

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

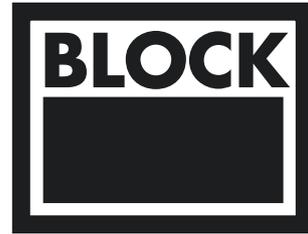
Otilia Fiori Arantes
Michael Speaks
Diego Capandeguy
Carlos Gotlieb
Graciela Silvestri
Tony Díaz
Sandro Scarrochia
Luis E. Carranza
Silvia Pampinella
Andrea Giunta

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

Mefisto o la arquitectura del totalitarismo

Sandro Scarrocchia

Las arquitecturas de Marcello Piacentini y Albert Speer ocupan un lugar absolutamente relevante en el ámbito de la historiografía de los totalitarismos, en tanto constituyen representaciones explícitas y proclamadas del nuevo orden propugnado por los regímenes fascista y nazi. En cambio, permanece menos explícita su contribución en la construcción de la identidad de esos sistemas. Para poder afrontar este problema es necesario traer a colación, al menos brevemente, algunos aspectos del complejo y dinámico debate historiográfico sobre el totalitarismo. El término en sí mismo parece hoy una formación discursiva, un paradigma historiográfico que ha asumido una fisonomía distinta en el curso de sus siete decenios de vida, poseyendo, por lo tanto, una historia propia. Se reconoce que sus orígenes son italianos y que los inicios de su aparición en la comunicación política se remontan a los años veinte¹. Pero, nacido para indicar una síntesis social inédita —el fascismo como tercera vía entre capitalismo y socialismo, pero también el comunismo de los consejos en la versión de Gramsci—, a partir de la segunda posguerra se convierte en una formulación crítica para indicar el régimen nacionalsocialista y el stalinista. Durante la guerra fría el término conoce una nueva fortuna, asumiendo una acepción diferente, carente de la carga positiva presente en el sentido original, que alude a una constelación de luchas y eventos infaustos como el holocausto y los gulag. En tal acepción, sin embargo, el término tiende a usarse en su significado extensivo, y la relación con los hechos históricos a los cuales se refiere parece debilitarse: el término totalitarismo asume el significado de una condena que homologa nazismo y comunismo. De esta forma se muestra funcional a una síntesis comparativa más que a un análisis diferenciado de los regímenes, de los hechos históricos, culturales y artísticos que el término quería describir y ayudar a comprender. El término se carga de referencias externas en la guerra fría. Karl Dietrich Bracher, en la voz «totalitarismo»

de la *Enciclopedia italiana del Novecento*, sostiene que el uso del término puede resultar productivo como categoría teórico-empírica sólo en una dirección que profundice la comparación entre los diversos regímenes y las realidades a las que individualmente se refieren, esto es, Italia, Alemania y Rusia². Así sucede, como a menudo se observa en las formaciones discursivas de las ciencias humanas, que este término, nacido para definir regímenes, debe recurrir al análisis y a la comparación histórica de esos mismos sistemas para ser comprendido en su relevancia histórica. Sin embargo, el cuadro se complica ulteriormente si se tiene en cuenta el hecho de que el término totalitarismo refiere no sólo al significado de fascismo, nacionalsocialismo y socialismo real/comunismo, sino también a otros pares de ardiente contraposición, como revolución/contrarrevolución y, sobre todo, al más cargado de contribuciones innovadoras, como derecha/izquierda. En efecto, Bracher define al nacionalsocialismo como un régimen revolucionario y al fascismo como un régimen conservador, mientras que Renzo De Felice ve en el nacionalsocialismo un totalitarismo de derecha y en el fascismo un totalitarismo de izquierda. Esquematisando, tendremos que enfrentarnos con un régimen revolucionario de derecha y un régimen conservador de izquierda, conclusión que tal vez no se adapte bien a ninguno de los dos historiadores —con seguridad no a De Felice, quien siempre ha puesto el acento en los distintos aspectos de la modernización fascista—. Pero, como quiera que sea, esa conclusión vale al menos para demostrar que «aunque el concepto de totalitarismo deviene un concepto elástico, por estar definido y referido a una dimensión histórica concreta, necesita, de cualquier modo, una serie de especificaciones ulteriores»³. Distinciones, precisiones y limitaciones en la validez del término se vuelven remarcables en el caso italiano, a punto tal que algunos politólogos optan por su no aplicabilidad al fascismo en base a diversas argumentaciones, entre ellas, la ausencia del terror como factor esencial de la represión y el pluralismo cultural como elemento fundamental frente a la homologación.

No obstante, al menos limitándose a la historia de la arquitectura, y considerado como inevitable pero controlable el efecto de reverberación retroactiva que lleva consigo el rumor con el cual el término se ha cargado en el análisis contemporáneo, la conside-

El texto de Sandro Scarrocchia es el capítulo 5 de su libro *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Skira editore, Milán, 1999, que no ha sido aún traducido al castellano; la presente traducción es de Anahi Ballent. Se reproduce con autorización del autor y de la editorial, gracias a la gestión de Mercedes Daguerra. La única modificación respecto del original es la supresión de algunas notas bibliográficas.



Albert Speer, Plan para el Gran Berlín, perspectiva del eje Norte-Sud realizada por Alexander Friedrich, Landesarchiv, Berlín, 1941.

ración de avatares estratégicos, como por ejemplo los de Piacentini y Speer, debería aportar elementos capaces de contextualizar la potencialidad comparativa del totalitarismo como instrumento historiográfico.

