

**Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos**

**Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad**

## **DE LA IDEA DE PARTIDO A LOS PROCESOS NO APRIORÍSTICOS**

Transformaciones de las prácticas proyectuales en algunas experiencias didácticas de Buenos Aires hacia el fin de siglo

Maestranda: arq. Carolina Kogan

Directora: dra. arq. Graciela Silvestri

Septiembre de 2015



# Resumen

En los últimos años, el discurso sobre el proyecto de arquitectura, al menos en ciertos ámbitos universitarios de Buenos Aires, comenzó a prescindir de la clara enunciación de un *partido* como hasta un par de décadas atrás podía allí esperarse; es decir, ya no interesa que los arquitectos expliquen, a partir de unas pocas palabras y desde un croquis sintético o un esquema de trazos rápidos, la idea totalizadora inicial –el *partido*– a la que todas las decisiones proyectuales debieron responder. El discurso se ha desplazado, en el presente, hacia la narración del proceso proyectual. Un proceso que, en crecientes casos, no es precisamente apriorístico e idealista como el que la noción de *partido* supone. Esta tesis se propone comenzar a desandar ese giro desde una perspectiva histórica, indagando para ello en las transformaciones que se produjeron en la cultura proyectual local en el último cuarto del siglo XX y, especialmente, en algunas experiencias formativas vinculadas a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Sostenemos en este trabajo que la crisis del *partido* y la creciente atención hacia el proceso proyectual responden, por un lado, a la crítica a una didáctica establecida, demasiado recostada sobre el talento de los estudiantes y poco preocupada por sistematizar el conocimiento que se juega en la praxis proyectual. Por otro lado, estos cambios se explican por las particulares condiciones de la producción arquitectónica en las décadas del ochenta y noventa en el país: como consecuencia del retiro del Estado de la construcción material del espacio habitable, el sistema de concursos públicos –para los que el *partido* había sido un instrumento proyectual efectivo– dejó de funcionar como mecanismo de inserción productiva que garantizaba la movilidad generacional y social. Al mismo tiempo, no puede perderse de vista que, en el contexto de un capitalismo tardío, las prácticas proyectuales comenzaron a ser alteradas por los acelerados avances tecnológicos vinculados a la informática, como tampoco pueden comprenderse estas transformaciones sin los cambios de sensibilidad producidos en la cultura disciplinar desde la llamada “crítica posmoderna” que se articuló, en la última década del siglo pasado, con una relectura de las incursiones del Arte en el “campo expandido”.

## Palabras clave:

arquitectura, proyecto, proceso proyectual, partido, didáctica del proyecto, escuela de buenos aires, facultad de arquitectura diseño y urbanismo, crítica posmoderna, representación arquitectónica.



# Índice

<b>Abreviaturas</b>	<b>p.006</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>p.007</b>
<b>Introducción</b>	<b>p.009</b>
Hipótesis y objeto de estudio	p.009
Marco conceptual	p.017
Problemas de la práctica proyectual contemporánea	p.021
La práctica proyectual en Argentina: una aproximación histórica	p.024
Periodización y organización de la tesis	p.029
<b>Capítulo I. Partido y otras nociones en la cultura proyectual en Buenos Aires</b>	<b>p.033</b>
I. a. Del parti a los sistemas	p.034
I. b. El regreso a las prácticas compositivas	p.042
<b>Capítulo II. En contra de la proliferación de partidos abstractos: relevamientos en los primeros años de la democracia</b>	<b>p.061</b>
II. a. El estatus del proyecto en la nueva FADU	p.063
II. b. Proyectos inespecíficos	p.069
II. b. 1. La cátedra Speranza: el proceso para la construcción del objeto	p.071
II. b. 2. Las cátedras coordinadas Baudizzone-Manteola: antes del diseño	p.078
II. c. Proyectos y relevamientos en algunas cátedras de Arquitectura	p.085
<b>Capítulo III. Sin reglas no hay partido: algunos itinerarios del proyecto en los años 90</b>	<b>p.099</b>
III. a. Proyectos de autor	p.101
III. a. 1. Eisenman en Buenos Aires	p.117
III. a. 2. El taller de Miralles	p.121
III. b. Proyectos sin <i>partido</i> en el taller de Solsona	p.128
<b>Capítulo IV. El proyecto desde el fragmento: el partido en tiempos de crisis</b>	<b>p.141</b>
IV. a. Los fragmentos de “x-posición BA”	p.142
IV. b. Partido, roto	p.154
<b>Conclusiones</b>	<b>p.159</b>
<b>Archivos y bibliografía</b>	<b>p.167</b>
Archivos consultados	p.167
Entrevistas realizadas	p.167
Fuentes	p.168
Bibliografía específica	p.169
Bibliografía general	p.172

# Abreviaturas

**CAYC:** Centro de Arte y Comunicación

**CBC:** Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires

**CCPE:** Centro Cultural Parque de España, Rosario

**CEAC:** Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad

**CEAC-UTDT:** Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella

**ESBA Ernesto De La Cárcova:** Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto De La Cárcova

**FAU:** Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

**FADU:** Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (desde 1985)

**GSD-Harvard:** *Graduate School of Design*, Universidad de Harvard

**ICP I y II:** Introducción al Conocimiento Proyectual I y II

**IIDEHA:** Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura

**IIT:** *Institute of Design, Illinois Institute of Technology*

**LAMUR:** Laboratorio de Arquitectura Metropolitana y Urbanismo, Universidad de Palermo

**MoMA:** Museo de Arte Moderno de Nueva York

**PA:** Proyecto arquitectónico

**POIESIS:** Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre Creatividad en Arquitectura y Diseño, FADU

**PU:** Proyecto urbano

**SCA:** Sociedad Central de Arquitectos

**TEP:** Taller Experimental Proyectual

**UBA:** Universidad de Buenos Aires

**UP:** Universidad de Palermo

# Agradecimientos

Muchas son las personas que me acompañaron en el recorrido de este trabajo. Para ellas sólo tengo palabras de agradecimiento.

En primer lugar, esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda que implicó la beca PROFITE del Ministerio de Educación de la Nación. Una beca que debo a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de San Martín, que me dio la oportunidad de ser parte de su equipo docente. Y también a Claudia Schmidt y Julián Varas por brindarme su apoyo como directores de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Torcuato Di Tella.

En esta Escuela se abrió para mí un mundo insospechado. No sólo respecto de la Arquitectura y la ciudad, sino también por las personas que allí encontré. Entre ellas, Cristina Rodríguez Pereira, con quien compartí hermosas mañanas de lecturas y escritura que dieron inicio a una gran amistad. También, Ana Sánchez Trolliet, con quien rápidamente trascendimos los espacios de la Escuela para sumar otros, a quien agradezco su guía en tantos temas que en mi formación como arquitecta no habían aparecido.

A Sonia Sasiain y María Laura Álvarez, compañeras de aquellos sábados del taller de tesis que continuaron luego en muchos encuentros en los que conversamos sobre los avances de nuestros trabajos.

A Adrián Gorelik, quien entonces dirigió ese taller, le agradezco por haberme animado a trabajar sobre la historia reciente de nuestra cultura proyectual y por la tan dedicada atención que puso a cada uno de mis escritos.

Especialmente le tengo que agradecer a Graciela Silvestri por haber aceptado dirigir esta tesis con su calidez y enorme generosidad, con sus comentarios tan sutiles y precisos. Y también por haberme invitado a participar del grupo *Arqueología de la contemporaneidad, cultura del espacio y cultura política* que dirige junto a Fernando Aliata en la Universidad de La Plata. Allí el mundo se amplió una vez más con las productivas discusiones entre disciplinas distintas.

A Mariana Santángelo, le agradezco por compartir conmigo su inteligente mirada, por el creciente intercambio entre ideas y arquitecturas, y sobre todo por su amistad.

También a los “arqueólogos” Sebastián Malecki, Omar Loyola, Martín Carranza, Ana Gómez Pintos y a Virginia Bonicato –que tan generosamente me abrió las puertas de su casa en La Plata–: a todos ellos agradezco sus lecturas, preguntas y observaciones.

Indudablemente tengo que agradecer a quienes desinteresadamente compartieron conmigo sus recuerdos de esta historia buscando materiales atesorados en diapositivas y papeles. Sin ellos, que también son protagonistas de la tesis, mi trabajo no hubiese sido posible: Claudia Tchira, Pablo Sztulwark, Miro Speranza, Miguel Baudizzone, Jorge Sarquis, Eduardo Leston, Fernando Aliata, Oscar Fuentes, Roberto Lombardi, Sergio Forster, Ciro Najle, Leandro López, Daniel Ventura, Francisco Moskovits, Sandro Borghini,

Silvia Alvite y Bruno Emmer. Y en Rosario a Gerardo Caballero, Marcelo Villafañe y Mariel Suarez, por su siempre cálida bienvenida, y también a Andrea Camardo, responsable de la Videoteca del Centro Cultural Parque de España que muy amablemente me facilitó los videos de las Jornadas de Arquitectura que allí tuvieron lugar.

A Carlos Campos, por haber sabido despertar en mí una temprana curiosidad y por haberme dado la oportunidad de iniciar mi carrera como docente en el nivel I de la cátedra de Solsona, junto a maravillosos arquitectos con quienes hoy conservo una muy valiosa amistad: Celina Baldasarre, Constanza Bunge, Verónica Klein, Federico Paz, Hernán Deswarte y Paz Castillo.

A Hernán y a Paz, con quienes sigo compartiendo las mañanas del taller de proyecto, les tengo que agradecer especialmente no sólo por la enorme paciencia de este último año, sino porque también compartieron conmigo sus recuerdos y porque son importantes interlocutores en este apasionante mundo de la Arquitectura. A Paz, que generosamente me propone dar nuevos saltos, le doy las gracias por sus lecturas, sus agudas preguntas y sugerencias.

A mi familia, por acompañarme desde siempre, por su cariño y por su paciencia infinita.

A Federico, por todo, pero especialmente por enseñarme cada día, con su sensibilidad única, otro mundo que también me maravilla.

# Introducción

*Proyección (es) la búsqueda del cuerpo ausente. Los arquitectos [...] sufren un desplazamiento respecto de la realidad material de su disciplina y, en consecuencia, se ven obligados a recurrir, en su trabajo, a sistemas de notación. En el caso particular de la arquitectura los dibujos son los medios de evasión, los subterfugios y trucos por medio de los cuales poder superar este vacío interpuesto.*  
Stan Allen, "Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación I", 1993.



f.1. Proyecto para la Municipalidad de Ámsterdam, estudio M|P|SG|S|S|V, 1965.

*[...] la idea de las burbujas de cristal, esas grandes esferas transparentes que debían contener la parte más pública del edificio, fue de Rafael Viñoly. Las referencias a la arquitectura naviera y la cuestión de poner el edificio en el medio del agua, pudo haber tenido origen en mí.*  
Justo Solsona, Entrevistas. Apuntes para una biografía, 1997.

## Hipótesis y objeto de estudio

En los últimos años, al menos en ciertos ámbitos universitarios de Buenos Aires, el discurso sobre el proyecto de arquitectura comenzó a prescindir de la clara enunciación de un *partido* como hasta un par de décadas atrás podía esperarse; es decir, ya no interesa que los arquitectos expliquen, a partir de unas pocas palabras y desde un croquis sintético o un esquema de trazos rápidos, la idea totalizadora inicial –el *partido*– a la que todas las decisiones proyectuales debieron responder. El discurso se ha desplazado, en el presente, hacia la narración del *proceso* que conduce a una *forma arquitectónica*<sup>1</sup> determinada. Un proceso que, en crecientes casos, no es precisamente apriorístico e idealista como el que la noción de *partido* supone.

Para desandar ese giro desde una perspectiva histórica –que es lo que esta tesis tiene como objeto– el foco estará puesto en las transformaciones que se produjeron en la cultura proyectual local en el último cuarto del siglo XX y, especialmente, en algunas experiencias formativas vinculadas a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA); una institución que se renovaba al reabrir autónomamente sus puertas en 1984 tras la última Dictadura Militar. Se sostiene que, sobre todo en la década del noventa, en algunos espacios relacionados con esta importante institución, las

---

<sup>1</sup> El concepto de *forma* será tomado en esta tesis considerando su acepción en tanto orden, estructura o disposición de las partes, lo que implica una comprensión abstracta del concepto, como desde un entendimiento de la forma concreta, esto es, como "lo que se da directamente a los sentidos". Intentaremos señalar estas diferencias en los casos que sea preciso hacerlo. Tatarkiewicz, W (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.

prácticas proyectuales predominantes asociadas a la noción de *partido* –entendida en clave moderna y tal como fue reelaborada en Buenos Aires–, comenzaron a ser fuertemente criticadas, dando lugar a otras aproximaciones proyectuales. Abandonando un fundamento basado en ideas totalizadoras y apriorísticas, la atención de estas aproximaciones alternativas comenzó a centrarse en las cualidades –materiales, tectónicas, espaciales, topográficas, paisajísticas, fenomenológicas, situacionales– que pueden *informar* un proceso proyectual. La importancia asignada al registro exhaustivo de dichas cualidades desplazó la confianza que los arquitectos habían depositado en la fuerza de un “gran gesto”, que es como finalmente se comprendió el *partido*. El trabajo riguroso sobre los registros y sus múltiples lecturas pasó a ser, entonces, una nueva clave para producir formas arquitectónicas no apriorísticas que, por esa misma condición, aún garantizaban la novedad propia del arte. Este desplazamiento supuso eludir el momento de “inspiración” del “arquitecto-artista”. Sin embargo, la importancia otorgada al autor no fue puesta en crisis, más bien todo lo contrario: el relato de sus acciones, basadas ahora en una aguda capacidad para traccionar de ciertas cualidades registradas y reconducirlas hacia la forma arquitectónica, pasó a ocupar un lugar central en el discurso disciplinar.

Este corrimiento –que puede ser constatado no sólo en los discursos que entonces circularon sino también en los modos de representación privilegiados, indefectiblemente involucrados en las prácticas proyectuales– puede vincularse, primeramente, con la crítica a una didáctica establecida, demasiado recostada sobre el talento de los estudiantes. Una didáctica que requería de la ocurrencia de grandes ideas y que, por privilegiar una lectura clara, fomentó cierta literalidad, esquematizando la complejidad de la forma arquitectónica. En segundo lugar, está relacionado con los cambios que se dieron en las condiciones de producción arquitectónica en las décadas del ochenta y noventa en el país: como consecuencia del retiro del Estado de la construcción material del espacio habitable, el sistema de concursos públicos, para los que el *partido* es un instrumento proyectual efectivo, dejó de funcionar como mecanismo de acceso a las grandes obras. Tercero, este desplazamiento debe ponerse en relación con los cambios de sensibilidad producidos en la cultura disciplinar desde la llamada “crítica posmoderna”: los cuestionamientos a un modernismo ortodoxo, la revisión de las vanguardias, la atención hacia la ciudad construida, el problema del lenguaje, la recuperación del concepto de *tipo*, el interés por profundizar en un conocimiento disciplinar específico, el aplazamiento del programa, la crisis del objeto. En cuarto lugar, estos cuestionamientos en diferentes direcciones se tramaron, en el contexto de un capitalismo tardío, con los acelerados avances tecnológicos vinculados a la informática: aunque algunos arquitectos habían comenzado a utilizar la computadora desde fines de los setenta, para la última década del siglo ésta comenzaba a ser una herramienta ineludible de la práctica proyectual; una nueva herramienta que vendría a trastocar definitivamente la praxis proyectual. Finalmente, este giro debe ponerse en relación, también, con la expansión del campo del Arte iniciada en los años sesenta, releída por los arquitectos varias décadas después.

El *partido* ha sido clave en la comprensión de la Arquitectura en la Argentina en tanto fue el concepto desde el cual muchos proyectos se explicaron en publicaciones y en talleres universitarios. En el clima optimista que vivió la Facultad de Arquitectura de la posdictadura, el arquitecto Horacio Baliero<sup>2</sup>, quien regresaba entonces en carácter de Profesor, reaccionaba contra el predominio de la abstracción en los ejercicios de los talleres de *Diseño Arquitectónico*, es decir, en los talleres en los que se supone que se practica y reflexiona sobre el hacer proyectual. Entendiendo el concepto de *partido* como *la idea arquitectónica*, Baliero decía:

Desde luego que los proyectos que se hacen en la Facultad son ejercicios en función de la docencia; su “objetividad” se da en el cumplimiento del plan docente y no en la realidad exterior [...] Reconocer el carácter de “ejercicio” de los proyectos no significa excluir del proceso de trabajo todos los aspectos que hacen a la concreción de la idea arquitectónica, o sea, no favorece la proliferación de partidos abstractos sino el “relevamiento” de obras concretas. Con la palabra “relevamiento” quiero expresar que los trabajos pierden ese carácter abstracto, tan común, y, en cambio, el alumno utilice, a su favor, artística y expresivamente todos los elementos posibles que concurren a concretar el objeto, que las exigencias funcionales, técnicas, climáticas, etc. sean tomadas como sostenes y no como antagonistas del acto creativo. Por este camino se aprende a clarificar el grado de complejidad de cada proyecto. [sic] (Baliero, 1984)

Estas mismas palabras, a las que volveremos en el desarrollo de este trabajo, encabezaban, más de veinte años después, la página *web* que presentaba a la cátedra que hasta hace no mucho tiempo seguía conservando su nombre. Esto último da cuenta, por un lado, de lo difícil que ha sido la renovación docente a lo largo de este período en esa significativa casa de estudios. Una institución que otorga prestigio y poder: por eso los arquitectos más reconocidos se han amarrado firmemente a las posiciones allí conseguidas. Por otro lado, señala que el problema que Baliero denunciaba seguía, con el correr de un par de décadas, plenamente vigente. En efecto, la FADU es hasta hoy una institución heterogénea donde distintos tiempos históricos y diferentes posicionamientos conviven superpuestos. Pero lo cierto es que, más allá de las particularidades del taller de Baliero, algunos de los que desde entonces ejercieron como él la docencia, pero sobre todo muchos jóvenes arquitectos formados en la Facultad del nuevo período democrático, comenzaron a percibir que la práctica proyectual se encontraba cristalizada en la “lógica del *partido*”, comprendida como un modo apriorístico, idealista, forzado y reductivo de aproximarse a la obra de arquitectura. ¿Por qué fue hacia éste modo proyectual que reaccionaron principalmente y no hacia otras aproximaciones que convivieron de un modo solapado? ¿Cuál fue exactamente la crítica a ese procedimiento? ¿Qué aproximaciones proyectuales alternativas –supuestamente superadoras– surgieron?

