

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

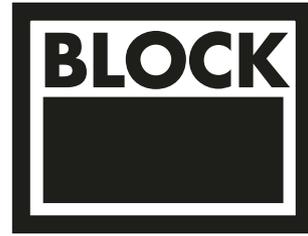
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

BRASIL

Número 4,
diciembre de 1999



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
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

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 Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires

Editores del número 4

Carlos A. Ferreira Martins
Adrián Gorelik
Jorge F. Liernur

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. 4784 0080, 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice



Lúcio Costa,
Plano Piloto de Brasilia,
1957.

BLOCK, número 4, diciembre de 1999

	Introducción	4
	Brasil	6
Carlos A. Ferreira Martins	«Hay algo de irracional...»	8
Jorge Francisco Liernur	« <i>The South American Way</i> »	23
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Esquema de Lúcio Costa	42
Fernando Aliata - Claudia Shmidt	Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret	54
Adrián Gorelik	Tentativas de comprender una ciudad moderna	62
Ana María Rigotti	<i>Brazil deceives</i>	78
Gonzalo Aguilar	El laberinto transparente	87
Renato Anelli	Mediterráneo en los trópicos	96
Donatella Calabi	Un arquitecto italiano en San Pablo	104
Nabil Bonduki	Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)	110
Eduardo Gentile	Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño	122
Alberto Sato	Una lectura cómoda	130
Graciela Silvestri Silvia Pampinella	Lecturas	144

Encuentro con Viernes

En enero de 1954, en ocasión de la II Bienal de San Pablo, un destacado grupo de arquitectos modernos tuvo la oportunidad de un encuentro personal –directo– con las obras de esa arquitectura brasileña que tanta admiración e ilusión había despertado.

Fue un mes de desencantos. Desencanto para esa élite de arquitectos europeos por haberse dejado seducir –una vez más– por el espejismo de una tropicalidad y un noble salvaje por ellos mismos creado. Desencanto de los nativos que, luego de esforzarse por dar acogida a los principios de una arquitectura moderna (aceptada y difundida como única alternativa para una joven nación pujante) y de haber concebido ese gran acontecimiento y los premios internacionales más importantes del momento, debieron soportar la reconvención –y aun el desprecio– de los guardianes de la pureza.

La escena volvía a repetirse como en tantas islas imaginadas, como en tantas tierras crueles verdaderas. El conquistador volvía a la razón, despertaba de su propia ensoñación romántica en la que había confundido la inesperada intensidad del trópico y la vitalidad de lo primitivo con un mundo mítico que escondía una inescrutable sabiduría y la promesa de una felicidad que tal vez podía ser compartida. Esta vez la playa era San Pablo. El púlpito ya lo había ocupado Max Bill, director de la recientemente creada escuela de Ulm, sucesora institucional de la Bauhaus y de su aproximación rigurosa al diseño. El salvaje amoral, rápidamente feminizado por Ernesto Rogers, dotado de una pasmosa capacidad para metamorfosear y tergiversar los principios de la civilización, era la arquitectura brasileña. Los epítetos fueron elocuentes: confusa, decorativa, caprichosa, anárquica, fantasiosa hasta el ridículo, efímera, carente de ritmo, razón, sentido, propósito o decencia, de una exuberancia selvática en el peor sentido de la palabra. Luego afinó la puntería recurriendo a las fórmulas de la excomuniación (cuya acerada dureza probablemente provocaran más impacto en las carnes del apóstol que en su atónita audiencia): «lamentable estado de academicismo antisocial», «aplicación irreflexiva de meras fórmulas compositivas que nada tienen que ver con la arquitectura seria», «reproducción decorativa de las últimas modas parisinas sin consideración para el clima o el país»,

«despilfarro carente de toda responsabilidad frente a las necesidades sociales», «barbarismos inadmisibles en un país donde funciona un grupo CIAM». Sólo el conjunto Pedregulho de Affonso Reidy se salvaba de esta condena, que también alcanzaba al aparentemente incontestable Ministerio de Educación en Río. Flaquezas y confusiones de las que en parte serían responsables los efectos perversos de las búsquedas corbusieranas: la difusión de sus «principios» transformados en elementos compositivos aparentemente aptos para todo clima o lugar¹.

La desmesura de Max Bill suponía también un rechazo a su propia equivocación, a haberse dejado cautivar por apariencias equívocas, por fotografías vistosas, por sobredimensionadas noticias periodísticas. Una distorsión en la que mucho había tenido que ver una arquitectura preocupada por su impacto, que no dudaba en recurrir a lo espectacular y lo fotogénico, y que revelaba sus miserias ante el más leve escrutinio. Miserias entre las cuales no debemos descuidar el efecto degradante de la húmeda pobreza tropical, del contraste brutal de sus desechos con la pureza cristalina de las formas modernas en enlucidos de deficiente factura.

Transido por una santa indignación, el suizo «tiembla» de pensar que los jóvenes estudiantes, que algunos de los seguramente confundidos presentes, hayan podido ser seducidos por tanta extravagancia y despilfarro, por tanta irresponsabilidad e irrealismo. Se siente obligado a romper con todo protocolo y explicar con brutal franqueza dónde está la verdad sobre el deber de la arquitectura, en qué consiste «la verdadera vocación». No puede esperar siquiera su vuelta a Europa. Su avión podría estrellarse en los Andes (sic) y el grito de alarma diluirse. Quiere blindarlos ante tamaño error. Sería feliz con que uno o dos se enlistaran como soldados de una arquitectura verdaderamente moderna: clara, objetiva, severa, de formas perfectas y armónicas al servicio de las necesidades del hombre «en las que el autor no pueda cambiar o agregar nada». Con tono firme se dirige a una audiencia anhelante (que lo había «atacado» apenas bajado del avión, con preguntas sobre el arte brasileño), pero también al papel ilustración de las revistas internacionales, para despertar de su ensoñación a los que se habían atrevido a delegar la sagrada antorcha de la vanguardia en esas manos frívolas.

