

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

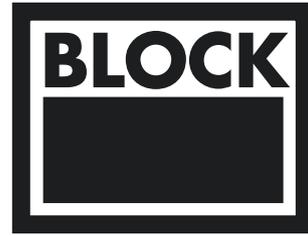
Otilia Fiori Arantes  
Michael Speaks  
Diego Capandeguy  
Carlos Gotlieb  
Graciela Silvestri  
Tony Díaz  
Sandro Scarroccchia  
Luis E. Carranza  
Silvia Pampinella  
Andrea Giunta

EL PRINCIPE

Número 5,  
diciembre de 2000



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  
Coordinación ejecutiva: Arq. Claudia Shmidt

**Consejo consultivo:**

Arq. Roberto Aisenson  
Arq. Jorge Aslan  
Arq. Francisco Bullrich  
Arq. Enrique Fazio  
Arq. Raúl Lier  
Arq. Clorindo Testa

**Comité ejecutivo:**

Arq. Oscar Fuentes  
Arq. Pablo Pschepiurca  
Arq. Mónica Rojas  
Arq. Claudia Shmidt

**Block**

**Director**

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

**Comité de redacción:**

Arq. Noemí Adagio  
*Universidad Nacional de Rosario*

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

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

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

Arq. Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Arq. Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Dr. Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*

Arq. Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Arq. Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

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

Arq. Javier Saez  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

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

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

**Editores del número 5**

Anahi Ballent  
Adrián Gorelik

**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. (54 11) 4784 0080, int. 166,  
(54 11) 4783 8654 (CEAC)  
E-mail: ceac@utdt.edu

# Indice

**BLOCK, número 5, diciembre de 2000**



Albert Speer,  
Plan para el Gran Berlín,  
1941.

	Introducción	4
Anahi Ballent - Adrián Gorelik	El Príncipe	6
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Cultura y coaliciones de poder y dinero en las nuevas gestiones urbanas	12
Michael Speaks	Dos historias para la vanguardia	22
Diego Capandeguy	Producción, poder y seducción en la arquitectura uruguaya reciente	27
Carlos Gotlieb	<i>Les Grands Projets</i> de François Mitterrand en París: la arquitectura como asunto de estado	32
Graciela Silvestri	Apariencia y verdad	38
Tony Díaz	Posmodernismo y dictadura	51
Sandro Scarrocchia	Mefisto o la arquitectura del totalitarismo	54
Luis E. Carranza	Narciso Bassols y Juan O’Gorman: la utopía arquitectónica del nuevo estado	64
Silvia Pampinella	Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas	70
Andrea Giunta	Poseer y usar la belleza: crónica de una colección	78
	Block Autores y contenidos de los números 1 a 4	90

# Les Grands Projets de François Mitterrand en París: la arquitectura como asunto de estado

Carlos Gotlieb

Las grandes obras impulsadas en París por el jefe de estado respondiendo a los requisitos de su época, pero buscando sobre todo dejar su marca en la historia, se inscriben dentro de una tradición de intervención pública típicamente francesa, presente desde los tiempos de la monarquía. El ejemplo más relevante fue sin duda el de «*les grands travaux*» de la segunda mitad del siglo XIX: emprendidos por el prefecto Haussmann, materializaron la voluntad del emperador Napoleón III de embellecer la ciudad capital al mismo tiempo que la adecuaban a las necesidades de la naciente sociedad industrial.

En épocas más recientes, durante la V República instaurada por Charles De Gaulle en 1958, los grandes proyectos presidenciales apuntaban a una gesta de modernización del país en sintonía con el desarrollismo imperante en esos años. En el caso concreto de la región de París, se decidió la creación de las «*villes nouvelles*», ciudades satélites en las afueras de la capital, así como un sistema de nuevos transportes regionales (RER) que las uniría.

A partir de fines de los años sesenta, cuando comienza a mermar la fe incondicional en los adelantos tecnológicos, los grandes proyectos presidenciales tendieron a centrarse más en cuestiones culturales ligadas a la innovación y a la difusión masiva. Así lo ejemplifica la decisión de Georges Pompidou, en 1971, de crear el centro cultural que lleva su nombre. Esta tendencia continúa durante la presidencia de Valéry Giscard d'Estaing (1974-81), un período en que la crisis del petróleo creó una gran desilusión respecto del desarrollo ilimitado. En ese momento, frente a los graves deterioros producidos por la política de renovación urbana de los años de expansión industrial (*tabula rasa* sobre barrios populares para crear zonas de edificios en torre, vías de circulación rápida bordeando el Sena, etc.), la opinión pública exigió una intervención cualificadora de la ciudad. Respondiendo a estos reclamos como una forma de afianzar su influencia, el presidente se involucró directamente en los proyectos de la capital, en particular en el polémico sector de Les Halles, en el corazón de París, y en el sector de la Villette, ocupado por antiguos mataderos municipales desafectados.

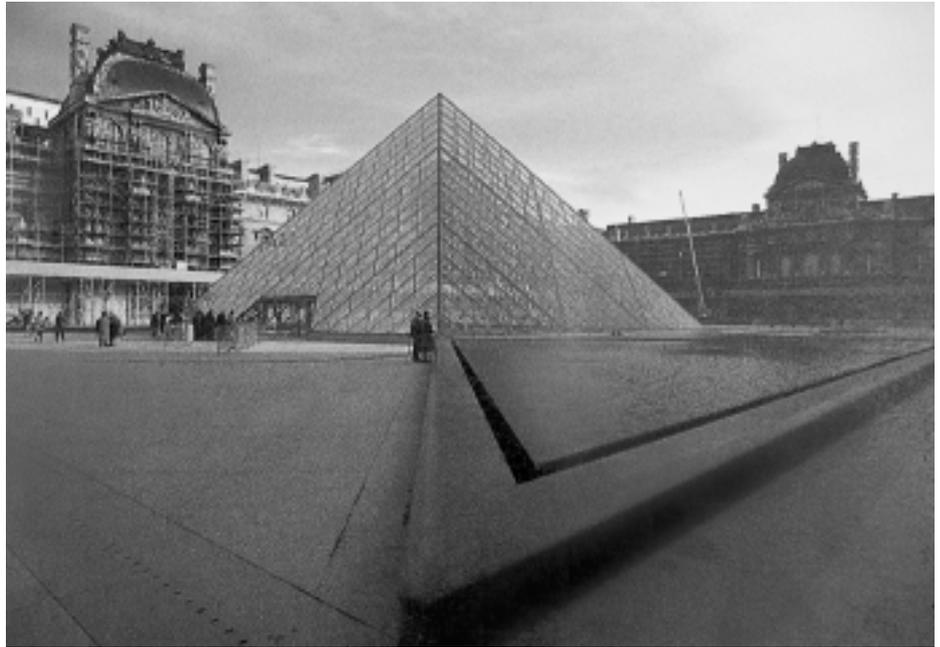
## La llegada de la «gauche» al poder: la utopía de la cultura popular

La elección en 1981 de François Mitterrand imprimió una nueva dirección a los grandes proyectos. Con la llegada de la «*gauche*» al poder, la voluntad del presidente de dejar su marca se vio acentuada, ya que el gobierno de izquierda fue considerado como portador de un nuevo mensaje social. En ese sentido, la puesta en marcha de grandes proyectos, cargándose esta vez de una dosis importante de utopía, fue mucho más ambiciosa. Por un lado, siguiendo con la modalidad ya consensuada, estas obras debían contribuir a mejorar la calidad espacial de territorios degradados en el interior de la ciudad. Pero, fundamentalmente, debían favorecer nuevos comportamientos sociales: «*les grands projets du président*» servirían para acercar la gran masa de ciudadanos a manifestaciones culturales que hasta ese momento estaban prácticamente reservadas a una élite de usuarios. Esta connotación de «cultura popular», acompañada por la fe en el desarrollo de las nuevas técnicas de comunicación masiva, no dejaría de complicar la definición de los programas y del montaje institucional de los nuevos emprendimientos.

Estos proyectos estuvieron también marcados por un fuerte contenido simbólico ya que, conjuntamente con una exposición universal (que finalmente se dejó de lado por razones presupuestarias), debían constituir, en gran parte, el marco físico en el cual celebrar el bicentenario de la Revolución Francesa. De esa manera, retomando una actitud característica de la tradición cultural francesa, las realizaciones debían ser portadoras de un mensaje universal. La fecha tope fijada explica además la premura por comenzarlos, así como las abultadas partidas autorizadas para financiarlos.

Para poner en marcha estos proyectos se creó un sistema de ingeniería cultural nutrido de los sólidos servicios de la administración pública francesa, dentro del cual se destaca el ministro de Cultura, Jack Lang. La gestión de la mayor parte de los grandes proyectos recayó así en entes públicos que gozan de autonomía financiera, se encargan de precisar el programa y la arquitectura y acuerdan la elección de los sitios con la administración parisina. Inclusive, con la reelección de Mitterrand en 1988, al acercarse la

I. M. Pei, M. Macay e I. Rota, *Grand Louvre*, 1981-93 (las imágenes de este artículo son de *a+u*, número especial de septiembre de 1990, organizado por J-L. Cohen, M. Eleb, A. Martinelli, *The 20<sup>th</sup> Century Architecture and Urbanism: Paris*).



fecha clave de los festejos del bicentenario, se creó una secretaría de estado dedicada exclusivamente a la concreción de los grandes proyectos

La mayoría de los «*grands projets*» de Mitterrand fueron definidos en los comienzos del primer mandato. Para ello, se retomaron algunas iniciativas ya adoptadas durante la presidencia de Giscard: el Museo de Ciencia, Técnica e Industria de la Villette; el Museo de Orsay, destinado a reunir las colecciones de pinturas y esculturas del siglo XIX; el Instituto del Mundo Árabe; la *Tête de la Défense*. Las dos primeras ya disponían de un proyecto que se ratificó: el de Adrián Fainsilber para la Villette; el del Colboc, Bardou y Philipon para el Museo de Orsay, luego completado con la intervención de Gae Aulenti, responsable de la decoración interior. El proyecto de la Villette se completó con la realización de un parque y la *Cité de la Musique*. Al mismo tiempo se pusieron en marcha dos proyectos que ilustran directamente la voluntad de Mitterrand de crear equipamientos para acercar la cultura al conjunto de ciudadanos: el Gran Louvre y la Opera de la Bastilla. La extensión del Louvre obligó además a la construcción de un nuevo edificio para albergar al Ministerio de Finanzas, que funcionaba hasta ese momento en el ala norte contigua al museo.

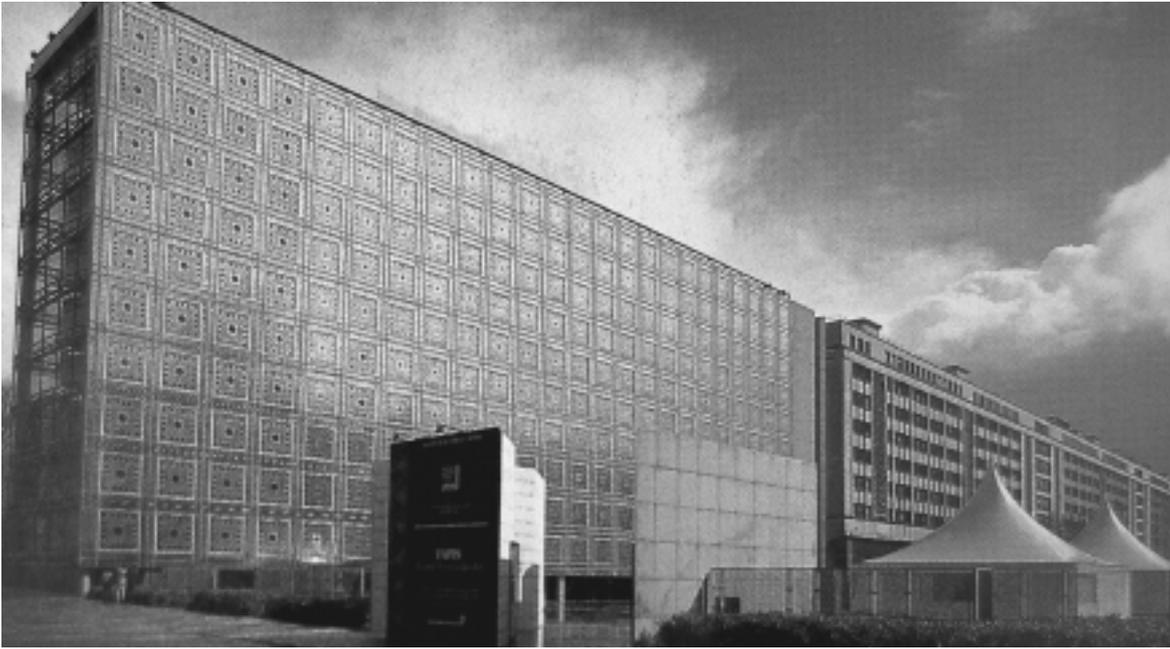
La modalidad para elegir los arquitectos denota, sobre todo en un primer momento, una sincera apertura intelectual hacia nuevas propuestas, abriendo el juego considerablemente a aquellas que provenían del extranjero. Algunos funcionarios justificaban esta actitud con una cuota de ironía, alegando la inexperiencia de los profesionales locales para producir equipamientos de cierta monumentalidad<sup>1</sup>. A excepción del Gran Louvre, donde Mitterrand designó a Ieoh Ming Pei, seguramente con el propósito de asegurarse el control directo de esta zona sensible de París, en todos los demás casos se realizaron concursos. Algunos encontrarían

gran aceptación internacional, quedando de todos modos siempre la elección final en manos del presidente.

El primer concurso, el del Instituto del Mundo Árabe, se llevó a cabo hacia fines de 1981. Fue invitado en este caso un reducido número de jóvenes arquitectos franceses de vanguardia poco conocidos por el gran público, resultando ganador Jean Nouvel asociado a Architecture Studio. Fundado por Francia y dieciocho países árabes, el nuevo instituto debía incluir esencialmente un museo y un gran centro de documentación consagrado a la cultura árabe-musulmana.

