pero que se reclaman unos a otros a través de la imaginación y la experiencia autobiográfica de quien los convoca.

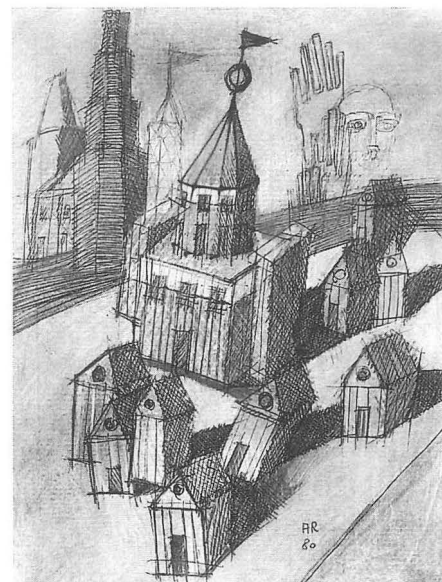
Esta es la idea central que gobierna la hermosa serie de proyectos que Aldo Rossi lleva a cabo en la segunda mitad de los 70, y que culmina, en 1979, con la construcción del *Teatro del Mondo* para la Bienal de Venecia, un artefacto que, en su navegación sobre barcas desde el lugar de montaje hasta su efímero emplazamiento junto a la Dogana, va suscitando evocaciones y resonancias con las arquitecturas que, a lo largo del viaje, entran en su campo de acción. Venecia parece así transformarse al paso de este magnético objeto, al mismo tiempo que se reconoce y se refleja en él, hasta el extremo de que, por un momento, el *Teatro del Mondo* se convierte en un punto fijo en torno al cual se mueve y orbita la ciudad entera.

Nos hallamos, pues, ante un auténtico fenómeno de arquitectura transitiva: una *máquina de la memoria* que evoca otras arquitecturas y remite a otros lugares y situaciones que están fuera de ella. Y ciertamente, cuando pensamos en los proyectos de Rossi, nuestra imaginación, en vez de detenerse en algunos edificios concretos, tiende a resbalar por el flujo de imágenes que proponen sus persuasivos dibujos en los que se mezclan y superponen fragmentos de su arquitectura con objetos, recuerdos e impresiones extraídos de su personal interpretación de la realidad. En ellos tiene lugar ese mudo diálogo entre las cosas al que se alude en la definición de analogía.

Nos damos cuenta, entonces, de que el *collage* es, sin lugar a dudas, el procedimiento básico de la poética rossiana. La propia idea de ciudad análoga, tal como Rossi la concibe, no es otra cosa que una invitación al *collage*, un intento de disponer una escena arquitectónica en el que se suprima la hegemonía de lo consciente y a la que se incorporen, en cambio, las enigmáticas reglas del azar. En este mismo sentido, Rossi ha vindicado en numerosas ocasiones una idea de proyecto en que «los elementos están prefijados, definidos formalmente, pero en la que el significado que se desprende al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original, de la investigación». (Introducción a la versión portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*).

Esta declaración sitúa a Rossi, de manera explícita, en la órbita del pensamiento surrealista. Diversos hechos confirman esta tendencia. Por ejemplo, el empleo sistemático de la técnica del

Teatro del Mondo, dibujo de estudio, 1980. (Las ilustraciones de este artículo son de: Aldo Rossi, *opera completa*, Electa, tomo 1).