Jurado de la II Bienal (de izquierda a derecha): Ernesto Rogers, Alvar Aalto, José Luis Sert (de espalda), Walter Gropius, Francisco Matarazzo, fundador del Museo de Bellas Artes de San Pablo y organizador de la bienal (semioculto a la derecha).



Desencantos frente a la esperanza tropical

Triste destino el de estos pueblos jóvenes que, creyendo encontrar abiertas las puertas al Parnaso de occidente, sintiéndose parte y plenos de un orgullo inconsistente, celebraban los cuatrocientos años de su ciudad con una segunda edición de la Bienal y de la Exposición Internacional de Arquitectura en el nuevo predio de exposiciones de Ibirapuera. Promovida por la fundación Andrea y Virginia Matarazzo –consagrada a cuestiones artísticas y culturales– daba acogida a las obras de ciento veintinueve arquitectos de diecinueve países y a treinta trabajos de Escuelas de Arquitectura, con el atractivo de una serie de premios de alto valor monetario entre los que sobresalía el Premio San Pablo –el «Nobel de la arquitectura»– al arquitecto de cualquier nacionalidad cuyas creaciones pudieran tener un carácter internacional en la arquitectura contemporánea y que esta vez se concedía a Walter Gropius². El jurado estaba constituido por grandes figuras invitadas a tal fin cuya composición traduce el posicionamiento de Brasil en el mapa de la arquitectura internacional: Le Corbusier (ganador del premio Matarazzo en 1952), Max Bill (reconocido como sucesor espiritual de la mítica Bauhaus), J. L. Sert en representación del CIAM y coautor del manifiesto por una nueva monumentalidad de 1943, Ernesto Rogers (compañero de Lúcio Costa en el comité para el edificio de la UNESCO) Alvar Aalto (máximo exponente de la arquitectura finlandesa entronizada por Giedion junto a la brasileña como las más destacadas en la evolución contemporánea) y dos representantes locales, G. Warchavchik y Reidy. Los premios se reparten siguiendo la lógica de los intereses ahí presentes: cuatro a norteamericanos en gran parte inventores del mito brasileño, cuatro a arquitectos locales, dos a italianos, otro a un danés...

Ninguno de los visitantes se expresó con la dureza calvinista con que lo había hecho Max Bill, pero en el *Report on Brazil* publicado por *The Architectural Review* en su número de octubre de 1954 domina un convergente clima de desaprobación. Comenzando por los editores que comparan el magnetismo de esa «provincia» floreciente del Movimiento Moderno (que casi nadie conocía salvo a través de las revistas y sus historias atractivas sobre hombres con Cadillacs, colecciones de arte moderno que harían ruborizar a los museos europeos, recepcionistas en bikini

Premio a arquitecto joven: Paul Rudolph, Cabana Club, Siesta Key, Florida, 1953.



Segundo premio a un arquitecto joven: Sergio Bernardes por residencia Carlota Macedo, Río de Janeiro, 1953.

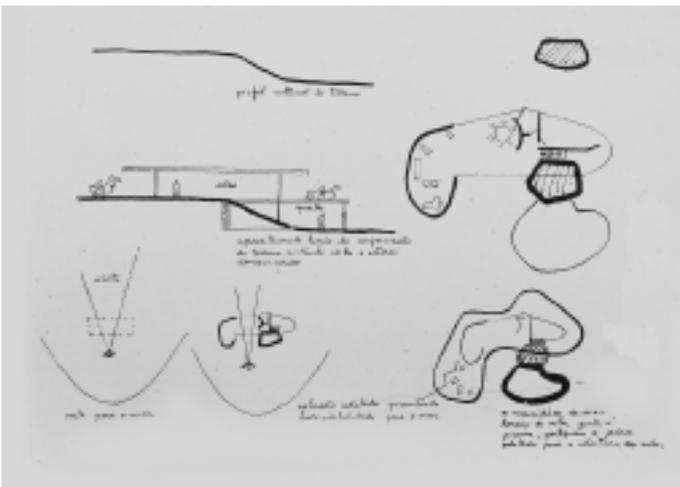


Premio a la arquitectura paisajística: Burle Marx, dibujo.





Oscar Niemeyer:
Parque de Ibirapuera,
Palacio de las
Naciones, 1953.
Sede de la Exposición
de Arquitectura de la
II Biental.



Oscar Niemeyer.
Dibujos para su casa en
Gávea, 1953-54.

y rascacielos improbables enderezados con gatos hidráulicos sobre arenas movedizas) con los efectos de la legendaria torre de cristal de la isla *Bresail*, habitada por criaturas fabulosas más allá de las costas de Galway, cuya presencia mítica y equívoca había perturbado la imaginación de sus ancestros.