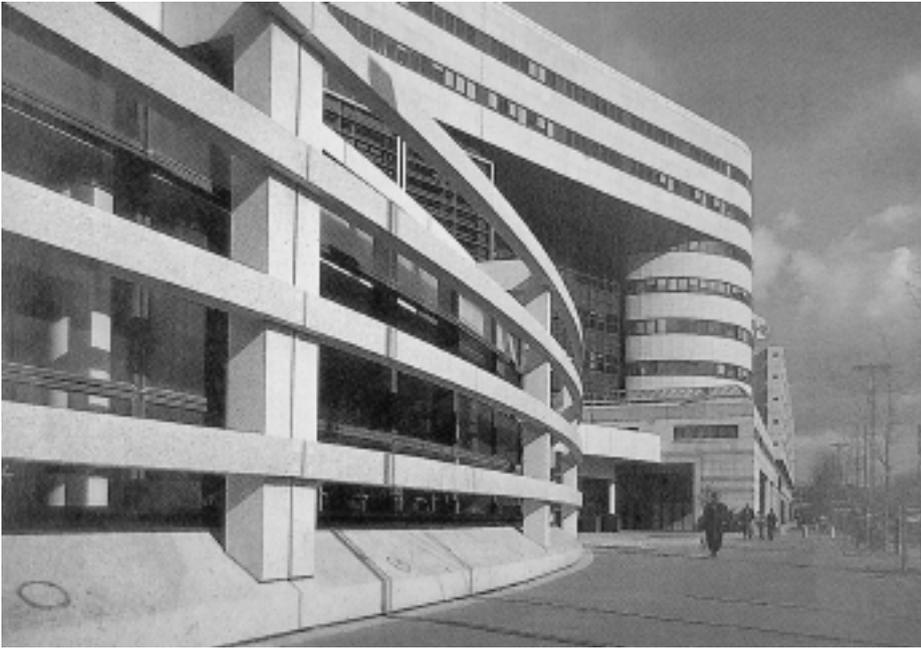
Hacia fines de 1982 se realizó el concurso del nuevo Ministerio de Finanzas, reservado por razones de urgencia a arquitectos franceses. El nuevo edificio, como el Instituto del Mundo Árabe, se emplazaría al borde del Sena, pero en este caso a las puertas del sector de Bercy, objeto de una política de urbanización por parte del gobierno de París. De gran aceptación, este concurso erigió como ganador a un equipo de abultada trayectoria, constituido por Paul Chemetov y Borja Huidobro asociados a Christian Devillers y Emile Duhart-Harostéguy.

En 1983 se lanzaron dos concursos de gran repercusión: la *Tête de la Défense* y la Opera de la Bastilla. Ambos eran internacionales y anónimos, pecando quizás de cierta ingenuidad que iba a ser fuente de conflictos en el momento de la realización. En los dos casos resultaron ganadores arquitectos desconocidos fuera de su medio local. En el concurso de la *Tête de la Défense*, del que participaron 424 equipos, resultó ganador el danés Johan Otto von Spreckelsen, un profesor de arquitectura con poca práctica profesional. Aquí se trataba, luego de varios intentos fallidos durante la década anterior, de rematar el eje monumental de París con un edificio que debía albergar un centro internacional de comunicación (cuyo contenido programático era poco claro) liga-



J. Nouvel, P. Soria, G. Lezénès y Architecture Studio, Instituto del Mundo Árabe, 1988.

Vista de París desde la terraza del Instituto del Mundo Árabe.



P. Chemetov y B. Huidobro,  
Ministerio de Finanzas, 1989.

do a la exposición universal prevista por aquel entonces, así como dependencias ministeriales.

En el concurso de la Ópera de la Bastilla se recibieron 756 proyectos, de los que salió premiado el del arquitecto uruguayo-canadiense Carlos Ott. En este caso, el objetivo era la construcción de una «ópera popular», rótulo un tanto difuso para este edificio que debía dar cabida a la celebración con gran pompa de los festejos del bicentenario. Tal premisa explica la elección del terreno, una antigua estación de tren desafectada que bordeaba la plaza de la Bastilla, lugar mítico de la Revolución Francesa, a pesar de que la exigüidad del lugar desaconsejaba tal decisión.

Otro concurso de gran impacto fue el del parque de la Villette. La primera idea de crear en la Villette un barrio de usos mixtos rodeando el Museo de Ciencia, Técnica e Industria fue prácticamente abandonada, privilegiándose la realización de un gran parque y varios equipamientos que harían de este conjunto una zona de gran atractivo en uno de los barrios más olvidados de París, limítrofe con municipios de clase media baja. Aparecía otra vez la idea de la «*gauche*» de materializar un programa dirigido a acercar el pueblo a la cultura, de «crear un lugar de intercambios diurnos y nocturnos, de diálogo entre las culturas de los barrios *chic* y los de los suburbios, las premisas de un movimiento idealista de mestizaje, de pluralismo, de sociabilidad»<sup>2</sup>. Realizado entre 1982 y 1983, este concurso recibió 471 propuestas, de las que saldría ganadora la del arquitecto suizo Bernard Tschumi.

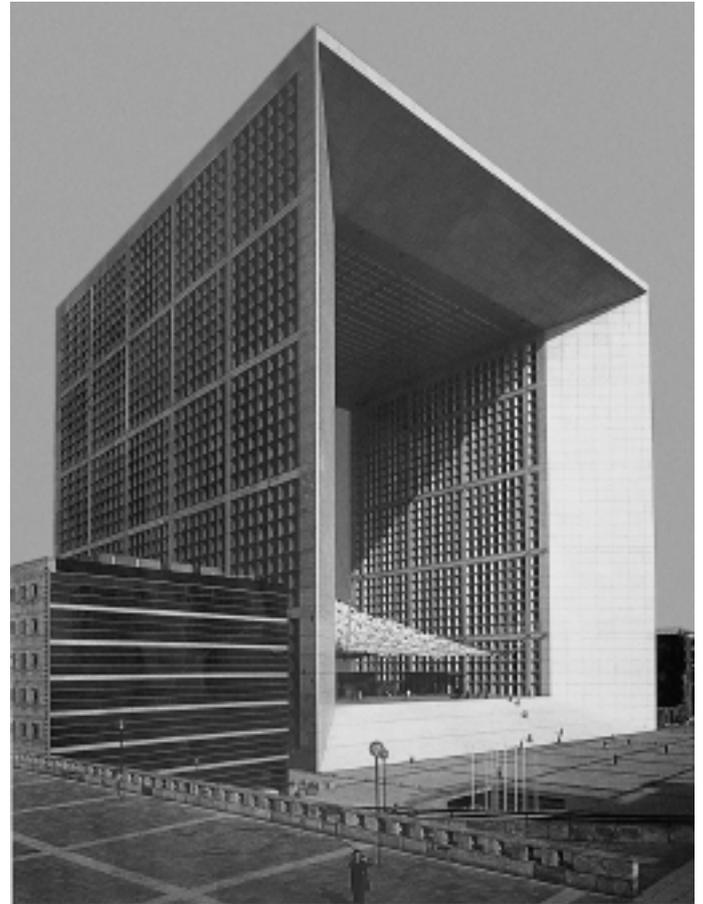
El sitio de la Villette se completó con la *Cité de la Musique*, equipamiento que comprende un programa variado dedicado a la enseñanza y a la difusión musical. De gran complejidad, este programa fue previsto en dos fases, llamándose a una consulta reducida de arquitectos (quince equipos) que dio como vencedor, en 1985, a Christian de Portzamparc.

Durante el segundo mandato de Mitterrand, ante las dificultades encontradas en la materialización de varias de sus iniciativas (críticas de buena parte de la opinión pública, disputas con parte de la administración municipal parisina, conflictos en el montaje de las nuevas instituciones que debían hacer funcionar los grandes proyectos), la ambición presidencial se concentró en una sola obra: la nueva Biblioteca Nacional. El nuevo edificio se situaría en la zona de Austerlitz, un antiguo sector ferroviario en vías de reconversión. Esta vez, para evitar las jornadas maratónicas, se llamó a un concurso internacional a dos vueltas, reteniéndose sólo veinte finalistas de los 244 equipos presentados. Resultó ganador Dominique Perrault, joven arquitecto francés, en una elección que debió confortar a los grupos corporativos de arquitectos franceses que manifestaban su preocupación de favorecer profesionales extranjeros en este tipo de competiciones.

### La vuelta a la reflexión monumental

Siguiendo el precedente del Centro Pompidou, la realización del conjunto de los «*grands projets*» volvió a poner en el tapete el tema de la relación entre grandes equipamientos monumentales y la ciudad. Los nuevos edificios se localizarían en el corazón de barrios antiguos inmersos en un proceso de deterioro que debían contribuir a revertir con su presencia, o serían los puntales para la reconversión de antiguas áreas industriales desafectadas. A su vez, el carácter masivo de estas obras impulsaba una reflexión novedosa referida a su interrelación con el espacio público sobre el cual forzosamente desbordarían.

La imprecisión programática de muchos de estos proyectos, al no lograr traducir en términos concretos la voluntad de crear



J. O. von Spreckelsen y P. Andreu (arquitecto a cargo de la construcción), *Arche de la Défense*, 1989.

ámbitos de gran participación popular, creaba sin embargo una situación incierta para elaborar una respuesta arquitectónica apropiada. Los proyectos que mejor supieron responder a los nuevos planteos son aquellos que salvaron este *handicap* creando dispositivos minimalistas con una fuerte respuesta contextual que les permitió adaptarse a la evolución del programa sin que se deformaran los conceptos iniciales (*Arche de la Défense*, Biblioteca Nacional). En el caso del *Arche de la Défense*, la «ventana abierta hacia el porvenir» definida por Spreckelsen, supo crear, en un gesto digno de un foro de la antigüedad, un remate claro al eje histórico de París, en medio de la confusión de torres de oficinas de este sector. Si bien el centro internacional de la comunicación, pieza esencial del nuevo edificio, nunca se realizó, la contundencia de la obra fue tal que generó una nueva dinámica para urbanizar todo el sector por detrás del arco.

En la nueva Biblioteca Nacional, la obra actúa en un sentido inverso, poniendo un hito fundador del nuevo barrio previsto. Se plantea así la creación de un «locus» de fuerte carga sensorial, materializado con pocos recursos que Perrault toma prestados al minimalismo y al *land art*: la creación de una plaza rodeada en sus ángulos por cuatro torres en forma de libros que encierran un pedazo de naturaleza que sólo se puede contemplar.

Los proyectos más narrativos (*Cité de la Musique*, Opera de la Bastilla), más preocupados en el tratamiento de los edificios en sí, fueron quizás menos originales en las respuestas a su relación con el espacio público y con la ciudad. En la Opera de la Bastilla se percibe, incluso, cierto titubeo para aceptar su condición monumental. Aquí, el excesivo deseo de integrarse con el entorno llevó al edificio a esconderse parcialmente detrás de un grupo de edificios antiguos que fueron demolidos y reconstruidos en forma idéntica.

Algunos edificios que plantean una respuesta provocadora a la relación con su entorno quedarán con el tiempo identificados con un ejercicio de estilo a gran escala. Es el caso del Ministerio de Finanzas que propone una megaestructura que llega hasta el Sena, o del Instituto del Mundo Árabe, donde, a pesar del refinado tratamiento de los espacios interiores y de la entrada de luz que se regula por diafragmas electrónicos, no convence con la falla propuesta para marcar la entrada al edificio y enmarcar desde el interior la perspectiva hacia Nôtre-Dame.

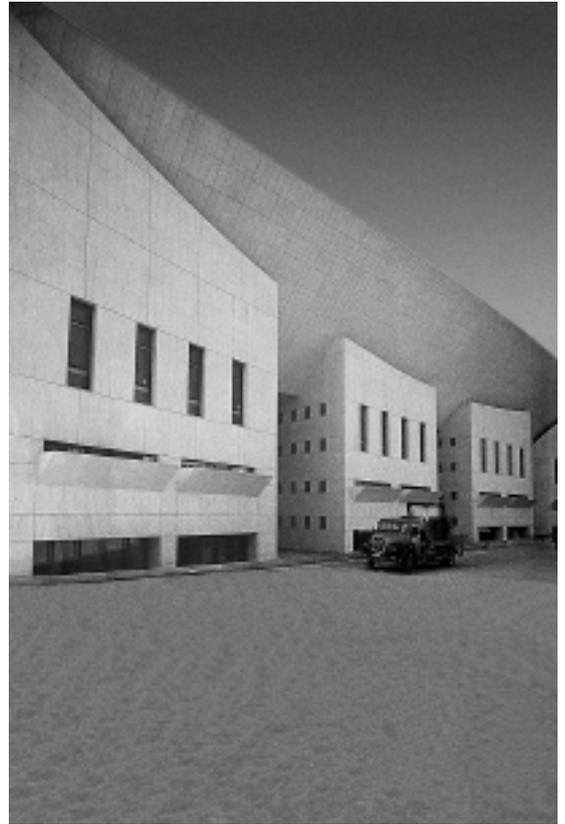
Un punto álgido de estos proyectos parisinos fue su alto costo y los importantes gastos de funcionamiento que obligaban a adjudicar a la capital una buena parte del presupuesto del Ministerio de Cultura en detrimento de instituciones de otras áreas del país. A pesar de esto, su realización se continuó durante los dos períodos presidenciales de Mitterrand, incluso en los años donde cohabitó con la oposición de derecha. Es cierto que muchos de esos proyectos se situaban en áreas de París donde el gobierno municipal de derecha impulsaba políticas de desarrollo urbano. Los «*Grands Projets*» contribuyeron ciertamente a propulsar esos planes de desarrollo tal como lo ejemplifica la nueva Biblioteca Nacional, que se convirtió en el motor de la creación de un nuevo barrio de 130 hectáreas. Una vez más, siguiendo una invariante histórica, los grandes proyectos urbanos de París no dejaron de ser un asunto de estado.

#### Notas

1. François Chaslin, *Le Paris de François Mitterrand*, Gallimard, París, 1985, p. 166.
2. *Ibidem*, p. 216.

Ch. de Portzamparc, *La Villette, Cité de la Musique*, 1986-90.