---

<sup>2</sup> Horacio Baliero (1927-2004), se recibió de arquitecto en la FAU-UBA (1953) donde fue docente entre 1963 y 1966, y luego desde 1984, se desempeñó como Profesor titular de *Diseño Arquitectónico*. Formó parte de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM). Fue socio de su esposa, la arquitecta Carmen Córdova, y trabajó en varias ocasiones con Ernesto Katzenstein. Entre sus obras más importantes se destacan el Cementerio Parque y el Cementerio Israelita en Mar del Plata, y el Colegio Nuestra Señora de Luján en la Ciudad Universitaria de Madrid.

Funcional a los concursos de arquitectura a los que muchos Profesores Titulares de la FADU se habían dedicado en las décadas del sesenta y setenta, la “lógica de *partido*” constituía una aproximación que se iniciaba –como en los concursos– a partir del requerimiento de un programa de áreas funcionales que debía ser organizado en un lote dado. El arquitecto Ariel Jacobovich, formado en la primera mitad de los años noventa<sup>3</sup>, así lo relata:

[...] te dan un terreno, te dan un programa. Eso es bastante parecido al concurso, tal vez no es tan parecido a cómo sucede en otras circunstancias. Por eso lo que se hacía en la Facultad parecía un entrenamiento para hacer concursos. Y después el sistema de concursos decayó; o sea, dejó de funcionar como sistema para ingresar a un circuito de producción. Sin embargo, en la facultad se seguía estudiando como si fuera un entrenamiento en hacer concursos. [...] cuando yo cursaba no sé si estaba clara la relación de la tradición y la práctica que habían tenido los Titulares de cátedras de diseño, pero sí que la idea de Partido estaba en crisis, que había que buscar otro tipo de formas de hacer. (Jacobovich, 2006)

Jacobovich apunta directamente al gran quiebre que se dio en las condiciones de producción arquitectónica en las últimas dos décadas del siglo: si durante los años del Desarrollismo el Estado garantizó para los arquitectos una inserción productiva que garantizaba la movilidad generacional y social a través de una gran cantidad de concursos para planes urbanos, Centros Cívicos, instalaciones educativas, culturales, deportivas, bancarias o administrativas (concursos que en la mayoría de los casos devenían en obras), desde la década del ochenta, por el contrario, su lugar de “Príncipe” no dejó de diluirse. Sin duda, esta situación contribuyó a poner en crisis una práctica proyectual guiada por el *partido*.

Por otro lado, aunque el *partido* fue fundamental para comprender la Arquitectura en la cultura proyectual local, su exacta definición presenta algunos problemas: no sólo ha sido confundido con otras nociones, sino que se convirtió en un concepto escurridizo que en muchos talleres de formación se exigió a los alumnos manejar con claridad aunque no siempre se explicó, dándose como sobrentendido. Eduardo Leston hace una observación perspicaz sobre lo que considera sucedía –y aun sucede– en muchos talleres:

Chomsky decía que hay gente que tiene un atributo excepcional: hablan con mucho vocabulario, de forma articulada y escriben muy bien, y no saben nada de gramática. Él llamaba a eso “gramaticalidad innata”. Los mejores arquitectos y los mejores estudiantes de arquitectura, que son una excepción en el medio [...] tienen ese atributo y funcionan muy bien con profesores que también tienen ese atributo. [...] Entonces el trabajo y el diálogo con el docente siempre es en términos de sobreentendidos: “yo no te lo puedo explicar bien pero vos me entendés”; y sobre eso se construía. (Leston, E., entrevista)

---

<sup>3</sup> Ariel Jacobovich (1971), se recibió de arquitecto en la UBA. Fue profesor en la misma universidad en la materia *Morfología* y director desde del proyecto de investigación *Ciudad Roca Negra, nuevas formas asamblearias para la generación de proyectos de arquitectura en contextos de colectivos autogestionarios*. Fue codirector de la revista *UR arquitectura*. Su *Oficina de Arquitectura* viene desarrollando desde el 2004 “nuevas experimentaciones en arquitectura basadas en la mediación productiva entre: prácticas materiales, sistemas de organización y ecologías contextuales” (<http://arieljacobovich.com.ar/bio.php>).

Este diálogo sobre la base de “sobrentendidos” coincide con una concepción elitista de la enseñanza del proyecto para la que sólo algunos han sido afortunadamente elegidos y, al mismo tiempo, ubica a los docentes en una situación de poder, al exigir un conocimiento críptico que no pueden precisar.

El reclamo “sin reglas no hay *partido*”<sup>4</sup>, escrito en el pizarrón del taller de *Arquitectura III* de la cátedra del arquitecto Justo Solsona en 1995 por algunos de sus estudiantes, puede entenderse como una protesta contra ese modo de enseñanza. Un cuestionamiento que provenía incluso de muchos buenos alumnos y que fue acompañada por una carta abierta en la que se criticaba el esquematismo al que conducía el *partido*. Con dicho reclamo se interpelaba, en el fondo, a los criterios por los que se evalúa un proyecto, haciendo resonar también el viejo debate sobre qué se puede enseñar en Arquitectura. ¿Cuál es el marco que permite a un docente concluir que un proyecto está bien y otro no? ¿Es finalmente un problema de gusto? Pierre Bourdieu nos advierte de la importancia del aprendizaje adquirido y de la autoridad pedagógica, puesto que los juicios sobre el gusto y la percepción legítima no son ni neutrales, ni naturales, ni subjetivos –en el sentido de que refieren a una “libertad individual”– (Bourdieu, 2010). Entonces, aun si se trabaja desde la tradición del *partido*, ¿qué otros conocimientos son necesarios para desarrollar un proyecto? ¿Cómo se llega desde una idea a la forma arquitectónica?, ¿a través de qué procedimientos, de qué reglas?

La cuestión de la explicitación de las reglas que entran en juego en el hacer proyectual es consustancial al problema de la enseñanza, donde se procura transmitir, comunicar, señalar, cuestionar o volver conscientes algunos conocimientos en la comunidad de alumnos y docentes. Baliero ya advertía este problema en el citado escrito cuando decía también que “se han escrito sonetos extraordinarios y nadie se ha quejado porque para que un soneto sea tal deben cumplirse claras y precisas reglas”. Pero las reglas, continuaba, “no son sólo para escribir sonetos, sirven también para hacer consciente en el alumno y en los docentes la relación frente a la propia obra y frente a la sociedad” (Baliero, 1984). Es cierto, la búsqueda de clarificación y precisión no es condición de buena arquitectura, pero sí se vuelve fundamental en los ámbitos de formación, porque el instinto no puede ser (y nunca es) el único recurso en una disciplina que ha acumulado conocimientos desde hace más de cinco siglos.

La atención hacia la precisión y clarificación de reglas no era, sin embargo, una preocupación novedosa de mediados de los años ochenta o de la década siguiente, sino que un interés por dilucidar el conocimiento preciso y específico que se juega en la praxis proyectual se dio, en consonancia con las críticas posmodernas que atravesaron a la disciplina, en experiencias como las de La Escuelita y el Laboratorio de Arquitectura del Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Dado que algunas de estas inquietudes continuaron abiertas en los años sucesivos y explican en parte las críticas hacia la noción de *partido*, será importante reponer estos episodios que aún no han sido suficientemente revisados. Estas experiencias giraron en torno

---

<sup>4</sup> Así lo relataba uno de los alumnos del taller: Deswarte, H., entrevista realizada en Buenos Aires, 20 de julio de 2015.

a los aspectos más abstractos de la forma, recuperando, a la vez, una tradición compositiva y tipológica que permitía aún abordar una totalidad. Con el objetivo explícito de desmontar el sistema de reglas de la arquitectura se buscaba mostrar su convencionalidad, pero también indagar en la génesis formal del proyecto. En los últimos años del siglo, asumida la convencionalidad o “arbitrariedad” de esas reglas (Moneo, 2005), diferentes búsquedas siguieron concentradas en los procesos generativos. Aunque en muchos casos la atención se desplazaría, ahora, hacia las cualidades concretas de la forma arquitectónica, explorando caminos no apriorísticos centrados en la parte (un detalle constructivo, un borde, una “pieza” y sus condiciones sintácticas, una postal, un efecto espacial) y en las acciones a la que ésta puede ser sometida.

La mirada vuelta sobre el *proceso*, especialmente no apriorístico y no totalizador –sea cual fuere–, restó importancia a los momentos de inicio y de conclusión del mismo: cualquier comienzo pasó a ser una excusa para movilizar un proceso que en todo caso será abandonado o retomado como inicio de otros procesos. Lo verdaderamente importante sucede ahora en el transcurso del proceso. Según el diccionario, proceso (*processus* en latín) tiene, después de todo, acepciones que implican al tiempo de modos distintos: en un sentido, proceso refiere a la “acción de ir hacia adelante”, al “conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial”. Esta definición nos recuerda a una de las otorgadas por el mismo diccionario al verbo *proyectar*: “lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia”<sup>5</sup>. Pero aparece otra acepción: sencillamente proceso refiere al “transcurso del tiempo”. Si las primeras suponen un tiempo lineal y un conjunto cerrado, el “transcurrir” alude al puro presente. El “presente perpetuo” –que es también el cambio constante– era uno de los rasgos que para Frederic Jameson marcaba la emergencia del posmodernismo (Jameson, 1985). Proceso, duración, evento, son conceptos que fueron rescatados por la filosofía deleuziana<sup>6</sup> a la que los arquitectos han estado especialmente atentos: en el ámbito local, los discursos de Ciro Najle, Sergio Forster o Pablo Sztulwark –en los que nos detendremos– pueden vincularse a esas lecturas.

El *proceso* había ganado importancia entre algunos artistas y arquitectos visuales desde los últimos años de la década del sesenta. Rafael Moneo ha reparado en la importancia que Peter Eisenman ha atribuido al proceso desde sus tempranos trabajos, advirtiendo su función didáctica: como Moneo nos dice, “el objeto, por sí solo, no comunica las intenciones, o si se quiere, las ideas del arquitecto, de ahí que para hacerlas perceptibles sea preciso dejar constancia del proceso” (Moneo, 2004). Nos referiremos por esto a la visita de Eisenman en 1992 en el marco de una serie de talleres experimentales organizados por Jorge Sarquis. Por su

---

<sup>5</sup> Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>6</sup> Tal como explica Steven Shaviro, en *El Pliegue* (1988) Deleuze retoma la pregunta “¿Qué es un evento?”: “Whitehead’s *Process and Reality* (1929/1978) marks only the third time –after the Stoic and Leibniz– that events move to the center of philosophical thought [...] “What is an event?” is, of course, a quintessentially Deleuzian question.” Shaviro, S., “Deleuze’s Encounter With Whitehead”, en: <http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf> (Última visita: agosto de 2015)

parte, Stan Allen, observando las prácticas de otras artes, ha señalado, por ejemplo, “el rechazo de Robert Morris a la composición en favor del proceso” o la incorporación de “procesos aleatorios” (en los que las relaciones locales son más importantes que la forma global) en la obra de artistas como Barry Le Va (Allen, 2004). Hacia el fin del período estudiado, los arquitectos Alejandro Zaera Polo y Farshid Moussavi escribían que “Los procesos son mucho más interesantes que las ideas. Las ideas están vinculadas a códigos existentes” (F.O.A., 2001). Estos arquitectos entendían al proceso como “la generación de una microhistoria para un proyecto” y proponían “introducir un desarrollo secuencial en lugar de desplegar una forma o una idea. Que prolifere, y esperar a la aparición del proyecto”. Podemos también recordar aquí las incursiones de Craig Reynolds con su programa de computadora para simular el comportamiento de las bandadas de pájaros en 1986: un proceso en el que se sustituye el “control directo por un conjunto de intrincadas normas combinatorias” (Allen, 2004). Retomaremos a lo largo de la tesis la cuestión de la incorporación de los programas de computadora en las prácticas proyectuales arquitectónicas, pero diremos aquí que, si bien comenzaron a utilizarse como herramientas proyectuales con más fuerza en los años noventa, consideramos el período estudiado como un momento de transición, como el umbral hacia la definitiva incorporación de los medios digitales.

Si la atención hacia los procesos de generación formal puede ser rastreada en la práctica de arquitectos y artistas, en *La posmodernidad* –aquel libro editado por Hal Foster (1985)– encontramos otros discursos que interpelaron una concepción objetual e idealista de la Arquitectura. Uno es el conocido artículo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”. Problematizando el concepto de escultura en el arte contemporáneo, la autora ampliaba –de paso– los bordes nunca rígidos de la Arquitectura, expandiendo su campo hacia las relaciones “arquitectura-paisaje” y “arquitectura-no arquitectura”. Desde la obra de Robert Smithson, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Richard Serra y Christo, entre muchos otros, señalaba la creciente atención otorgada a los procesos de cartografiado. Tanto este artículo como aquel dedicado al trabajo de Serra<sup>7</sup> (en el que la autora abordaba la recepción norteamericana de la fenomenología de la percepción) circularon en algunas redes de arquitectos docentes de los años noventa a las que nos referiremos: por ejemplo, la noción de “campo expandido” estuvo presente en la experiencia que Claudio Vekstein, junto a Roberto Lombardi y el rosarino Hernán Díaz Alonso, llevó adelante en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) Ernesto De La Cárcova en 1996 y 1997. También Daniel Ventura recuerda que por esos mismos años la obra Serra, junto a las de Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, “empezaron a aparecer en algunos grupos en el taller de Solsona”<sup>8</sup>. Vekstein, Lombardi y Ventura, junto a muchos otros arquitectos, se cruzaron por entonces en el grupo de discusión “Todos tus martes”, al que nos volveremos a referir.

---

<sup>7</sup> Me refiero al artículo “Richard Serra: una traducción”, publicado en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985).

<sup>8</sup> Ventura decía: “El texto sobre la obra de Serra [...] a mí me cambió bastante la idea de fenomenología”. Ventura, D., entrevista realizada vía correo electrónico; 8 de junio de 2015.

El otro texto que compartía las páginas de *La posmodernidad* era “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia” de Kenneth Frampton, que tomaba como punto de partida el ensayo de Paul Ricoeur “Civilización universal y culturas nacionales” (1961). Invitado por el arquitecto Rodolfo Imas para dirigir un seminario en Córdoba en 1988, Frampton dictó, en su paso por Buenos Aires, una conferencia en la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) donde desarrolló el tema. Su abordaje era una reacción, según explicaba, al libro *El lenguaje de la Arquitectura posmoderna* que en 1977 había publicado Charles Jencks, a los trabajos teóricos de Robert Venturi y a la muestra realizada por Paolo Portoghesi “La presencia del pasado y el final de la prohibición” en la polémica Bienal de Arquitectura de Venecia de 1980 (Frampton, 1988 y 1994). Mientras que la idea de “regionalismo” ocasionó no pocas objeciones<sup>9</sup>, su interés por los problemas tectónicos, que más tarde dieron lugar a *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (1995), pusieron en el centro del debate la condición material de la arquitectura: la recuperación de la teoría de Gottfried Semper basada en elementos materiales –el basamento (asociado a una construcción estereotómica), el hogar (asociado a la cerámica), el almacén (como construcción ensamblada) y el tejido de cerramiento (como textil)– volvía a desplazar el idealismo de la tríada vitruviana (Silvestri, 2008). Esta reivindicación implicaba también la recuperación de la condición táctil de la arquitectura y la idea de “espacio habitado” heideggeriano: Frampton recordaba que “el límite, la frontera –como ya sabían los griegos– no es el lugar donde algo termina, sino el lugar donde algo empieza a mostrarnos su presencia”<sup>10</sup>. A la vez, contraponía a una arquitectura “como productora de objetos autónomos”, la idea de una arquitectura “como trabajo topográfico”, como “cultivo del lugar”<sup>11</sup>.

Con estas últimas observaciones no pretendemos hacer un repaso de todo lo acontecido en el último cuarto de siglo XX –tal empresa excede ampliamente los propósitos de esta tesis–, tan sólo queremos señalar que el giro hacia los procesos no apriorísticos y no idealistas, la atención hacia los cartografiados y hacia la condición matérica de la arquitectura, el rechazo de una arquitectura objetual, si bien están tramados en Buenos Aires con la crítica a la noción de *partido*, dicha crítica no puede entenderse sin los diálogos con los acontecimientos más amplios de la cultura. Esos debates circularon en los años noventa en los ámbitos anglosajones y en revistas españolas que fueron muy leídas en Buenos Aires, entre las que ocupó un lugar destacado *El Croquis*. En sus páginas no sólo circularon los arquitectos “estrella” de las dos últimas décadas del siglo pasado, también por su medio se difundió la arquitectura española que, desde el posfranquismo, comenzaba a desplazar a Italia como uno de los centros del debate disciplinar.

---

<sup>9</sup> Los dos últimos puntos que Frampton trató en aquella conferencia –las relaciones entre “lo global y lo marginal” y entre “centro y periferia”– fueron los que más polémicas encendieron: “Hay una arquitectura mucho más fuerte en la periferia que en el centro y, si no es más rica, es por lo menos igualmente rica. Marina Waisman no está muy de acuerdo con esta distinción entre centro y periferia”, decía Frampton. Y es que en esos años se había suscitado una fuerte discusión en torno al problema de la arquitectura “latinoamericana” –abriendo un apasionado debate sobre sus interpretaciones como “modernidad apropiada”, cuyo tratamiento sería tema de otra tesis–. (Frampton, K., 1988, p. 36.)