No es el caso de Mrs. Gropius, gratamente sorprendida por la sinceridad con la que los jóvenes arquitectos brasileños reconocían su deuda con el estímulo recibido por los maestros allende los mares, y que nos invita a comprender –y aún tolerar– los excesos de Niemeyer cuya casa en Gávea recién terminada ha ido a visitar con Aalto. «Piensen en Río», nos aconseja, «donde las cosas más locas pueden hacerse sin ser castigadas, donde todo florece y crece, donde todos parecen vivir del aire y nadie se preocupa por otra cosa que por el presente». Tampoco de Gropius, con su premio aún caliente por las manos del presidente Vargas, que siempre había preferido el multicolor. Ve a un Brasil salvaje, caótico, pero pleno de futuro. Le fascina que la arquitectura moderna se descuenta como la única posible, subraya la cantidad de edificios bien diseñados («que no son más porque no tienen tiempo para dibujar los proyectos adecuadamente»). Y si bien se preocupa por el modo azaroso en que todo se hace y por la falta de instrumentos de control urbano, confía en la vigorosa y auténtica actitud moderna de los arquitectos jóvenes, en el liderazgo de esos pocos genuinamente dotados, aún en Niemeyer, su ave del paraíso³.

La contribución del profesor Hiroshi Ohye de Hosei, Japón, sintetiza con justeza el choque cultural: «todo es demasiado fantástico para una persona de mi gusto, demasiado exuberante». Con amargura constata que «aquí todo es demasiado fácil para el arquitecto y no alienta en él ninguna restricción [...] hay demasiada libertad para la imaginación»; no sólo pueden concretar en dimensión colosal cada una de sus pequeñas intuiciones, sino que se dan el lujo de construir –sin pausa– los edificios más osados con el aplauso complacido del gobierno, los críticos, la prensa y el público.

El informe culmina con la voz de Ernesto Rogers, baqueteado viajero de estas tierras australes y, por eso mismo, sin ilusiones. Desautoriza tanto el rechazo fanático de Max Bill como el entusiasmo fácil de Sigfried Giedion, «sólo entendible por la sensación de claustrofobia que provocan la arquitectura en cierta medida conservadora de su país». Llama en su auxilio a T. S. Eliot para intentar una crítica liberada de esas limitaciones culturales y de sus preferencias personales, que le permita una mejor comprensión del trabajo de otros pueblos. Sin embargo no puede evitar traslucir su disgusto –comprensivo– por los excesos y veleidades de esta arquitectura que, como dijimos, compara con las mujeres brasileñas, con su despliegue de pulseras y abalorios, excesivamente perfumadas y coloridas, altamente sensuales, pero chocantes aún en Copacabana. Por eso cree necesario tolerar

muchas faltas imperdonables: la explosiva riqueza de los edificios, la agobiante novedad de su apariencia, su falta de preocupación por soluciones técnicas sólidas y su indiferencia por los problemas sociales implícitos, aun la incapacidad de Niemeyer para encarar con sistematicidad sus temas formales inspirados en analogías quizás demasiado estrechas con el mundo geográfico. Esta incomodidad se trasluce en su crítica a la casa en Gávea: «radiografía de sus pecados, extrovertida, temperamental, instintiva, incoherente en sus niveles, tiende a identificarse románticamente con una naturaleza orgiástica». Un juicio reticente que repetirá pocos años más tarde al evaluar su experiencia en Tucumán: «individuos sin infancia, convertidos en adultos sin madurez», «cultura primaria que padece la fascinación de la novedad sin captar su significado más oculto, sin una tradición que les permita ir a la raíz de los objetos, con tendencia a peligrosas evasiones que los llevan tanto al pesimismo como a un sentimiento de superioridad literario y evanescente», «sin prejuicios, lo que hace que ciertos aspectos más vistosos y aparentemente más modernos, se manifiesten en países de gran desarrollo económico y condiciones culturales poco evolucionadas»⁴.

Si bien estas críticas se hacen a la arquitectura brasileña en general, están claramente dirigidas a Niemeyer y a su influencia perturbadora, a cuya extravagancia resplandeciente –festejada, y también rechazada– se sumaba una falta de cuidado en los detalles constructivos que parecían reforzar el carácter efímero de sus artificios formales. Profundizando en la lectura, es notable la coincidencia en discriminar cuatro tomas de posición diversas –personificadas en respectivos arquitectos– cuya valoración era extensible a otros ámbitos. La creatividad atrayente, pero también peligrosamente inconsistente, de Niemeyer se contrasta con la modestia de Lúcio Costa (cuya estética sobria también es valorada en Rino Levi o la casa de Lina Bo Bardi), la ejemplaridad de Reidy (arquitecto-funcionario comprometido con la dimensión social y urbana) y la respetable contribución artística de Burle Marx, capaz de desembarazarse de los presupuestos paisajísticos occidentales y del temor a la naturaleza de sus ancestros, para incorporar toda una flora olvidada como contribución sustancial a la arquitectura⁵.

Pródromos

Esta sorpresiva condena a la experiencia brasileña no fue sólo articulada desde un fervoroso mesianismo vanguardista, reclamando a cuenta de una arquitectura moderna ya establecida por y para siempre. Los tópicos en los que la crítica habría de ensañarse una y otra vez, ya habían sido enunciados desde dentro. Su capacidad plástica para superar el reduccionismo utilitario y la



pobreza puritana de las concepciones europeas, para conducir a un nuevo sentido de la monumentalidad superador de las variables historicistas de los años treinta, para mostrar las posibilidades de una modulación local de los principios modernos explotando positivamente las restricciones materiales, las exigencias climáticas y las tradiciones culturales, ya había comenzado a mostrar sus grietas para los propios protagonistas.