Rumores

En una búsqueda bibliográfica centrada en los temas «arte-arquitectura totalitaria en el régimen fascista» realizada en octubre de 1991 en el *Getty Center for the History of Art and the Humanities* de Santa Mónica (actualmente *Getty Research Institute*), fueron seleccionados más de trescientos títulos, pero raramente apareció allí el término totalitarismo o el adjetivo totalitario. Los estudiosos se cuidan mucho al usar el término. Dos textos como *Totalitäre Architektur* de Helmunt Spiecker (1981) y *Arte totalitaria* de Igor Golomstock (1990) confirman plenamente el cuadro indiferenciado que el uso hipostasiado, acrítico e instrumental del término contribuye a delinear. El primero parte del postulado que afirma que «las formas de estado totalitarias producen arquitecturas totalitarias, las arquitecturas totalitarias son testimonios de formas de estado totalitarias». Se trata de una protesta contra el racionalismo totalitario que identificaría gran parte del desarrollo de la arquitectura, de la antigua a la contemporánea, de los Foros Imperiales a la Roma de los papas, de las catedrales góticas a las ciudades ideales, de Ledoux a Le Corbusier, de la Opera de Jorn Utzon en Sydney (1957-74) al pabellón de IBM en New York de Kevin Roche, John Dinkeloo y asociados (1962), de Aldo Rossi a Josef Paul Kleihues. La Arquitectura, así como el Estado y la Sociedad, sería en estos casos casi una abstracción, respecto a la cual el hombre, el ciudadano, representaría sólo

un elemento discordante. El libro puede ser leído como una actualizada extensión a la arquitectura de la crítica marcusiana al totalitarismo inscripto en la unidimensionalidad de la civilidad contemporánea, pero no prestó ninguna atención a la contextualización histórica del término⁴. Los rumores del presente ensordecen la historia de la arquitectura en toda su extensión y nos impiden comprenderla. El libro de Golomstock señala el «carácter relativamente vegetariano del fascismo italiano», pero su negación de la naturaleza totalitaria del arte italiano depende de una esquematización de la sujeción de las expresiones artísticas al poder totalitario algo simplista. Según el esquema que este autor propone, el estado totalitario considera el arte y la cultura ante todo como armas ideológicas del poder. Adquiere después el monopolio de todas las manifestaciones de la vida artística y construye un aparato para su control total, por consiguiente, selecciona una entre las múltiples tendencias artísticas, habitualmente la más tradicionalista y conservadora –que es la que mejor responde a sus necesidades– declarándola oficial y normativa. Finalmente, proclama la muerte de todas las tendencias y movimientos que no se identifican con el arte oficial, acusándolos de ser reaccionarios y hostiles al clasicismo, a la raza, al pueblo, al partido, al estado, a la humanidad, al progreso social y al artístico. Sobre esta base el autor puede afirmar que en el caso italiano faltaron los grados de absolutismo asociados a los regímenes hitleriano y stalinista en el campo de la ideología, de la organización y del terror. Llegando al final del texto descubrimos que, por ejemplo, el análisis de la analogía de los pabellones alemán y soviético en la Exposición de París de 1937 se basa en una afirmación apodíctica de Taylor, definido como «el autor del principal estudio sobre la arquitectura del Tercer Reich»; por lo tanto es inevitable constatar que lo reportado anteriormente no era otra cosa que espejitos de colores,

y que el análisis de Golomstock, aunque haya aparecido recientemente, retrocede a dos decenios atrás⁵. Por otro lado, la historiografía más reciente tiende a resaltar, como carácter constitutivo del totalitarismo, no ya la unicidad de expresión y representación como efectos de directivas impartidas desde lo alto, sino la colaboración pragmática ofrecida por el arte en sus diversas manifestaciones a la creación de la dimensión mítica de la política⁶.

John Maynard Keynes y la estética de la política

La fascinación –término difícilmente separable de la familia de palabras a la cual también pertenece el fascismo, así como del complejo de mitos y ritos de los regímenes antidemocráticos tales como el fascismo y el nacionalsocialismo– debe ser comprendida en su vínculo estructural con los regímenes que la produjeron y que ella contribuyó a definir de un modo particular y no de otro. Esto ha sido postulado enfáticamente como centro de un análisis crítico historiográfico que, sobre los ejemplos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y George L. Mosse, se desarrolló bajo el nombre de «estética de la política»⁷. A propósito de esto, el insospechable John Maynard Keynes escribe en 1936: «La arquitectura es la más pública de las artes, la menos privada en sus manifestaciones y la que más se adapta a dar forma y cuerpo al reloj cívico y al sentido de unidad social. La música se ubica inmediatamente después; luego, las distintas formas teatrales; le siguen las artes plásticas y pictóricas –salvo algunos aspectos de la escultura y el equipamiento, en los cuales deben ser auxiliares de la arquitectura–; finalmente se ubican la poesía y la literatura, por su propia naturaleza más privadas y personales»⁸. Reconocimiento pleno del arte público, que continúa así: «Pero queda una actividad que es necesariamente pública y por esta razón ha caído, como consecuencia de la doctrina citada anteriormente (la teoría del uso capitalista del entretenimiento público), en un abandono casi absoluto: los espectáculos y las ceremonias públicas [...] No sólo tales cosas son consideradas como pretextos para gastos evitables y, por lo tanto, injustificables, sino que la satisfacción que la gente obtiene de ella se considera bárbara o, en el mejor de los casos, infantil e indigna de ciudadanos serios»⁹. Por consiguiente, Keynes toma distancia de la desvalorización del problema, posición que encuentra acuerdo en los ambientes democráticos: «Estas emociones de masas pueden resultar, al menos en algunos casos, excesivamente peligrosas; por ello deben ser correctamente dirigidas y satisfechas, pero no ignoradas»¹⁰. Finalmente, la afirmación decisiva de no dejar a las potencias totalitarias un campo de dominio estético indudable: «el renacimiento de la atención hacia estas cosas es, creo, una fuente de fuerza de