B. Tschumi, *Parc de la Villette*, 1986 (de *Diseño*, n° 24, Santiago de Chile, marzo-abril de 1994).



## Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina

En los años que van desde 1976 a 1983, los años de la dictadura, se opera una transición en el debate arquitectónico y en las formas de producir arquitectura que tendrá largas consecuencias en el futuro. No es posible atribuir estos cambios sólo al hecho de que aquí se vivía en una enorme prisión, ni a que migraron «irreflexivamente» modas internacionales, como suele decirse; debemos considerar *las maneras* en que temas y problemas fueron comprendidos y seleccionados durante una situación de terror como la que entonces se vivió. Para esto, es necesario tener en cuenta como variable de importancia la tradición particular con que la arquitectura podía procesar el inédito problema de una dictadura de tal compacta criminalidad como nunca se había vivido en la Argentina del siglo XX. Las personas, en el mundo moderno, no sólo se identifican con el clima de ideas de una época, sino que lo interpretan a través del *dictum* de su profesión. Y aquí estamos frente a una profesión que, en los años sesenta, había hecho suyo una serie de presupuestos que, según la hipótesis que se tratará, le impidieron analizar a fondo las nuevas condiciones creadas en el 76.

El primer obstáculo con que nos enfrentamos para el balance histórico de aquellos años es la cuestión moral. En principio, cada vez que se intenta un balance pareciera que lo único que se persigue es repartir culpas. No es éste el tema que me interesa tratar: quienes nos quedamos aquí fuimos inevitablemente cómplices y víctimas, en un paisaje siniestro sólo alterado por pocos ejemplos de heroísmo; pero, como tan magistralmente lo expresó Brecht en su *Galileo*, un país desgraciado no es el que carece de héroes, sino el que los necesita. Me interesa en cambio el problema que atraviesa la tradición moderna de la arquitectura local, que armó su autoconciencia sobre bases *morales*, estrechamente vinculadas a la misión del planeamiento y de la arquitectura de satisfacer las necesidades sociales. De tal manera, lo ético en la arquitectura significaba un profundo rechazo a una doble apariencia: la política y la estética, entendidas ambas como velo que ocultaba lo real. Sorprenderá tal vez que afirme la inexistencia de la lógica política en los años anteriores a la dictadura; es que no considero *política* la adhesión a tal o cual partido, menos en la Argentina de entonces. No existe política cuando se decide el trámite de la violencia, que es, como dice Arendt, muda; la política acaece en la medida

en que están presentes el discurso y la acción libres. En el mundo moderno, lo político ocurre a través de la representación: una forma, una *apariencia*, aquella que tanto planificadores como artistas querían liquidar para acceder a una hipotética verdad. Así, lo que aparecía claro a principios de los setenta era una inflexión social, no política, de la arquitectura. Esta sensibilidad apoyaba no sólo los discursos planificadores, sino, en general, la voluntad fáustica del arquitecto que, tanto en sus vertientes técnicas como profesionalistas, estimaba que una obra bien hecha mejoraba la vida de la sociedad sin importar quién y cómo la encargaba o la llevaba adelante. Esta inflexión no sólo permaneció durante el «Proceso», sino que en muchos aspectos fue consolidada hasta hoy por el sentido común.

El arte de la arquitectura aparece también, desde 1960, cada vez más escindido de la discusión artística en general. Queda claro que los estudios profesionales más conocidos, los que ganaban concursos e indicaban los caminos a seguir, trabajaban con la forma estética, pero ella dejó de tematizarse como tal, presentándose a principios de los setenta como el producto directo de un sistema, un programa o una acción popular. Cuando, por breve tiempo, los valores de la forma volvieron a ser establecidos en el mundo de la arquitectura, se carecía ya de una tradición que pudiera considerarla y de un ámbito cultural de debate en el que los presupuestos pudieran reelaborarse y hacerse públicos en abierta circulación. ¿Cómo, entonces, era posible reflexionar sobre las relaciones entre formas construidas y poder político cuando tanto la forma como la política fueron perdiendo gradualmente su sentido? Así, una evaluación más detenida de qué sucedió en aquellos años oscuros en la disciplina y la profesión nos enfrenta, también, con las huellas aún hoy perceptibles de la liquidación de la cultura arquitectónica.

Que la forma estética (que es, en un punto clave de su desarrollo, *apariencia*) haya sido frecuentemente utilizada por los gobiernos, parece un lugar común. Pero éste nos coloca sólo en los umbrales del problema: ¿cualquier forma puede ser utilizada en cualquier perspectiva política?, ¿existen en la forma huellas concretas de esta utilización?, ¿existe una voluntad definida de imagen desde el poder político?, ¿es posible plantear una forma alternativa en condiciones como las del terror vivido? La versión clásica

de esta relación en el ámbito de las formas arquitectónicas, que acompañó la emergencia del *International Style* después de la traumática experiencia de la Segunda Guerra, y que identificó eclecticismo monumental con fascismo y «arquitectura moderna» con democracia, ya no se sostiene en ninguna historiografía, aunque está absolutamente extendida en el sentido común, tanto como para que los escasos intentos de pensarla para la época de la dictadura descansen en ella, con ciertas inflexiones que la alteran sutilmente. Una anécdota reciente nos permite estimar estas variaciones. En ocasión de unas jornadas sobre la memoria, un grupo de investigadores de la UBA analizó la plaza frente a la Facultad de Medicina, proponiéndola como forma simbólica de las intervenciones de la dictadura en la ciudad: el uso extensivo del cemento en detrimento del «verde», los cancheros, bancos y muros leídos como obstáculos a la reunión pública, se reunían en una imagen que reproducía como un eco el afán monumental atribuido a las dictaduras fascistas. Pero, ¿qué se podría decir en esta clave del parque del actual Club de Amigos, también construido durante la dictadura, un ejemplo de sobriedad y equilibrio entre verde y arquitectura (resuelta con sencillas técnicas ladrilleras), utilizado hoy sin recuerdos negros? ¿Cómo no considerar que la profusión de «plazas secas» en los años sesenta y setenta constituía una bandera social, moderna, preocupada por el uso intensivo y el mantenimiento económico de las plazas urbanas? ¿Y acaso no se recuerda que la verdolatría actual comenzó su exitosa carrera local durante la dictadura?

Estas objeciones a la interpretación corriente conducirían a pensar que no existe ninguna relación concreta entre forma arquitectónica y poder, como no sean aquellos aspectos cuantificables que aluden a condiciones de producción en su sentido más lato. Pero partamos, en cambio, de la hipótesis de que las relaciones son más ambiguas y tangenciales, aunque no por ello inexistentes.

### La escena soñada: el Mundial 78

Existe un momento clave en los años del «Proceso» en el cual el orden de los acontecimientos políticos y sociales, las imágenes públicas, y las obras de arquitectura parecen reunirse: el Mundial 78. Precisamente por su aparente transparencia significativa, este episodio nos introduce de lleno en la complejidad de una relación que convoca la capacidad simbólica de las obras. El Mundial propone en principio una pregunta imposible de soslayar para cualquier arquitectura pública: ¿quién era realmente el comitente? No me refiero al que realiza la comisión específica (en este caso, representado por el Ente Autárquico Mundial 78), sino al comitente en el sentido que hubiera deseado la arquitectura

Plaza Dr. Bernardo H. Houssay.  
Arquitectura de superficie y parquización:  
Gutiérrez, Peñalba,  
Liberatori, arqs.  
Buenos Aires, 1979-80.



Plaza Italia.  
Miguel Angel Roca.  
Córdoba, 1979-80.



moderna de principios de los setenta, el «usuario», es decir, el «pueblo», a quien estaba destinado el esfuerzo de los arquitectos progresistas. La aspiración general era, precisamente, convertir a este usuario en comitente, salvando las distancias que, aun en las hipótesis de representación democrática, separarían los intereses auténticos del «pueblo» y los de la burocracia estatal: se imponía la consulta amplia y la gestión directa. Y he aquí que nos enfrentamos, en plena dictadura y sin canales democráticos, con un episodio que concita la adhesión de casi toda la sociedad argentina, especialmente la de ese «pueblo» en nombre de quien hablaba sin cesar el populismo de izquierda. Lo festejaron las organizaciones prohibidas, lo festejaron los presos en Caseros, lo festejaron muchos exiliados y muchos de los que aún iban a desaparecer. Se trataba de *fútbol*, la pasión argentina, y la dictadura supo aprovecharlo. Queda abierta la discusión acerca de la psicología del deporte, de su historia para lograr tal grado de adhesión por encima de las diferencias, de su vinculación con el sentimiento de *patria*, de su utilización política inmediata, aspectos que continúan hasta hoy. ¿Por qué se iban a aislar aquellos que habían hecho suya la ideología de servir la voluntad espontánea del pueblo *por encima* de los mecanismos de representación? Sólo un gran esfuerzo de distanciamiento podía evitar sumergirse en el clima de entonces.

Es en este tipo de ceremonias efímeras en donde se pone en escena con mayor despliegue la imagen de ciudad soñada por los hombres del poder, que en este caso coincide, lamentablemente, con la imagen del *hombre medio* argentino. El sentimiento primario de adhesión a la camiseta no hubiera bastado para convertir al Mundial en un acontecimiento clave de la ciudad si no hubiera mediado una compleja campaña que implicó no sólo obras de arquitectura (estadios –River Plate, Vélez Sársfield, Rosario Central–; los polideportivos de Mendoza, Córdoba, Mar del Plata; hoteles internacionales –el Bauen, el Conquistador, el Libertador, la remodelación del Plaza Hotel–; ATC) sino también la actualización de los medios audiovisuales de propaganda.

Si nos centramos en Buenos Aires, en donde coincidían plenamente los intereses del gobierno municipal y del gobierno nacional, veremos que subyace en las intervenciones construidas y proyectadas –apenas habían transcurrido dos años del gobierno militar– una idea de ciudad con cualidades que no atañen a variantes estilísticas sino a una cierta imagen de orden y limpieza, la *ciudad blanca* de Cacciatore<sup>1</sup>. Desplegada la obra municipal en los años sucesivos, el aspecto *faraónico* de las obras puede encontrarse sólo en la magnitud económica de los emprendimientos, agravado por la corrupción, y *no en la expresión de las formas particulares*. Las autopistas, bien o mal trazadas, provenían del más puro legado moderno; las escuelas eran sencillas, utilizaban materiales económicos de tradición local, de fácil manutención, y se volca-

ban a la calle a través de amplios ventanales y patios, evitando toda alusión a los viejos palacios escolares; las plazas y parques ofrecían de distintos modos las últimas interpretaciones de las corrientes internacionales. Si algo existía en la voluntad de Cacciatore era el espíritu modernizador, al que agregaba la férrea voluntad, siniestra a la luz de los hechos, de mantener *limpia* la ciudad. Las primeras previsiones ambientales fueron establecidas en el Código del 77; se prescribieron compactadores y se extendió una campaña contra los ruidos molestos; el CEAMSE se constituyó durante ese gobierno. La ciudad limpia, blanca y progresista, cumplía con funciones de vidriera interna y externa: debía recibir a los visitantes del Mundial 78 afirmando la imagen de transparencia de los derechos y humanos argentinos.

De los trabajos realizados para el Mundial, muchos han sido proyectados y contratados antes del Golpe, lo que no impide, por cierto, su utilización. Pero la mayor eficacia de una imagen de la ciudad que se traslada para lustrar el prestigio de la Junta no descansa en la arquitectura, sino en la renovación de las redes virtuales de comunicación, es decir en la propaganda: cara explícita y dirigida de la publicidad, que no puede, en un país moderno, confiarse sólo a los ambiguos significados de la arquitectura. Vale la pena detenerse en el mundo del diseño, que atañe también al campo arquitectónico: diseño gráfico (clave de la publicidad y la propaganda), diseño industrial (desde la cucharita de café hasta el avión), diseño arquitectónico (nombre que reemplazó a *composición* en la materia troncal de Arquitectura) o diseño urbano conformaban un *continuum* teórico, y en la práctica, los padres del diseño moderno en sus distintas variantes fueron arquitectos. La voluntad de los arquitectos modernos de avanzar sobre la vida era indomable.

La historia de los emblemas del Mundial es significativa. El primer logo data de 1973 y fue elegido por concurso: sus autores eran los diseñadores González Ruiz y Shakespear, y seguía los lineamientos del *op-art* que había pasado a constituir el reservorio oficial de imágenes del *design*. Pero durante el gobierno de Isabel Perón se impone el infantil logotipo creado por un oscuro empleado de la Secretaría: una pelota en ascenso, abrazada por manos estilizadas. El calificado grupo de proyecto del sistema integral de señalización formado para el Mundial, dirigido por los diseñadores Carlos Méndez Mosquera y Gui Bonsiepe, lo replanteó, otorgándole al mismo tema figurativo una estructura comprensible, proporciones armónicas, y mayor capacidad de identificación. El mismo equipo creó los elementos de comunicación que se integraron en el acontecimiento del Mundial, incluso el alfabeto de puntograma que se convirtió en familiar para los espectadores de espectáculos masivos.

La modernización de la comunicación mediática tuvo su punto álgido en la creación de ATC, en agosto de 1976, empresa depen-

diente de la Secretaría de Información Pública. Fueron las primeras experiencias de televisión en colores en la Argentina. El edificio de ATC, del estudio Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly, recuerda el carácter de esta modernidad «a la argentina» desde su punto de partida programático: el sitio elegido no puede ser peor para la ciudad, restando superficie de espacio público y atentando contra el mismo destino funcional, que pedía un entorno silencioso y resguardado. La elección del sitio obedece a la necesidad de hacer visible públicamente los «adelantos» del régimen. Resulta sin embargo notable el esfuerzo de los arquitectos por recuperar el terreno de uso público con el vasto techo/plaza. En este esfuerzo parece condensada la ideología moderna y moral del *ser arquitecto* que todavía continúa: la convicción de que es posible resolver con *buen diseño* los disparates planteados en el programa urbano.