En 1950 Niemeyer lamentaba la falta de equilibrio entre las fuerzas técnicas y sociales en su país, y sus conflictivas consecuencias: «me hubiera gustado mostrar logros más realistas, un tipo de trabajo que reflejara no sólo refinamiento y confort sino una colaboración positiva del arquitecto con la sociedad toda». En el número especial –rápidamente agotado– que *L'Architecture d'aujourd'hui* dedica a Brasil en agosto de 1952, Costa intenta una historia de la concepción cultural de la forma (oscilante entre dos ejes –el mediterráneo mesopotámico estático y el nórdico-oriental dinámico– coexistentes en la arquitectura moderna) para legitimar el organicismo plástico de Niemeyer en convivencia con el ascetismo formal centroeuropeo. También denuncia síntomas de degeneración: «una enfermedad latente que es necesario conjurar para que la obra de los verdaderos arquitectos no sea desnaturalizada»⁶. Su grito de alarma no es moral, sino en defensa del «verdadero creador» (Oscar, pero no sólo), de su «obsesión sagrada» por llegar al fondo de las posibilidades técnicas y develar un mundo formal inesperado, distinguiéndolo del empleo gratuito de formas análogas, sin verdadero compromiso con el espíritu que las habría determinado.

Un año más tarde (con motivo de la exposición de las obras de los arquitectos brasileños presentadas en la Primera Bienal en el Museo de Arte Moderno de París) Mário Pedrosa, profesor del colegio Pedro II de Río, dicta una conferencia que es publicada

casi simultáneamente con el viaje de los jurados a Brasil⁷. Trataba de responder al núcleo de los interrogantes europeos: el surgimiento explosivo, casi incomprensible, de esta expresión excepcional de la arquitectura moderna en un país sin las condiciones técnicas o políticas, ni las tradiciones precursoras que la historiografía había asignado como explicativas de la emergencia de las vanguardias modernas⁸.

Por una parte, desvía la usual adjudicación de paternidad de Le Corbusier y la extiende a una influencia europea más comprensiva: habría sido en Montmartre que los jóvenes brasileños descubrieron su país; habría sido en París que, a través del modernismo literario y su culto a lo naïf, lo bárbaro y lo anti intelectual, habían entendido que esos valores primordiales podían encontrarse en la realidad geográfica de su tierra. Por otra parte, recoge la hipótesis de Giedion sobre el rol determinante del Estado brasileño en el desarrollo y difusión de lo moderno, pero como camino para una impugnación más dura que la formalista. Habría sido el comercio con la dictadura de Getúlio Vargas la determinante de las particulares distorsiones de la arquitectura moderna en su país, habría sido su instrumentación como propaganda del régimen lo que explicaba la dimensión grandiosa con que los principios de Le Corbusier se aplicaron en «el milagro» del Ministerio de Educación; habría sido el gusto por la ostentación del gobernante local (el futuro presidente Juscelino Kubitschek) el que determinó el brío excesivo del conjunto de Pampulha, su gratuidad en la experimentación constructiva. De esa manera explica la cesura entre una arquitectura imaginada para poner los beneficios de la producción masiva en manos de los hombres, y una producción brasileña florecida en el marco de una especulación frenética, entretenida en juegos plásticos de fachada, carente de la humildad necesaria para comprender «que el gran arte de nuestro tiempo no puede hacerse desde caprichos individuales y románticos». Debilidades que también Pedrosa encarna en un castigado Niemeyer abandonado cada vez más (por problemas de temperamento y «constancias raciales») a un gusto barroco por grandes formas irregulares y curvas y olvidando la importancia del programa como sustento del partido.

¿Los mojones para una posible salida?: una incipiente preocupación social y urbana asociada a la democracia, Pedregulho, la calma horizontal de las obras de Costa y la integración entre arte, naturaleza y arquitectura de Burle Marx.

La condición latinoamericana, una sutura posible

Casi inmediatamente después de la publicación del áspero *Report on Brazil* que, debido al reconocimiento de sus participantes,

habría de estabilizarse como valoración crítica, el MOMA encarga a Henry-Russell Hitchcock un estudio sobre latinoamérica complementario a la reciente exhibición sobre la arquitectura norteamericana de posguerra. Apoyándose en una investigación personal en once países, la experiencia culmina en su libro *Latin American Architecture since 1945* en el que –con el distanciamiento y el tono mesurado que lo caracteriza– realiza una recuperación de la experiencia brasileña en el marco de una producción continental entendida como un todo⁹.

La operación consiste en adjudicar valores similares (aunque diferenciados) a tres escenarios del desarrollo de la arquitectura moderna –Europa, Estados Unidos y Latinoamérica– cada uno con líneas de investigación y tradiciones propias, los tres con la misma madurez y autoridad, los tres con una amplitud de experiencias (diversas aunque convergentes) que llaman a la enumeración y descripción más que a la estabilización y consagración de modelos y valores incontestables. De esa manera no sólo fortalece la arquitectura norteamericana como una alternativa de igual jerarquía que la europea (ahora disuelta como una particularidad más) sino que refuerza la tesis del Movimiento Moderno como una experiencia de amplio alcance temporal y geográfico (potencialmente más rica que ese episodio canonizada de los años veinte) que desarrollará en *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* de 1958. En esta operación también Brasil y el «milagro del Ministerio de Educación» se disuelven en el relevamiento de cuarenta y siete obras destacables, presidido por un ensayo que procura resaltar la homogeneidad de la experiencia latinoamericana.