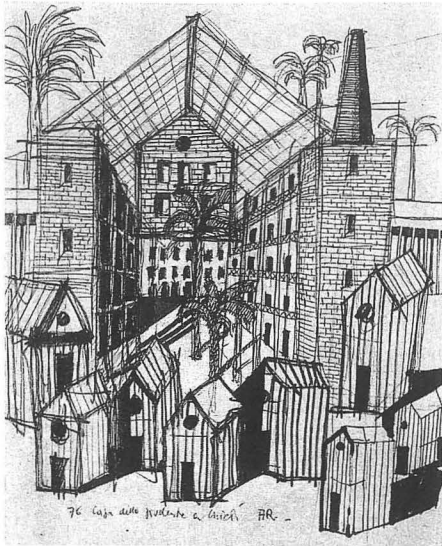


objet trouvé. Rossi incorpora con frecuencia a su obra elementos directamente extraídos de la realidad sin otra mediación que el deseo instintivo de apropiación. En sus dibujos, incrustados entre las piezas que definen sus proyectos, aparecen a menudo objetos y escenarios tan heterogéneos como las cafeteras esmaltadas o las casetas de baño de las playas de Elba, la columna del Filarete en una esquina del Canal Grande de Venecia o la mano de la gigantesca estatua del San Carlone de Arona, junto al lago Maggiore, todos ellos arrancados de su contexto y despojados de su tamaño real.

La composición de estos dibujos revela, en efecto, una actitud próxima al automatismo psíquico preconizado por los surrealistas. ¿No se convierte, acaso, esta reunión de objetos y fragmentos, en una especie de correlato gráfico de la escritura automática? ¿Qué otra cosa son, sino, esas series de dibujos en los que Rossi, poseído por el «demonio analógico» (tal como Vittorio Savi denomina a esa fiebre que parece adueñarse de su obra gráfica) reproduce obsesivamente algunos de sus proyectos mezclados y confundidos con los más diversos *objetos de afecto*?²

Pero esta dimensión surrealista no sólo aparece en los proyectos y dibujos, sino que impregna también a la teoría. Desde sus primeros ensayos críticos Rossi se interesa por arquitectos tales como Antonelli, Loos o Boullée, cuya obra, si bien fundada en una sólida base racional, tiende no tanto al equilibrio cuanto a la tensión del límite (ya sea el límite estático o figurativo).

La obra de esos arquitectos se caracteriza por la insistente búsqueda de ciertos climas obsesivos e inquietantes y, cabría añadir, por una cierta desmesura o perversión con respecto al ta-



Casa dello studente
a Chieti, dibujo
de estudio, 1976.

maño de las cosas. Hay un ejemplo que, tal vez, puede aclarar esta cuestión; me refiero a la marcada predilección de Rossi por un proyecto concreto de entre todos los que forman la obra de Adolf Loos: el del concurso para la sede del Chicago Tribune.

En su *Introducción a Boullée*, Rossi utiliza la denominación «racionalismo exaltado», que contrapone al «racionalismo convencional», para definir y caracterizar la obra del maestro francés; pero, al mismo tiempo, ésta le sirve para establecer el campo de sus preferencias artísticas y para fijar su propia posición. Rossi apuesta por una forma de exaltación que le llevará a transgredir las fronteras de la estricta racionalidad que constituye su punto de partida.

A partir de la publicación de la *Autobiografía científica*, en 1981, las afinidades que existen entre Rossi y el espíritu surrealista quedan en evidencia. Así lo certifica Vincent Scully cuando, en el postscript de la edición inglesa, se refiere al libro en estos términos: «No es lineal (...) Avanza en círculos. De modo que todo parece un sueño: cambiante pero estático, girando en torno a puntos fijos de obsesión. El razonamiento consciente parece quedar atrás». El propio Rossi afirma en un pasaje del libro: «La analogía es tanto más infinita cuanto más inmóvil, y en este doble aspecto está contenida una desmedida locura».