los estados autoritarios en Rusia, Alemania e Italia, y una ganancia legítima para ellos, tanto como su ausencia es fuente de debilidad para las sociedades democráticas de Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña. En la medida en que esto es un aspecto –y en parte lo es– de un sentir racial o nacional agresivo es peligroso. Y, sin embargo, puede mostrarse en qué medida es un medio alternativo para satisfacer el ansia humana de solidaridad. Muchas de las ceremonias y celebraciones públicas ahora de moda en el exterior nos impresionan cuando leemos allí, en sus aspectos forzados y artificiales, una ocasión para una oratoria grandilocuente, a veces extremadamente estúpida. Pero debemos intentar saber más sobre ellos. He aquí una función inmemorial del estado, un arte del gobierno considerado esencial la más de las veces, que hemos abandonado como apropiado solamente a niños y salvajes. ¿Tenemos razón al hacerlo?»¹¹. El fascismo contiene en su raíz el elemento de la fascinación (*Faszination* en alemán, *fascination* en inglés), o la componente estética para transformar las masas de ornamento en comunidad de destino, en suma, contiene el motor del *Scheinsozialismus*, el socialismo de la apariencia¹². Y este elemento, estético, pero también de movilización y por lo tanto social, ético, político, es reconocido por Keynes como propio de los tres regímenes autoritarios, en contraposición a los democráticos. Keynes, criticando la desvalorización por parte de la cultura política democrática de este aspecto particular y constitutivo de las potencias totalitarias, individualiza ya en 1936 el modo justo en que se debe observar la síntesis arte público-mito-ritual para comprender su función no decorativa, sino constitutiva.

Limitándonos al intento de reconstruir los términos de la difícil alianza arquitectónica italiano-alemana, no se puede evitar invadir la tierra de nadie que separa la investigación histórica general, positivamente orientada a estudiar aspectos específicos del totalitarismo fascista, de la investigación histórica en el campo de la arquitectura, que apela al paradigma del totalitarismo como a una cosa preconcebida, válida de una vez y para siempre y, en todos los casos, constituida en tanto referente externo. Los estudios de estética de la política, en particular el de Mosse, han enseñado que la indagación sobre la validez del término totalitarismo no puede ser desvinculada de los hechos, los productos y las performances que lo sustentan y de los cuales es expresión: la idea de fascismo no existe sino en los mitos, rituales, ceremonias y obras que construyen su fascinación. La estadística, la economía, la demografía ya no bastan a la historia, que busca ahora la indagación del escenario y del paisaje histórico. En la segunda mitad de los años setenta parecía que para entender a Piacentini se necesitaba a Mussolini¹³; hoy nadie puede creer que se pueda entender la era de Mussolini sin Piacentini. Lo que por otra parte significa corroborar la lección de Canetti: *Hitler en base a Speer*¹⁴. Pese a que

Albert Speer, Proyecto para el Congreso Nacionalista, Nüremberg.



aún hoy falta una auténtica biografía de Speer, él se ha transformado, de todas formas, en un «fenómeno alemán»¹⁵. Piacentini está encontrando una reconsideración en el campo de la historia de la arquitectura¹⁶, ahora espera su Canetti.

En el proceso de transformación del fascismo en un sistema totalitario, el mito, el rito y el conjunto de actividades creativas que contribuyen a estabilizarlo desempeñan un rol tan importante como las otras componentes estructurales a los fines de la organización: «La concepción mítica de la política asignó a la política la función de realizar mitos políticos, es decir, como escribía Camillo Pellizzi en 1924, crear *monumentos históricos*, nuevas formas organizativas de la vida colectiva»¹⁷. En el fascismo se verifica entonces una relación estrecha entre edificación, educación, historización y (auto) representación, un conglomerado de instancias éticas y estéticas de las cuales dependen tanto el rol relevante innegablemente asumido en general por el arte de construir, como las dramáticas controversias entre las representaciones de las diversas tendencias arquitectónicas. No hay duda de que el régimen confiere a la arquitectura una función representativa estratégica, cargándola seguramente de una función amplificadora y multiplicadora de palabras de orden ya elaboradas en sede política, pero, del mismo modo, le encarga dar forma con una síntesis relativamente autónoma a tendencias y aspiraciones políticas no formula-

bles de otro modo, como comprendieron antes que nadie Piacentini y Speer. No es casual, entonces, que toda tendencia contemporánea que busque devolver un sentido fuerte a la arquitectura muestre un gran interés en confrontar la capacidad expresiva de los regímenes totalitarios al conferir a la arquitectura el mandato de la definición de los trazos fundamentales de la identidad y del reconocimiento comunitario.

El hilo rojo del totalitarismo en la crítica de arquitectura y el año 1937 como parteaguas

Mussolini, Giovanni Gentile y Pío IX no fueron los únicos que se apropiaron del concepto de totalitarismo, cambiando en sentido positivo el signo negativo que tenía en el uso de la cultura liberal y socialista¹⁸.

La tradición progresista no quiso abandonar el campo en manos de Mussolini. Hasta Gramsci recurrió frecuentemente al término «totalitarismo» para definir el fundamento de su «revolución intelectual y moral»¹⁹. Pero en Gramsci totalitarismo en ningún modo significa despotismo o autoritarismo, sino «autonomía», y «está para indicar la conciencia alcanzada y la elaboración de los presupuestos político-culturales que necesita

una clase para no ser dependiente y subalterna»²⁰. Para Gramsci el totalitarismo indica entonces una superación del reformismo, representa una visión del mundo completa, es decir autónoma e independiente; el totalitarismo explica, en suma, el «orden nuevo».

El integrismo ético, moral, totalitario del orden nuevo gramsciano permite arrojar luz sobre los márgenes de ambigüedad trágica del racionalismo italiano –como advirtió Edoardo Persico–, que combatió por la *hegemonía* en el campo de las realizaciones del régimen en las escalas de la ciudad, del habitar, del territorio y del ambiente²¹. En su balance crítico, Persico cita un pasaje de Lionello Venturi en el cual cultura totalitaria indica un modo ético, imperativo de la cultura de hacerse representante fiel de su propio tiempo, en el respeto y en la valorización de la autonomía de la producción artística. Se trata de un principio básico para comprender el destino de la arquitectura italiana de los años treinta, de la cual Persico recoge proféticamente la capacidad hermenéutica, rasgo que un poco más adelante adquirirá tonos trágicos, a través de la creciente e inevitable relevancia política asumida por los eventos contemporáneos y por la intransigente fidelidad a la contemporaneidad.