Aún con los límites característicos en nuestro país, el canal oficial se encontró entonces a la vanguardia de las comunicaciones, posición que no asumía desde los inicios de la televisión. La imagen integral cumplió con sofisticación con los requerimientos de «expresar la argentinidad». Logotipo e isotipo de ATC continuaron siendo básicamente los mismos hasta el reciente cambio por el gobierno de De la Rúa, que más bien obedeció al desprestigio de la televisora oficial durante el gobierno de Menem que a los recuerdos negros del Mundial.

A través de esta estrategia compleja, las imágenes comunicaban una argentina modernizada, a la altura de los países centrales; la integridad de los sistemas y lenguajes no dejaban ver fisuras. Si en París, Barcelona o Nueva York se sugería que, junto a la desaparición física de personas, había desaparecido también la cultura, ninguna vidriera mejor que la calidad coherente del sistema de diseño, expresado desde la pantalla de TV o desde el equipamiento urbano –defensa indirecta del poder en la Argentina, y, por lo aparentemente aséptica y objetiva, más eficaz que las propagandas directas, que frecuentemente se volvían en contra del mensaje explícito, al nombrar lo que no se podía nombrar. La dictadura no manejó un sólo registro de propaganda en el Mundial. Junto a la estilizada cinta-bandera de ATC sobrevivía del imaginario peronista el gauchito con sombrero y rebenque, mascota destinada a *souvenirs*. En la misma franja que disputaba «lo popular» fue creciendo el personaje que realmente se convertiría en el símbolo de aquel año: Clemente. Este pato ambiguo proveía un arsenal sin fin para burlarse de las pretensiones intelectuales y afirmar los aspectos sólidos del hombre argentino –el machismo, el chauvinismo, la complacencia en la ignorancia, y por supuesto el fútbol, que resumía en sí mismo estos valores–. Colocándose por encima de cualquier diferencia, Clemente invitaba a tirar papelitos –«oponiéndose» a la imagen más acartonada del relator Muñoz,



Sistema de Señalización Mundial 78.  
Estudio Méndez Mosquera/Bonsiepe en colaboración con F. Kumcher,  
G. Pedroza (diseño gráfico) y S. López (estructura portante).  
Buenos Aires, 1976-77.

Argentina Televisora Color, ATC.  
Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, arqs.  
Sallaberry, Tarsitano, arqs. asociados.  
Cano, Lluma, Trajtemberg, Grennon, arqs. e ingeniero.  
Buenos Aires, 1976-77.



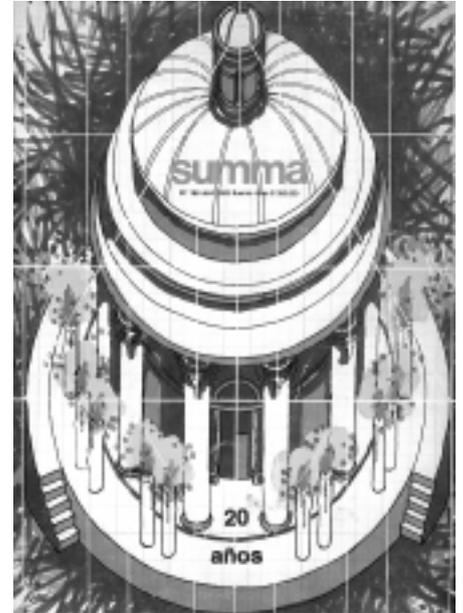
que instaba a no ensuciar la cancha– y saltar si no se quería ser confundido con un holandés.

Tanto para el gobierno municipal como para el nacional, la imagen de la ciudad no dependía de la variedad estilística; ni siquiera reparaba en las distintas ideologías que las formas, muchas veces, planteaban. A esta altura del siglo, pocos gobiernos se inclinarían por el clásico repertorio latamente monumental si su objetivo era ocultar su carácter fascista; y a este fin servían tanto la pureza moderna como la recuperación del gusto popular. Este es el marco genérico en que debemos pensar: una voluntad explícita de ciudad ordenada, limpia, blanca, para mostrar; una relación perversa, pero bien calibrada, con la sensibilidad popular; una síntesis de lenguajes distintos que apuntaban siempre a *lo moderno*. Pero la variedad de formas utilizadas esconde un debate disciplinar, sin el cual difícilmente comprenderíamos estos encuentros entre arquitectura y poder.

## El debate de la arquitectura

Poseemos una fuente relevante para estudiar los diversos acercamientos de la cultura arquitectónica a los temas que emergen en estos años: la revista *summa*, que constituyó, durante más de dos décadas, una tribuna representativa del más amplio arco del pensamiento arquitectónico local. Nació en la década del sesenta, la época en que se afianzó una modalidad argentina de «hacer arquitectura». No fue reacia a los discursos más radicales, a las novedades internacionales, a los aportes de otras disciplinas. Revista profesional y no de tendencia, proponía sin embargo reflexiones que terminaron conformando, por así decirlo, una *narración oficial* sobre la condición de la arquitectura argentina. Encuestas, balances y debates sobre el estado de la cultura arquitectónica local se producían cada vez que *summa* cumplía años redondos o se alcanzaba una fecha significativa. Como lo había hecho en su número 50, en 1972, lo hizo en 1977, como introducción a la parte contemporánea de su emprendimiento *summa/historia*; en 1980, en el cambio de década; y en 1983, en sus veinte años, en los albores de la democracia<sup>2</sup>. Estos balances ofrecen un mapa bastante exacto de los diversos temas y tendencias que hegemonizaban la profesión en la década del setenta. Nos aproximan no sólo al repertorio de obras más difundido por entonces, sino también a las opiniones e interpretaciones más conspicuas sobre las relaciones entre arquitectura, sociedad y política. Puede objetarse, y con razón, que la censura no era entonces un problema accesorio, y que por lo tanto los silencios deben ser evidentemente más elocuentes que lo que está escrito. Sin embargo, no sólo es posible interpretar los silencios, sino también muchas afir-

Revista *summa* n° 186, Buenos Aires, 1983.



maciones que están lejos de ser producidas sólo por la censura, convicciones que continuarán vivas durante la democracia sin advertir el contexto de su formulación. De hecho, se conformó en esos años un nuevo sentido común que desplazó la vieja confianza en el avance tecnológico, en el control planificador de los procesos físicos del territorio, en la identificación de ciertas cualidades de la forma con el progreso social.

En el balance «histórico» de 1977, el discurso de Odilia Suárez posee un interés especial. Suárez repite confiadamente el relato moderno para rubricar la visión positiva de los «dorados sesenta», época de la que ella misma formó parte activa. Es la única que, con el solo reparo del «pragmatismo mercantilista» que cree notar como constante subyacente, encuentra estimulante este período que parece ya cerrado. Ella representará en gran medida la opinión mantenida hasta mediados de los años ochenta por una parte de la matrícula, especialmente clara en las posiciones de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) de la que es vicepresidenta: el modernismo identificado con el progresismo, atacado por los nuevos vientos posmodernos y conservadores, sería revitalizado una vez que la democracia alcanzara, nuevamente, el poder.

Marina Waisman, en esos años el corazón intelectual de la revista *summa*, sostiene una posición distinta del ideario técnico de Suárez. En su breve artículo de conclusión en el número de

1977, Waisman apuesta a la interpretación *en continuidad* de los males argentinos: en nuestro país, las experiencias se inician y se interrumpen drásticamente, y lo más grave resulta la «intolerancia, la dictadura ideológica, la cerrazón mental que *pesan desde hace años* en nuestra vida universitaria oficial (que) hacen que cada vez que se rechaza una experiencia se la niegue en bloque, que no se acepte la posibilidad de que en ella haya algún aspecto que merezca ser incorporado de alguna medida a la nueva etapa». A la grave discontinuidad que significó el 76 para los argentinos, Waisman opone la continuidad de su relato conciliatorio, que selecciona permanentemente «lo bueno y lo malo» de cada experiencia. Y concluye, con optimismo: «Quizás haya llegado el momento de que la comunidad retome su prerrogativa [...] de velar por la cultura del grupo social, abandonando la posición pasiva de quien todo lo espera del estado. *Algunos síntomas permiten suponer que, en lo que se refiere a la cultura arquitectónica, esa esperanza puede llegar a cumplirse*».

Resultaría injusto achacarle a Waisman la completa responsabilidad por estas palabras que proponen una suerte de optimismo moral en una fecha que no puede ser más oscura; ella comparte entonces una sensibilidad extendida no sólo entre los arquitectos sino entre las capas medias de la sociedad antes de que los crímenes masivos del «Proceso» se hicieran públicos: el acostumbramiento a los sucesivos golpes de estado, de tal manera que el último parecía ser sólo una reedición largamente anunciada de la dictadura anterior; el terror ante la escalada de violencia que ya resultaba intolerable en 1975 y, sobre todo, la absoluta incompreensión de lo que realmente constituía la vida en una democracia.

En 1980, cuando ningún signo auspiciaba cambios políticos inmediatos, *summa* llama a una encuesta general para canonizar las diez mejores obras del período, que serán acompañadas por textos críticos sobre el estado de la disciplina. Con excepción de dos artículos, el de Jorge Francisco Liernur y Eduardo Leston y el de Alberto Petrina, nadie hace mención de los trágicos sucesos que habían convertido al país en un cementerio, como si la arquitectura transcurriera en una dimensión inmaculada: en un caso se llega a proponer como obra significativa la ampliación de la Escuela Mecánica de la Armada, con absoluta ignorancia del poder siniestro del *nombre*. No se trata sólo de censura: los artículos de Liernur/Leston y Petrina son más que explícitos en su denuncia. Para el primero, la ausencia de debate público durante la dictadura establece el punto de partida para explicar la banalidad de la arquitectura reciente. El segundo, en la línea del peronismo tradicional, hace hincapié en el contraste entre la preocupación social del gobierno anterior y las consecuencias de la «restauración liberal» post-golpe. La diferencia queda clara: la crítica al gobierno del «Proceso» se establece en el primero

en el plano *político* que define un modo *cultural*, en el segundo, en el plano *económico*.

La extensa reflexión final de Marina Waisman es notable en su reunión sistemática de todas las opiniones, tópicos y problemáticas que transitaron por la década del setenta: sistematización o tipo, flexibilidad y forma; disolución y reconstrucción de la disciplina; tecnologías tradicionales y no tradicionales; vivienda social; diseño y paisaje urbano; patrimonio; imágenes; medios de difusión. Las heridas abiertas en los años de mayor radicalización política no son aún olvidadas, pero tampoco bienvenida la nueva inflexión disciplinar que subraya la autonomía de la actividad. Waisman ha desarrollado su programa de «equilibrada selección» planteado en 1977, eludiendo así cualquier alusión política y económica. Recién en el número de *Arquitectura y crítica* de 1983, de por sí elocuente en la elección del tema, se esboza no una relación ponderada entre arquitectura y factores políticos, sino un retórico llamado a acostumbrarse a las leyes de juego de la democracia, esto es del disenso y del debate, «porque octubre no está lejos». Octubre y el cambio de gobierno con elecciones libres no estaban lejos: sí lo estaba la reconstrucción de la cultura arquitectónica, que ya no se repondrá.

Retengamos esta característica general en los artículos: el problema de la disciplina y de la profesión continúa situándose, en el mejor de los casos, como en la década del sesenta, en el ámbito social de la necesidad (utilidad, función, soluciones a los requerimientos masivos) o en los requerimientos morales dictados por esta esfera, y *no en el de la política*, que atañe al problema de la libertad. Que la política no se mencione en 1977 y 1980 puede parecer obvio, pero en abril de 1983, con un virtual vacío de poder y la perspectiva cierta de las elecciones, la ausencia de articulación entre política y arquitectura no es, salvo la excepción, reparada. Esta ausencia proviene de una tradición particular de la disciplina local.

## La intervención de los urbanistas

Recorramos ahora la producción concreta de arquitectos y urbanistas en los años que van desde 1970 a 1983, siguiendo las sugerencias de *summa* para establecer rápidamente el elenco de obras más significativas. La producción urbanística constituía una de las grandes líneas de la tradición moderna de la arquitectura, siempre en tensión con la arquitectura «de objeto», pero con amplios canales de relación. Los urbanistas-planificadores habían participado sistemáticamente en la redacción de planes urbanos de largo alcance desde fines de los cuarenta, y continuaron parcialmente durante la dictadura. El caso de Odilia Suárez es paradig-

mático: miembro del Estudio del Plan de Buenos Aires de 1948 y de la OPRBA entre 1958 y 1965, asesora en planeamiento en la provincia de Buenos Aires y en el CONADE en 1969, había elaborado planes para diversas ciudades argentinas y dirigía en 1977 el plan del Gran Resistencia (programa CONHABIT) y Bariloche (CFI). Del Plan de Buenos Aires había quedado ya excluida en 1976, cuando escribe para *summa* un artículo crítico sobre el nuevo Código y el plan de Autopistas Urbanas.

Para Suárez, los parámetros de juicio sobre un plan son eminentemente técnicos y no políticos, de tal manera que no afecta en su argumentación el tipo de gobierno que lo lleve adelante. La rigidez en el enfoque tecnocrático no permitirá que advierta los grandes cambios económicos en la estructura internacional que ya aparecían manifiestos en 1977, y que acabarán en breve con la voluntad planificadora tal como hasta entonces se la había comprendido. Pero interesa más analizar los fundamentos de esta confianza, que se asientan en la creencia *moral* en la ecuación progreso técnico = progreso social. En este sentido, son ilustrativas las críticas que en 1977 realiza Suárez al nuevo Código de Planeamiento Urbano, y especialmente a las autopistas para Buenos Aires, uno de los temas que la SCA hizo suyo, convirtiéndolo en un tópico antidictatorial. Suárez apoya firmemente el Código de 1977, actualización del Código estudiado por el Consejo de Planificación Urbana en 1972, en cuya redacción ella había participado activamente. Las variantes ofrecidas (mayores restricciones en la edificación, aliento al englobamiento de predios, simplificación de la zonificación, introducción del tema ambiental) son sustancialmente, para Suárez, mejoras del planteo anterior. El problema está identificado en la traza de las autopistas. La idea de autopistas ya existía desde el plan de la OPRBA (1958-62), pero el apresurado diseño de Guillermo Laura implicó la multiplicación de la red en función del acceso al centro del automóvil privado; expropiaciones exiguas que atentaban contra la habitabilidad de los edificios colindantes; enormes costos económicos y costos sociales en los desalojos que afectaban a alrededor de 150.000 personas. Este último será el tema inmediato de protesta que enlazó los objetivos de la profesión con la opinión de los afectados, y en un mundo de silencio amenazador no puede menos que reconocerse la valentía de esta temprana crítica. Pero indudablemente la base de la crítica está ligada directamente con el pensamiento cepalino que ya aparece en su ocaso, que apuntó a la superación, en base a la buena voluntad, de un «capitalismo limitativo»: la confianza de base de la planificación local en las décadas anteriores al Golpe, que separó el desarrollo que creía inevitable de la política en sentido estricto.