Los índices extraordinarios de crecimiento demográfico, la «vitalidad» (palabra siempre presente cuando del Sur se trata) económica, cuatro de las seis ciudades más grandes del mundo, ritmos constructivos mayores que en cualquier otro país occidental, un vínculo inédito con el aeroplano que permitía salvar la fragmentación y el aislamiento que habían caracterizado su desarrollo, experiencias incomparables en vivienda pública, ciudades universitarias y uso del hormigón armado, particularidades derivadas de factores climáticos y psicológicos, son algunos de los rasgos que le permiten abrochar la arquitectura moderna latinoamericana como un fenómeno único, iluminado por la experiencia precursora de la escuela carioca.

Según su criterio, a este grupo fundador se debían gran parte de las características formales (cubiertas curvas, techos mariposa, grillas para el control solar, revestimientos con cerámicas de colores vivos) adoptadas con mayor severidad en el resto de los países. Características derivadas de compartir las mismas carencias de acero y madera estructural, la necesidad de revoques por la mala calidad de las piedras, mármoles y ladrillos, los efectos del calor y

el resplandor, la tradición católica y un lirismo asociado al uso del color y las curvas. Circunstancias que parecían garantizar su independencia respecto a la influencia norteamericana, a pesar de la creciente importancia de los lazos económicos, educativos y culturales. Remata su reconocimiento a la originalidad y solidez genuina de los jóvenes arquitectos brasileños (cuyos logros considera mayores en cantidad y calidad a los del caso norteamericano) considerándola como una reedición del fenómeno del barroco americano que lograra rivalizar con el de las metrópolis europeas en sabor y variedad. Incluso acepta, sin turbarse, que la propensión a jerarquizar la dimensión lírica de la arquitectura es propia de sociedades con grandes desigualdades: en este caso una estética moderna de modulaciones monumentales, muchas veces subrayadas por el efecto plástico y didáctico de los murales, servía de expresión de las ambiciones culturales y políticas de la élite y gobierno de las jóvenes repúblicas.

Esta valoración mesuradamente positiva de la arquitectura brasileña no se repetirá. Leonardo Benevolo suscribirá la acusación de formalismo de Max Bill, de carencia de un encuadre urbanístico adecuado y de simplificación del repertorio moderno en pocos motivos elementales con una intensidad empobrecedora para la imagen arquitectónica: considerada «prematuramente» como una experiencia de vanguardia, en pocos años se había transformado en un capítulo cerrado. El juicio de Kenneth Frampton será aún más lapidario: la exuberancia inicial de la arquitectura brasileña –como tanta flor exótica de los trópicos– contenía en sí los gérmenes de un formalismo decadente claramente percibido por Max Bill. Tafuri y Dal Co coinciden, pero entendiendo al neoexpresionismo brasileño como una manifestación más de la excesiva preocupación de la época por dar densidad semántica a las formas modernas, cuyos límites habrían de tornarse particularmente evidentes en la poética de Niemeyer: donde «lo gratuito se tiñe de sofisticación, espectacular, pero superflua»¹⁰.

Sueños expresionistas

Este estremecimiento de espanto ante la percepción directa de la arquitectura brasileña (más irracional y gratuita aun contra el telón de ciudades informes, corroídas por la pobreza y el desorden) no debe entenderse como un simple rechazo a la exuberancia de los brasileños. En noviembre de 1954 *The Architectural Review* hace una encendida celebración de la «inventiva proteica» y la «plasticidad expresiva» de Ralph Erskine, británico radicado en Suecia huyendo de las estrecheces del Estilo Internacional, cuya imaginación esencialmente visual, su tratamiento escultórico de la estructura, sus techos mariposa, cáscaras de hormigón,

fachadas ondulantes y colores primarios disonantemente intensos, mucho tenían que ver –y debían– a la escuela carioca. Tampoco puede interpretarse como un repentino refugio en las complejidades de la civilización y las certezas de la razón, que les permitía desembarazarse del estímulo de ficciones construidas en torno a lo primitivo, lo incontaminado, lo periférico, asociado en los últimos años con la experiencia moderna en Brasil. Un número muy cercano de la misma revista se aboca al análisis de iglúes, wigwams, cabañas, souks y kasbahs para confirmar que la sabiduría de las sociedades primitivas residía en el uso de la técnica en sus máximas posibilidades, en la mayor adecuación funcional de la manera más simple posible, confirmando la esencialidad del *decorum* magistralmente reinterpretada por la tradición funcionalista europea. Menos aún podemos reducirla a una consecuencia indirecta de la inocultable envidia por estos jóvenes arquitectos elevados al rango de héroes culturales de la Nación, que construían más de siete edificios de miles de metros cuadrados por año vitoreados por el poder y la opinión pública.

La posibilidad –y los riesgos– de la conciliación de los principios modernos con demandas expresivas de mayor impacto emocional y representativo, la legitimidad de respuestas particulares vinculadas a determinaciones técnicas, geográficas o culturales, el difícil vínculo del técnico con la política, las dudas frente a las últimas exploraciones corbusieranas, no eran problemas exclusivamente vinculados a la arquitectura brasileña o a la mirada de Robinson. Constituían las aristas del debate en torno al futuro de las vanguardias, al fortalecimiento de sus presupuestos productivistas en desmedro de los ideales transformadores y críticos que le habían dado sentido, al resquebrajamiento de sus certidumbres técnicas frente a las nuevas demandas de representación social, al sentido de sus propuestas cuando el Estado y la clase dirigente habían cooptado las banderas de la razón y la técnica, e incluso adoptado la estética de la transparencia, la máquina y la pureza. Se trata de lo que algunos llamaron «neurosis funcionalista», tentada de abandonar el unidireccional celo racionalista y dejarse llevar por el corazón, apelando a ambiguas cualidades «humanas» o poéticas.