Pier Maria Bardi, tutor de la tendencia racionalista como expresión genuina del tiempo fascista, en el marco de la II Muestra de Arquitectura Racional ya había teorizado la *arquitectura/arte de estado*, la centralización en Roma de todas las decisiones sobre la arquitectura, a la vez que había confiado a la urbanística, en cuanto *arte público*, la tarea de representar el *triunfo de la idea fascista del mundo*. El intento de Giuseppe Terragni de referirse críticamente al paradigma asfixiante de la arquitectura/arte de estado asumirá el carácter de capitulación, en la respuesta a Bardi, en cuanto puede contestar sus dos primeros enunciados, aquellos más declaradamente totalitarios (organicidad ético-política con respecto al régimen y centralización), pero guarda silencio frente al tercero: el relativo a la tarea de eternizar y ratificar el triunfo de la idea fascista en el mundo. En el terreno del internacionalismo es donde el racionalismo pierde. En la síntesis social fascista no hay internacionalismo que no sea imperialismo colonizador y belicista, o bien, si se quiere, intento de expansión de una comunidad de destino autóctona, nacional y racial, tendiente a imponer sus propios valores.

En la historia de la arquitectura, el eje Roma-Berlín asume un rol relevante, ya que a partir de su constitución los desarrollos de la arquitectura italiana se deslizarán por una pendiente trágica. Según Giuseppe Pagano, el rasgo totalitario que carga en sentido fuertemente negativo la arquitectura italiana de fines de los años treinta parece provenir del abrazo asfixiante con la Alemania nazi; en aquel mismo momento la figura mefistofélica de Piacentini asumiría un rol político de absoluto predominio. Piacentini repre-

sentaba aquí la capitulación colaboracionista y el sometimiento de la cultura técnico-proyectual italiana a la colonización nacionalsocialista²². Se trata del momento trágico de la cultura arquitectónica italiana más iluminada, que había aceptado, como reprochará Persico, el viscoso terreno de la reivindicación de la primogenitura nacional y mediterránea en la gestación de los caracteres modernos de la arquitectura contemporánea²³; que había aceptado de buen grado el padrinazgo de Piacentini para obtener el debido reconocimiento por parte del régimen²⁴. Sin embargo, la historiografía arquitectónica hoy es propensa, en general, a considerar principalmente los límites internos al movimiento racionalista. El estrabismo político del racionalismo italiano resulta, de hecho, un carácter endógeno del movimiento, no reductible al trágico doblez impreso al fascismo por su asociación con la causa hitleriana, dependiendo estructuralmente de la especificidad del totalitarismo fascista. El período 1937-42 es así reconocido como el más dramático del veintenio; cuando, en las filas ya completamente desordenadas del racionalismo, la dirección de la escena arquitectónica italiana es totalmente piacentiniana. Pero en este punto, los términos de la unión, los elementos «comunes» a los dos totalitarismos, el fascista y el nacionalsocialista, permanecen en los márgenes y no son indagados²⁵. Una sombra cae sobre aquella parte de la historia, que ni siquiera el sol de la bella estación de la reconstrucción de posguerra pudo contribuir a disipar. Recientemente Richard Etlin ha concluido una concisa reseña de los avatares de la arquitectura italiana moderna con un capítulo dedicado al tema de racionalismo y antisemitismo, poniendo de relieve el artículo para *Casabella* de enero de 1941 donde Pagano anticipa los temas anteriormente expuestos. «Pagano publica una acusación cerrada a la posición estética defendida por Piacentini, Interlandi, Ojetti y Soffici. Criticando severamente a los tres últimos –sostiene Etlin–, Pagano atacaba a las figuras mayores, que difundían un virulento antimodernismo en el arte estrechamente conectado a un igualmente virulento antisemitismo²⁶.» Hasta aquí Etlin resalta el hecho de que en agosto de 1939 Piacentini publica una reseña de los emprendimientos edilicios de Speer, «que Piacentini admira de manera manifiesta». Pero estas afirmaciones resultan muy simplificadoras respecto del cuadro de tensión en los vínculos entre la arquitectura oficial italiana y la alemana hasta aquí reconstruido, y sobre todo respecto del cuadro inquietante de la radicalización del antisemitismo en la cultura arquitectónica, tanto sea conservadora como racionalista. Ciertamente se puede, se debe diferenciar la contribución de Piacentini a la construcción, a la concreción del escenario del totalitarismo fascista, de su colaboracionismo. Pero la argumentación debe ser históricamente pertinente. Ya no es suficiente apoyarse nuevamente en Millon y su relevante análisis

Albert Speer,
Zeppelinfeld, Núremberg.



en los primeros años sesenta sobre la capitulación de una gran figura, como la del historiador y arquitecto Gustavo Giovannoni, que en 1943, para continuar su batalla contra la arquitectura contemporánea, da crédito impunemente a *Mi lucha* de Hitler²⁷.

La mediación cultural llevada a cabo por Piacentini al servicio de la edificación del régimen y del Eje está inspirada en un conocimiento y en una frecuentación con el poder que viene de lejos, de la cual están ausentes inclinaciones fuertes o tomas de posición contundentes. Demuestra una línea de conducta coherente en conjunto, porque, al contrario de Speer, Piacentini no abandona nunca el terreno de la arquitectura. La aproximación al colaboracionismo de Piacentini y Speer debe partir por lo tanto del reconocimiento de su contribución «creativa» a la concreción del totalitarismo y de sus formas específicas, de las «analogías» de las que hablaba Pagano y de sus diferencias relevantes. Pero también se debe tener en cuenta, y no secundariamente, que los dos protagonistas sufrieron un proceso.