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Entre esas obras se colaron los textos de Zaera, Moneo, Josep Quetglas, Ignasi de Solà-Morales, entre otros. Al mismo tiempo, los vínculos con la cultura disciplinar española fueron abonados por algunos viajes profesionales y académicos entre arquitectos argentinos y españoles: de estas relaciones, es significativa la dimensión que adquirió el trabajo de Enric Miralles quien, desde 1991, visitó el país en varias ocasiones que detallaremos. Su obra ofreció instrumentos para repensar los modos de proyectar justamente cuando la crisis del *partido* comenzaba a generar un enorme vacío. En su obra se cruzan, por cierto, los dos discursos de *La posmodernidad* mencionados: la arquitectura en el campo expandido y una particular atención hacia los problemas tectónicos.

## Marco conceptual

Para abordar su objeto de estudio, esta tesis parte del supuesto de que la Arquitectura recorre múltiples realidades materiales: un primer momento fuertemente visual, el de su instancia proyectual, donde los dibujos de proyección ortogonal, las maquetas, los *collages*, las perspectivas, los fotomontajes, los croquis, los diagramas, los modelos digitales e incluso las animaciones de simulación hiperrealista, son tan sólo aproximaciones a una *obra* ausente, que por su medio se intenta alcanzar.

El segundo, es el momento al que pertenece la obra construida: el momento de la experiencia arquitectónica, donde la arquitectura es “emoción plástica” que actúa sobre nuestros sentidos y nos conmociona, como nos recuerda Le Corbusier<sup>12</sup>. Pero también es la realidad material que habitamos cotidianamente, los espacios que hacen posible el mundo humano (Silvestri, 2007). Lejos de las intenciones y discursos del autor, aquí la arquitectura puede adquirir aquel carácter táctil que Walter Benjamin le atribuía junto al cine (Benjamin, 1936). Como toda obra, resiste múltiples interpretaciones y conserva un misterio, un exceso que, como sostiene Michael Hays, nunca puede ser completamente decodificado (Hays, 2014).

Fuera de la experiencia arquitectónica “sólo poseemos rastros incompletos, reducciones, secciones, sombras, reflejos en otras dimensiones” (Quetglas, 2002): en una última instancia material, otra vez predominantemente visual, estos rastros incompletos se multiplican como reproducciones fotográficas o filmicas, tanto de la instancia proyectual como de la obra. Si a esta última realidad Le Corbusier dedicaba tanta atención como a todas las demás, aunque reconociendo sus propias potencialidades<sup>13</sup>, Adolf Loos, por el contrario, denunciaba su carácter engañoso<sup>14</sup>. Dado que las revistas y los libros de arquitectura han sido el

---

<sup>12</sup> La cita pertenece a Le Corbusier (1964). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon.

<sup>13</sup> Schumacher ha observado en relación a las fotografías de las *Obras Completas* de Le Corbusier, que “[...] la fotografía comienza a tener una vida propia. Se convierte casi en un fin en sí misma. En este sentido hay muchas fotografías [...] que merecen atención, en parte por su composición, en parte por la manera en que fueron escenificadas, y en parte por la escasez de información descriptiva que contienen.” Schumacher, T. (1987).

<sup>14</sup> Loos sostenía que “Hay arquitectos que realizan interiores, no para que el hombre viva bien en ellos, sino para que aparezcan bonitos en el momento de fotografiarlos. Se trata de denominadas arquitecturas dibujadas que, con su yuxtaposición mecánica de

medio principal de acceso a las obras en el siglo veinte<sup>15</sup>, las observaciones que ya a mediados de la década del treinta Benjamin volcaba en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” siguen siendo de indudable valor.

Ahora bien, el interés de este trabajo reside principalmente en el hacer que involucra aquella primera instancia: el verbo *proyectar*<sup>16</sup> está relacionado en sus definiciones con los sistemas de representación geométrica, con la distancia que nos separa de la obra –a la que nos lanzamos–, con el reflejo de algo que –decíamos– no está aún presente. Por encontrarse desplazado respecto de la realidad material que es su objeto, este hacer desde la distancia implica necesariamente la mediación de sistemas de representación: por eso no puede considerarse a la representación arquitectónica como algo “agregado a un edificio”, sino que es aquello que lo hace posible (Allen, 2000). Pero además, como Nelson Goodman (1979) ha señalado, *representar* no es una cuestión de semejanza sino de clasificar objetos, “de caracterizarlos en lugar de copiarlos”. La intrincada relación entre la Arquitectura y su representación se da, como ha advertido Robin Evans (2000), a modo de traslaciones, traducciones, movimientos en los que se producen pérdidas, quiebres, torceduras. Dada esa imposibilidad de alcanzar plenamente la complejidad de la obra durante el proceso proyectual, los medios de representación que se eligen para aproximarse a ella –siempre incompletos y nunca neutrales– privilegian algunos de los aspectos que constituyen la forma arquitectónica, relegando otros. Así, el tipo de representación es una ventana para observar cómo se concibe la Arquitectura.

Es por esto que esta tesis prestará especial atención a los sistemas de representación a los que recurrieron las prácticas proyectuales estudiadas. ¿Con qué sistemas de representación quedó asociado el proyecto de *partido*?, ¿cómo se entendieron estas representaciones?, ¿qué otros sistemas de representación comenzaron a ser privilegiados? Las transformaciones en el hacer proyectual a las que hemos hecho referencia en las hipótesis (el giro hacia procedimientos que no conocen de antemano el resultado final y otorgan gran importancia a los registros utilizados en el proceso) pueden ser leídas, por un lado, en la declinación de los abordajes bidimensionales a través de planos convencionales de línea negra (las plantas y *el* corte especialmente) acompañados por croquis esquemáticos de trazos rápidos como medios de visualización de una idea síntesis; y por otro, en la creciente incorporación de la maqueta, muchas

---

líneas de sombra y de luz, corresponden mejor otra vez a un aparato mecánico, o sea, aquí la cámara oscura [...] Usted verá, pues, que la fotografía no dice nada. La fotografía muestra dibujitos bonitos o menos bonitos [...] La fotografía engaña.” Loos, A. (1924). Acerca del ahorro. En A. Loos. *Escritos II 1910-1932*. Madrid: El Croquis (2004).

<sup>15</sup> La necesidad de indagar en los cambios en la estructura de la percepción y de la experiencia producidos por el avance de la técnica, sobre los que Benjamin centró su trabajo, se reactualiza hoy con las aceleradas transformaciones tecnológicas, sobre todo aquellas vinculadas a los medios digitales.

<sup>16</sup> “Proyectar (Del lat. *proiectāre*, intens. de *proiicēre*, arrojar): 1. tr. Lanzar, dirigir hacia adelante o a distancia. 2. tr. Idear, trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo. 3. tr. Hacer un proyecto de arquitectura o ingeniería. 4. tr. Hacer visible sobre un cuerpo o una superficie la figura o la sombra de otro. U. t. c. prnl. 5. tr. Reflejar sobre una pantalla la imagen óptica amplificada de diapositivas, películas u objetos opacos. 6. tr. *Geom.* Trazar líneas rectas desde todos los puntos de un sólido u otra figura, según determinadas reglas, hasta que encuentren una superficie por lo común plana.” Diccionario Real Academia Española.

veces despiezable o de sectores. En algunos talleres de proyecto comenzó a hablarse de montajes, mapas, dispositivos, artefactos, piezas, diagramas. Al mismo tiempo, la fotocopiadora y la cámara fotográfica cobraron gran relevancia en muchas de las experiencias analizadas. Sólo hacia el final del período los programas de computadora, el *scanner* y más tarde la cámara digital comenzaron a introducir cambios profundos en el hacer proyectual, que siguen hasta hoy. Como contrapartida, se produjo un creciente interés por los abordajes en escala 1:1, es decir, sin mediación. Así, al tiempo que se incorporaron cada vez más herramientas digitales –herramientas que permiten veloces simulaciones–, la instancia proyectual tendió a superponerse con el momento de la construcción de la obra, un momento que suele quedar por fuera de los talleres universitarios<sup>17</sup>.

Pero en la práctica proyectual no sólo interviene la producción material que circula en esta primera dirección –del *proyecto* a la *obra*–. Dado que este hacer está condicionado por determinadas sensibilidades constituidas culturalmente, es también necesario indagar en los contextos intelectuales donde surgen las ideas –los conceptos, las imágenes, los procedimientos– con las que el arquitecto trabaja. Esos contextos funcionan dentro de tradiciones culturales de larga duración en las que los arquitectos están inmersos muchas veces sin ser conscientes de ello. Se trata de contextos que se encuentran en constante redefinición: por las discusiones teóricas e historiográficas principalmente surgidas en el mundo académico; por las maneras de enseñar (ya sea en ámbitos formales o informales); por las posibilidades de acceso a las obras de arquitectura (desde la experiencia directa de viajes o a través de las reproducciones de los medios de difusión); por las vinculaciones y traducciones que se producen en relación a las prácticas de otras artes y disciplinas; por los avances tecnológicos y científicos.

Las publicaciones que circulan en esos contextos resultan una fuente relevante a la hora de intentar reconstruir estas sensibilidades: en las revistas de arquitectura no siempre las imágenes y los textos ocupan las mismas proporciones (cuantitativa y cualitativamente) y, dado el carácter de insustituibilidad que mantienen entre sí, imágenes y discursos no son coincidentes –del mismo modo que tampoco equivalen los discursos orales y los textos escritos–. Discusiones teóricas que buscan definir la Arquitectura, reclamos que pretenden un reposicionamiento para el campo disciplinar en el espacio social, estudios históricos, reflexiones sobre los modos de enseñanza, críticas a las arquitecturas presentadas, explicaciones de determinados modos de proyectación, entrevistas, planteos de problemas profesionales, descripciones de aquello que las imágenes muestran aunque no siempre logramos mirar. Literatura que convive con fotografías, dibujos técnicos, croquis, *collages*, imágenes que no refieren al mundo de la arquitectura;

---

<sup>17</sup> Vale recordar aquí que hacia 1999 comenzaba, por ejemplo, la experiencia de la Escuela chilena de Talca que años más tarde incorporaría definitivamente la instancia de la construcción. Desde 2004, el trabajo de su *Taller de Arquitectura* está basado más en los problemas materiales que los espaciales. Así, los alumnos tienen que pasar por la experiencia construir su “obra de titulación” (una obra que cada uno debe proyectar y construir para recibirse) y por el “taller de agosto” (en el cual participa la totalidad de los alumnos para construir cada año al menos una plaza en algún lugar del Valle Central de Chile). Para más información sobre esta experiencia: <http://www.arquitectura.utralca.cl/html/historia.html>

dibujos de línea, fotos en blanco y negro, a color o coloreadas; aproximaciones abstractas o hiperrealistas; en fin, condicionantes todos que indican qué y cómo mirar Arquitectura.

Antoine Picon recuerda, citando a Michael Baxandall, que “vivir en una cultura es sinónimo de vivir con una educación específica de los sentidos. La visión es especialmente importante cuando se trata de arquitectura” (Picon, 2009, p. 124), y más aún cuando nos movemos en el campo del proyecto. Numerosas investigaciones en torno a la cultura visual (desde los trabajos de Erwin Panofsky, James Gibson, John Berger, Denis Cosgrove o del mismo Baxandall, entre tantos otros) han demostrado que, formado por ideas conceptuales, imágenes vistas en el pasado, experiencias individuales, recuerdos e intenciones, el sentido de la vista –tan acentuado en la modernidad, como ya advertía Simmel en los comienzos del siglo XX– es a la vez un aprendizaje social, gobernado “por convenciones sobre lo que se debe ver, quién lo debe ver, cuándo y en qué contexto, sobre las asociaciones y significados atribuidos a una escena dada y sobre sus propiedades formales y compositivas” (Cosgrove, 2002, p. 69). Ya nos hemos referido a los trabajos de Bourdieu sobre la sociología de la cultura, principalmente aquellos trabajos centrados en la cuestión del gusto. También Bourdieu afirmará que “en un sentido, se puede decir que la capacidad de ver es la capacidad de saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las palabras que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción” (Bourdieu, 2010, p.232). La mediación entre palabras e imágenes nos enseña a mirar. Por supuesto también Michael Foucault se había ocupado desde mediados de la década del sesenta de la relación entre las palabras, las imágenes y las cosas (Foucault, 1966 y 1973).

Para pensar las transformaciones en las prácticas disciplinares, especialmente tratándose de aquellas que guardan vínculos con una institución relevante como la UBA, algunos conceptos introducidos por Bourdieu en los años setenta resultan de gran valor: las nociones de *habitus*, de *campo artístico*, de *campo intelectual* y, sobre todo, de *campo de producción restringido*. Este último obedece, según el autor, “a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son a la vez, clientes privilegiados y competidores” (Bourdieu, 2010, p.90). En el interior del campo de producción restringido se afirma “la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor, poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción”. Si hay un producto que no puede realizarse sin arquitectos, éste no es, al contrario de lo que podría sospecharse, la obra arquitectónica (no sólo Bernard Rudofsky ha mostrado que puede haber una “arquitectura sin arquitectos”). Ese producto es el proyecto. Bourdieu lo explica con mucha claridad para el caso del campo artístico: en el campo restringido –nos dice– se desplaza la atención desde el tema hacia la manera de representarlo; “el verdadero tema de la obra de arte es la manera propiamente artística de aprehender el mundo; es decir que su manera y su estilo son marcas infalibles del dominio que tiene sobre su arte” (p. 96). Estos conceptos ofrecidos desde la sociología permiten analizar qué hace a una concepción

“legítima” de la Arquitectura y cómo se dan los pasajes entre viejas y nuevas prácticas, entre tradiciones y nuevas maneras de concebir un producto cultural.

### **Problemas de la práctica proyectual contemporánea**

Focalizando específicamente en la historia reciente de las prácticas proyectuales arquitectónicas, debe señalarse el aporte de algunos autores en los que esta tesis se ha apoyado. El trabajo de Rafael Moneo, quien se ha interesado desde principios de los años noventa por las “estrategias proyectuales” –los mecanismos, procedimientos, paradigmas y artilugios, como él mismo explica– de arquitectos contemporáneos como James Stirling, Robert Venturi & Denise Scott Brown, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Álvaro Siza, Frank Gehry, Rem Koolhaas y Jacques Herzog & Pierre De Meuron, se centra en las relaciones entre proyecto, teoría –o “inquietud” teórica– y obras. Para Moneo (2004), la observación de esas “estrategias” que conducen a “configurar lo construido” puede ser el propósito y punto de partida para una discusión teórica. En un texto posterior ofrecía el concepto de “formatividad” para referirse a la “razón de la forma desde su ‘hacerse’, buscando así la coincidencia entre el resultado, entre el objeto físico y tangible al que se ha llegado, y los principios lógicos y formales que estuvieron presentes en su origen” (Moneo, 2005). Este concepto, dice el autor, “pretendería explicar la arquitectura desde su propia interioridad, desde la descripción del proceso que la vio nacer.” (ibídem.) Su trabajo se concentra en algunos de los diversos posicionamientos que los arquitectos han tomado desde los sesenta: tres décadas más tarde, salvo la obra de los tres primeros, el trabajo de Koolhaas, Siza, Herzog y De Meuron, Gerhy e incluso del propio Eisenman no dejó de ganar notoriedad en los medios de difusión, convirtiéndose en parte indiscutida del llamado *star system* de fin de siglo. Concentrado entonces en las diversas “estrategias” de una práctica proyectual contemporánea de autor, las propias inquietudes de Moneo –centradas en el concepto de “formatividad”– también pueden ser leídas como parte de las atenciones del período estudiado, surgidas de los debates en torno a la autonomía disciplinar abiertos desde los años setenta.

Sin duda, resulta de gran valor el trabajo crítico de Robin Evans sobre las relaciones entre la arquitectura y la proyectación: *The projective Cast. Architecture and its Three Geometries* (2000) y también algunos de sus artículos reunidos en *Translations of Drawing to Building* (1997) iluminan las complejas transacciones entre teoría, imágenes, técnicas de representación y espacio arquitectónico (un espacio que el autor piensa tanto desde la abstracción geométrica como desde su percepción óptica y háptica). Recuperando de algún modo todas las acepciones que definen al término *proyección*, Evans se ocupaba en sus escritos de aquello que opera en los distintos intervalos entre las cosas, sus múltiples representaciones, la percepción y la imaginación del sujeto; es decir, de la proyección en sus diferentes campos. En algunos de sus artículos, como “No apto para su uso como envoltorio. Reseña de la exposición de Peter Eisenman Fin

d’Ou T Hou S” (1985) y “Persistent breakage” (un capítulo del primer libro mencionado), se dedicó a estudiar estas interacciones en la cultura arquitectónica contemporánea. En el primero, Evans apuntaba al papel de una escritura repleta de un “zoo” terminológico en la obra de Eisenman: “mientras parece que [la palabra impresa] proporciona una entrada a los herméticos objetos que él crea, trabaja bastante en la dirección inversa: son las palabras las que hacen herméticos a los objetos que describen” (Evans, 1997, p.136). ¿De qué los protege?, se preguntaba. Desmontando la naturaleza de los conceptos instalados en el discurso de los arquitectos –tarea a la que se abocó con agudeza–, Evans se detenía en esa ocasión en la idea de “transformación” con la que Eisenman describía su práctica proyectual: “Ideas como ésta” –decía– “forman un tipo especial de ficciones imaginativas [...] palabras que nos ayudan a creer que las cosas estáticas se mueven” (ibídem. p.152). Como veremos, la idea de transformación aparecerá en algunas de las experiencias analizadas. Sin embargo, el objetivo de Evans no era sólo señalar esa no correspondencia entre las palabras y las cosas<sup>18</sup>, sino justamente observar las traducciones que pueden conducir hacia la forma arquitectónica, más allá de lo que las palabras del autor expliquen. Y para observar esas traducciones no sólo se detenía en los desplazamientos entre palabras y forma arquitectónica, sino que observaba especialmente “el espacio proyectivo” entre las obras y las representaciones a las que los arquitectos acuden en su práctica proyectual.