Un precursor en la instalación de estos problemas había sido Sigfried Giedion, último juez de la modernidad en Arquitectura y entronizador de algunas vanguardias europeas como resultante única, inevitable y final de las transformaciones sociales y tecnológicas de los últimos doscientos años. El punto frágil de su argumento había sido adjudicarle el rol de «arte verdadero del siglo» por el cual la época tenía acceso a sí misma. Un rol que le quedaba chico, como lo había demostrado el vigoroso florecimiento de «pseudomonumentalismos» y vernaculismos varios en la década del treinta, cuya generalizada aceptación no podía clausurarse

con la mera crítica ideológica. Ya en un artículo de 1938 pontificaba –dentro de un registro que distaba de ser original– que la clave del malestar de esos tiempos era el insuficiente contrapeso entre tensión física y espiritual, derivando en el resurgimiento del rol compensatorio y narcotizante del sentimiento y la huida romántica. En 1943 pareció haber encontrado una respuesta en lo que llamó «nueva monumentalidad» en una presentación conjunta con Fernand Lèger y José Luis Sert para la American Abstract Artist Society de Nueva York. Confirmaban que los monumentos eran la expresión en las más elevadas necesidades humanas, que el pueblo anhelaba, con justicia, algo más que la satisfacción de sus necesidades funcionales, y que para «recuperar el primer objetivo de la arquitectura, su contenido lírico», debía recurrirse al uso de nuevos materiales, elementos móviles, proyecciones de formas y colores sobre superficies extensas, y edificios que oficiaran como nodos en el plan urbano. Volvía a hablarse de jerarquía y de la centralidad del carácter representativo de la Arquitectura.

Esta ponencia derivó en una serie de conferencias en distintos foros que despertaron no pocas controversias. Giedion afirmaba que, luego de una etapa pionera –y superada– en la que los arquitectos modernos debieron redefinir la célula mínima, la unidad vecinal y la región recurriendo al lenguaje desnudo de las fábricas, el desafío era dar forma a los nuevos espacios colectivos satisfaciendo el anhelo de lujo, alegría y exaltación interior del pueblo, su eterna necesidad de símbolos que reflejaran su destino y solemnizaran las actividades en común, sacando la experiencia sentimental del ámbito privado. Sancionando la insuficiencia de los programas puramente técnicos y organizativos, hacía un llamado a la imaginación, a un nuevo tipo de fantasía plástica que diera valor sentimental a las nuevas posibilidades técnicas, alimentara la vida emocional de las masas y corporeizara las misteriosas fuerzas cósmicas. Condenaba, incluso, las insuficiencias de una actitud universalista y declamaba la necesidad de reconocer la continuidad de hábitos y tradiciones regionales promoviendo nuevos híbridos atentos a las particularidades en los modos de producción edilicia y la expresión de diferencias emocionales y estéticas¹¹.

Este llamado a los sentimientos, a la capacidad representativa, a la particularidad y la imaginación usando el vocabulario del enemigo, levantó suficientes polémicas como para ser incluido en la agenda del congreso del CIAM de Bridgewater en septiembre de 1947. En él se debatió sobre la responsabilidad del arquitecto frente a demandas más allá de lo utilitario, sobre la recuperación del fenómeno poético y su posible efecto disolvente en la ascética modernista, sobre la posibilidad de restablecer el contacto perdido entre los edificios modernos y la sensibilidad del público con un trabajo en común entre arquitectos y artistas plásticos. Resulta

obvio que Brasil y su estética de formas libres que mucho debían al lenguaje de Arp, aparecía como un claro ejemplo exitoso en estos términos.

En 1948 *The Architectural Review* organizó y publicó un simposio sobre la urgencia de idioma más rico que el de las formas diagramáticas del radicalismo funcionalista, que permitiera expresar una gama más amplia de ideas y responder a demandas morales y sociales antes de que estos temas volvieran a ser capturados por la recurrencia a recursos históricos y académicos¹². En este debate resultaron evidentes las dificultades para superar ciertos conceptos tabú para las vanguardias, y para definir principios, escalas y medios para llevarlo a cabo¹³. Si nos atenemos a Lewis Mumford se trataba –sobre todo– de la liberación de una concepción reductiva y canónica de modernidad asociada a «las teorías cubistas en pintura y la mecanolatría de Le Corbusier, interesantes como emblema de revuelta pero estéticamente aburridas», «una uniformidad impuesta por las grandes megalópolis reclamando el dominio de la cultura de su tiempo, que pretendía transplantar los muros de cristal tanto a Moscú como al norte de África»¹⁴. Mumford reivindicaba un movimiento moderno, tan inespecífico en su temporalidad como plural en sus expresiones, que reconociera y diera la bienvenida a las expresiones regionales, la dimensión simbólica y el problema del estilo. Había llegado la hora de la dulce venganza, de colocarse por encima de lo necesario y lo calculable, de «espejar los valores de la vida, lo subjetivo y lo social», de recuperar el valor del recinto, la masa, la rigidez, las sombras, la introspección y lo inconsciente como alternativas complementarias de lo racional, lo claro, lo indeterminado, lo abierto y lo flexible.