Pocos años más tarde, en 1989, Marino Narpozzi, en un artículo que contiene algunas de las páginas más penetrantes que se han escrito sobre Rossi, insiste sobre la tensión mítica y la componente simbólica que tan intensamente determinan la poética rossiana, poniéndolas en relación con algunas experiencias cruciales que pertenecen al mundo y a los lugares de la infancia. Adquiere, así, un relieve inusitado el ámbito físico en el que han

transcurrido los años de la educación humana y artística de Rossi: el mundo de las ciudades padanas y del territorio que les es propio, que, en su dimensión mítica, está contenido, como dice Narpozzi «en las largas sombras, en los límites de los setos y las hileras de árboles, en el agua, en la niebla y en la quietud de los campos de un mundo bucólico, amenazado en su interior, antes que por la realidad externa, por la fuerza irreductible del eros»³

En algunos párrafos de la *Autobiografía científica*, Rossi se detiene a explicar su peculiar uso de la analogía. Sus comentarios refuerzan la impresión de que nos hallamos ante una forma de ritualidad en que la arquitectura se convierte en la escena fija de una representación que pretende revivir un acontecimiento mítico, para rescatar así las zonas semiborradas de la memoria del artista.

Pensemos, por ejemplo, en el carrusel de «correspondencias» que ponen en movimiento sus dibujos sobre *Le cabine dell'Elba*. En la evocación de las casetas para el baño alineadas sobre las playas de la isla de Elba, Rossi ve el origen del proyecto para la residencia de estudiantes de Chieti, para él indisolublemente ligado a la descripción que hace Raymond Roussel, en su obra *Impressions d'Afrique*, de un teatro «rodeado de una impresionante capital formada por innumerables cabañas», imagen que a su vez suscita el recuerdo de esa fabulosa ciudad provisional hecha de casetas que es la feria de Sevilla.

Todas estas piezas basadas en la idea de caseta, cabina, casita, están profundamente vinculadas, para Rossi, a una «impresión de verano» y a una «identificación con el cuerpo, con el desnudarse y el vestirse». Esa misma relación le conduce, de repente, a pensar en otras pequeñas construcciones análogas: los confesionarios, «casitas bien construidas en las que se habla de cosas secretas con el mismo placer y la misma incomodidad con que en las casetas veraniegas se mueve el cuerpo». También en esto Rossi es fiel a la estrategia surrealista: conceder a la dimensión subjetiva todo el espacio que ésta requiera para manifestarse, pero dejando siempre a resguardo cuanto de personal y de privado pueda estar involucrado en ella.

La alusión de Rossi a Raymond Roussel resulta especialmente significativa. Por lo menos desde 1973, Rossi solía dar el título de *Alcuni dei miei progetti* a las conferencias sobre su propia obra, en parte como homenaje al librito de Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, escrito hacia el final de sus días y publicado póstumamente, tras su suicidio ocurrido en Palermo en 1933. Rossi, parafraseando a Roussel, pudo haber titulado su libro *Cómo hice algunos de mis proyectos*, ya que en él explica la mecánica del procedimiento compositivo, si bien guarda celosamente las llaves que habrían de permitirnos acceder a los

recónditos motivos o situaciones que han puesto en marcha el engranaje.

En el terreno de la figuración, los nexos de Aldo Rossi con el surrealismo son indirectos y sutiles. Se ha puesto de manifiesto, en muchas ocasiones, la afinidad que existe entre sus dibujos y algunas composiciones de Giorgio De Chirico: en ambos casos se alude al mito de la plaza italiana a través de una inquietante suspensión del tiempo que otorga a las arquitecturas representadas una poderosa dimensión onírica. Mucha menor atención se ha prestado, en cambio, a la profunda huella que en Rossi dejó la obra de otro gran pintor italiano: Mario Sironi. Las espectrales periferias pintadas por Sironi desde los primeros años veinte, debieron causar a Rossi una gran impresión, como atestiguan sus pinturas juveniles y corroboran sus trabajos posteriores.