En el mismo número de *summa* donde aparecen estas críticas de Suárez, Francisco García Vázquez, entonces presidente de

la SCA, rubrica el balance de las formulaciones del SIMEB y del Código del 77 con una extensa proclama en defensa de la unidad entre el planeamiento y la arquitectura, advirtiendo tópicamente que un hábitat «verdaderamente humano» se obtendrá cuando se eliminen «drásticamente las causas que impiden el desarrollo del hombre y que, en cambio, posibilitan su explotación por otros hombres». Las bases morales del planeamiento quedan expuestas con claridad en el artículo de García Vázquez. A *Paco* se lo recuerda aún con respeto por su actividad en la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, y sin duda es una de las personalidades en el mundo de la arquitectura cuyo ejemplo personal la enaltece: pocos, en la Argentina de entonces, se atrevieron a tanto. Pero su juicio, a diferencia del de Suárez, aparece como una declamación retórica en el plano de la estructura socioeconómica, a la que no la afecta el tipo de gobierno, por lo que la dictadura no aparece, ni elípticamente, en tela de juicio. Queda claro cuál es su oponente principal: la arquitectura «de moda», difundida por publicaciones internacionales, las «largas polémicas sobre temas abstrusos y sofisticados, verdadera *delikatessen* desviacionista de la profunda problemática arquitectónica, mantenidas a través de un lenguaje especial, esotérico y plagado de neologismos», con «superficiales generalizaciones esteticistas»<sup>3</sup>.

En estas críticas se halla un núcleo duro que permite tratar a fondo un aspecto de la destrucción cultural operada durante la dictadura. Podríamos parafrasear así el pensamiento de García Vázquez: *contra la introducción de ideas internacionales, contra las reflexiones sobre la forma estética en arquitectura, contra la inflexión intelectual*. Que esto era funcional al régimen de turno, de un nacionalismo abstruso y de un antiintelectualismo feroz, no podía ocurrírsele a García Vázquez, ya que estos rasgos eran compartidos a principios de los setenta también por las organizaciones progresistas. Podemos agregar entonces un punto ulterior para reflexionar: la relación ambigua entre ética, política y arquitectura que se desprende de las posiciones maestras de los planificadores. No deja de resultar paradójico que en los inicios de la democracia el «plan» tan defendido por García Vázquez contra las «superficiales generalizaciones esteticistas» sea identificado como producto de la mentalidad autoritaria de la dictadura militar y no como promesa, ni siquiera utópica, de liberación para la mayoría. Y no deja de ser lamentable, también, que los aspectos más relevantes de aquella mentalidad que trabajaba en pos del «bien común» –apoyada en el caso de Suárez en una alta competencia técnica–, que le permitieron suscribir una de las críticas más consecuentes a lo actuado en la ciudad por el «Proceso», hayan caído en bloque en los años noventa, sin que una reflexión más compleja los haya reemplazado.

## Obras de arquitectura: cambios en la producción

¿Qué sucedía en arquitectura para promover esta indignación por parte de García Vázquez? O, en otras palabras, ¿sucedió algo relevante? De las diez obras elegidas por *summa* en 1980, la mayoría de las cuales permanecen hoy en el panteón arquitectónico local, el grupo más amplio fue proyectado *antes* de 1976: el edificio Conurbán (Katzenstein para Kokourek, 1969); los hospitales de Pediatría (Aftalión y col., 1973) y de Orán (Llauró/Urgell, 1963); el conjunto Soldati (Staff, 1972); la Galería Jardín (Alvarez, 1973); y dos estadios de fútbol que habitualmente se asocian a la producción de la dictadura, pero cuyo proyecto es anterior (Mendoza, Solsona y col., 1975; Mar del Plata, Antonini y col., 1975). Los edificios en propiedad horizontal de Ignacio Díaz en Córdoba poseen fechas variadas; y sólo dos edificios aparecen producidos durante el gobierno militar: ATC (Solsona y col., 1978) y el Teatro Argentino de La Plata (Bares y col., 1979). Para la antología de *summa* de 1983, se han incorporado otras obras proyectadas durante la dictadura: las escuelas primarias municipales (un *pull* de estudios y empresas: Antonini y col.; Kokourek; Raña Veloso y col.; SEPRA); conjunto Formosa (Staff, 1980); edificio Medrano 172 (Agrest/Gandelonas, 1982); barrio Centenario (Tony Díaz, 1978); Centro Cultural Recoleta (Testa, 1979) y las intervenciones urbanas en la ciudad de Córdoba (Roca, 1979/80). Entre 1980 y 1983, la sensibilidad plástica de la arquitectura local ha cambiado notablemente: lo que no ha cambiado son los discursos críticos que relatan estas intervenciones.

En principio, en casi todos permanece ausente el análisis del encargo: pocas veces se aclara si la obra fue o no producto de un concurso público de anteproyecto, o de proyecto y precio, o de un encargo directo. Tampoco se especifican las relaciones entre el arquitecto y el comitente en los casos de las pocas obras privadas elegidas. La modalidad crítica, que ya tiende a abandonar los grandes relatos sobre la estructura económica, se basa en cambio en el acuerdo con el medio ambiente y las costumbres de los habitantes, en el funcionamiento del edificio, y también en ciertos valores simbólicos de carácter general, relacionados con la *identidad* (tópico en auge en la década del ochenta en toda la castigada Latinoamérica). Nuevamente encontramos continuidad con presupuestos tradicionales de la crítica local: porque cuando las variables económica y social se consideraban centrales, esto no se derivaba en un estudio de las situaciones concretas, sino en la impostación retórica de esquemas generales.

Si examinamos desde este punto de vista el grueso de las obras más significativas, notaremos que la forma de encargo ha cambiado durante los años de la dictadura. Las obras de este período que han quedado en el *canon* fueron en su mayoría producidas por

contratación directa, y emerge una nueva modalidad, la del *pull* de grandes estudios asociados con empresas, que a su vez subcontrataban ya pequeños estudios, ya arquitectos individuales.

Algunos estudios contratados por el gobierno (como Alvarez, Solsona, Testa o SEPRA) poseían una larga trayectoria que explica su elección en obras de importancia, pero, ¿cuáles eran los laureles de Serra Valera o Alvarez-Foster-Raña Veloso?

La disminución de los concursos públicos no era un episodio pasajero, ni su impacto debía medirse exclusivamente en la cantidad de trabajo para la corporación de arquitectos. Para la cultura arquitectónica, este cambio significó un giro crucial, ya que para conseguir obras relevantes comenzó a necesitarse *sólo* conexiones estrechas con el poder, económico o político. Para evaluar la importancia que la mecánica de concursos públicos tuvo en el período que se abre hacia 1960, baste recordar que, mientras entre 1926 y 1960 la SCA organiza 19 concursos, entre 1960 y 1980 se suceden 61; representaban 28.000 m<sup>2</sup> anuales, con más del 90 % de encargos estatales. Apenas un puñado de éstos son posteriores a 1976 y no están dirigidos a las obras de mayor importancia simbólica<sup>4</sup>. Ha sido suficientemente estudiado cómo el concurso público conformó una tradición en la arquitectura local: más allá de las críticas sin duda justas a esta modalidad, que se basaba en el perfil ideal del arquitecto-patrón con estudio propio e independiente, alentando así la producción de proyectos de alto efecto para llamar la atención del jurado, lo cierto es que el carácter público de esta forma de encargo no sólo promovió un debate amplio, sino que permitió el ascenso de grupos jóvenes sin contactos económicos ni de clase, que sólo poseían como bien su talento personal, ayudando a alterar la composición social de la profesión desde fines de la década de 1950. Pero no sólo se trata de la mecánica del concurso, sino también de los criterios con que los jurados evaluaban. Se alentaba la originalidad, y también la experimentación, especialmente en los segundos premios. No se esperaba de los ganadores de un concurso, como sucede hoy, que recurrieran sólo a los valores del oficio o a la adecuación a las reglas del mercado: el concurso funcionaba también como motor de renovación de la disciplina arquitectónica. Así, alentó la reunión en la figura del arquitecto de la reflexión y la acción. Sólo constatado esto, sin abrir juicios de valor ante esta reunión, que implicó, al decir de un protagonista de la época, que el arquitecto se convirtiera en un «especialista en generalidades». Frase que también puede aplicarse a la figura del intelectual, por lo que no sería aventurado proponer que el *arquitecto* era convocado, a través de esta modalidad de encargo, también *qua* intelectual. Esta situación ya no se verifica en 1983, y la escisión va hasta hoy en progreso. Los arquitectos, con rara excepción, ya no leen ni escriben: lo hacen los historiadores y los críticos. Nos equivocaríamos, sin embargo,

si consideramos que este cambio es producto sólo de una creciente especialización, porque los canales de interrelación no pudieron –no podían, en un régimen dictatorial– ser construidos. Esta ausencia de canales intentó repararse en el breve momento que va desde fines de la dictadura (después de Malvinas, especialmente) y 1989; los noventa, con su pragmatismo feroz y su populismo mercantilista, liquidaron la relación central entre reflexión y práctica que había iluminado la arquitectura de los sesenta.

## El pasado, la historia y las críticas a la modernidad

En las obras incorporadas al canon de *summa* en 1983, se percibe una inflexión que habla de una nueva articulación entre historia y arquitectura, articulación que, como es notorio, no existía en la arquitectura argentina moderna, fervientemente antihistórica. Pero se trata de dos líneas distintas: la que presentan, por ejemplo, el edificio de propiedad horizontal de la calle Medrano (Agrest y Gandelonas) o el conjunto Centenario (Díaz), por un lado, y las intervenciones de remodelación de Roca en Córdoba y el Centro Recoleta, por el otro. Las dos primeras hablan de una búsqueda dentro de la tradición de la disciplina, como la asunción del muro como fachada, en el edificio de Agrest y Gandelonas, críticamente opuesto a la disolución de los límites en el juego de transparencias entre exterior e interior de la arquitectura moderna, o la recuperación tipológica de la manzana en el conjunto de Díaz. Aunque en ambos casos los trabajos podían reconducirse a la estructura de Buenos Aires, ciudad de calles, fachadas y manzanas, la alusión es tan estilizada que la posibilidad de reconocimiento de la operación implica aún hoy sustraerse de la naturalidad de la percepción cotidiana, para anclarse en la distancia crítica. Los otros dos casos, en cambio, son remodelaciones de viejos edificios que pocos años atrás no hubieran quedado en pie. Los centros comunitarios de Córdoba y el Centro Recoleta poseen una lógica común: a la estructura original se agregan partes, objetos, elementos, de alto contraste con la lógica del edificio anterior. Las citas son múltiples y aluden a «la cultura» en términos inclusivos, recordando así viejos esfuerzos de reunión de las artes en un evento único y vital. Si las obras de Gandelonas y Díaz son por demás severas, las de Roca y Testa son, en esencia, divertidas. El conjunto de estas nuevas poéticas contrastantes fue conocido aquí bajo el nombre de *posmodernismo*.

Este nuevo lugar que la historia ocupa en la sensibilidad posmoderna, explica que la figura de crítico-historiador haya alcanzado, en la década de 1980, un lugar de importancia en la cultura arquitectónica; aunque también, como en el caso de la obra construida, haya dado lugar a versiones muy diferentes. Por una

parte, ganó gran visibilidad una figura como Ramón Gutiérrez, historiador proveniente de una línea tradicional que había trabajado en la descripción iconográfica de la arquitectura local *previa* al impacto moderno, al que era profundamente reacia. Es una línea que tampoco hacía realmente *historia*, sino que proponía cronologías y repertorios, adosando hipótesis dependentistas elementales. Se orientó así, en la época de la dictadura, a la conservación y al patrimonialismo, que resultaba común a la formación y poco urticante para el clima cultural de la época. El discurso patrimonialista desbordó el discurso histórico y se colocó como uno de los requisitos para valorar cualquier obra, estimando su integración al contexto desde el punto de vista de la continuidad formal con lo anterior, y poniendo en tela de juicio la voluntad moderna de ruptura. Como otra de las tantas paradojas en la empobrecida cultura dictatorial, este discurso conservador se enlazó, hacia principios del ochenta, con las protestas cada vez más acentuadas contra el régimen. Que la SCA, base de resistencia del progresismo planificador, articulara sin aparentes contradicciones preservación y modernidad clásica, sólo puede explicarse en un contexto en el que se terminó asociando directamente, por el poder de la metáfora, la desaparición de las personas con la desaparición de la memoria física de la ciudad.

Con las premisas de recuperación de la autonomía disciplinar, el discurso central de La Escuelita, taller alternativo de enseñanza de la arquitectura fundado en 1976, se articuló en cambio la nueva historia de la arquitectura cuyas raíces pueden buscarse en Venecia, centro de mezcla y apropiación de las más variadas referencias filosóficas e históricas francesas y alemanas (desde Adorno y Benjamin a Foucault y Derrida), pero ésta jamás se convirtió en discurso hegemónico, aunque gozó de cierto éxito en los umbrales de la nueva democracia: es que estaba claramente inscripto en lo que Perry Anderson denominaba para ese entonces *marxismo occidental*, haciendo hincapié en su preocupación centralmente cultural. Es en este tema donde los malos entendidos permanecen en el tiempo, ya que las reflexiones sobre la forma estética no se hallaban en el horizonte de los arquitectos, y menos en el de los historiadores devenidos en críticos. Y he aquí que por primera vez, una batería metodológica ecléctica permitía al menos pensar en las articulaciones entre sociedad, política y forma estética, acorde con una sensibilidad en la arquitectura que volvía a plantearse estos temas. Las críticas de Leston y Liernur, las únicas críticas específicas producidas en la época acerca de la relación entre forma arquitectónica y dictadura, tienen que ver con los instrumentos intelectuales que ambos autores poseían para hacerla, y no exclusivamente con su valentía moral.