Espejo de una encrucijada

Frente a tanta efervescencia desatada, las palabras de Max Bill, Rogers y aún de Gropius adquieren otra significación. Brasil no era sólo la imagen de lo posible, sino la materialización de las peores pesadillas sobre el futuro de las vanguardias.

La traducción del compromiso social del funcionalismo radical –en el contexto de posguerra– como planificación productivista de la vida y racionalidad constructiva puesta al servicio del proletariado, hacía crisis en un país donde la poca confiabilidad de materiales, el primitivo desarrollo de la industria de la construcción, el predominio de lo precario, lo arbitrario y lo fortuito, obstaculizaban todo intento de racionalización o estandarización. Un país donde, desmintiendo las reivindicaciones de la arquitectura como arte social, el arquitecto moderno trabajaba para el poder o para los ricos, satisfaciendo sus ansias de distinción en

ciudades que crecían descontroladas sobre tendidos infraestructurales inexistentes, repitiendo y agigantando los conflictos urbanos ya vividos en los países centrales.

La supresión de las contradicciones ideológicas con el estado capitalista, y la puesta en disponibilidad del técnico frente al poder político, mostraban sus costados más vergonzantes en ámbitos donde no sólo se había apagado la confrontación entre vanguardia y poder, entre vanguardia y presupuestos conformistas de la vida, sino que el arquitecto y el artista modernos eran festejados y apoyados por organismos estatales, y sus pequeños movimientos difundidos por la prensa y elevados a temas de lectura nacional. Resultaba perturbador que lo moderno fuera aceptado como única opción posible, no sólo para glorificar la eficiencia de las grandes corporaciones y de un régimen autoritario, o como escenario sofisticado de la vida privada de los grandes empresarios y coleccionistas de arte, sino aun por el campo floreciente y desordenado de las construcciones especulativas.

El refugio –tranquilizador– en formas lacónicas concebidas como respuesta directa a necesidades empíricas elementales (dentro de una estética severa asociada a las leyes de las matemáticas, que trascendiera el gusto y el tiempo, y neutralizara su disponibilidad representativa para los valores de la élite dirigente) había sido claramente rechazado, desbordado, distorsionado por los brasileños. Su explosión formal (ni siquiera justificada como producto orgánico de necesidades internas, tal como la operación montada en torno a la arquitectura de Wright o Aalto), ajena a los parámetros de simplicidad, regularidad y repetición, no podía sino evaluarse como irresponsabilidad social aún en el caso de edificios para ricos o glorificación del Estado. Resultaba difícil tolerar esa búsqueda de innovación (tan espectacular como aparentemente efímera) sin ninguna pretensión de sistematizar las respuestas: como opinó Mies de la casa en Gávea: «muy bonita pero irrepetible», quizás tanto como el uso de bronce en el Seagram. ¿Cómo admitir esa indulgencia con las pretensiones de autoexpresión de arquitectos que se erigían en artistas y parecían no sólo haber superado graciosamente las contradicciones entre formas prefiguradas y demandas funcionales, sino logrado una relajada comunión con ingenieros y artistas plásticos? ¿Cómo consentir que aun sus más respetables representantes –Costa, por ejemplo– considerara la arquitectura como aquello que se sitúa más allá de lo utilitario, como la operación desde el sentimiento y los valores en los márgenes vacantes luego de responder a los condicionamientos técnicos y programáticos? ¿Cómo reaccionar frente a la conversión –en cierta medida estimulada por Le Corbusier– de sus principios en fórmulas lingüísticas pasibles de ser usadas en forma contradictoria con las exigencias climáticas o la sabiduría funcional de ciertas tradiciones?

Por último, si bien comenzaba a aceptarse la idea de regionalismo como producto de las determinaciones climáticas y materiales en la forma (o incluso recuperando tipos constructivos, formales o funcionales tradicionales resultantes de largos procesos de estandarización), éste poco tenía que ver con el regionalismo lingüístico de Brasil que elevaba las particularidades topográficas y climáticas, la excepcionalidad de la flora y la fauna al rango de estímulos estéticos, solazándose en su instrumentación ideológica para confirmar supuestas esencias nacionales, idiosincrasias raciales, tradiciones constitutivas (como la barroca), o simplemente enmascarando los efectos de un proceso de modernización más destructivo y brutal aún que el europeo.

Sombras del Sur

Estas desagradables discordancias exponían y reavivaban los debates anteriormente mencionados sobre la posible incursión de la arquitectura moderna en los campos de la representación y la comunicación formal. En el caso de Brasil (tras una quizás exagerada fascinación previa) la confrontación e incomodidad estaba potenciada por la distancia cultural. Distancia en la que se jugaban los abismos e irrefrenables atracciones entre centro y periferia, maestro y alumno, Norte y Sur. Polaridades que no sólo afectaban la comprensión y el juicio crítico de los unos, sino la ponderación, de los otros, de valores y conceptos generados en el centro y desperdigados por la acción evangélica de visitantes ilustres moviéndose con las lógicas de un mercado internacional de expertos.

El desencuentro tampoco se agotaba en los prejuicios estéticos, en el rechazo de ideas e imágenes que se creían propias luego de su metamorfosis –a veces aberrante– en tierras extrañas. Se trataba de América, del Sur, del Trópico, de esas ficciones donde se había localizado lo imaginario, lo instintivo, lo vital, lo auténtico, lo elemental libre del peso inmovilizador de las convenciones. Mundos deseados y fantaseados como alternativos y por eso mismo rechazados cuando el abismo de la diferencia hacía recuperar la fe en la propia cultura. Un Sur que también era sol, cantidad, velocidad, provisionalidad, desorden, contradicciones extremas entre despilfarro y pobreza, entre extensión y congestión, entre refinamiento y especulación brutal en las que mucho tenía que ver la «racionalidad» impuesta desde los países centrales.