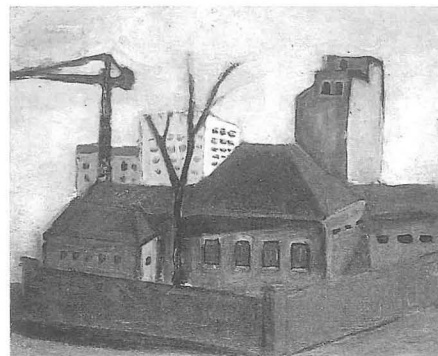
La técnica de recortar de la realidad ciertas figuras y objetos comunes, otorgándoles un relieve imprevisto y cargándolos de contenido simbólico, la aprendió Rossi de Sironi. El muro, el gasómetro, la casa con ventanas, las chimeneas, las vías del tranvía, aparecen en las telas sironianas en su más desnuda soledad, como personajes de una representación cuyo comienzo es inminente. Así es como también dispone Rossi los elementos de su arquitectura. Hay una componente naturalista en esta modalidad de acercamiento a la realidad, tal como él mismo ha subrayado. («Todo buen arquitecto tiende al naturalismo, dicho de otro modo, tiende a reproducir lo existente», ha escrito en la presentación del libro sobre su arquitectura editado por Rizzoli).

En este sentido, la obra de Rossi se vincula con la de otro artista al que admiraba sin reservas: Luis Buñuel. El filón surrealista que atraviesa toda la obra de Buñuel, se mezcla con otras muchas componentes y, desde luego, no agota su significado. Lo mismo cabe decir de la arquitectura de Aldo Rossi. Ambos practican un surrealismo heterodoxo y antiescolástico, nada monolítico o unidimensional.

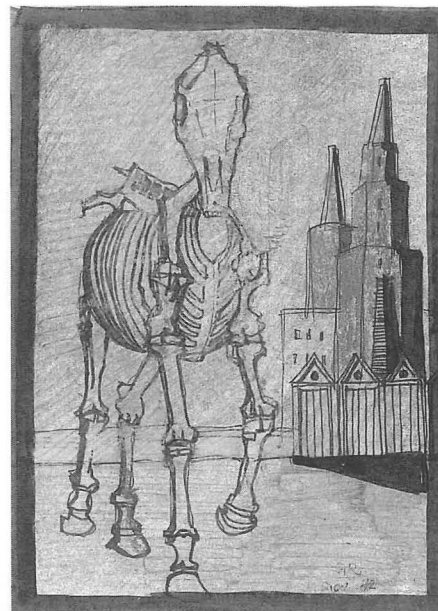
Es interesante observar que tanto Rossi como Buñuel parten de lo que podría llamarse un punto de vista naturalista, que no pretende, por tanto, sustituir el universo real por un universo fantástico, sino profundizar en lo real hasta dar con sus capas ocultas. De la insistencia y la fijeza con la que ambos escrutan su experiencia y sus recuerdos, es de donde nace la obsesión, la deformación e incluso la perversión que impregna algunas de sus imágenes.

Ni Rossi ni Buñuel emplean las facultades de la imaginación para evadirse del mundo y eludir sus conflictos sino, por el contrario, para tratar de aproximarse y descifrar algunos de sus puntos enigmáticos y oscuros, aun a riesgo de extraviarse en esas peligrosas inmersiones.

Vista de Milán,
pintura, 1950.



Composición con
caballo, 1982.



En un breve y penetrante ensayo titulado «El cine filosófico de Luis Buñuel» (contenido en el libro *Corriente alterna*), Octavio Paz observa que «el surrealismo no fue para Buñuel una escuela de delirio, sino de razón». Esa misma paradoja planea sobre la obra de Aldo Rossi, poniéndola en tensión y dejándola, por el momento, abierta a ulteriores exploraciones.

Notas

1. En este artículo se desarrollan algunas de las ideas esbozadas en mi *Prólogo* al libro de José Luque Valdivia titulado *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Oikos-Tau Editores, Barcelona, 1996.
2. Ver Vittorio Savi, «In vista di ulteriori opere aldorossiane», en *Aldo Rossi. Opere recenti*, catálogo de la exposición celebrada en Módena y Perugia, en 1983, Edizioni Panini.
3. Ver Marino Narpozzi, «Tradición y talento individual» y Vincent Scully, «La ideología en la forma», ambos publicados en lengua castellana en el libro de la colección «Estudios críticos» *Aldo Rossi*, al cuidado de Alberto Ferlenga, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992.