Por primera vez dos artistas enfrentaron el tribunal de la historia no sólo en un sentido metafórico. Anteriormente esto sólo había ocurrido en la literatura alemana.

Mefisto o del poder

Mefisto, la novela sobre la carrera del actor Hendrick Höfgen, personaje en el cual se ha encontrado más que cierta semejanza con la figura del gran director teatral Gustav Gründgens, pupilo de Göring y superintendente del *Staatstheater* berlinés, fue escrito por Klaus Mann en 1936. La novela reconstruye la historia de un actor sumamente dotado que pasa de los ambientes del teatro proletario de la izquierda revolucionaria a las filas nazis, creyendo poder salvar así una segura vocación artística, pese al sometimiento a un poder absoluto que no concede atenuaciones y que le costará la pérdida de personas y amigos queridos. La historia es conocida por el gran público por la adaptación teatral de Ariane Mnouchkine y sobre todo por la cinematográfica de István Szabó, que contó con la bella interpretación de Karl Maria Brandauer. La novela ha constituido por algunas décadas en Alemania Federal un caso político, en cuanto el hijo adoptivo de Gustav Gründgens, Peter Gorski, intentó una acción contra la editora Nymphenberger, que en 1963 había anunciado la edición en Alemania occidental, porque lo consideró lesivo de la memoria del padre²⁸. El caso político supera en gran medida el aspecto editorial: «un exiliado (Klaus Mann) contra un alto dignatario del Tercer Reich (Gustav Gründgens) que había ayudado a perseguidos



Albert Speer,
Zeppelinfeld, Nürnberg.

políticos y, mediante su colaboracionismo, había salvado, a los ojos de muchos hombres de su generación, la tradición del teatro alemán más allá del Tercer Reich en sí mismo»²⁹. Disputa, entonces, no sólo entre muertos³⁰, sino entre dos modos de ser de la conciencia histórica alemana: el del antifascismo, la publicidad militante de los exiliados, y el del colaboracionismo. Basándose en su propia historia personal, Mann tematizó en *Mefisto* no sólo la posición de los intelectuales alemanes emigrados en las confrontaciones con ex compañeros sometidos al poder, sino también la relación de muchos exponentes de la vida cultural alemana con los poderosos del estado totalitario.

La novela de Mann es la historia de un «tipo intelectual», en equilibrio entre *Macht*, la violencia del nuevo dominio, y *Onmacht*, la debilidad del liberalismo y del socialismo en la era de Weimar. Delinea, como examina en caliente Hermann Kesten, «el tipo del ladero, uno entre aquel millón de pequeños cómplices que no cometen grandes delitos, pero comen del pan de los delincuentes; no matan, pero en presencia del homicidio acusan; puesto que quieren ganar más de lo que merecen, lamen los pies de los poderosos, aun cuando esos pies chapoteen en sangre inocente. Por eso ellos constituyen el puntal de quien detenta el poder»³¹. El mismo Mann precisa, polemizando con la redacción del importante órgano de la emigración política alemana *Pariser Tageszeitung*,

que había presentado su obra como *Schlüsselroman*, *roman à clef*, en la cual la verdad se repliega en la lógica de la trama narrativa y de su solución: «No, mi Mefisto no es Tito ni Cayo. En él se anudan más “rasgos”. No es una fotografía, sino un símbolo»³². Nuevamente, en la nota que acompaña la edición de 1936, Mann subraya: «Este libro no fue escrito contra nadie en particular; más aún: está dirigido contra los arribistas, contra el intelectual alemán que ha vendido y traicionado su espíritu. El hecho de que sea talentoso redobla su culpa: Höfgen, como tipo, como símbolo, pone a disposición del poder malvado y manchado de sangre un gran talento. Cínicamente pone un infernal “estado total” en condiciones de abusar de aquello que se podría haber considerado genio, si moralmente hubiera estado constituido por una sustancia pura»³³. La novela de Mann es, entonces, la metáfora de la traición y del sometimiento de las potencialidades intelectuales al poder. No a una forma genérica del poder, sino al poder del estado total, que genera condiciones de esclavitud y formas de restricción de la existencia que, con diversos grados de sistematicidad, llegando también a la eliminación física de cuantos no aceptan soportarlo. En el sometimiento, el artista se hace colaboracionista. La autonomía del arte, que con referencia específica a la arquitectura y precisamente en esos años conoce la poderosa teorización de Emil Kaufmann, se transforma, en el ámbito

del totalitarismo, en estética de la política³⁴. El valor de la novela de Mann, más allá de su relevancia literaria que no está aquí en discusión, reside en el significado del testimonio humano y en la contribución a la interpretación de la posibilidad de autonomía de la producción artística en la edad del totalitarismo.

Speer - Mefisto

«Después de tantos esfuerzos vanos, me sentía ahora pleno de dinamismo; y además tenía veintiocho años. Por una gran obra habría vendido mi alma, como Fausto. Y he aquí, había encontrado a mi Mefistófeles. Un Mefistófeles con una fuerza de seducción no inferior a la del Mefistófeles de Goethe³⁵.» El Mefisto de Speer, sin embargo, no es Hitler: «Si Hitler hubiese tenido amigos, yo habría sido amigo suyo»³⁶. El Mefisto de Speer es la técnica y el engranaje político que ha consentido un sistema de poder sin control. Speer afronta el problema en su defensa en el juicio de Núremberg y lo retoma en una carta a Wolters, en la cual le confía el destino editorial de sus recuerdos. Aquí Speer reconoce en Wolters a su «*terrible partner*», el alter ego con el cual debería ser completamente sincero para no caer en la indecencia. Se trata de una carta muy importante porque Speer declara allí el valor narrativo pero no documental de sus recuerdos: «Los recuerdos son siempre una cosa personal, por lo tanto algo subjetivo. Son narraciones, como te las habría contado a ti, si hubiese tenido la fortuna de poder encontrarte. Porque son tal cosa y nada más, me buscaba un interlocutor en el cual pensar mientras escribía; ese compañero eras tú; a menudo, mientras escribía, me ocurría que olvidaba dónde me encontraba y me reencontraba inmediatamente en medio de un diálogo vivaz [...] Son narraciones y no deben representar ni un compendio ni un texto de historia»³⁷. El argumento central que el autor afronta aquí, y que, por lo tanto, constituye un testimonio que señala el centro alrededor del cual gira su recuerdo, es precisamente: ¿quién es Mefisto?