Respecto de la cultura disciplinar de los años setenta y ochenta, Evans advertía que el redescubrimiento de los dibujos arquitectónicos como obras de arte (redescubrimiento que se produjo también en las experiencias locales de esos mismos años) solamente había vuelto a los dibujos objetos más consumibles y más preocupados por su esencia que por aquello que representan: “los propios dibujos se han convertido en depositarios de los efectos y el foco de atención, mientras que la transmutación que acontece entre el dibujo y el edificio continúa siendo en gran parte un enigma” (Ibídem. p.174). Esa atención hacia los dibujos –u otro tipo de representaciones– no se disipó en los años sucesivos que Evans no alcanzó a observar, por lo que sus reflexiones en este sentido siguen siendo de utilidad.

Stan Allen ha seguido algunos de los caminos abiertos por Evans en *Practice: architecture, technique and representation* (2000), avanzando justamente en problemáticas más recientes, especialmente aquellas vinculadas a los medios digitales y a la fascinación por el uso de diagramas. Interesado en la práctica proyectual y sus relaciones con los sistemas de representación, retomaba dos conceptos que Goodman había desarrollado en *Los lenguajes del arte*: las nociones de arte *alográfico* y *autográfico*. Vinculada a la relación de la obra con su autor, esta clasificación depende –explicaba Goodman (1979, p.113)– de la

---

<sup>18</sup> La constatación de la persistencia de una “composición fragmentaria” en la arquitectura del siglo XX, que para Evans se reeditaba con el auge del “deconstructivismo” hacia finales de los ochenta, también le permitía mostrar la delicada correspondencia entre imaginación, discursos y forma arquitectónica: Evans observaba cómo en las primeras décadas del siglo la arquitectura tomó ese tipo de composición del cubismo, cómo en la posguerra lo fragmentario estuvo ligado a la idea de un retorno al humanismo y, finalmente, cómo en el mundo contemporáneo la composición fragmentada venía a confirmar el definitivo final del humanismo y de la modernidad; en fin, cómo las mismas formas pueden significar una cosa y su contrario.

ausencia o presencia de sistemas de notación en las diferentes artes; es decir, de la existencia o no de un “método para distinguir las propiedades constitutivas de la obra de todas sus propiedades contingentes”, ya que son estos los métodos que posibilitan una ejecución a distancia del autor. Mientras que la pintura o la escultura corresponden al primer tipo, la música y la literatura son ejemplos del segundo<sup>19</sup>:

[...] en la música, a diferencia de lo que ocurre en la pintura, no existe la falsificación de una obra conocida [...] la interpretación de anoche [no es] menos genuina que la del día de su estreno. Las copias de la partitura pueden variar en exactitud, pero todas las copias exactas, aunque sean falsificaciones [...] son ejemplos igualmente genuinos de la partitura. (Goodman, 1979, p.113)

La ubicación de la Arquitectura en este esquema resultaba para Goodman un poco más compleja, pero definía la particularidad de los planos de los arquitectos, con su selección particular de dibujos y numerales, “como diagrama digital y como partitura” (Ibíd. p.200). El rescate del trabajo de Goodman por parte de Allen permite historizar e iluminar aquellas prácticas que hacia los últimos años del siglo se apoyaron en un trabajo “diagramático”; una práctica que tendió a oscurecerse al mismo tiempo que las nuevas tecnologías permitieron abordar datos de manera cada vez más compleja.

El trabajo de Picon también se ha ocupado de la arquitectura contemporánea y su relación con la cultura digital. En *Digital Culture in Architecture* (2010) –y desde antes en algunos artículos (2003)– ha seguido, desde una perspectiva histórica, los cambios producidos por las nuevas herramientas computacionales y comunicacionales y su relación con la emergencia, desde fines del siglo XIX, de una sociedad basada en la información. Picon problematiza la idea de “realidad virtual”: una idea que los programas de simulación introdujeron al lenguaje cotidiano de los años noventa, pero que también muchos arquitectos incorporaron a sus discursos a partir de las lecturas de los escritos de Deleuze que recuperaban ciertos aspectos del pensamiento de Leibniz. Retomando el concepto desde esa aproximación filosófica, Picon observa que, si “la realidad virtual no es más que un potencial que espera su realización”, lo *virtual* siempre ha residido, para la Arquitectura, en el momento del *proyecto* o del *diseño*: aquello que “no es de ninguna manera irreal, pero todavía no se ha manifestado [en] su efecto completo” (2003, p.125).

Como Allen, también Picon se preguntó por la recurrencia a los diagramas digitales. En el mundo contemporáneo, reconocida la arbitrariedad de la forma, el autor sostiene que ya “nada puede garantizar al diseñador que su proyecto sea el resultado de la mejor elección posible” (p.136). La fascinación por los diagramas, reflexiona, “podría muy bien provenir de esa situación de incertidumbre y duda en la que el diagrama actuaría como posible antídoto [...] Según sus defensores, los diagramas aparecen como una máquina abstracta o un programa cuyo despliegue es sinónimo de un nuevo rigor” (Ibíd.), permitiendo evitar cualquier idea preconcebida por el autor. Pero Picon advierte de la ingenuidad implícita en esta

---

<sup>19</sup> Si en el caso de la música la partitura “tiene como función primaria la identificación de una obra en sus distintas interpretaciones”, por el contrario, ninguna de las propiedades pictóricas del boceto de una pintura o una escultura “se puede menospreciar como contingente y ninguna desviación es insignificante”. Ibíd. p. 113 a 123.

búsqueda de objetividad y nos recuerda que “los estudios científicos muestran que en la propia ciencia los resultados son siempre más ‘construidos’ que la mera consecuencia lógica de hechos observados” (p.137). Al mismo tiempo, de su trabajo se desprende una pregunta: una vez en marcha el proyecto en tanto despliegue de un proceso de transformación o “evolución dinámica”, ¿cómo se decide donde detenerlo? En efecto: aunque los diagramas permiten visualizar flujos y aunque pueden mostrar cambios temporales, la forma arquitectónica exige una cristalización en un momento determinado.

Por último, Picon no pierde de vista la referencia a las técnicas del *marketing* a las que muchos de esos procesos están vinculadas, ni la tendencia de una arquitectura que ya no aspira a proponer un mundo alternativo –tendencia que define como un “nuevo realismo”–. Puestos en crisis los ideales reformistas de las vanguardias de principio de siglo, la Arquitectura puede aceptar las “fuerzas invisibles del mercado”. Después de todo, eso fue lo que Rem Koolhaas propuso desde su *Delirious New York* de 1978: aceptar la metrópolis real, la ciudad genérica, “la cultura de la congestión, la riqueza genuina de la modernidad. A entender esa cultura –y a celebrarla– dedicó [...] el último manifiesto moderno.” (Gorelik, 2011, p.59)

### **La práctica proyectual en Argentina: una aproximación histórica**

Respecto de los trabajos locales que se han dedicado al estado disciplinar reciente, es de gran importancia el trabajo crítico de Graciela Silvestri: también ella aborda la cuestión del *realismo* en la arquitectura contemporánea en diversos artículos, pero desde una perspectiva casi opuesta a la de Picon (e incluso a la de Allen, que apunta al hiperrealismo homogeneizante de las perspectivas producidas por los *softwares* de renderizado<sup>20</sup>). En “Sombras del pasado, sombras del futuro” (Silvestri, 2008) la autora persigue dos hilos que se desprenden de “la crítica integral de los modernismos” iniciada en los años setenta: uno que puede seguirse desde la llamada Escuela de Nueva York, de la que Eisenman fue su cara más visible. El otro, nos reconduce hacia la *tendenza* italiana, liderada por Aldo Rossi, vuelta hacia la ciudad concreta por la vía del *realismo*<sup>21</sup>. Nos interesan estos desarrollos que Silvestri analiza en la década del noventa porque ambos se han tejido de diversos modos en las experiencias porteñas aquí estudiadas.

El primero, ha buscado respaldo en el Arte como “último lugar de libertad”, dialogando con la filosofía posestructuralista en los comienzos de los años noventa, convirtiendo a la arquitectura “en ilustración directa de las imágenes creadas en otras sedes” (2008, p.92). La autora ubica en la cartografía

---

<sup>20</sup> Para el autor, esta realidad: “is entirely mediated through the visual conventions of already existing media, primarily cinema and photography. A rendering of a building is deemed successful if it looks sufficiently like a photograph of a building, and animations simulate the conventions of a popular film” (Allen, 2000, p. 74).

<sup>21</sup> Silvestri repasa este concepto en relación a distintos tipos de arte –la pintura, el cine, la literatura– y precisa la posición ambigua de la arquitectura: aunque construye lo real, implica una expresión abstracta.

“busca-nichos” que Zaera publicó en 1998 en *El Croquis*<sup>22</sup>, la consolidación de un mercado de arquitectura que “necesita no sólo de obras, sino de obras parlantes, con discursos sofisticados que subrayen su *plus* artístico con respecto a los productos comunes de la profesión” (2007, p.47). Silvestri advierte allí el avance “hacia una nueva retórica figurativa que [habla] a un determinado sector del público, aquel cuyo repertorio de lugares comunes hacía tiempo que no estaba atado a las convenciones normativas, sino a la renovación permanente como único valor: una rica y culta burguesía” (Ibídem. p.52). Deteriorado el conocimiento que conduce a una materialización de calidad (porque muchas escuelas de arquitectura relegaron el saber que concierne a la construcción) y velados los mecanismos de acceso a esas posiciones de éxito, Silvestri observa que “las jerarquías no se han destruido: se han ampliado”. Es más, para la autora

No ayuda para la adquisición del valor simbólico la confusión de un discurso fragmentario [...] [que] no transmite, enseña, comunica: la pretensión adorniana de incomunicabilidad para evitar la reificación se convirtió, caídas las esperanzas de izquierda, en dialecto de distinción clasista. (Ibídem)

Como veremos, el arco que se traza desde Eisenman a Zaera tuvo cita en los *Talleres Experimentales Proyectuales* (TEP) de la FADU desde 1992 y en el evento “ANYbody” de 1996. Pero allí se entrelazó con los otros hilos que la autora sigue y llama *realismos*: aquellos en los que “sobrevuela [...] un afán –más ético que político– de recuperar las instancias materiales de la construcción, ya sea privilegiando el momento concreto de elaboración de la obra o subrayando los usos sociales o las inflexiones locales.” (Silvestri, 2008). De hecho, como veremos, para esos años, el propio discurso de Eisenman ya estaba tensado en parte por estas preocupaciones. Pero además sostendremos aquí que ese entrelazamiento puede explicarse por la importancia que las teorías de Rossi adquirieron en Buenos Aires desde las experiencias de la Escuelita y el Laboratorio del CAYC, y más tarde por la labor didáctica de Tony Díaz en la UBA. Se explican, también, porque en el *star system* comenzó a pesar una arquitectura española –y en no menor medida portuguesa– que también había recogido las lecciones rossianas y que estaba involucrada en la efectiva construcción de la ciudad. Finalmente, se articuló con lo que para Silvestri fue “una de las más fructíferas relecturas operativas de la historia local”: la recuperación de obras como las de Baliero y Carmen Córdova, de Ernesto Katzenstein o Eduardo Leston, de Jorge Scrimaglio o Julio Vilamajó. De éstas, nos interesa especialmente la recuperación de la obra de Katzenstein en 1999, gracias a un trabajo impulsado por su hija –Inés Katzenstein–, Mauricio Corbalán y Pío Torroja, porque puede ser leída como el inicio de la reposición de la “buena arquitectura” que en Buenos Aires ha prescindido del *partido*. Allí, hasta Rafael Viñoly –un arquitecto de *partido*– hacía una crítica a esa noción. Bajo el título “Katzenstein y el Valor del Fragmento”, Viñoly (1999) escribía que su obra era ejemplo de

[...] una producción de gran sofisticación y contenido crítico, sin recurrir a las expresiones grandilocuentes que el medio privilegia.[...] Ernesto nunca fue un arquitecto de “partidos”. A pesar de conocer mejor que sus

---

<sup>22</sup> Silvestri se refiere al artículo: “Un mundo lleno de agujeros”, *El Croquis*, 88-89, Madrid, 1998.

contemporáneos el origen del método de l' École des Beaux Arts, y la utilidad compositiva del diagrama, Katzenstein rechazó su uso como sistema para “explicar” la filosofía de sus proyectos. La consecuencia de esta actitud fue una arquitectura sin la aparente “fuerza conceptual” que caracterizó el período de los años sesenta y setenta en la Argentina. Esta “debilidad” le permitió en cambio, evitar la increíble sobresimplificación que caracterizó muchas de las propuestas más conocidas de la época. (p. 14)

Si pasamos ahora a los trabajos que se han dedicado específicamente a las prácticas proyectuales en la historia reciente, deben reconocerse los diferentes aportes de Roberto Fernández sobre las “lógicas proyectuales”, en tanto lógicas de sentido a los que ha recurrido la arquitectura luego de la crítica posmoderna y, más recientemente, sobre los “modos del proyecto”, que Fernández vincula al aspecto más experimental de las prácticas proyectuales actuales, atravesadas por un pragmatismo que oscila, desde su punto de vista, “entre lo oportunista y lo ingenioso”, acentuando “el triunfo de lo singular y subjetivo” (Fernández, 2007 y 2013). Su aproximación debe ser entendida como el intento por producir una cartografía que se ordena en torno a las distintas categorías provenientes de los discursos de los arquitectos. Su trabajo nos advierte de la dispersión de las posiciones en el campo disciplinar contemporáneo.

Los trabajos de Fernando Aliata, por su parte, abordan, desde una perspectiva histórica, las “lógicas proyectuales” –las estrategias y procedimientos– utilizadas por los arquitectos desde la didáctica académica hasta las transformaciones de fines de los años setenta. Especialmente en “Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina” (2006) el autor presenta justamente la antesala de las transformaciones que aquí nos ocupan: el momento de mayor auge de la “arquitectura de *partido*” y sus solapes con el concepto de *sistema* algunos años después. Nos referiremos a su trabajo en el capítulo I, dado que estas tradiciones proyectuales siguieron presentes –aunque cada vez más edulcoradas– en las últimas décadas del siglo.

En *Arquitectura en la Argentina del siglo XX* (2001) Jorge Francisco Liernur también da cuenta de la importancia que adquirió el *partido* en lo que llamó la larga “Década del 60”. En el último capítulo de ese libro, “El imperio de la frivolidad. 1980-2000” avanza sobre la cultura disciplinar más reciente, a la que califica como superflua y banal. En estas décadas, dice Liernur, la forma ha devenido mero significante. Allí señala que el *partido* siguió siendo un concepto operativo en los proyectos de los grandes estudios, como la “única tradición que continuó vigente desde los tiempos de la Academia, y quizá desde la ‘regularidad’ rivadaviana” (p. 388). De este último capítulo (cuya primera versión coincide con el fin del período que Liernur estudia) nos interesa subrayar sus observaciones sobre el lugar que ocuparon los ámbitos académicos. Liernur sostiene que

Reducidas sus posibilidades de trabajo en concordancia con la formación recibida, para los recién graduados quedó la experiencia de la docencia universitaria como una narcótica suplencia de la acción real. En buena medida esta función de narcótico colectivo ayuda a comprender la existencia y la producción de las Facultades

de Arquitectura en esta etapa, al tiempo que define su rol, ya no sólo como productor y reproductor de conocimientos sino como principales contenedores de la disciplina misma, o de sus restos. Contenedores que agregaron a las funciones citadas las de legitimación, experimentación y consagración de modelos que en las etapas anteriores habían asumido otras instituciones [...] (p. 385)

Es cierto: caído el sistema de concursos, las “grandes obras” –ahora privadas– quedaron en esos años en manos de los arquitectos ya consagrados que replicaron modelos probados, y por eso fue en las universidades donde pueden hallarse los debates y las experimentaciones que involucraron a los más jóvenes. Pero muchas de esas experiencias docentes –herederas de la pesada crítica posmoderna– no estuvieron adormecidas, sino que ensayaron respuestas, buscaron otros sentidos y construyeron nuevos interrogantes. Los talleres de proyecto, que como bien señala el autor tuvieron un lugar central en este período, funcionaron en no pocos casos cuestionando las viejas prácticas de esos arquitectos consagrados que no resignaron su lugar en una academia a la que confiaron el último resquicio de prestigio. Pero aunque las nombra, Liernur no avanza sobre estas experiencias. En cambio, concluye que el único avance que supusieron fue la “comprensión de las dimensiones culturales de la disciplina” (Ibídem.). Pero más allá de este avance –que debe ponerse en relación con la emergencia de los estudios culturales en los años ochenta– hay otras razones para pensar que muchas de las experiencias didácticas de esos años no pueden calificarse por lo demás de superfluas. Al encontrarse efectivamente relegadas de la “gran práctica profesional”, muchas de ellas se preocuparon por construir bases más sólidas para una práctica menos idealista, más atenta a las relaciones entre forma y materia, menos dependiente de los talentos personales, más abierta a otros tipos de “acción real”, más sensibles a las condiciones del paisaje urbano y natural. A la vez, las experiencias más inquietas instalaron en la Universidad la necesidad de una didáctica del proyecto fundamentada teóricamente, con objetivos claros y precisos, hasta entonces completamente inexistente en los talleres de proyecto.

Para ubicar en una historia de más largo alcance estas experiencias proyectuales didácticas, contamos con el trabajo desarrollado por Mónica Rojas, Claudia Schmidt y Graciela Silvestri y para el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (2004): las autoras recorren en esas páginas la historia de la enseñanza de la Arquitectura en el país desde el siglo XIX hasta nuestros días. Una aproximación histórica también ensayó Ana Cravino en *Enseñanza de la Arquitectura* (2012), analizando los cambios curriculares de la carrera en la UBA hasta el año 1955, cuando se produjo el abandono definitivo de las prácticas *Beaux Arts*. Cravino recupera numerosos testimonios que dan cuenta de las disputas acontecidas en la institución a la par de las transformaciones disciplinarias, universitarias y políticas. De su trabajo nos interesa retener, para contrastar con el período que aquí nos ocupa, que hasta mediados de los años cincuenta, la primera y segunda generación de “arquitectos modernos” reconocidos se mantuvo por fuera de la Universidad, puesto que “no consideraban la docencia como un mecanismo de legitimación de su arquitectura” (p. 314). A la vez, la autora concluye que, en esos primeros cincuenta años de enseñanza, mientras el área *Técnica* ha sido la

más conservadora, el *proyecto* se mantuvo como núcleo duro, apuntalando un “perfil profesional ‘idealizado’: el del ‘gran arquitecto proyectista’” (p. 336). Como veremos, hacia el fin del siglo nos volvemos a encontrar con la persistencia de esta última caracterización.