Pero además, ¿qué podía esperarse de la traslación de los principios del funcionalismo radical, del compromiso vanguardista, de los criterios de orden, armonía y planificación, en estas tierras turbulentas? ¿Cómo otorgar incontestable primacía a la razón en sociedades sujetas a procesos erráticos y violentos de moderniza-

ción? ¿Qué sentido tenía la estética maquinista en países sin acero e industrias incipientes? ¿Qué alcance podía adquirir la noción de planificación en sociedades carentes de entramados burocráticos administrativos, que se multiplicaban y se movían siguiendo el ritmo arbitrario de ciclos económicos que ni siquiera eran controlados desde dentro, producto incontestable de un capitalismo al que habían acordado servir en sus países de origen, desde la ventajosa y falaz prescindencia del técnico? ¿Cuál era el significado de la noción de democracia, de socialismo, hasta de revolución en esos ámbitos? ¿Eran Vargas, Kubischek, asimilables a la noción de dictadura?

La indignación moral, el tono acusatorio de algunos de los párrafos del *Report on Brazil* que hemos analizado, son la mejor expresión de la impotencia de los herederos de las vanguardias europeas, de sus más cuestionables contradicciones agigantadas en suelo americano. Producto, invento, pesadilla de las otrora confiadas vanguardias arquitectónicas, la experiencia brasileña se erige como la más clara evidencia del agotamiento del proyecto iluminista, como escenario privilegiado y fértil para las complejidades modernas.

Notas

1. «Report on Brasil» *The Architectural Review* n° 694, octubre de 1954, pp. 238-9.
2. Este premio de trescientos mil cruzeiros era acompañado por dos de cincuenta mil cruzeiro a la mejor escuela de arquitectura y a un arquitecto joven menor de treinta y cinco años que esta vez recaer en Paul Rudolph, y otros menores a diversos «problemas» contemporáneos: vivienda individual y colectiva, espectáculos, deportes, oficinas, industrias, servicios públicos, enseñanza, urbanismo.
3. También participa un joven arquitecto británico, Peter Craymer, que había trabajado un año en Brasil y que subraya el entusiasmo genuino del público por la arquitectura moderna, cuyo éxito vincula al modo de trabajo –en estudios pequeños– que permite enfrentar con creatividad los conflictos derivados de la falta de confiabilidad de los materiales constructivos.
4. E. Rogers, *Experiencia de la Arquitectura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1965, pp. 93-105.
5. Para la valoración de Reidy siempre se cita el conjunto de Pedregulho construido con fondos públicos para empleados del Estado, en una periferia industrial degradada de Río. Premiado en la 1ª Bienal, lograba una resolución arriesgada y bella del tema de la unidad vecinal, apoyándose en la *Unité d'habitation*, pero superándola en la resolución espacial, urbana, social y estética de sus espacios comunitarios, cuyas formas encontraban plena justificación en el aprovechamiento de un terreno muy difícil.
6. L. Costa, «*Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine*» *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 42-43, agosto de 1952, pp. 4-7.
7. Muestra patrocinada por Association Française d'Action Artistique, l'Architecture d'Aujourd'hui y el grupo Espace. Una reseña y la conferencia dictada por Pedrosa fueron publicadas en *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 50-51, diciembre de 1953.
8. Este era el eje del artículo de S. Giedion en el número monográfico ya citado de *L'Architecture d'aujourd'hui* de octubre de 1952.
9. Publicación del Museum of Modern Art, Nueva York, 1955.
10. Con esto hacemos referencia a los principales manuales históricos de la arquitectura moderna: L. Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, G. Gili, Barcelona, 1974, pp. 821-27; Tafuri M. Dal Co F. *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid 1978, p. 385; Frampton K. *Modern Architecture*, Thames & Hudson, Londres, 1980, pp. 254-57.
11. Los diferentes artículos de S. Giedion y los debates del congreso de 1947 en S. Giedion, *Arquitectura y comunidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
12. Los invitados fueron Gropius, Giedion y Hitchcock, un urbanista y un teórico inglés, L. Costa y G. Paulsson de la Universidad de Upsala. *The Architectural Review* n° 621, septiembre de 1948.
13. Clarifican diversas acepciones del término monumentalidad (durabilidad, solidez, dignidad, gran escala, valor testimonial e impacto emocional) y algunos por considerarlo antitético a la noción de democracia. El debate se diluye cuando deben proponerse los caminos: escala arquitectónica o urbana, tratamiento restringido a los centros cívicos o a cualquier arquitectura por su tratamiento en dimensión y volumen, usufructo de algunos edificios antiguos, fusión con otras artes en busca de nuevos recursos plásticos, o incorporación de la naturaleza, profundización o superación de los principios de funcionalidad y flexibilidad.
14. L. Mumford, «*Monumentalism, symbolism and style*» *The Architectural Review* n° 628, abril de 1949.

**Empresa que colaboran con el
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Aluar División Elaborados

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Ceusa

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

Obras Civiles SA

Tecno Sudamericana SA

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: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

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

Precio del ejemplar: \$ 18



20

49

17

46

15 16 18

12