«¿Y si futuros lectores descubrieran que mi propósito no era bosquejar el pasado, sino poner en guardia frente al futuro? En mi conclusión al juicio de Núremberg he hecho referencia al funesto rol desempeñado por la técnica moderna en esta tragedia: “La técnica hizo posible que Hitler ejercitara su vasta actividad”. ¿No somos nosotros, cada pueblo continuamente en peligro, el verdadero demonio de nuestro tiempo, por el hecho de que dejamos actuar nuevamente a la técnica moderna? ¿Fue Hitler quien se sirvió de la técnica o ésta se sirvió de Hitler? ¿Sería posible pensar un Hitler, en su específico ejercicio del poder, en la época de Napoleón?»³⁸.» Speer reconoce su responsabilidad en haber colaborado con el dominio incontrolado de



Marcello Piacentini, *La grande Genova*, proyecto para la explanada del Bisagno, Museo de San Agostino, Génova, 1924.

Marcello Piacentini, Plaza de la Victoria en Brescia, 1929-32 (las fotografías de esta última sección están tomadas de G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Turín, 1989).



la técnica aun en su rol de arquitecto³⁹. A Speer se le reconoce la valentía de la discontinuidad. Pero si debe reconocérsele un rol de pionero, no puede ser en tanto arquitecto, a diferencia de lo que sostiene León Krier para dar fuerza instrumentalmente a la propia arquitectura del anticapitalismo monárquico, sino en tanto crítico del totalitarismo de la técnica, o de la *tendencia fundamental de nuestro tiempo*⁴⁰.

Piacentini - Mefisto

Piacentini no conoce un Mefisto. No ha establecido pactos con él, aunque ha servido siempre y únicamente las razones superiores y autónomas del arte. Esto es lo que sostiene en las dos versiones de la defensa en el proceso convocado por la comisión para la depuración del personal universitario implicado con el régimen. Uno queda impresionado frente a la impostación aparentemente crociana pero sustancialmente a-la-Höfgen («yo era sólo un arquitecto») de sus argumentaciones⁴¹. Para el Piacentini granburgués, Mefisto, o el poder del régimen, representó como máximo una estación de peaje, una aduana que exige pagar tasas para permitir el tránsito. En realidad la exaltación del régimen «era un incidental y convencional motivo de uso, del cual casi todos los italianos se resignaban a perdonar *una tantum*. Era una especie de tasa de peaje que así permitía exponer nuestras vistas artísticas, agitarlas y defenderlas en el *hortus conclusus* de nuestra competencia y nuestra pasión»⁴². Los regímenes pasan, las formas de Mefisto cambian, el arte permanece, absoluto, autónomo. Si el Piacentini arquitecto, constructor de ciudad, puede aún enseñarnos algo, el Piacentini teórico de la autonomía deshistorizada de la arquitectura es simplemente indecente.

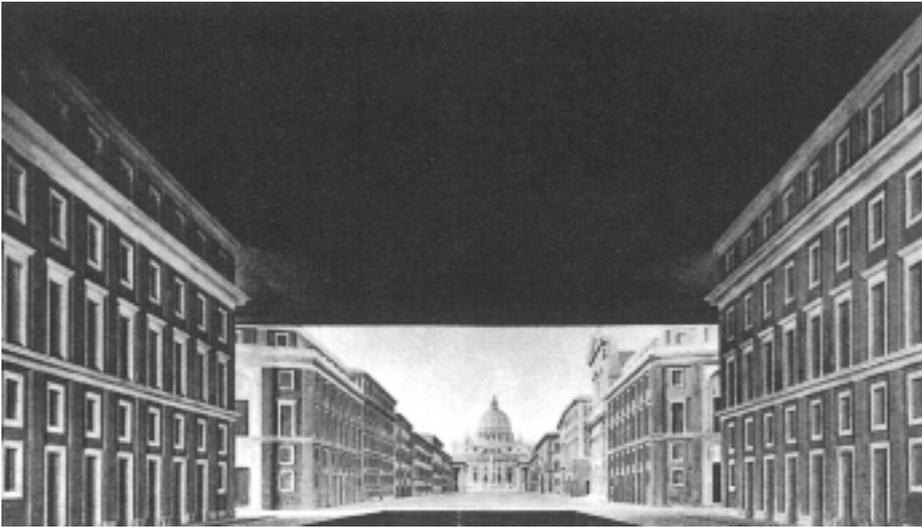
Pero queda aún un problema: si las cosas son como dice Piacentini, ¿dónde han ido a parar los tickets de aquel peaje del cual él admite haber pagado *una tantum* al régimen? El Archivo Piacentini calla sobre esto: aparece meticulosamente limpio de cualquier rasgo de aquel «peaje», tanto como para consentir a su organizador la certeza de que una investigación en tal sentido «es poco más que una exigencia infundada»⁴³.