La tesis doctoral de Verónica Devalle –*La travesía de la forma* (2009)–, en la que reconstruye la conformación del campo del Diseño Gráfico en Argentina, ilumina parte de la historia de la enseñanza de la Arquitectura precisamente desde mediados del siglo pasado. Su travesía culmina –para el caso de Buenos Aires– con el surgimiento de la FADU en 1985 (justamente cuando se creaba la carrera de Diseño Gráfico junto a la de Diseño Industrial), reponiendo parte de la historia reciente de esta institución. La investigación de Devalle resulta un material valioso porque aquí nos concentraremos en algunas experiencias surgidas en ese particular momento. Al mismo tiempo, explica por qué las carreras de Diseño fueron incorporadas a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU), y deja abierta la pregunta por el “ser proyectual” común de todas las disciplinas de la FADU. Una pregunta que, desde nuestro punto de vista, sigue siendo problemática.

Otras dos tesis permiten reconstruir experiencias didácticas particulares de la historia reciente de nuestro país: la primera, de Sebastián Malecki (2014), especialmente en su capítulo dedicado a la experiencia político-pedagógica del Taller Total en la Universidad de Córdoba (1970-1975), complejiza la mirada sobre los procesos de radicalización política que se dieron entre los sesenta y setenta. Su trabajo demuestra que esa experiencia no estuvo exenta de debates disciplinares específicos: el Taller Total supuso la reconsideración del compromiso social de la arquitectura a partir de la idea de “hábitat”, a la vez que puede entenderse como una reacción a las ideas representadas por Marina Waisman y Enrico Tedeschi.

La segunda, la tesis de maestría de Silvio Plotquin (2011), es de gran importancia para este trabajo porque repone las relaciones entre la experiencia de La Escuelita (1977-1983) y el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) de Nueva York. Si bien Plotquin se detiene ampliamente en el rescate porteño de la obra de Alejandro Bustillo, no avanza específicamente sobre las diferencias entre las ejercitaciones proyectuales desarrolladas en los distintos talleres de La Escuelita. Pero su trabajo, como algunas indagaciones de Silvestri (2000) respecto de esos mismos años, da cuenta de las articulaciones que comenzaron a producirse entre arquitectura e historia, y permite empezar a desentrañar el confuso concepto de “posmodernismo” que englobó experiencias absolutamente disímiles.

Pese a que muchos de estas investigaciones comienzan a iluminar los debates disciplinares de la historia reciente, hasta ahora no existen trabajos que aborden las experiencias proyectuales didácticas desde el momento en que la FAU se constituyó como FADU en el inicio del nuevo período democrático de nuestro país. Sin embargo, contamos con los numerosos trabajos sobre “Investigación proyectual” promovidos por Jorge Sarquis (2004 y 2007) desde POIESIS, que recogen algunas de esas experiencias. Asimismo, algunos de los escritos de los profesores de la cátedra de *Introducción al Conocimiento Proyectual* (ICP) de Flora Manteola (Manteola, Turrillo y Sztulwark, 2006 y 2008), y en especial aquellos de Pablo

Sztulwark (2009 y 2015), vuelven públicas las prácticas de esos talleres del CBC, recuperando la historia de sus inicios en 1985. Estos trabajos fueron material de análisis en esta tesis.

## **Periodización y organización de la tesis**

Como toda periodización, la que aquí se establece no implica rupturas precisas ni bordes absolutamente definidos: su finalidad es tan sólo la de ordenar el análisis de ciertas experiencias, en este caso, aquellas que nos permitan situar y explicar las críticas a la noción de *partido* y el creciente interés en el proceso del proyecto, en particular, de aquellos procesos no apriorísticos. Aunque estas críticas comenzaron a aparecer con mayor nitidez y contundencia en los últimos años del siglo XX y el paso al XXI, es necesario desandar ciertos episodios previos, puesto que los espacios en los que estos cambios comenzaron a emerger están tramados con los sucesos que se produjeron en la cultura disciplinar desde las décadas del setenta y ochenta.

Pero además, como la noción de *partido* no se presenta con absoluta claridad, para entender su crítica será necesario reponer su propia historia, revisando el significado del *parti Beaux-Arts* que le dio origen. Nos ocuparemos de ello en el primer capítulo porque nos permitirá comprender los modos en que esta noción fue entendida en los años posteriores, especialmente desde la década del sesenta, cuando la “arquitectura de *partido*” alcanzó su máximo desarrollo con el concurso de la Biblioteca Nacional. Seguiremos luego su derrotero, analizando sus cruces tanto con el concepto de *sistema*, como su posterior relación con la noción de *tipo* –una noción que se rescataba al mismo tiempo que se revalorizaban las prácticas compositivas en las experiencias de enseñanza alternativa de La Escuelita (1977-1983) y el Laboratorio del CAYC (1980-1983)–.

Desde allí la periodización establecida, que se corresponderá con los tres capítulos restantes de la tesis, responde al desarrollo de ciertas experiencias proyectuales vinculadas a la enseñanza del proyecto arquitectónico en Buenos Aires. A grandes rasgos, esta periodización se enlaza también con sucesos histórico políticos relevantes en nuestro país (aunque no solamente): el fin de la última Dictadura Militar cerrará el primer capítulo, puesto que entonces concluyeron las experiencias alternativas a las que hicimos referencia. Las experiencias abordadas en el segundo capítulo se inician con la normalización de la UBA en el gobierno de Raúl Alfonsín. Si bien algunas de ellas continuaron en los años posteriores, se iniciaron antes del traspaso de gobierno en la crisis económica de 1989 –año en que caía también el Muro de Berlín y el mundo comenzaba a reordenarse de un modo distinto–. En el tercer capítulo se estudian episodios que tuvieron lugar en los años marcados por las políticas neoliberales de la presidencia de Carlos Menem que dieron lugar, en 1991, a la Ley de Convertibilidad. Se trata de años que coinciden con la aceleración de las comunicaciones y la masificación del uso de las computadoras personales, así como también de experiencias

vinculadas a una fluida circulación de arquitectos de renombre internacional a través de *workshops*, conferencias y revistas. También para esos años la primera generación de arquitectos formados en la nueva FADU se reincorporaba a la institución como docentes. Por último, el cambio de siglo corresponderá al cuarto capítulo. Durante los críticos años del gobierno de la Alianza que culminaron en el desbordado 2001 (que es también el año del derrumbe de las Torres Gemelas en Nueva York) se produjo la cristalización de distintas críticas al *partido* y se acentuó la diversificación de las prácticas proyectuales. Desde entonces, los programas computacionales se instalaron como herramientas proyectuales ineludibles trastocando la cultura disciplinar: en esas transformaciones estamos todavía inmersos.

Los casos que irán apareciendo a lo largo de la tesis representan indudablemente un mapa sumamente incompleto de las experiencias didácticas y de los debates vinculados de modos más o menos estrechos a la FADU-UBA en el período estudiado: quedan afuera, por ejemplo, las vertientes nacionales y populares que fueron tan importantes en los años ochenta. Y es que la elección de los casos respondió a la hipótesis de que los mismos constituyen experiencias en las que puede constatarse la crítica a la idea de *partido* y –de manera no necesariamente simultánea– que apareció en ellas una atención volcada hacia el proceso proyectual. Como veremos, no todas las experiencias comparten las mismas críticas, ni poseen igual densidad. Los caminos que exploraron conducen a destinos diferentes. En este sentido, el material analizado no puede ser entendido como un todo coherente; más bien se trata de todo lo contrario.

En el segundo capítulo revisaremos algunas experiencias resultantes de los cambios institucionales: de los inéditos talleres de ICP del CBC, nos detendremos en las cátedras de Miro Speranza y de Flora Manteola y Miguel Baudizzone. También seguiremos algunos de los hilos que se desprendieron de La Escuelita en la Facultad: en pleno debate posmoderno algunos talleres de *Arquitectura* –como los de Antonio Díaz y Justo Solsona– realizaron valiosos trabajos colectivos de relevamientos de obras de arquitectura argentina de diferentes períodos, anónimas y de autor.

El tercer capítulo recupera ese hilo observando algunos cursos en el interior de la cátedra de Solsona (Díaz dejaría el país en 1988): el Laboratorio conducido por Ciro Najle en 1994 y el trabajo que Sergio Forster desarrolló en los años posteriores en el segundo nivel de la cátedra. También en este capítulo revisaremos los TEP organizados por Jorge Sarquis desde el Área de Investigaciones Proyectuales de la FADU y el Centro POIESIS, a partir de 1992.

En el último capítulo nos ocuparemos de la muestra “x posici **on**” realizada en Viena y Rotterdam, entendiéndola como la cristalización de los debates de una red heterogénea de arquitectos docentes vinculados a la UBA, con una consciente agenda de distinción de los modos de hacer establecidos en Buenos Aires. También abordaremos el artículo que Pablo Sztulwark escribía en la revista *Contextos* de la FADU sobre la inadecuación del *partido* a la cultura contemporánea.

Finalmente, el mapa que estas experiencias componen es incompleto, además, por el propio material que permitió reconstruirlo. Lo sucedido en estos talleres permanecerá inexorablemente inaccesible y sólo contamos con algunos rastros incompletos, piezas arqueológicas del pasado reciente: historias orales conducidas por recuerdos, algunos programas de cátedra, artículos escritos por los docentes, bibliografías utilizadas por los cursos, transcripciones de clases o conferencias, exposiciones, consignas de ejercicios, algunos resultados parciales o finales de los trabajos de los estudiantes (y no necesariamente los mejores resultados).

Este trabajo es, entonces, una primera aproximación al problema del proyecto en la cultura disciplinar local de los últimos años del siglo pasado; la reposición de algunas experiencias relevantes que permitan explicar las condiciones de posibilidad de los cambios en las prácticas y la crítica a la noción de *partido*. En este sentido, la tesis intenta comprender algunos de esos cambios, para producir su aporte tanto a la historia reciente de la disciplina, como al conocimiento más específico sobre la enseñanza del proyecto.



# Capítulo I

## Partido y otras nociones en la cultura proyectual en Buenos Aires

*Partido es una cosa que se puede entender de muchas maneras, pero se entendía de una manera muy precisa, como una decisión medio autoritaria que se tomaba en un momento inicial, y que tenía que ser el rumbo para terminar.*  
Juan Molina y Vedia, 2006<sup>23</sup>

*La idea de partido no es ni más ni menos que una toma de decisiones omnipresentes sobre el proyecto, que fuerza las distintas necesidades de las situaciones internas y temas particulares a esa totalidad.*  
Claudio Vekstein, 2005

*El partido es marcar una jerarquía en el protocolo de decisiones.*  
Ariel Jacobovich, 2006

Aunque podemos ubicar algunas críticas al *partido* en los últimos años del siglo XX, lo cierto es que en el período estudiado esta noción siguió siendo clave en la comprensión de la Arquitectura en la cultura proyectual local: fue el concepto desde el cual muchos proyectos se seguían explicando, y no sólo en los ámbitos académicos sino también en las revistas especializadas. Pero como ya se dijo, su definición precisa presenta algunos problemas y se lo confundió muchas veces con otras nociones: basta revisar las páginas de una importante publicación dedicada a la difusión de la actividad profesional como es la revista *Summa+*<sup>24</sup> (lanzada en 1993 como continuación de su antecesora *Summa*<sup>25</sup>) donde abunda la utilización de este concepto para explicar los proyectos publicados. Sólo como ejemplo de la imprecisión que rodeaba al término en la década del noventa, en un artículo escrito en 1994 en relación al Palacio Alcorta, se sostenía que “Por primera vez en muchos años [...] un gran edificio residencial de calidad, adopta[ba] un *partido* de edificación periférica de la manzana con patio interior”<sup>26</sup>. ¿Acaso no se confunden aquí las nociones de *partido* y de *tipo*? Efectivamente ambas nociones refieren a una idea estructurante de la forma, pero mientras el *tipo* se funda en una realidad históricamente construida –siempre en vínculo con las posibilidades técnicas y las demandas sociales– de la que extrae su estructura, la noción de *partido* se apoya en la inspiración del arquitecto como sujeto dador de forma<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> En: “Entrevista al arquitecto Ariel Jacobovich”, 2006, Archivos DAR.

<sup>24</sup> Esta revista funciona aun hasta hoy como una importante difusora del mundo profesional, objetivo que ya dejaba en claro en la presentación editorial de su primer número cuando decía: “Nos desprendemos de las togas académicas para acercarnos a los temas que son de estudio o de la práctica profesional habitual”. Nota editorial, *Summa+*, 1, 1993.

<sup>25</sup> *Summa* había aparecido hacia la década del sesenta como una especie de “narración oficial de la arquitectura Argentina”, al decir de Gaciela Silvestri (2000, p. 42).

<sup>26</sup> Diez, F. (1994, Octubre/Noviembre). Palacio Alcorta. Figueroa Alcorta 3351. *Summa+*, 9, octubre-noviembre, 1994, p. 38 a 41.

<sup>27</sup> Para la noción de *tipo* puede verse Rossi, A., 1966 y Moneo, R., 1978.

Para entender las posteriores críticas al *partido*, en lo que sigue se indagará en el origen del concepto, en esa y otras distinciones, y en los contactos entre diferentes prácticas que constituyeron nuestra cultura disciplinar desde mediados del siglo pasado.

### I. a. Del *parti* a los sistemas

En primer lugar, *partido* deriva de la clásica idea de *parti* de la tradición de la *École des Beaux-Arts* de París<sup>28</sup>. Como Eduardo Leston insiste, es importante reconocer las diferencias entre el modo “reduccionista” en que muchos comprendieron el concepto de *partido* y el *parti Beaux Arts*.

En “El sistema de Beaux Arts”, Van Zanten (1978) recoge una cita que explica muy claramente el concepto de *parti*: “Un edificio francés es, como regla, el resultado de una idea. Cada porción, cada ornamento del edificio, el suelo donde se asienta y los jardines que lo rodean sostienen esa idea’. Hubo una palabra que se usó en la *École* para enunciar este concepto: *parti*.”<sup>29</sup> En aquel artículo el autor explicaba que, desarrollado en el siglo XIX, este concepto implicaba “tomar un bando o tomar una decisión. En diseño significa[ba] la selección de un concepto básico inicial de la naturaleza de un edificio en particular [...]”. En el contexto socio-político y disciplinar de la *École*, aportaba varias novedades: por un lado, en un momento en que la gran cantidad de lecciones y tratados escritos revelaban la urgencia de sistematizar la práctica proyectual y de dotar de una base racional y científica a la arquitectura, el *parti* se presentaba como un “concepto-guía” que conducía el proceso de *composición* adoptado en el nuevo ámbito académico que formaba a los arquitectos. La *composición* era un método proyectual transmisible y abstracto que, desde las *Lecciones* de Jean Nicolas Louis Durand (1805), daba importancia al elemento y su *taxis* (orden)<sup>30</sup>. El acatamiento de la composición a esa decisión inicial –a la que obligaba la lógica del *parti*– permitió abordar los nuevos programas institucionales del Estado Moderno que, aunque complejos, podían resolverse sintéticamente y volverse inteligibles.

Como sostiene Moneo, esa urgencia por el problema metodológico hizo que las discusiones acerca de la naturaleza de la obra de arquitectura pasaran a segundo plano. La idea de *tipo*, tal como a fines del siglo XVIII la definía el teórico francés Quatremère de Quincy en su *Dictionnaire historique d'architecture* (1832), fue entonces relegada. Para Quatremère el *tipo* era la “razón originaria de la cosa”, fundada “en la historia, la naturaleza y el uso”. Diferente del concepto de “modelo”, el “*tipo* no presenta tanto la imagen de una cosa a ser copiada o imitada perfectamente, sino la idea de un elemento que debe por sí mismo servir

---

<sup>28</sup> Nos referimos a la práctica disciplinar que se desarrolló en torno esta Escuela fundada en 1819 en el contexto del surgimiento del Estado Moderno tras la Revolución Francesa.

<sup>29</sup> Van Zanten, D. (1978). La cita corresponde a: HARVEY, Lawrence; “The french Mind”, *The Builder*, n° XXVIII, 1870, p. 280.

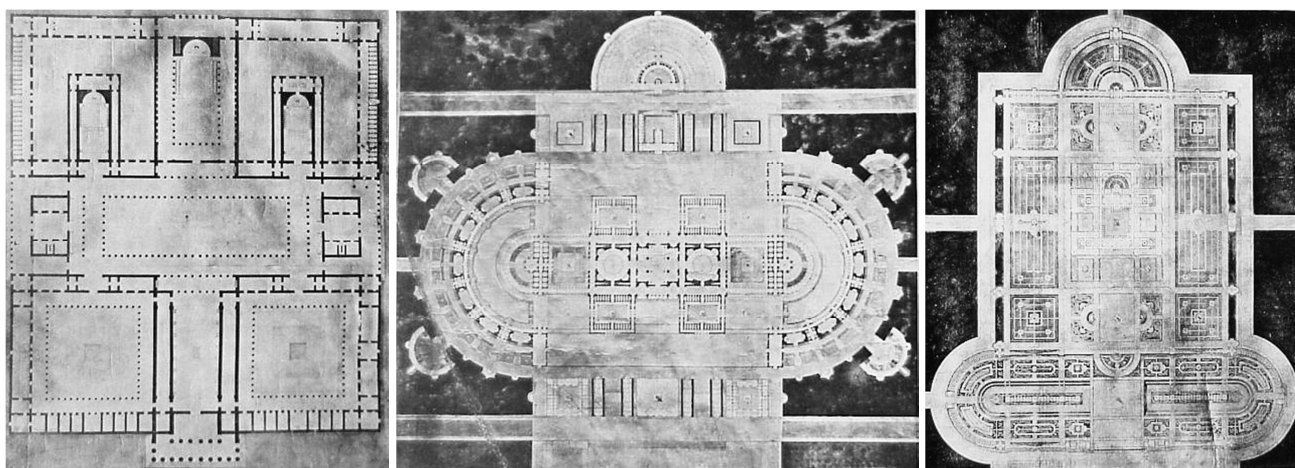
<sup>30</sup> Aliata, F. 2003. Como Colquhoun (1978) sostiene, “Durand estableció los fundamentos para un procedimiento puramente sintáctico, en oposición a lo icónico, en el cual las formas clásicas son reducidas a un repertorio puramente formal.” Puede verse también Moneo, R. (1981).

de regla al modelo [...] Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el *tipo*". Retomaremos este concepto en el próximo apartado en el momento de su revalorización (en la década del setenta) y recuperaremos el problema de las "reglas", que está implicado en la definición este concepto.