Aunque La Escuelita constituía una experiencia marginal y limitada, no estaba aislada. *summa*, y su apéndice monográfico

*summarios*, recogen puntualmente la producción de los alumnos como también la producción profesional de los maestros (Solsona, Katzenstein, Viñoly, Díaz), o se dedican a textos y proyectos de los nuevos referentes extranjeros que esta pequeña institución incorpora. No deja de resultar sintomática la manera elegida para presentar en las publicaciones los proyectos y esquicios de los alumnos de La Escuelita y de los mismos profesores: sin palabras, flotando en el aire, pero compuestos con extremo rigor y representados con voluntaria ausencia de expresión; casi confiando, podríamos decir, en que la arquitectura habla por sí misma. La idea de *forma* adoptada se desplaza inadvertidamente a la figura dibujada, a las geometrías, que se identifican –como advirtió Adorno en contra de muchas variantes exangües del modernismo– con las técnicas de composición.

Un doble movimiento, entonces, en aquella arquitectura, íntimamente relacionado con la historia: el anclado en la preservación, que motivó la atención en la conservación del «contexto» y en el respeto a la «identidad» como valor central; y el anclado en la historia interna de la disciplina, aislando el movimiento de las formas en su carácter autorreferencial. *Naturalidad* versus *distancia*: así pueden oponerse estas dos líneas que, a pesar de sus diferencias, se entremezclan en la década del ochenta. Veremos entonces cómo las vertientes nacionales y populares aprovechan la lección rrossiana para repetir tipologías de casas chorizo en barrios de vivienda, o cómo, ya en los noventa, la tradición intelectual del abordaje de la forma en el proyecto de La Escuelita se convierte en un juego computarizado. Pero en aquel momento, no todo lenguaje «posmoderno» significaba lo mismo, aunque la ausencia de profundidad cultural alentaba los cruces contradictorios. Las poéticas de la naturalidad podían anclarse inadvertidamente en un repertorio moderno ya probado, o podían sumergirse en la vida «tal cual era», reproducir la estridencia metropolitana, las luces de neón o el gusto *kitsch*. Bastante más difícil era aceptar aquello que se planteaba necesariamente mediado por un trabajo intelectual. En conjunto, aparecen como dos posiciones tan diferentes como lo pudieron constituir, en otra época, el teatro del realismo social y el teatro brechtiano.

## Conclusiones sobre dos formas significativas

Las intervenciones de Miguel Angel Roca en Córdoba y el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires permiten realizar una interpretación de las marcas concretas que este mundo, tan violento y opresivo como banal, ha dejado en las formas. Ambas obras pueden inscribirse, en el momento de su producción, en el cruce de modalidades proyectuales previas (ideas fuertes, síntesis po-

derosas), clisés posmodernos, y consolatorios relatos comunitarios. Para nuestra investigación resultan de especial interés, ya que la selección lingüística dentro de ese vasto arco de temas y tendencias llamado posmodernismo recae, a fines de la dictadura (en el momento de mayor construcción urbana) en las vertientes *neo pop*, de alto e inmediato impacto visual. Es decir, en un lenguaje que genéricamente calificaríamos como pintoresco, en el sentido de que apela al color y a la variedad, que parece casar más directamente con la sensibilidad popular y alejarse, tendencialmente, de la representatividad de instituciones y gobiernos. Es significativo que estas obras, y por esto las elegimos, posean un alto impacto por sí mismas, con relativa autonomía de sus programas.

Córdoba es un caso particular, ya que se trata casi de un autoencargo: Miguel Angel Roca fue secretario de Obras Públicas de la comuna. Waisman había alabado ya en 1980 la «revalorización cultural del ámbito de la ciudad» realizada por Roca a través de la creación de centros culturales barriales, reddecoración de las peatonales, múltiples plazas y, *last but not least*, un cúmulo de textos poético-filosóficos autojustificatorios, que eluden toda referencia al habitar concreto para hiperbolizar su sentido. Waisman elige esta vasta obra para la selección de 1983, edificando su juicio desde los parámetros del «diseño arquitectónico juzgado en sí mismo», «la forma de apropiación del público» y «el sentido y valor de la intervención global en la ciudad». La obra de Roca es elogiada en todos estos aspectos, constituyendo «una fiesta de formas y colores», «una verdadera puesta en valor de la imagen misma de la ciudad a través de la consolidación de una identidad tanto para el centro como para los más tradicionales barrios». Una hazaña, para Waisman, resulta el hecho de que los trabajos se hayan realizado en tan corto tiempo, superando la maraña burocrática que envuelve las acciones públicas: es decir, realizadas autoritariamente durante la dictadura militar por uno de sus funcionarios.

El arquitecto cordobés había pasado fácilmente de las referencias a Louis Kahn –maestro de la mitología de los principios eternos, recobrados en espacios de inefable plenitud– a la voluntad de refundar la ciudad con su marca personal, a través de signos que, él mismo se encarga de recordar, remiten al repertorio heideggeriano. Junto a esta ampulosidad autocelebratoria aparece, sin aparente contradicción, el discurso sobre el espacio público en términos de uso comunitario.

Resulta hoy difícil volver a mirar la burda columnata a ambos lados de la calle peatonal, con su voluntad metafísica y sustantiva, entorpeciendo un espacio comercial atravesado obviamente por efímeros carteles publicitarios. La banalidad también está presente en el rebatimiento en espejo del perfil del Cabildo sobre el soldado, método elemental que los estudiantes de la época copiaron hasta el hartazgo. Marcas huecas, representación de una cultura sin pro-

fundidad, pero afirmada por su autor como «más profunda» en contraste con el empirismo habitual de los estudios argentinos –ATC no deja de ser una obra pragmática–, o con la circunscripción drástica de los temas de arquitectura al discurso disciplinar que, en Buenos Aires, proponía volver a hablar la Arquitectura en términos albertianos. Las columnas del paseo comercial se convierten por obra del discurso «poético» en hitos del círculo cósmico; las geometrías de las plazas son reconducida a los sólidos platónicos. Los centros comunitarios, en cambio, ostentan la más radical multiplicidad de citas pictóricas y arquitectónicas, que parecen sacadas de fascículos semanales de divulgación. Se trata de remodelaciones de viejos mercados, a las que se agregan partes y objetos en ámbitos interiores y exteriores estrechos, constituyendo espacios abigarrados que intentan no sólo exhibir la cultura de su autor/comitente, sino *crear* literalmente un espacio «público», multiplicando formas que definen de qué manera debe usarse este espacio, qué es la cultura, qué es la comunidad, qué es el mundo. La inflexión popular (colores estridentes, saturación de objetos *kitsch*, divertimentos) muestra su cara inversa y real: el paternalismo autoritario. El arquitecto lleva al límite su idea de crear, a través de formas, la esfera de participación que por definición le está negada, en la dictadura, a la sociedad, a la que interpreta significativamente como *comunidad*.

Así, si en esta operación podemos ver cierta continuidad con el profesional-intelectual de los sesenta, también podemos ver el camino de su degradación: el absoluto divorcio entre la narración literaria del objeto sugerida por el autor y el objeto mismo; la voluntad de traspasar fronteras en el discurso y en las obras que convierta a su arquitectura en un objeto trascendental, «más que humano». Podemos ligar el repertorio y el sentido de estas obras de Roca con las obras sin pretensiones, pero sumamente eficaces, de Juan Carlos López en la segunda mitad de los ochenta. Esta relación deja al desnudo el carácter comercial del impacto de este lenguaje, que se acomoda más al *cliente* que debe ser seducido que al *pueblo* o al *ciudadano*. Roca es la base inicial de la asunción del «pueblo» como cliente. La obra es propaganda del propio yo del arquitecto, desplegada en un mundo de terror.

Más complejo resulta, en cambio, enfrentar un análisis de este tipo en el Centro Recoleta. Debe recordarse que esta remodelación implicó una decisión traumática en su momento: la expulsión de los ancianos del asilo, en concordancia con la voluntad de Cacciatore de mantener «limpia» la ciudad. De este trauma no quedan marcas en la obra, ni debían quedar: no se nombraba, como dijimos, lo que no se podía nombrar. La operación es, en este sentido, exactamente inversa a la de ATC, en donde los proyectistas buscaron poner en evidencia, precisamente en la artificialidad de ese «espacio público» recobrado, el pecado original de la obra,

Area peatonal.  
Miguel Angel Roca.  
Córdoba, 1980.



Centro Cultural Recoleta.  
Jacques Bedel, Luis  
Benedit, Clorindo Testa.  
Buenos Aires, 1979 (fotografía  
Diego Troillet).



la destrucción de la continuidad del parque público. La obra del Centro Cultural niega con éxito su propio origen, y también, como bien lo nota Liernur en su artículo de *summa* de 1983, elige no escuchar los doscientos años de construcciones acumuladas, disponibles para ser manipuladas en la remodelación. El proyecto es Testa, que ni entonces ni ahora se preocupó demasiado por «salvar» las pequeñas cosas, cuidar detalles o interpretar valores lejanos: su proceder en este caso no se aleja del utilizado en el Banco de Londres o en la Biblioteca Nacional, y por eso es ambiguo ligarlo directamente con la situación del momento. Liernur tituló su artículo crítico, elocuentemente, *La reacción de Narciso*.

Hasta aquí, las obras de Roca y de Testa parecen articularse sin fisuras. Pero una ponderación más cuidada en el tiempo deja emerger diferencias sustanciales, y consecuentes problemas para evaluar la forma del Centro Cultural, y la posición de su autor, en

relación al momento en que fue proyectada y construida. Tanto en Córdoba como en el Centro Cultural, el festivo repertorio de colores y objetos anunció tempranamente una sensibilidad que hace suya la década del ochenta, especialmente *después* de la asunción del gobierno democrático. Mientras Roca fue invitado por el Centro de Estudiantes de la FAU/UBA para hacerse cargo de una cátedra que tuvo una impresionante afluencia de alumnos –testimonio de la falta de reflexión del progresismo sobre lo acontecido en la dictadura en el plano cultural–, el Centro Recoleta se convirtió en el símbolo de una cultura juvenil interclasista que ocupaba el lugar más aristocrático de la ciudad (tal vez en el recuerdo de las ferias hippies de los setenta que ocupaban el parque), es decir, *de un espacio público revitalizado*. Es necesario notar estas diferencias: los alumnos caen seducidos por el *discurso* de Roca, mientras que su obra va perdiendo importancia tanto en la disciplina como en sus supuestos valores urbanos. Testa, en cambio, el más parco en palabras de los arquitectos argentinos, se niega a barnizar su obra con «profundos pensamientos». Lo que resiste es, entonces, su obra, a través del tiempo, de las críticas específicas, del cambio de lenguajes, de los ocasos y las esporádicas revitalizaciones del espacio público. Estamos hablando de ese inefable presupuesto de calidad artística, tan difícil de definir.

Aquí se abren otros problemas. Parece fácil, hoy, enfrentarse con la obra de Roca y extraer conclusiones inmediatas, como la relación entre la banalidad y presuntuosidad de la obra cordobesa y la situación dictatorial, estableciendo un *continuum* sin resquicios, *precisamente porque no media densidad formal*. La obra de Testa, en cambio, no permite una lectura transparente: espacio laberíntico pero armónico, alusiones naturalistas (cavernas, ruinas), *kitsch* y *pop* brutalmente impuestos a los blancos muros originales, que contradicen la ilusión de reunión, y, sobre todo, juego e ironía. Recordemos que la obra se completa más tarde con un centro comercial, articulado con el centro cultural a través de una amplia terraza hacia el río, y que en este centro la distancia irónica se extrema en las monstruosas columnas que, invirtiendo los lejanos presupuestos clásicos, desquician cualquier percepción distraída del entorno comercial. ¿Acaso, entonces, la dura crítica de Liernur estaba equivocada? Por el contrario: la obra puede ser entendida simultáneamente en sus diversas zonas de sentido, en momentos diversos; *es* la promesa de armonía y *es* el tiempo de la miseria. En 1983 no podía resultar más chocante esta promesa comunitaria gestionada durante el gobierno militar, ni más irritante la ironía juguetona de la obra. Hoy, en cambio, el Centro Cultural ya forma parte de la memoria de la democracia, de esos primeros pasos esperanzados y festivos, del recuerdo de las performances teatrales y las exposiciones de historietas, de los artistas realizando en vivo los murales cerámicos para las estaciones de subterráneo

y la cultura *under* en clave de movida española. Hoy, también, se reconoce en aquella poética, aún tímida en 1983, la adecuación a los nuevos paradigmas de la actividad cultural a fines del milenio: el museo como protagonista de sí mismo, la consecuente necesidad de consumo de una forma impactante, el papel menor que adquiere, entonces, la obra expuesta, para dejar paso al evento, a «la vida». No me interesa aquí discutir este perfil de lo que se considera hoy *cultura*, sino sólo indicar la pregnancia de una forma arquitectónica, lo suficientemente despegada de sus condiciones reales de producción para que ella no pueda subsumirla. No establezco con esto un valor absoluto de calidad en la discutible obra del Centro Cultural, que está lejos –y eso deberíamos considerarlo como otra variable– de ser la mejor obra de Clorindo Testa.