Uno de esos tickets se encuentra en las memorias de Margherita Sarfatti, crítica militante del *Novecento* milanés. Sarfatti había querido tomar parte del congreso sobre las relaciones entre arquitectura y artes figurativas convocado por la Fundación Volta que se desarrolló en 1936. Fue invitada, pero no como relatora. Piacentini le escribe: «¡Usted se encontrará ciertamente entre los invitados para el homenaje que a él se le debe, y no entre los espectadores, pero lamentablemente no podrá tomar parte en la discusión. Digo lamentablemente porque su palabra podría trans-

mitir mucha luz y mucho entusiasmo! [...] Por otra parte le envío un artículo ordenado hace dos días por el Jefe, sobre Roma, 1941: me complacerá contar con su parecer»⁴⁴. Piacentini querría pero no puede... el Jefe le ordena... la valla del *hortus conclusus* muestra aberturas. Piacentini conoce la unidimensionalidad del pluralismo cultural fascista. Y contribuye a su definición. Piacentini conoce a Mefisto, sólo que está convencido de que no debe rendir cuentas, revelando así una cándida inconsistencia moral, en la cual se puede reconocer una posterior y tremenda tendencia, fundamental de nuestro tiempo.

Notas

1. Petersen juzga que los inicios del uso del término pertenecen a la oposición antifascista liberal y socialista (Giovanni Amendola, Lelio Basso), con signo por lo tanto negativo. En sentido apreciativo el término será usado por Mussolini, Pío IX y Gramsci. Cfr. J. Petersen, «*La nascita del concetto "Stato totalitario" in Italia*», en *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, I, 1975.
2. K. D. Bracher, voz «*Totalitarismo*», en *Enciclopedia del Novecento*, VII, 1984, pp. 718-726.
3. E. Collotti, *Fascismo, fascismi*, Florencia, 1989, pp. 27-28.
4. H. Spiecker, *Totalitäre Architektur*, Stuttgart, 1981.
5. I. Golomstock, *Arte totalitaria*, traducción al italiano de A. Giorgetta, Milán, 1991, R. Taylor, *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1974.
6. Cfr. E. Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, 1993; *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, 1995.
7. M. Vaudagna (al cuidado de), *L'estetica della politica. Europa e America negli Anni Trenta*, Roma-Bari, 1989.
8. J. M. Keynes, «*L'arte e lo Stato*», en G. Pennella, M. Trimarchi (al cuidado de), *Stato e Mercato nel settore culturale. Quaderni di "Problemi d'Amministrazione Pubblica"*, Forzè, n° 18, Bolonia, 1993, pp. 25-32.
9. J. M. Keynes, *ibidem*.
10. *Ibidem*.
11. *Ibidem*.
12. W. Elfferding, «*Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk*», en: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Berlín, 1987, pp. 17-50.
13. *Piacentini Duce dell'Architettura o architetto in camicia nera?* Así se titula el prefacio de Conrado Gavinelli a la tesis de graduación de P. Panzetti y P. M. Ponzellini, *Marcello Piacentini 1900-1944*, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, año académico 1974-75.
14. E. Canetti, «*Hitler in base a Speer*», en *Potere e sopravvivenza*, traducción al italiano de F. Jesi, Milán, 1981 (tercera edición), pp. 81-123.
15. A. Reif (al cuidado de), *Albert Speer. Kontroversen um ein deutsches Phänomen*, Munich, 1978.
16. M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari, 1991.
17. E. Gentile, «*Partito, Stato e Duce nella mitologia e nella organizzazioni del fascismo*», en: *Fascismo e nazionalsocialismo*, al cuidado de K. D. Bracher y L. Valiani, Bolonia, 1986, p. 269. La referencia es a C. Pellizzi, *Problemi y realtà del fascismo*, Florencia, 1924.
18. Cfr. J. Petersen, *op. cit.*



Marcello Piacentini y Attilio Spaccarelli, Modelo y fotomontaje del proyecto para la vía de la *Conciliazione* en Roma, 1940, para presentar en la VII Trienal de Milán (archivo de la Trienal de Milán).



Afiche de la Exposición Universal de Roma, 1942.

19. A. Gramsci, «*Passato e presente*», en *Quaderni dal carcere*, edición crítica dell'Istituto Gramsci al cuidado de V. Gerretana, Turín, 1975.

20. M. Salvatori, *Gramsci e il problema storico della democrazia*, Turín, 1973, pp. 270-271.

21. E. Persico, «*Punto e da capo per l'architettura*», en: *Domus*, noviembre de 1934, pp. 1-9.

22. En 1943 Pagano prepara un artículo para *Casabella* titulado «*Politica dell'arte e libertà artistica*», en el cual estigmatiza el colaboracionismo. Republicado en: C. de Seta, *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Bari, 1976, pp. 183-189.

23. E. Persico, «*Punto e da capo...*», op. cit.

24. Ver la reconstrucción de los eventos en R. Mariani, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milán, 1989.

25. Cfr. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milán, 1964, en particular pp. 45-60; C. de Seta, *La cultura architettonica tra le due guerre* (nueva edición revisada y ampliada), Roma-Bari, 1983; G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Turín, 1989.

26. R. A. Etlín, *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*, Cambridge (Massachusetts)-Londres, 1991, pp. 595-597, pero también todo el capítulo 15.

27. Para la relación Piacentini-Giovanoni, Etlín hace referencia a H. Millon, «*The Role of History of Architecture in Fascist Italy*», *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXIV, n° 1, marzo de 1965, pp. 53-59.

28. La novela fue publicada en Amsterdam en 1936 y luego en Berlín oriental en 1956. La corte de apelación de Hamburgo dio la razón a Gorski varias veces y la publicación del libro fue prohibida en la República Federal en 1968. El libro apareció como edición pirata en 1980 y legalmente en 1981. Cfr. E. Spangerberg, *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustav Gründgens*, Munich, 1982.

29. B. Spangerberg, «*Prefazione all'edizione economica Rowohlt* (1980)», en K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, traducción al italiano de F. Ferrari y M. Zapparoli, Milán, 1981, p. 278.