Mientras que el problema del *tipo* entendido de ese modo perdió atención, los concursos del *Grand Prix* de Roma que la propia *École* promovía –y a través de los cuales los alumnos lograban su egreso– dieron gran importancia al *parti*. En un ambiente altamente competitivo, el breve tiempo en que debía desarrollarse la primera instancia del concurso –un encierro de seis días, luego de los cuales, si el alumno quedaba seleccionado, se pasaba a una segunda etapa de tres meses de desarrollo del proyecto<sup>31</sup>– suponía un método efectivo y contundente, donde el resultado final del proceso proyectual pudiera ser vislumbrado desde el inicio. El *parti*, que estaba sujeto a la inspiración del arquitecto-artista, se volvía entonces primordial, en tanto posibilitaba un proceso convergente en el cual todo lo que pudiera desarrollarse en el trimestre final de la competencia no haría más que fortalecer el *parti* elegido en el inicio.

Si el hacer arquitectónico buscaba un fundamento científico, el proceso proyectual basado en la *composición* guiada por un *parti* garantizaba cierto "control racional" en el curso de la instancia proyectual, ya que cada decisión parcial podía considerarse correcta o no, en la medida en que contribuyera a fortalecer el concepto que subyacía al edificio (en la *École* era obligatorio no apartarse de ese *parti* inicial):

...en la génesis de una planta, la elección del partido es de mayor importancia –especialmente en el principio– que es lo que llamaré composición pura [...] Esto último es fundamentalmente una cuestión de ajuste de partes, donde el partido juega el rol de la inspiración en una composición musical y aplica principalmente para el armado y la importancia relativa dada a las partes...<sup>32</sup>



f.2. Plantas correspondientes a los proyectos ganadores del *Prix* de Roma de Labrouste (1824), Murey (1831), Normand (1846).

<sup>31</sup> Se trataba de proyectos sobre terrenos ideales, primero más monumentales y grandiosos, que formaban inmensas grillas monótonas. Con los años se fueron desarrollando programas más pragmáticos y los proyectos se volvieron más complejos, incorporando la noción de *marché* y recurriendo a un lenguaje más ecléctico.

<sup>32</sup> Gromort, G.; citado Van Zanten, 1978.

Si bien la idea de *parti* no era exclusivamente una cuestión de planta, en tanto involucraba al volumen y al espacio articulado como un recorrido, este dibujo –el corte horizontal del edificio en sistema Monge– jugó un papel privilegiado. La manera en que se representaban los proyectos, a través de dibujos de gran destreza, permite visualizar el carácter convergente de este proceso proyectual: las superficies grisadas ayudaban a comprender las composiciones en términos de *figura-fondo*; composiciones en las que el *poché* –esas mordeduras que pueden leerse en los muros– jugó un papel fundamental como garante de regularidad (f. 2).

El rigor geométrico que guiaba las composiciones construidas sobre retículas y ejes contribuía también a legitimar este método como racional y científico (aunque se recurriera a una geometría básica en relación a las posibilidades que la obra de Gaspar Monge había entonces abierto, tal como Evans ha observado<sup>33</sup>). Pero además, platónicamente, la geometría implicaba un ideal de belleza. Como sugiere Guillerme (1970),

la abstracción lineal será por algún tiempo el instrumento elegido para la representación de la “belleza ideal” [...]: a través de la pureza del trazo se elimina la complacencia por las representaciones ilusionistas propias de la inspiración barroca, en tanto se afirma la exigencia de precisión de la que la geometría descriptiva de Monge provee el paradigma cierto.

En nuestro país, la Arquitectura se constituyó a principios del siglo XX como institución adoptando las normas de la *École* parisina y, por lo tanto, asignando una gran importancia a la búsqueda de un *parti*<sup>34</sup>. Como sostiene Silvestri, las arquitecturas modernistas más radicales de la segunda y tercera década del siglo XX, no produjeron un corte rotundo con esa tradición disciplinar. Más bien tuvieron un carácter “literario”,

---

<sup>33</sup> En relación a la importancia de la *Geometrie descriptive* (1847), Evans (2000) apunta que con el trabajo de Monge la referencia a las tres dimensiones del espacio se volvió más abstracta, y si bien los cuerpos no geométricos no podían representarse, los cuerpos geométricos y sus intersecciones pudieron ser mucho más complejos: “For Euclid, the third dimension was a rather difficult final conquest. For Monge, all geometry was about three dimensions, though practiced in two. His descriptive geometry defined configurations in space by their orthographic projections on two fixed ‘reference planes’ perpendicular to one another. The line of intersection between the two reference planes was treated as a hinge, or fold, which then opened out into a single flat surface. Monge used the fold line in a variety of inventive ways to obtain information about the relation of bodies in space, otherwise more or less unobtainable by graphic means.” Pero, como dirá Evans, si la geometría descriptiva permitía pensar en articulaciones de mayor complejidad y descripciones de diferentes curvaturas no fue esto lo que el sistema de Durand promovió: “Cartesian coordinates were used by mathematicians to define great variety of curves [...] And likewise, while descriptive geometry encouraged the free orientation of forms in relation to one another, Durand’s orthographic projection was used to enforce the frontal and rectilinear [...] If Durand’s methods are to be described as scientific, rational, mathematical, geometrical, or even methodical, we should recognize that they are degenerately so.” (p. 324).

<sup>34</sup> Para finales del siglo XIX, las profesiones vinculadas a la construcción y a la ciudad se encontraban en nuestro país en un terreno de disputa. Liernur (2001) indica que estaban por un lado los arquitectos que habían estudiado en Europa y los que egresaban con el título de ingenieros en la Facultad de Ciencias Exactas local: “con el objetivo de poner orden en una actividad que en los comienzos de la modernización se presentaba como un amasijo de prácticas, creencias e ideas”, se creaba en 1901 la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires –aún dentro de los estudios de Ingeniería y, por lo tanto, dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas. Al perfil politécnico de la enseñanza previa, la nueva Escuela encomendada a Alejandro Christophersen se orientó hacia el modelo de la *École* parisina– introduciendo materias como *Composición Decorativa*, *Arquitectura* e *Historia de la Arquitectura*. Hacia 1914, la contratación del francés René Karman implicó una reforma al plan inicial, que incorporó la estructura de “ateliers-talleres” guiados por un maestro, dando gran importancia a la búsqueda de un *parti*: para eso se “promovió la adquisición de destrezas en la proposición de ideas a través de esquicios rápidos” (p.38 y 39). Será recién en 1947 cuando se cree la Facultad de Arquitectura de la UBA. Puede verse también: Rojas, Schmidt, Silvestri (2004).

en tanto fueron calificadas de “vanguardistas” mucho más “en virtud del debate y no de los productos arquitectónicos” (Silvestri, 2008<sup>a</sup>, p.4).

Una de las transformaciones más importantes respecto de esa tradición clásica se dio en el ámbito universitario a partir de mediados de la década del cincuenta, cuando la idea de *Diseño* –abonada desde las páginas de *nueva visión* por Tomás Maldonado<sup>35</sup>– comenzó a reemplazar a la *Composición*. Aquel ciclo experimentó una importante renovación de la enseñanza de la Arquitectura, teniendo como horizontes de referencia a la Bauhaus, a la *Hochschule für Gestaltung* (HfG) de Ulm –en la que Maldonado tenía para entonces una participación protagónica– y al *Institute of Design* del IIT (*Illinois Institute of Technology*) de Chicago–en el que Manuel Borthagaray<sup>36</sup> cursó estudios de posgrado–. Desde 1957 la Facultad se organizó a partir de los departamentos de *Arquitectura*, *Técnicas*, *Historia* y *Visión*. Éste último aportaría importantes novedades respecto de los problemas de la percepción y la forma, de la significación y la información, al mismo tiempo que insistiría en una reformulación de la representación por la presentación. Desde entonces también se instauraron los cursos de *Introducción* (que entre 1959 y 1966 dictó Gastón Breyer) y se establecieron los talleres verticales que dejaron definitivamente atrás el modelo *Beaux Arts*. De estos, los talleres de Alfredo Casares y de Wladimiro Acosta polarizaron las discusiones disciplinares en torno a la “arquitectura moderna”: mientras que el primero convocaba a toda la corriente humanista de extracción católica, en aquel último –con el que se relacionaron los jóvenes integrantes del grupo OAM<sup>37</sup>– se agruparon los reformistas de izquierda. Una vez de regreso al país tras sus experiencias en Estados Unidos y Europa, también Borthagaray armó en esa Facultad un importante taller, consolidando el turno noche<sup>38</sup>. Paradójicamente, el cambio de denominación de los talleres de *Composición Arquitectónica* por los de *Diseño Arquitectónico* se dio recién en 1968<sup>39</sup>, una vez interrumpido aquel rico ciclo en 1966, tras la “Noche de los bastones largos”.

---

<sup>35</sup> Tomás Maldonado (1922), se formó entre 1936 y 1942 en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Se desempeñó como diseñador industrial y teórico del diseño. Fue miembro fundador del Movimiento de Arte Concreto y formó parte de OAM (Organización de Arquitectura Moderna). Fue director de la HfG en Ulm, en 1954. En 1967 se radicó en Milán donde fue Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bolonia.

<sup>36</sup> Borthagaray (1928) se recibió de arquitecto en la FAU-UBA en 1951. Formó parte del grupo OAM y participó de la revista *nueva visión*. Fue profesor en la UBA, las universidades del litoral y de Rosario. Para mayor información puede verse “Borthagaray, Juan M.”, en J. F. Liernur y F. Aliata (Comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. a|b). Buenos Aires: Clarín Arquitectura - Agea.

<sup>37</sup> A principios de la década del cincuenta OAM (Organización de Arquitectura Moderna) fue un grupo conformado por los arquitectos: Horacio Baliero, Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Cámen Córdova, Gerardo Clusellas, Alicia Cazziniga, Eduardo Polledo, Jorge Grisetti y Jorge Goldemberg. Compartieron desde estudiantes una casona donde estaban también Alfredo Hlito, Tomás Maldonado y Carlos Méndez Mosquera, quienes compartían los proyectos de *nueva visión* y *Axis*, Enio Iommi con su taller de escultura, y Justo Solsona, Ernesto Katzenstein y Eduardo Bell que, también estudiantes, ocupaban el altílo.

<sup>38</sup> Así lo relataba Antonio Díaz en la entrevista realizada por Polo Jaimes, para el proyecto del CPAU Moderna Buenos Aires, serie protagonistas, Buenos Aires, 2013. En: <http://www.modernabuenosaires.org/videos> (Última visita: junio de 2015).

<sup>39</sup> Según consta en los Planes de Estudio archivados en la Biblioteca de la FADU.

Es cierto que, como apunta Devalle (2009), es una tarea dificultosa rastrear el significado del concepto *Diseño*<sup>40</sup>. Pero tal como se lo entendió en el ámbito local, el *Diseño*, nutrido de los criterios metodológicos de la incipiente disciplina del diseño industrial (aquella abocada a la producción material de objetos cotidianos), implicaba un proyecto *ex-novo*, una “investigación artística [que] se aplica para arribar, por caminos racionales, a la buena forma” (Silvestri, 2008a, p.6)<sup>41</sup>. Fernando Aliata (2006) señala que con el reemplazo de los viejos profesores se insistió fundamentalmente “en el análisis funcional del programa y en la posibilidad de que el resultado formal fuese producto de una buena interpretación de los contenidos del mismo. De allí en más la arquitectura dejó de ser composición para transformarse en organización”.

Pero el *Diseño arquitectónico*, aunque dejó de lado un procedimiento que ordenaba elementos ya existentes, no olvidó la vieja noción de *parti* para expresar el nuevo orden. En clave moderna, al menos tal como fue entendida en Buenos Aires, la idea de *partido* puede ser comprendida como la “equivalencia entre la claridad de las ideas expresadas en palabras y la de las formas plásticas” (Silvestri, 2008a, p.12). Pero si las ideas que guiaban la concepción clásica del edificio apuntaban a mantener una coherencia entre función, organización de planta, técnica adoptada y ornamentación, en la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de impacto y originalidad propias de las vanguardias artísticas –que entonces iniciaban sus incursiones *pop*– llevaron a “invertir la apariencia, alterar la organización funcional consuetudinaria, o modificar la expresión indicada por el material” (Ibídem. p.8), permitiendo que aflorara, así, la expresión del arquitecto-artista. Como ya se ha señalado, el *parti* suponía un momento de *inspiración*. Este procedimiento, que se había visto fortalecido tras el concurso de la Biblioteca Nacional de 1961 (Aliata, 2006), fue gradualmente esquematizado hasta ser comprendido como la ideación de un “gran gesto”, comprensible en un dibujo síntesis que pudiera producir el golpe de efecto que la gran cantidad de concursos de esos años promovía. Como Oscar Fuentes sostiene, “la arquitectura de *partido* era muy práctica, era muy rápida, muy fácil de transmitir. Había muchos concursos, había poco tiempo para todo” (Fuentes, entrevista). El *partido* respondía así a un pragmatismo que fue también funcional a la enseñanza masiva de la universidad pública: después de todo, como hemos visto, los concursos y una necesidad didáctica también habían movilizad las prácticas parisinas.

Las ideas provenientes del campo del diseño industrial de algún modo colaboraron con la esquematización al enfatizar una concepción objetual de la obra arquitectónica. Liernur (2004) explica que “el mismo método debía ser capaz de resolver desde un barrio hasta un ventilador. Las obras se

---

<sup>40</sup> Devalle recupera una cita de Maldonado en la que explicaba: “En los países de habla inglesa se dispone de la palabra ‘design’ para traducir no pocas acepciones posibles de la alemana ‘Gestaltung’: creación, formación, estructuración, trazado, delineación, dibujo, configuración, desarrollo, desenvolvimiento, realización, organización, aprovechamiento, confección [...] En español, por desgracia, carecemos de esta posibilidad. No obstante, a falta de otra mejor, la revista *nv [nueva visión]* adoptará la palabra ‘diseño’, aunque dándole [...] el sentido de Gestaltung o design”. Maldonado, T. (1955); citado en Devalle, p. 271.

<sup>41</sup> La *buena forma* es la “forma perfecta”, “la forma bella”, “la forma útil”. La *buena forma* era para Maldonado “la expresión armónica de todas las funciones”. Maldonado, T., citado por Devalle, p. 209.

configuraron como metáforas de objetos, y fueron entonces tubos, platos, paraguas, cajas, botes, tabletas, bandejas, vagones, serruchos, carpas, mesas o globos” (p.156). Y estos objetos podían ser el *partido arquitectónico*, una imagen guía “orientada a transformar al propio edificio en signo publicitario” (Liernur, 2001, p. 306).

Pero la esquematización fue también producto de una interpretación simplificada del procedimiento que suponía el *parti*: si en la *École*, luego de ese “enfoque inicial, totalizador [...], de esa primera toma de posición frente a un problema [empezaban] varios caminos, varios desarrollos” (Leston, entrevista), la interpretación esquemática que se hizo del *partido* en Buenos Aires dio por sentado “que con esas primeras ideas estructurantes bastaba. Todo lo demás era absolutamente secundario”. Para Leston, la obligación de sostener el *parti* inicial en la *École*, “aunque podía resultar traumática”, era precisamente una estrategia didáctica que impedía “el libre giro sobre ideas permanentes que están siempre al nivel del *partido* y nunca llegan a profundizarse”. Rafael Viñoly (1999) coincide en parte con esta interpretación:

En realidad, la llamada “arquitectura de partido” creó la idea de que la claridad en el esquema organizativo era suficiente para articular la totalidad de una experiencia arquitectónica. Esa rigidez, intrínseca en la noción de diagrama, produjo como consecuencia un lenguaje desconectado de la realidad tecnológica local, y destinado a convertirse en derivativo. (p.14 y 15)

Pero Leston apunta, además, a la escala de aproximación que implicó esta simplificación: un aspecto que nos interesa porque puede ser contrastado con las prácticas emergentes hacia el fin de siglo. Si con la simple enunciación de un *partido* bastaba, “eso obligaba a pensar en los proyectos y en los edificios con una escala que era compatible con esta idea, que son en general las escalas grandes. Esto era incompatible con 1:10, 1:20. Con el 1:50... ahí estaba más o menos. 1:100 y para arriba todo mejora” (Leston, entrevista). Se trata de la escala del gran gesto, del trazo rápido de lápiz gordo que descuida el detalle. Así, los edificios se pensaron como “grandes maquetas” (Liernur, 2001, p.308), indiferentes a su materialidad.

Leston sostiene que este abordaje desde la gran escala debe ser puesto en relación, también, con el impacto del brutalismo anglosajón, las megaestructuras y los metabolistas japoneses. Al respecto, Fuentes recuerda que entonces empezó toda una “imaginería” vinculada al vocabulario de la *Architectural Design*; aquella revista que los arquitectos argentinos consultaron con mucha atención en el momento en que los debates sobre la forma comenzaban a desplazarse hacia los problemas metodológicos.