Pero, sin embargo, no es sólo la forma –cuya densidad está en su apariencia– la que por sí misma explica todo. Aquí es necesario detenerse en las características particulares de la obra de arquitectura, que la hacen tan complicada de asimilar a las otras artes «plásticas», y mucho menos asimilable a las artes de la palabra. En los momentos límite de una sociedad como el que estamos analizando, la arquitectura no posee la libertad que le es otorgada a un poeta, un escritor o un pintor en condiciones de censura (¿cómo explicaríamos, si no, a Ajmátova?). La arquitectura es, además, pública por naturaleza; tal vez su relación más firme con otra disciplina sea con la retórica, por la estrecha relación que establece con el espectador, quien completa literalmente su razón de ser. En la construcción física de la arquitectura participan diversas lógicas que el arquitecto no puede controlar, pasando inevitablemente a formar parte de *la vida*.

En este punto podemos entender la adorniana diferenciación que Agrest y Gandelonas proponen en un artículo de 1970, publicado en *summarios* en noviembre de 1977, entre *Arquitectura* y *arquitectura*: la *Arquitectura* con mayúsculas, producción crítica de conocimiento sobre el mundo físico, no se concreta jamás físicamente, porque de hacerlo, se instalaría en el ámbito de la producción y el consumo, en un ciclo de perversión que evitaría tanto el conocimiento como el arte. La desesperada diferenciación –que implicaría la imposibilidad misma de la profesión– leída en 1977 no significa otra cosa que la imposibilidad de realizar cualquier obra de arquitectura que no esté contaminada desde la raíz por la situación concreta que permitió su construcción. En efecto, como vimos, no interesaba ni la calidad ni el estilo para que los funcionarios de la dictadura se apropiaran de los sentidos ambientes abiertos por el objeto arquitectónico. El arquitecto estaba preso por la propia potencialidad de la arquitectura, el rasgo que las otras artes le envidiaban: que la obra se instalara plenamente en el mundo cotidiano. El artículo de Agrest y Gandelonas causó escándalo en izquierdas y derechas, principalmente porque hacía

años que en Argentina estaba ausente la reflexión cultural que podía procesarlo (nótese la fecha tardía de su publicación). Y por cierto, de su discurso adorniano se desprende, en el límite, la sencilla lección de que para un gobierno dictatorial no se puede trabajar, y de hacerlo, sus valores de representación (aquellos que fueron sistemáticamente negados por la tradición local), serán inevitablemente cooptados por el poder.

Menos ideológicamente, es posible constatar el grado de ambigüedad de la obra de arquitectura, que no habla por sí misma: es la más callada de las artes. Suspendiendo el juicio sobre los principios adornianos, lo cierto es que no existe en arquitectura ni el discurso explícito de las palabras ni el tipo de representación de la tradición pictórica, *de tal manera que resulta imposible un discurso crítico dentro de la arquitectura construida*. Testa lo sabía bien, porque él mismo es, sobre todo, pintor. Pocos testimonios del terror dictatorial son más elocuentes que su serie *La peste en Ceppaloni*, que inicia en 1978. La anécdota que da origen a la serie recuerda el episodio de la peste negra en el siglo XVII en la ciudad italiana en donde Testa nació, pero remite a las condiciones reales de la ciudad en que está viviendo. Pocos olvidarán las ratas enormes y negras, con prolijas medidas, expuestas en el CAYC durante la dictadura, un testimonio de la barbarie moderna relacionada con la moderna eficacia del número. Todos sabíamos a qué barbarie se aludía.

Testa debía saber también que, como entregadas a la peste, sin prisa y sin pausa, sus obras de arquitectura serían contaminadas desde las bases mismas, en su uso y en sus poderes simbólicos, mientras que la poderosa metáfora gráfica transcurría en otra esfera de significación, que permite alusiones críticas. Y en esto sin duda tenían razón Gandelonas y Agrest, sabiendo que la arquitectura como producto de la profesión condensaba en todo el proceso, desde el encargo hasta el uso final, los avatares de la vida, que en este mundo continúa siendo, para la mayoría, fuente de injusticias y desconsuelos.

Lo que Gandelonas y Agrest no notaban en la rígida división que proponían, era que la arquitectura «con minúscula» también estaba fomada por el material que ellos precisaban para la Arquitectura «con mayúscula»: lecturas, conocimiento, representación, significados, aunque su ambigüedad era notablemente mayor, y que la Arquitectura con mayúscula también se contaminaba en este proceso, aunque de manera distinta; baste recordar los ejercicios de La Escuelita. Evitaban además un factor que resulta fundamental para pensar la arquitectura, el tiempo. Un tiempo que enlaza acontecimientos y transformaciones que no se pueden prever, y que invierten, muchas veces, el sentido anterior de objetos y acciones, entregadas a la «vida».

Me gusta en este punto recordar la posición de Schiller, tan empeñado en sus escritos en vincular el carácter del espacio público

democrático y la educación estética del hombre, porque no deja de resultar notable que los puntos ciegos en el horizonte de la tradición arquitectónica local se encuentren tanto en la representación artística como en la representación política, por lo que difícilmente se podría entonces evaluar la relación. Para Schiller, lo estético no está radicado ni en el espectador (el público) ni en el objeto, sino en un espacio virtual entre ambos; este espacio está –podríamos decir en las huellas de su interpretación– tramado por infinitas y sutiles redes, prácticas discursivas y no discursivas, instituciones, que se transforman variada e impensadamente en el tiempo. Es una *acción* la que vincula obra y espectador: una acción política en el sentido que le da Arendt, *revelación y novedad radical*. Esta afirmación no disuelve la obra en la disponibilidad absoluta de su lectura, delectación o uso social, como tampoco disuelve la posición *activa* del público que contempla. Pero la forma artística, en tanto *apariencia*, debía para Schiller distanciarse de la vida para cumplir su cometido: la promesa de libertad. La apariencia estética supone para él una verdad que no se coloca en el ámbito de la naturaleza, ni en el de la necesidad, ni en el de la eficacia técnica, sino en el de las relaciones interhumanas; no se trata de un falso ropaje, sino de una determinación más rica de la existencia. Y así, lo que llamamos calidad artística se encuentra precisamente en este plano de la apariencia, abiertamente definido por productor, críticos, instituciones, espectadores, y es la *resistencia* en este plano lo que evita su desgaste por el tiempo de la *vida real*, reponiendo permanentemente nuevas esperanzas. Sólo aquellas obras que permiten esta densidad que las sobrepasa pueden evitar la determinación de las siempre miserables condiciones en que se crean, como lo demuestra el Centro Cultural proyectado por Testa en 1979. Porque el Centro posee algo del orden de lo que aún llamamos arte que, para decirlo con las palabras de Schiller, preserva valores y esperanzas:

*«La humanidad ha perdido su dignidad, pero el arte la ha salvado y la conserva en piedras llenas de significado; la verdad sobrevive en la ilusión»*<sup>5</sup>.

#### Notas

1. Hemos desarrollado de modo más abarcante el tema de las transformaciones de la ciudad durante este período en A. Gorelik y G. Silvestri, «Ciudad y cultura urbana, 1976-1999: el fin de la expansión», en J. L. Romero y L. A. Romero, *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Altamira, Buenos Aires, 2000 (segunda edición ampliada).
2. Cfr. *summa* n° 50, junio de 1972; *summa* n° 113, junio de 1977; *summa* n° 157, diciembre de 1980; *summa* n° 186, abril de 1983.
3. F. García Vázquez, «Sobre planeamiento y arquitectura», en *summa* n° 113, junio de 1977.
4. J. F. Liernur, «Arquitectura contemporánea», en J. F. Liernur y F. Aliata, (directores) *Diccionario de arquitectura, hábitat y urbanismo en Argentina*, FADU/Eudeba, en prensa.
5. J. C. F. Schiller, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991.

Tony Díaz

### Concursos contradictorios

«La concepción del planteo urbano en la zona central responde a principios posmodernistas desarrollados en otros países en oposición a la idiosincracia y modo de vida sanjuanino, hacia quienes se destinará el conjunto habitacional.» Este párrafo corresponde al fallo del jurado de un concurso nacional de proyecto y precio para la construcción de un barrio de viviendas organizado por el gobierno de San Juan en los años 80. Si no recuerdo mal, el jurado estaba integrado exclusivamente por arquitectos funcionarios del gobierno, ya que la Sociedad Central de Arquitectos no había participado en su organización. No todos los concursos de aquella época eran juzgados de esta manera, pero este estilo de apreciación marca bastante bien el «espíritu (oficial) de la época». Referirse «a la idiosincracia y modo de vida sanjuanino» era, como se comprenderá, una reducción localista del concepto de idiosincracia y modo de vida nacional. [...] En el caso del concurso de San Juan, la zona central repudiada era una reelaboración bastante obvia de la planta de alguna de las misiones jesuíticas que, en aquellos años, nos interesaban mucho como ejemplo de racionalidad arquitectónica.

[...]

Llegando al final de la dictadura (1981 ó 1982) me tocó ser jurado de un concurso de viviendas en Córdoba, organizado por la Sociedad de Arquitectos. Se habían hecho en Córdoba tres concursos consecutivos y similares, todos para viviendas unifamiliares Fonavi. Este concurso en que yo era jurado era el último de los tres, y nosotros habíamos participado en los dos anteriores presentando un proyecto

Estas notas son una selección de un texto de Tony Díaz solicitado especialmente por **Block**; los subtítulos han sido agregados para ordenar los fragmentos. G.S.

muy reivindicativo de la vivienda popular con patio lateral y fachada a la calle. Eran unos proyectos decididamente naturalistas, con rejas y enredaderas, que imitaban las calles típicas de barrio de Buenos Aires (y de la Argentina en general). Regresando de un almuerzo, y decididos a tomar una decisión final sobre el concurso, uno de los jurados (un arquitecto que no tenía nada que ver con la dictadura) se quiso sincerar conmigo. Sabiendo cuáles habían sido nuestros proyectos en los concursos anteriores comenzó a hacerme una crítica amistosa y amable pero cuyo trasfondo era decirme: «¿cómo se te ocurrió plantear una cosa tan rara?». Ibamos caminando desde el restaurante hacia el lugar donde estaban todos los proyectos, por una calle magnífica de Córdoba, muy similar a las que nosotros habíamos tratado de desarrollar en nuestras propuestas. Yo sólo alcancé a contestarle: «Nosotros quisimos hacer esto mismo, que no está nada mal». Debo agregar que esa tarde elegimos el proyecto menos malo (que era «moderno») y, que yo recuerde, el trabajo premiado en el primer concurso era auténticamente posmoderno.

[...]

¿Cuál era, entonces, el estilo que se pretendía defender? Yo creo que ninguno en particular. En el fondo, el estilo oficial era aquel que hacían los «arquitectos nacionales» (definición, creo, del intendente de Buenos Aires de aquella época), es decir, aquellos arquitectos que no presentaban ninguna ambigüedad política respecto del gobierno y que tuvieron la mayoría de los trabajos de entonces (con las excepciones que no hacían más que confirmar la regla). [...] La correspondencia con la idiosincracia nacional no era tanto profesional o académica como personal, aunque no fuera proclamada. [...] Solamente así es entendible (y a pesar de lo que crudamente expresaba el jurado de San Juan) que el estilo «oficial» en Cór-

dobera fuera el posmodernismo más al día y, en Buenos Aires, fuera el moderno más tradicional.

### Rossi, Waisman y la «arquitectura stalinista»

Creo que fue en el año 1979 que Marina Waisman escribió la introducción a uno de los Cuadernos de *summa* dedicados a Krier y Rossi. Tanto Krier como Rossi eran, en aquellos años, dos personajes todavía poco conocidos pero que comenzaban a tener cierta figuración internacional. En esa Introducción, ella partía de la base de que el éxito que empezaban a tener estos dos arquitectos se debía al apoyo que recibían de los sectores marxistas de la intelectualidad internacional. La aparición de ese Cuaderno de *summa* coincidió con la primera visita de Aldo Rossi a Buenos Aires y creo que vale la pena recordar lo que él dijo al respecto, en una de sus clases en La Escuelita, después de haber leído aquel comentario: «Antes de empezar esta tercera y última charla, tengo que decir algunas cosas sobre una revista. No quiero hacer polémicas personales, porque a mí me gustan las polémicas de las ideas y no las polémicas personales. Pero estoy en Buenos Aires y he visto una revista de Buenos Aires y pienso que el señor o la señora que ha escrito este artículo debería estar aquí, porque cuando uno escribe sobre una persona que está en otro continente, le debería interesar hablar con esa persona. Si no está aquí es una lástima. Tengo que contestar algunas cosas. Yo creo que la crítica es la crítica de las ideas, si no, es hablar mal de una persona y, por lo tanto, sobre lo que hay al principio del artículo no quiero hablar (*Rossi se refería al supuesto apoyo del marxismo*), digo sólo que si fuese verdad lo que dice este señor o señora, yo tendría mucho trabajo y en realidad tengo muy poco trabajo

porque no tengo ni partido ni amigos que me protejan en Italia.

Hay en cambio, al final, una parte a la que me interesa contestar. M.W. dice que en los trabajos teóricos de Rossi abundan las ideas ricas y positivas (muchas gracias) y su influencia es de gran importancia.

Después dice: “El abordar a este autor requiere una cuidadosa atención para poder aprovechar plenamente todo lo de positivo que propone manteniendo alerta la actitud crítica frente a su producción proyectual”. Esto me parece una cosa sobre la que no estoy de acuerdo. No comprendo cómo se puede decir que una persona es teóricamente válida, pero que hay que mantenerse “alerta ante los proyectos”. Además, la palabra alerta en italiano es una palabra puramente militar (había una canción de los “*arditi*” en la guerra que decía: “*all’erta all’erta, siam fascisti*”) una palabra muy de guerra. De todas maneras yo creo que ante mis proyectos no hay que estar “alerta”, se puede estar tranquilo, o gustan o no gustan. El otro día, por ejemplo, hablando con ustedes, yo dije que no me gusta la arquitectura de Stirling, y lo dije por motivos arquitectónicos, no he dicho “alerta” ante Stirling. Stirling es un gran arquitecto, a mí personalmente no me gusta por una serie de motivos, pero es un arquitecto muy serio, que trabaja muy bien, pero yo trabajo en otra dirección.