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

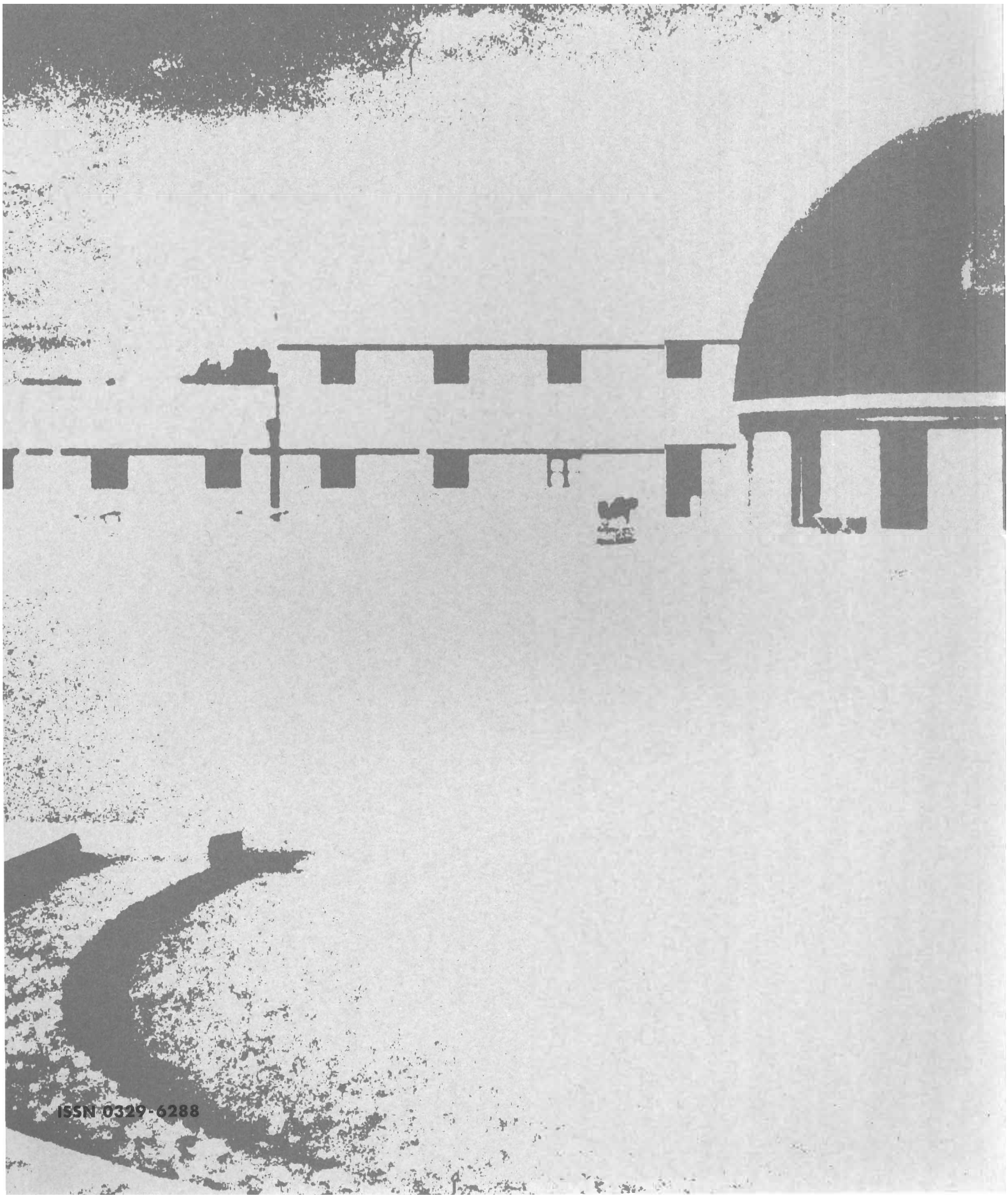
Vidogar Construcciones

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