30. Mann se había suicidado en Cannes en 1949 y Gründgens había muerto en Manila en 1963.

31. H. Kesten, «*Klaus Mann - Mephisto*», en *Das neue Tagebuch*, n° 5, París-Amsterdam, enero de 1937, p. 114. Citado en K. Mann, «*Klaus Mann ricorda Gustav Gründgens*», en K. Mann, *Mephisto...* op. cit., p. 296.

32. Citado por B. Spangerberg, «*Prefazione...*», op. cit., p. 285.

33. Citado por E. Spangerberg, *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustav Gründgens*, Munich, 1982, p. 94.

34. E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entstehung der autonomen Architektur*, Leipzig-Viena, 1933.

35. A. Speer, *Memorie del Terzo Reich*, traducción al italiano de Enrichetta y Quirino Maffi, Milán, 1971, p. 45.

36. Citado por J. C. Fest, «*Albert Speer und die technizistische Unmoral*», en A. Reif, op. cit., p. 247.

37. Carta de Speer a Rudolf Wolters, Spandau, 8 de enero de 1954, titulada «*An Stelle eines Vorwortes*», en BA-Koblenz, NL Wolters, 318, 11, p. 1.

38. *Ibidem*, p. 4.

39. J. C. Fest, «*Albert Speer und die technizistische Unmoral...*», op. cit., pp. 241-257; A. Speer, *Technik und Macht*, Frankfurt am Main-Berlín-Viena, 1981.

40. «[...] la organización ideológica de la técnica siempre ha dado paso a la organización tecnológica de la técnica. *Esta es la "tendencia" fundamental actuando hoy sobre la tierra*». E. Severino, *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Milán, 1988, p. 46.

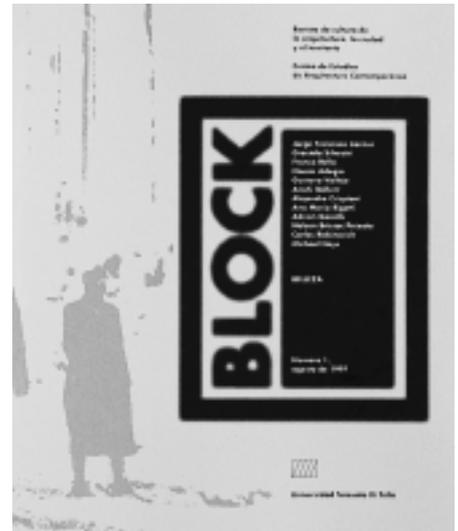
41. M. Piacentini, *In difesa del Prof. Marcello Piacentini*, 1945; *All'On. Commissione Centrale per l'epurazione del personale universitario - Memoria in difesa del Prof. Marcello Piacentini*, 1945, en Biblioteca della Facoltà di Architettura di Firenze, archivo Piacentini.

42. *Ibidem*, p. 14.

43. M. Lupano, «*L'Archivio di Marcello Piacentini*», *Urbanistica*, n° 90, marzo de 1988, p. 14.

44. Carta de Piacentini a Sarfatti, 15 de octubre de 1936, citada por B. Riccio, «*Margherita "la regina"*», en *Mercurio* (Suplemento de *La Repubblica*), I, n° 8, 29 de abril de 1989, p. 6.

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

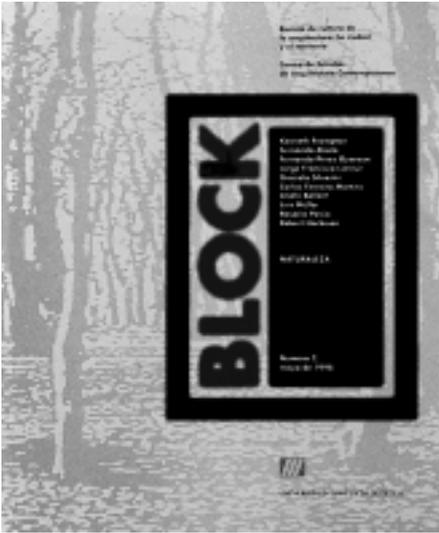
Ana María Rigotti
«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»

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

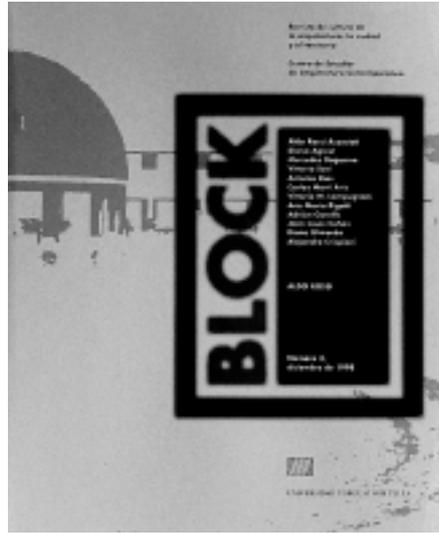
Carlos Ferreira Martins
Bajo aquella luz nació una arquitectura...

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

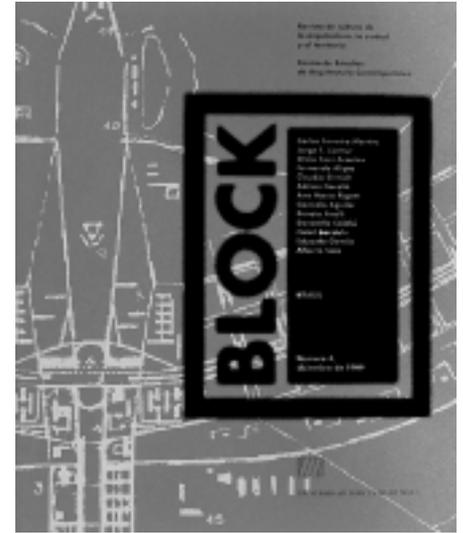
Adrián Gorelik
Correspondencias

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