Otro punto sobre el que quiero contestar. Dice M.W. que la escalera de la escuela de Fagnano es fascista o stalinista (no se entiende muy bien si la acusación contra mi arquitectura es de ser fascista o stalinista). Lo que no se comprende muy bien es cómo una escalera pueda tener una ideología, una escalera es una escalera. En este caso particular esta escalera es un anfiteatro donde juegan los niños de este pueblo lombardo que son chicos buenos, tranquilos, que están en esta escalera que a su vez es un teatro. Yo pienso que uno

puede escribir una crítica diciendo: “He visto la escalera de Aldo Rossi y es muy mala”, pero decir que una escalera es fascista o stalinista es algo que no comprendo. Esto es todo lo que quería decir.»

### Otros debates

Ramón Gutiérrez, en su libro *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (Ediciones Cátedra/Madrid pág. 660) dice respecto de La Escuelita: «La decadencia de la enseñanza oficial de la arquitectura genera sistemas paralelos (“La Escuelita”) donde se intenta recuperar el oficio pero bajo un nivel de abstracciones y la vigencia de modelos formales externos que coinciden en el fondo con la propia carencia de cordón umbilical de las Facultades con el medio en que debe actuar el arquitecto». Recordar este texto no tiene ningún interés como polémica personal. Incluso, no sé si Ramón Gutiérrez lo escribió antes o después de que lo invitáramos a dar un seminario en La Escuelita que, si no recuerdo mal, era sobre las Misiones Jesuíticas. Supongo que él habrá entendido en aquel momento que invitar a una persona con su posición y a hablar de temas referidos a la arquitectura argentina no era precisamente preocuparse por la «vigencia de modelos formales externos» o «carencia de cordón umbilical... con el medio en que debe actuar el arquitecto». Debo recordar, también, que invitamos a dar un seminario sobre las ciudades latinoamericanas a Jorge Enrique Hardoy [...] estas invitaciones tenían, un fin «político» bien claro: dejar de lado las diferencias menores y personales que pudiera haber entre nosotros en aquel momento para juntar fuerzas entre aquellos que no éramos gratos (directa o indirectamente) para la dictadura.

En cualquier caso, lo más importante de recordar sobre este texto de Ramón

Gutiérrez tiene que ver con que coincide con una interpretación incorrecta de lo que muchos pensaban y piensan que nos preocupaba en La Escuelita. Muchos han supuesto que, frente a la dictadura, aquello fue una torre de marfil, dedicada solamente a ciertas experiencias formalistas. A mí me parece que dos cosas confluieron para que generáramos La Escuelita antes de 1976 [...]. Como profesionales, nos dábamos cuenta de que lo que estábamos haciendo tenía serias limitaciones culturales e intelectuales y que había que repensar todo desde otras posiciones [...] La otra, era que nos habían echado otra vez de la Universidad, es decir, no teníamos lugar no sólo donde enseñar sino también donde debatir... mientras en la Facultad se prohibía cualquier experiencia que no fuera aquella basada en lo que se consideraba buena arquitectura (es decir, la que estaba sustentada en la función, la forma como expresión de la construcción, consideración de la relación interior-exterior, etc.), en La Escuelita se abrieron válvulas de escape que en muchos casos fue difícil de controlar y, además, en aquellas condiciones, ¿las debíamos controlar? La Escuelita comenzó siendo esto y sólo esto. Luego las circunstancias la fueron convirtiendo en muchas cosas más, entre otras, «aguantadero» profesional y político de mucha gente. Y este fue otro objetivo de La Escuelita que se fue desarrollando sobre la marcha: formar y mantener gente para cuando las cosas cambiaran.

### Las condiciones para pensar

¿Fue La Escuelita posmodernista?, ¿se ocupó nada más que de las formas? En aquellas épocas, era un poco difícil no ocuparse más que de las formas. Para aclarar un poco las cosas referiré una anécdota que, al respecto, me parece relevante.

Cuando estábamos haciendo la primera inscripción para los Cursos de Arquitectura (que después se transformaron en La Escuelita), la secretaria que realizaba la inscripción nos llamó para decirnos que se habían presentado dos personas interesadas en inscribirse y que pertenecían a Fabricaciones Militares. Mantuvimos la calma y uno de nosotros, que en ese momento realizaba un trabajo profesional en contacto con altos jefes militares, se comprometió a realizar alguna consulta antes de seguir con la inscripción. El consultado, un jefe militar importante de aquella época (según nos contaron), miró la hoja con nuestro llamado para la inscripción e hizo dos comentarios: 1) que había muchos judíos entre los profesores, y que no lo decía porque fuera antisemita sino porque había muchos judíos entre los «subversivos» y 2) que si habían ido de Fabricaciones Militares era, efectivamente, un control, pero que él iba a consultar. La respuesta, varios días después, fue que podíamos seguir si, como decíamos, nos íbamos a dedicar sólo a la arquitectura. Los dos estudiantes de Fabricaciones Militares nunca más aparecieron.

## El terror posmoderno

Esta fue una dictadura auténticamente posmoderna donde lo esencial fue la *representación* de lo mejor (la sublimación de lo democrático) para realizar lo peor, lo malo que había que hacer para «sanear» a la Argentina. Uno se daba cuenta de que vivía en una situación parecida a la de Alemania del nazismo o a la España de Franco: pasaba de todo pero, en realidad, parecía que no pasaba nada. Era increíble, a veces, cómo se podía pasear al sol sin que nada extraño ocurriese para la mayoría de la gente y sin signos evidentes de dictadura (excepto la presencia constante de «las fuerzas de seguridad» y los con-

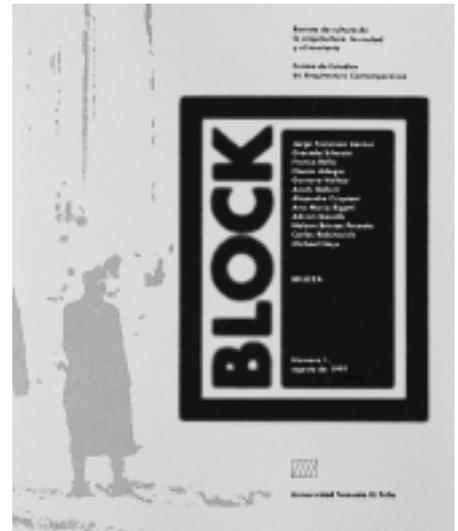
troles de documentación que realizaban). Cada uno de nosotros desarrolló una extrema esquizofrenia: trabajar y vivir sin «saber nada», ni «hacer nada», durante el día (mientras tomaba sol) y «haciendo algo» y enterándose «de todo» por las noches en su casa (a la luz de la luna y en lo posible sin ver la TV, que era donde mejor se representaba la situación posmoderna). Estaba nuestro mundo de las noches, auténtico y personal, que se desarrollaba al margen del oficial, con el cual uno se tocaba por las mañanas. La vida, para la mayoría, parecía que transcurría normalmente y hasta se ganaban campeonatos mundiales de fútbol posmodernamente programados. Mientras que en Alemania, España o Italia las dictaduras se habían presentado como tales, y repudiaban la democracia, en la Argentina, la dictadura desarrollaba una consciente *representación* del espíritu democrático. Y, en consecuencia, el terror era, también, un terror posmoderno.

## Herencias

A la dictadura militar del 76, que fue una dictadura posmoderna, la acompañaba una claqué cultural antigua. Recién el menenismo, que como sabemos termina la tarea política de privatización y globalización iniciada por el gobierno militar, contó con una profesión «modernizada», eficazmente adherida a las corrientes de la arquitectura internacional más comprometidas con estos procesos económicos y sociales. En este sentido, el esfuerzo de algunos de nosotros en La Escuelita parece no haber tenido demasiado resultado. Pero algo siempre queda... porque las formas, resultado de una profunda centrifugación cultural, pueden ser muchas veces una forma de resistencia. No van a ser decisivas en cuanto a las definiciones finales (políticas), pero en el campo del

interés por el desinterés, pueden plantear problemas «políticos» a las ideas establecidas. Esto no ocurrirá cuando sólo se trate de reemplazar un gusto por otro en el mercado, pero sí cuando, en circunstancias históricas particulares, se haga necesario estructurar una forma nueva del gusto que consolide las tendencias más auténticas de la sociedad.

## Block Números 1 a 4



### Belleza

Jorge Francisco Liernur  
Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?

Graciela Silvestri  
Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje

Franco Rella  
El enigma de la belleza: una mirada ulterior

Noemí Adagio  
«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»

Gustavo Vallejo  
La belleza en la universidad

Anahi Ballent  
El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón

Alejandro Crispiani  
Belleza e invención

Ana María Rigotti  
«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»

Adrián Gorelik  
La belleza de la patria

Nelson Brissac Peixoto  
Intervenciones a gran escala

Carlos Rabinovich  
Una arquitectura silenciosa.  
Diener & Diener Architekten, Basilea

Michael Hays  
Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción  
de Mies



## Naturaleza

Kenneth Frampton  
En busca del paisaje moderno

Fernando Aliata  
Entre el desierto y la ciudad

Fernando Pérez Oyarzun  
Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura

Jorge Francisco Liernur  
Departamento en Virrey del Pino: el equilibrio inestable

Graciela Silvestri  
La medida de la naturaleza

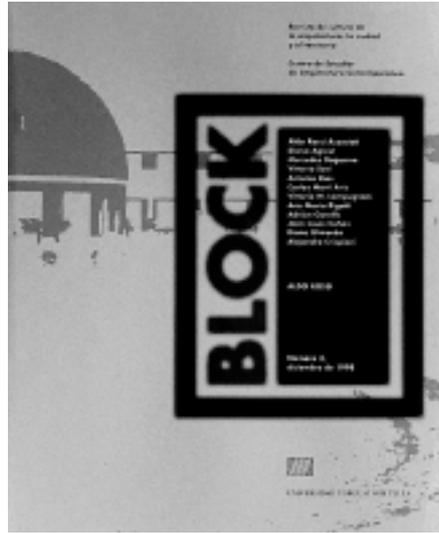
Carlos Ferreira Martins  
Bajo aquella luz nació una arquitectura...

Anahi Ballent  
*Country life*: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas

Luis Müller  
Postales de la pampa gringa

Rosario Pavia  
Florestas urbanas

Robert Harbison  
Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje



## Aldo Rossi

Studio di Architettura Aldo Rossi Associati  
Aldo Rossi, oficio y continuidad

Diana Agrest  
Para Aldo, con el cariño de una argentina

Mercedes Daguerre  
Aldo Rossi: el orden de la memoria

Vittorio Savi  
Olvidar a Aldo Rossi

Antonio Díaz  
Aldo Rossi: la arquitectura del presente

Carlos Martí Arís  
La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi

Vittorio Magnago Lampugnani  
Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura

Ana María Rigotti  
Malas lecturas

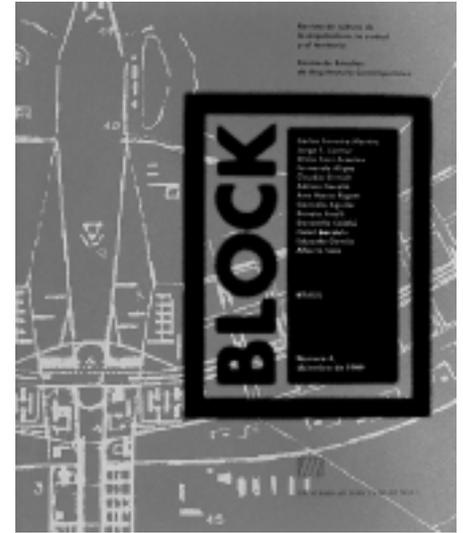
Adrián Gorelik  
Correspondencias

Jean-Louis Cohen  
Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia

Diane Ghirardo  
Aldo Rossi en los Estados Unidos

Alejandro Crispiani  
Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires

Mercedes Daguerre  
Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi



## Brasil

Carlos A. Ferreira Martins  
«Hay algo de irracional...»

Jorge Francisco Liernur  
«The South American Way»

Otília Beatriz Fiori Arantes  
Esquema de Lúcio Costa

Fernando Aliata - Claudia Shmidt  
Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret

Adrián Gorelik  
Tentativas de comprender una ciudad moderna

Ana María Rigotti  
*Brazil deceives*

Gonzalo Aguilar  
El laberinto transparente

Renato Anelli  
Mediterráneo en los trópicos

Donatella Calabi  
Un arquitecto italiano en San Pablo

Nabil Bonduki  
Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)

Eduardo Gentile  
Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño

Alberto Sato  
Una lectura cómoda

Graciela Silvestri - Silvia Pampinella  
Lecturas



**Entidades y personas con cuya colaboración y apoyo  
desarrolló sus actividades durante el año 2000 el  
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Fondo Nacional de las Artes  
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica Argentina  
Agulla & Baccetti  
Asociación de Empresarios de la Vivienda y Desarrollo Inmobiliario  
Berlage Institute of Amsterdam  
Ceusa  
Comisión Municipal de la Vivienda del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires  
Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo  
Constructora Iberoamericana  
Council on Latin American and Iberian Studies, Yale University  
Embajada de Holanda  
Escuela de Arquitectura, Universidad Federico Santa María de Valparaíso (Chile)  
Fundación Proa  
Hewlett Foundation (Argentina)  
Industrias Saladillo  
Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC)  
Joint Center for Housing Studies, Harvard University  
Organismo de Control de la Red de Accesos a Buenos Aires (OCRABA)  
Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT)  
Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, Secretaría de Obras Públicas,  
Ministerio de Infraestructura y Vivienda  
Southern California Institute of Architecture (SCIArch)  
Universidad del Diseño (Costa Rica)  
Vidogar Construcciones

Carlos Altamirano  
Cecilia Alvis  
Horacio Baliero  
Valeria Caruso  
Mauricio Corbalán  
Hernán Díaz Alonso  
Juan Carlos Franceschini

Javier Hojman  
Sebastián Khourian  
Sebastián Petit de Meurville  
Javier Rivarola  
Ana Slemenson  
Marcelo Spina  
Pío Torroja

Cantidad de ejemplares: 1000  
Tipografía: Garamond Stempel y Futura  
Interior: papel obra de 120 g  
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

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

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

Precio del ejemplar: \$ 15