En 1970, Mario Gandelonas<sup>42</sup> (1970), entonces Profesor Adjunto de la cátedra de *Semiología de la Arquitectura* de Cesar Janello<sup>43</sup> en la FAU, hacía un extenso análisis de la situación disciplinar: por un lado,

---

<sup>42</sup> Mario Gandelonas (1938), se recibió en la FAU-UBA (1962). Cursó estudios en el *Centre de Recherche d'Urbanisme* de Paris (1967-1968). En 1971 fue invitado por Peter Eisenman a participar del IAUS en Nueva York, y fue uno de los fundadores de *Oppositions*. Fue profesor en Yale University, GSD-Harvard University y Princeton University. En 1980, fundó con Diana Agrest, *Agrest and Gandelonas Architects*.

<sup>43</sup> La cátedra fue creada en 1969 en la FAU-UBA, en parte como consecuencia de las relaciones que César Janello mantuvo con Oscar Masotta. La cátedra también contó con la participación de Diana Agrest y Juan Indart.

consideraba que el surgimiento del diseño industrial y del urbanismo como disciplinas autónomas habían dejado a la arquitectura en un lugar más específico dentro del conjunto de las actividades de producción de objetos. Pero por otro, creía que una especie de “reflujo” de los modelos adoptados por esas nuevas áreas (sobre todo de los modelos que el urbanismo había incorporado de otras disciplinas como la sociología, la economía, la antropología, etc.) había producido una fuerte crisis en el propio objeto arquitectónico volviéndolo opaco, irreconocible. Ante tal opacidad, para Gandelonas tan sólo quedaba intentar una reflexión teórica que permitiera dilucidar el objeto de una nueva práctica arquitectónica. Y dos eran para él las vías a través de las cuales podía ser transitada dicha crisis: la primera era la que se proponía desde la Teoría General de Sistemas<sup>44</sup>, que Gandelonas ya vinculaba a los orígenes de la cibernética<sup>45</sup> y que se había introducido hacia mediados de la década del sesenta, por la vía inglesa de la segunda posguerra (principalmente a través de Stirling, los Smithson y Archigram, aunque también está vinculada a los trabajos de los metabolistas japoneses).

En sus trabajos sobre la “arquitectura de sistemas”, Aliata (2004) explica que esa metodología de proyecto, que pretendía responder a las demandas de “repetición, flexibilidad, crecimiento, indeterminación, mutación”, terminó por generar “un lenguaje formalmente reconocible por la división morfológica de sus partes funcionales; la apelación a imágenes tecnológicas de carácter dinámico; el uso de acero y vidrio; los colores contrastantes; las instalaciones complementarias a la vista, etc.”(p. 57 a 60). Esta aproximación sistémica comenzó a ser rápidamente criticada: efectivamente, para entonces, todo podía ser un sistema. Pero Aliata señala que, además, en la cultura arquitectónica local, la idea de *sistema* –que, como dijimos, suponía una indeterminación formal– se solapó con el *partido* –tendiente, por el contrario, a una totalización cerrada–, dando lugar a un

nuevo híbrido [...] que se populariza a partir de su abstracta simplicidad como modelo didáctico en las Facultades de arquitectura. Dividir en partes funcionales el programa, adoptar una morfología acorde para cada parte y unir las a partir de la materialización de un diagrama circulatorio que estructura el partido, se transforma en una receta incuestionable en los talleres de diseño. Una receta que se hace fuerte justamente en un momento en el cual, después del 73, todo el núcleo de certezas profesionales de la arquitectura parece entrar en crisis de la mano de la radicalización política. (Aliata, 2006)

El segundo camino planteado por Gandelonas conducía a la “teoría conectada con la corriente francesa del estructuralismo y la semiología” (Gandelonas, 1970, p.71). Esta última era para Gandelonas la

---

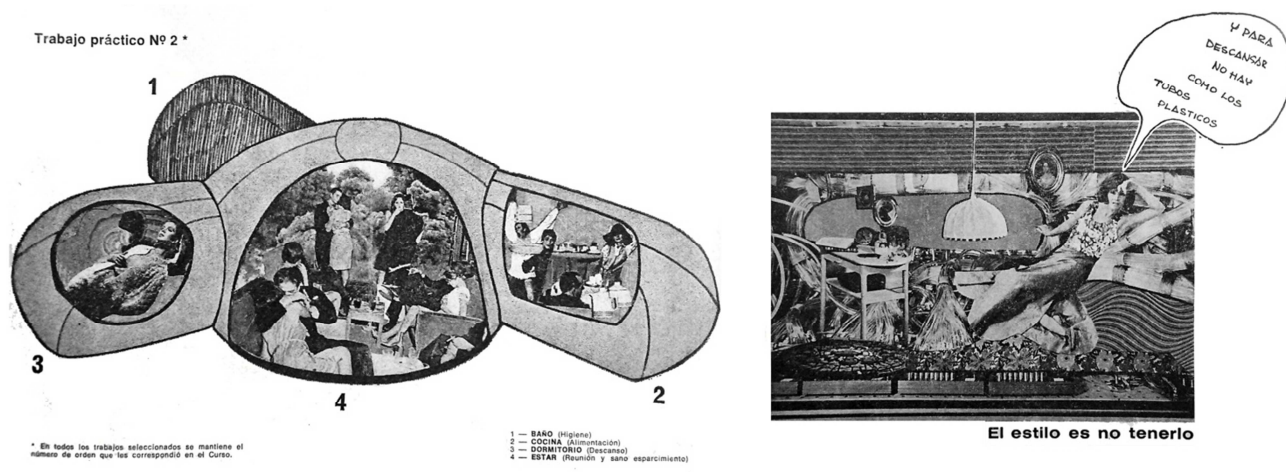
<sup>44</sup> Se refiere a la teoría que en 1950 planteó Ludwig von Bertalanffy. A esta teoría pueden asociarse el concepto de Humberto Maturana de “autopoiesis” (que da cuenta de la organización de los sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción de los componentes que las constituyen) y la teoría matemática de Ross Ashby y Norbert Wiener vinculadas a la cibernética. Desde entonces pueden seguirse los hilos que conectan a la Teoría General de Sistemas con la “Teoría de las catástrofes” de René Thom y E.C. Zeeman y la “Teoría del caos” (1980) desarrollada por David Ruelle, Edward Lorenz, Mitchell Feigenbaum, Steve Smale y James Yorke.

<sup>45</sup> Gregory Bateson (1979) define a la cibernética como “la rama de las matemáticas que se ocupa de los problemas del control, la recursividad y la información” (p. 241).

única vía “verdaderamente científica” que podía permitir la elaboración de “una moderna teoría de la arquitectura”, capaz de “describir de un modo riguroso y completo [...] sistemas, modelos y procesos de diseño arquitectónico” (p.72). Según su propuesta semiológica, la cátedra estaba dispuesta a “sobrepasar la distinción arquitectura / no arquitectura o las diferencias establecidas entre arquitectura culta, popular, primitiva o ingeniería disolviendo las fronteras entre ellas [...]”, ya que no se definía el objeto de la semiología de la arquitectura *a priori*, sino que se anticipaba que “la constitución del objeto seguramente no [iba] a coincidir con el que se [creía] que [existía], o [estaba] en crisis, o [había] muerto” (Ibídem). De este modo, Gandelsonas consideraba que no era posible –al menos hasta avanzar en sus investigaciones– “prever ni definir las particularidades de [una] nueva práctica [arquitectural]”.

Por estas razones los trabajos propuestos por la cátedra de Janello en la que Gandelsonas se desempeñaba, consistieron en una serie de ejercicios de carácter principalmente teórico que pretendían desmontar las relaciones entre *forma* y *función* y, al mismo tiempo, volver evidentes para los alumnos los “mecanismos de selección” que el arquitecto realiza en el proceso de diseño. Los ejercicios publicados resultaron en una serie de fotomontajes más cercanos a la estética *pop* de Richard Hamilton o de Archigram como respuestas a la siguiente consigna:

[...] dentro de un pequeño repertorio de alternativas, organizadas en oposiciones (fijo-móvil, duro-blando, no expandible-expandible, permanente-no permanente, no portátil-portátil) el estudiante debía explicitar su selección sobre la base de una restricción precisa: elegir cinco categorías de la lista, pero nunca dos categorías opuestas. Una vez realizada la elección, el estudiante debía diseñar una vivienda que satisficiera dichas categorías combinando las unidades en forma totalmente libre. (Ibídem, p.74)



f. 3. Trabajos realizados por los alumnos de *Semiología de la Arquitectura* (FAU-UBA), 1969. Publicados en *Summa* n° 32, 1970.

Los ejercicios no apuntaban a proyectar verdaderamente una vivienda, sino a volver consciente en los alumnos la determinación socio-cultural que opera sobre la forma. Mientras que las primeras cualidades de cada una de las categorías conducían a la forma de una “vivienda tradicional”, las segundas conducían a

una “imagería vanguardista” como la de los ejemplos que se muestran (f. 3). Pero más allá del objetivo del ejercicio, este trabajo a partir de imágenes muestra también que la reflexión disciplinar se alejaba definitivamente de los problemas de materialización y se centraba en “la conducta de los usuarios” y los objetos que los acompañan.

## I. b. El regreso a las prácticas compositivas

Si se contrastan los ejercicios producidos en la cátedra de Janello con los propuestos en esos mismos años por Umberto Eco en su cátedra de *Comunicación Visual* en la Universidad de Florencia<sup>46</sup> (intercambio de experiencias que ambas cátedras realizaron durante la estadía de Eco en el país en 1970), se comprenden algunas de las reacciones que siguieron a la crisis disciplinar que Gandelonas vislumbraba. El ejercicio propuesto por el italiano consistía en un trabajo de campo en un barrio para determinar, con el conjunto de los habitantes, cómo debían ser las escuelas de la zona. Un tipo de práctica participativa que dejaba en suspenso el proceso proyectual tradicional controlado por el arquitecto –y dejaba de lado también los sistemas de representación a los que éste ha solido recurrir–. Marina Waisman, que había organizado junto al Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura (IIDEHA)<sup>47</sup> el seminario que había motivado la visita del semiólogo italiano ese año<sup>48</sup>, rescataba positivamente ciertas ideas de Eco que no habían sido tratadas en su reciente libro *La estructura ausente* (1968), pero que habían aparecido durante los encuentros mantenidos en Argentina, en los que afloraron preocupaciones locales vinculadas a la vivienda social. Waisman (1970) escribía que respecto a la práctica del arquitecto orientado a resolver los problemas habitacionales,

[Eco] piensa como solución ideal que el arquitecto pudiera vivir largo tiempo con la gente a la que debe realojar; o bien, ya como solución más probable, que el arquitecto sea quien impulse a los demás a hacer arquitectura, alentando así la creatividad que el hombre va perdiendo en todos los órdenes [...] (p.77)

Para Eco, decía Waisman en el artículo que relataba aquella visita, la Universidad era un organismo sin futuro.

---

<sup>46</sup> El interés de Eco por la Arquitectura se remonta a su participación como profesor de *Comunicación Visual* en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia a partir de 1966; una experiencia que lo llevó a publicar un *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, que sería un capítulo de *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, publicado en 1968.

<sup>47</sup> Agrupación que reunía a los docentes de Historia de la Arquitectura y del Arte de las Universidades de Córdoba, La Plata, Rosario, Tucumán, del Nordeste y del Sur.

<sup>48</sup> Tras los seminarios brindados por Pevsner, Argan, Taylor, Chueca Goytía, Scully y Banham, en julio de 1970 fue el turno de Eco como invitado para participar de los seminarios que por aquella época organizaba el IIDEHA. Durante su estadía, Eco además dictó dos conferencias en el Instituto Di Tella referidas a la “Ideología de la vanguardia” y al “Pensamiento serial y pensamiento estructural”, otra en el CAYC sobre el “concepto de signo icónico”; y concurrió a la FAU-UBA para intercambiar información con la cátedra de *Semiología* de Cesar Janello.

Las reflexiones surgidas a partir de los intercambios con Eco sirven para ilustrar el modo en que, a principios de la década del setenta, la Arquitectura, y con ella el arquitecto, parecían camino a su definitiva disolución. Las fugas se dieron en direcciones distintas: desde trabajos participativos y de autoconstrucción, hasta las utopías antiarquitectónicas de Superstudio. Jacques Herzog y Pierre de Meuron así lo relataban:

La arquitectura es la gente que la usa, cómo se mueve por ella, dónde empieza y termina, cómo se amuebla... Este es el tipo de máximas en las que fuimos instruidos por nuestros profesores en la ETH [*Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*] [...] cuando la sociología estaba en pleno auge en las escuelas de arquitectura europeas.<sup>49</sup>

También para el portugués Álvaro Siza en aquellos años “La práctica arquitectónica se convertía en puro pretexto para hablar de sociología o geografía, lo cual contribuía a oscurecer, más que clarificar, el papel del arquitecto.”<sup>50</sup>

Ese estado de crisis disciplinar se potenció en el ámbito local por la radicalización política que caracterizó el período<sup>51</sup>: “en 1973, cuando la izquierda se creía al borde de una revolución inminente a escala continental, hablar de cuestiones específicas de arquitectura parecía fuera de tiempo y de lugar” (Rojas, Schmidt y Silvestri, 2004, p.39). La experiencia político-pedagógica del Taller Total de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba, que funcionó entre 1970 y 1975, fue uno de los intentos más acabados entre aquellos que reformularon la enseñanza de la arquitectura bajo ese nuevo clima de ideas (Malecki, 2014). En el caso de la UBA funcionó, desde 1973, una federación de talleres de “marcada ideología nacional” y, desde el año siguiente, los Talleres Nacionales y Populares conocidos como “TANAPO”. Encabezados por una dupla integrada por un “comisario político” y un arquitecto de prestigio profesional (Justo Solsona y Juan Molina y Vedia supervisaron los distintos talleres en los que participaron Antonio Díaz, Jorge Erbin, Ignacio Lopatín, entre otros<sup>52</sup>), estos talleres intentaron sintetizar vanguardia política y estética. Pero rápidamente, “las vanguardias políticas se [revelaron] independientes, y aun opuestas, a las vanguardias estéticas” (Rojas, Schmidt y Silvestri, 2004, p.39).

La última intervención militar correspondiente al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en 1976 terminó por aniquilar todo debate intelectual en los claustros académicos. El Decano

---

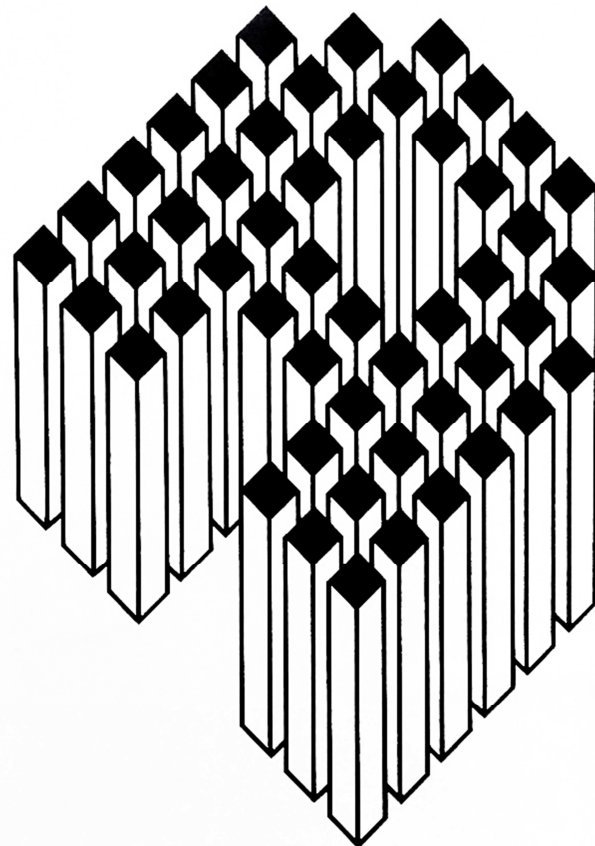
<sup>49</sup> “La arquitectura estaba siendo reducida a encuestas sociales y construcciones en las que los espacios podían introducirse como cajones. [...] Una posición opuesta es la que mantenía Aldo Rossi, quién vino a enseñar en la ETH después de que hubiéramos asistido durante dos años a cursos puramente sociológicos y psicológicos. [Rossi] nos decía que la arquitectura es sólo y siempre arquitectura [...] Esto fue un gran shock para nosotros tras todos esos años en que el dibujo y las aproximaciones artísticas habían sido prácticamente prohibidas [...]” Herzog, J. y De Meuron, P. (1993), *El Croquis*, 60, p. 12.

<sup>50</sup> En la misma sintonía que los arquitectos suizos, Álvaro Siza recordaba: “El análisis de otras disciplinas –biología, sociología, etc.– puede contribuir a la apertura de la disciplina, pero en determinados momentos verdaderamente ha sido funesto para la enseñanza de la arquitectura. Yo recuerdo cuando aquí, en Oporto, la Escuela estuvo dominada sucesivamente por la sociología, la geografía, etc.” Siza, A. (1994), *El Croquis* 68/69, p. 14.

<sup>51</sup> En correspondencia con los sucesos del “Mayo francés” de 1968, la radicalización política no era exclusiva de la disciplina arquitectónica. Un caso paradigmático en el campo artístico local lo constituyó la experiencia *Tucumán Arde* en 1968. Al respecto puede consultarse: Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

<sup>52</sup> Según recordaba Miro Speranza en la entrevista realizada en Buenos Aires, el 31 de julio de 2014.

Interventor de la FAU, el arquitecto Héctor Corbacho, quien también enseñaba dibujo técnico en la Escuela de Mecánica de la Armada, fue “sospechado de la desaparición de alumnos y docentes, y condenado, después de 1985 por la destrucción del patrimonio de la biblioteca de la Facultad” (Rojas, Schmidt y Silvestri, 2004, p.41). En esos años el área *Técnica* fue privilegiada, aunque esto no conllevó avances en la materia. Más allá de las visitas de Charles Moore y Robert Venturi, que introdujeron la crítica posmoderna, se adoptó en los talleres un funcionalismo tecnocrático.



Cursos de Arquitectura 78

Curso unificado de los Arquitectos:  
Antonio Diaz, Ernesto Katzenstein,  
Justo Solsona, Rafael Viñoly

La Ciudad:  
Análisis y Diseño de un Area

Agosto/Septiembre/Octubre 1978  
Bolívar 1130 Buenos Aires/Argentina

f. 4. Afiche de los cursos de La Escuelita, 1978. Cedido por Sandro Borghini.

Como respuesta a la crisis que Gandelsonas ya vislumbraba se produjo un repliegue en la autonomía del campo disciplinar, es decir, en su propia tradición. Esto produjo una nueva articulación entre historia y arquitectura, de la que sin dudas participaron reflexiones de signo diverso, aunque todas englobadas bajo el concepto de *posmodernismo*. Silvestri señala el “doble movimiento” que se produjo en relación 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” (Silvestri, 2000, p.47). Respecto de este último vale recordar que en 1975 había tenido lugar la muestra *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, concebida* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), mientras que nociones como la de *tipo* habían sido rescatadas por la teoría italiana desde mediados de los años sesenta.

Nos interesa detenernos ahora en la producción proyectual de dos experiencias realizadas en Buenos Aires durante los años de la última Dictadura Militar, ligadas sobre todo a ese último desplazamiento, ya que nos permitirán comprender con mayor claridad algunas transformaciones producidas en los años democráticos posteriores.

La primera fue la que se produjo desde los talleres de La Escuelita, llevados adelante por Antonio Díaz<sup>53</sup>, Rafael Viñoly<sup>54</sup>, Ernesto Katzenstein<sup>55</sup> y Justo Solsona<sup>56</sup>. Vinculados a las ideas rossianas que tanto impacto tuvieron en Buenos Aires<sup>57</sup> y, gracias a la conexión de Gandelsonas, Diana Agrest, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, al *Institute for Architecture and Urban Studies* de Nueva York (IAUS) que había fundado Peter Eisenman en 1967 (Plotquin, 2011), estos talleres, independientes de la Universidad, funcionaron como una verdadera alternativa para la cultura arquitectónica entre 1977 y 1983.

Su búsqueda quedaba clara en la enunciación de sus primeros objetivos: “recuperar [...] un campo de estudios propio de la Arquitectura como disciplina [...] mediante la práctica concreta del diseño” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.14), según se explicaba en ocasión de la muestra realizada en 1978 en el CAYC.

Este objetivo, que además pretendía alejar la práctica del diseño de la arbitrariedad y la expresión “artística”, se encaró a través de la recuperación de las prácticas compositivas clásicas, pero también desde

---

<sup>53</sup> Antonio Díaz (1938-2014), se recibió de arquitecto en la UBA (1964). Realizó cursos de posgrado en Italia (1968) y en Londres, en la Architectural Association, donde obtuvo el diploma en Planning Department (1969-71). Fue miembro fundador de La Escuelita (1976). Fue socio del estudio Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas hasta 1977. Entre 1984 y 1987 fue Profesor Titular de Arquitectura en la UBA. En 1988 se radicó en Madrid, donde formó el estudio Díaz, Quero y asociados.

<sup>54</sup> Rafael Viñoly (1944), se recibió de arquitecto en la UBA (1966). Fue parte del estudio Solsona, Santos, Manteola, Sánchez Gómez. Fue miembro fundador de La Escuelita (1976). En 1979 se radicó en Estados Unidos. En 1982 fundó su oficina Viñoly Architects en Nueva York.

<sup>55</sup> Ernesto Katzenstein (1931-1995), se recibió de arquitecto en la UBA (1958). Fue docente en esa misma institución de la cátedra de Wladimiro Acosta y luego de Juan Manuel Borthagaray. Fue asociado al estudio Kocourek (1969-1975) y constituyó el estudio Baliero, Casares, Ocampo, Córdova, Katzenstein (1977-1983), luego trabajó de forma independiente. Fue miembro fundador de La Escuelita.

<sup>56</sup> Justo Solsona (1931), se recibió de arquitecto en la UBA (1956), participó de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM). En la UBA dio clases en Composición Arquitectónica de la cátedra de Wladimiro Acosta, Teoría de la Visión cátedra Carlos Méndez Mosquera (1956-1959), Profesor Adjunto de Composición Arquitectónica de la cátedra de Juan Manuel Borthagaray (1960-1966), Profesor Adjunto de Diseño Arquitectónico del “TANAPO”(1974-1975) y Profesor Titular de Arquitectura (1983-1994, luego continuó como Profesor Consulto). Entre 1998 y 2011 fue Director Maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado y desde 2011 es Profesor Emérito de esa misma Universidad. Fue miembro fundador de La Escuelita. Es socio del actual estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, Vinsón (estudio del que participaron, entre 1971 y 1980, Rafael Viñoly, y entre 1966 y 1971, Ignacio Petchersky).

<sup>57</sup> Graciela Silvestri (2008b) señala que el alcance de estas ideas en Buenos Aires “fue enorme, tal vez porque, como muchas ciudades sudamericanas, la capital argentina poseía vinculaciones concretas con la tradición europea. Aunque la red infinita de calles, las manzanas trazadas a cordel y las viejas fachadas de las casas chorizo habían sido asiduo motivo literario y fuente de nostalgia en el imaginario porteño, carecían de consecuencias concretas en las disciplinas de la construcción. Fue a partir de las disquisiciones de los realismos italianos que Buenos Aires descubrió que en calles, fachadas y manzanas se anclaba su calidad urbana particular.”

una revaloración de las arquitecturas modernistas de las primeras décadas del siglo XX (rescate que ya habían encarado los *Five Architects*<sup>58</sup>). El mismo Díaz aclaraba que:

Justamente esta especificidad arquitectónica que se busca ahora parece estar lejos de ser arbitraria y “artística”. Se investigan las fuentes racionalistas más importantes del Movimiento Moderno (el primer Le Corbusier, Loos, Terragni, etcétera) y se va aún más atrás: desde Alberti hasta los neoclásicos, pasando por Palladio. Reaparece así la preocupación por los trazados, las tipologías, los ejes y la simetría. (Díaz y Viñoly, 1977)

En sintonía con el artículo “~~arquitectura~~ Arquitectura” de Agrest y Gandelsonas publicado en 1977 por la colección *Summarios* –que Díaz y Viñoly introdujeron, exponiendo así sus propias miradas–, en los talleres de La Escuelita se pretendió realizar un “cuestionamiento sistemático de las nociones y argumentos que dominan las concepciones arquitectónicas actuales” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.14). Cabe recordar que en aquel artículo producido en 1970 (el mismo año que realizaron los ejercicios mencionados en la cátedra de *Semiología*), Agrest y Gandelsonas sostenían que “El trabajo crítico dentro de la Arquitectura (como producción de conocimiento) se realiza como trabajo crítico (destrutivo) sobre la arquitectura.”<sup>59</sup> El objetivo de esa crítica era desmontar el sistema de reglas de la arquitectura, poniendo de manifiesto el “sistema de convenciones” que lo sostiene, fundamentalmente en tres niveles problemáticos: primero, el de la “verdad constructiva” (que “oculta el trabajo del arquitecto sobre la forma”, naturalizando a la forma “como efecto simple de [la] tecnología”); segundo, el del “correcto ajuste a los requerimientos funcionales” (que oculta el trabajo sobre el plano simbólico, naturalizando a la forma “como efecto simple de la utilidad”); y tercero, el de “La expresión a través de la repetición con variaciones de un sistema de formas” (que sustituye el trabajo sobre la forma y la significación por la intuición o la inspiración). Este trabajo –inserto entonces en el campo de la Arquitectura con mayúsculas– sería un medio para obtener conocimiento disciplinar. Inmerso en ese clima de ideas, los cursos de La Escuelita (abonados tanto por los seminarios teóricos de los propios organizadores como por los de Aldo Rossi, Salvador Terragó Cid, Jorge Enrique Hardoy, Rafael Moneo, Álvaro Siza, Tomás Maldonado, Carlos Méndez Mosquera, Gui Bonsiepe, Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti), se estructuraron sobre “una misma operación pedagógica”:

---

<sup>58</sup> Nos referimos a la muestra del MoMA organizada por Arthur Drexler en 1967 sobre la obra de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Frampton refiere al rescate por parte de estos arquitectos del período purista de Le Corbusier, la obra de Giuseppe Terragni y al trabajo de Theo van Doesburg. También puede señalarse la referencia a la obra de Ivan Leonidov por parte de Rem Koolhaas. Frampton, K. (1998), p. 315.

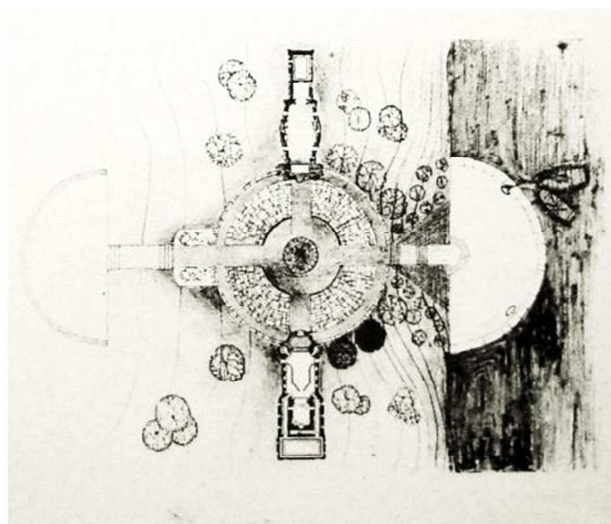
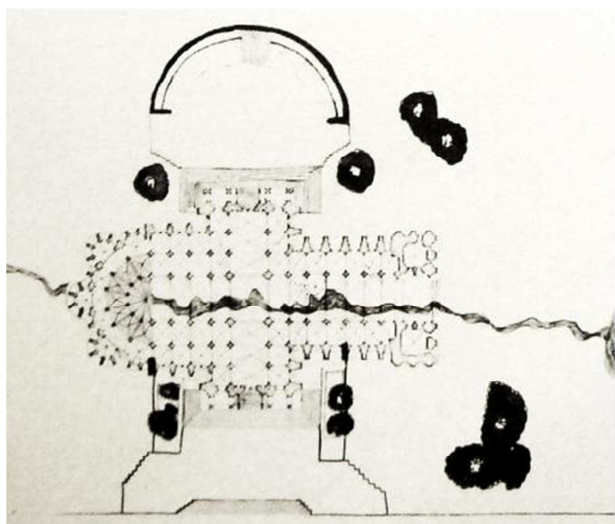
<sup>59</sup> Agrest y Gandelsonas (1977) distinguían a la Arquitectura “como la producción de conocimientos del mundo físico construido por el hombre y de la práctica vinculada a esa producción”, diferente de la arquitectura (con minúsculas), que entendían como el “conjunto de representaciones (más o menos sistematizado) de ese mundo físico y de esa práctica, definido históricamente en el interior de la cultura occidental como arquitectura clásica, arquitectura moderna o diseño del entorno.” El diseño o la construcción serán Arquitectura, sólo si son capaces de producir conocimiento.

Transformar un proceso común de diseño suprimiendo, cambiando o acentuando la importancia de algunos elementos tradicionales que intervienen en su desarrollo (condiciones del sitio, el uso de herramientas de representación, la información histórica, cultural, etc.)

Este procedimiento de “recorte” o de acentuación de algunos momentos del modo actual de producir diseños permite hacer consciente la noción de que el conjunto es producto de una convención y por lo tanto que está sobredeterminado culturalmente. (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.14)

Esta supresión o acentuación de algunos momentos del “modo de producir diseños” será una práctica que, como veremos, recuperarán algunos talleres proyectuales en las décadas sucesivas.

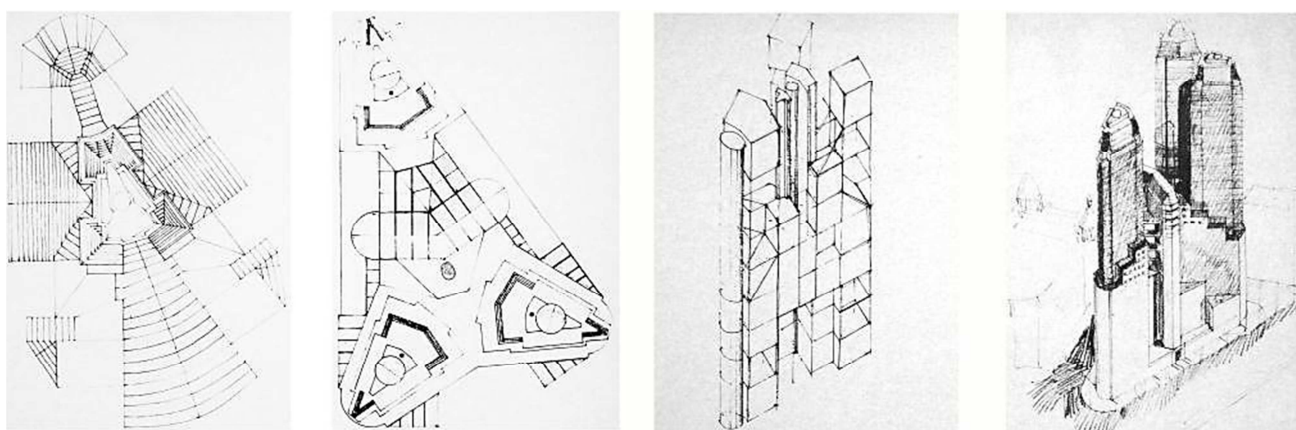
Como bien explicitaban estos arquitectos docentes, los ejercicios no sólo se alejaron en general de los problemas de uso y programa, sino también de los condicionantes técnico-constructivos, porque se supuso que de este modo podían concentrarse en el valor de la arquitectura como fenómeno cultural. Pese a estos objetivos comunes, las exploraciones de los cuatro talleres no pueden entenderse como una búsqueda homogénea, en tanto cada uno abrió caminos exploratorios diferentes.



f. 5. Ejercicios realizados en el taller de Antonio Díaz en 1977: “Sobre la relación interior-exterior”. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

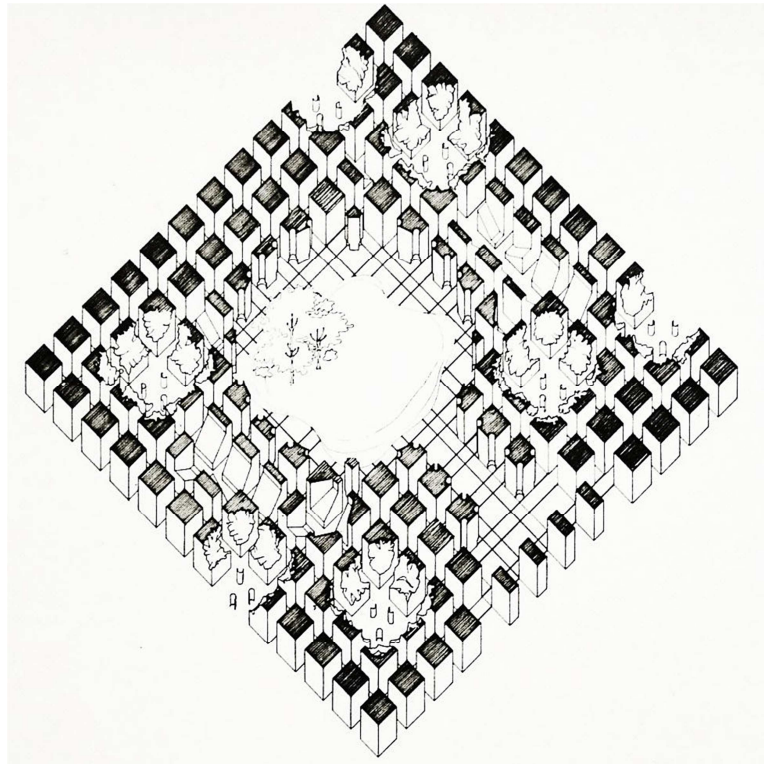
En 1977 los trabajos proyectuales que se produjeron en el taller de Díaz (en el que Natalio Tuzman fue colaborador) consistieron en “Tres ejercicios de arquitectura sobre la relación interior-exterior”, sin programa, con un sitio cualquiera pero determinante y a partir de plantas de obras preexistentes (f. 5) o de elementos geométricos (una serie de cilindros, prismas o planos) (f. 14) como punto de partida para un trabajo de *composición*. Más adelante, Díaz anudaría este interés con el problema de la ciudad que, junto a la noción de *tipo*, se convertiría –en clave rossiana– en el tema central de sus reflexiones. Como veremos, el problema “interior-exterior” seguiría siendo explorado en los años siguientes a la normalización de la UBA en un ejercicio de relevamiento de “accesos”.

Por su parte, en el taller de Solsona se realizaron “Tres ejercicios de rediseño”: partiendo del Kavanagh –edificio que Solsona reivindicaría enérgicamente–, estos ejercicios dieron gran importancia a las fachadas (f. 6). Solsona retomó el tema en 1979, pero tomando el caso del edificio de la Inmobiliaria, y volvería una vez más sobre el mismo en su regreso a la Universidad pública. En su taller se insistió en la fuerte correspondencia entre *la idea* y su desarrollo formal, sosteniendo así una práctica aún vinculada con el *partido*. Esto queda claro en la explicación del primer ejercicio: “Se busca vincular dos experiencias que están relacionadas en el campo del diseño arquitectónico, la narración de una idea y las imágenes formales que esta narración produce”. Se proponía en el taller “dibujar la idea escrita”, “respetando al máximo el compromiso literario”. Si se observan las plantas “rediseñadas” del Kavanagh, se vuelve difícil reconocer notaciones arquitectónicas: sólo las vistas y axonometrías muestran que se trató de un trabajo de lenguaje sobre una matriz geométrica preexistente (y dado que no se expusieron las “ideas literarias” de cada uno de los proyectistas, se podría realizar un ejercicio inverso al que proponía la cátedra de Janello: desde estas imágenes, hacer la lista de *ideas* con las que las asociamos).



f. 6. Trabajos de “rediseño” del Kavanagh, realizados en el taller de Justo Solsona, en 1977. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

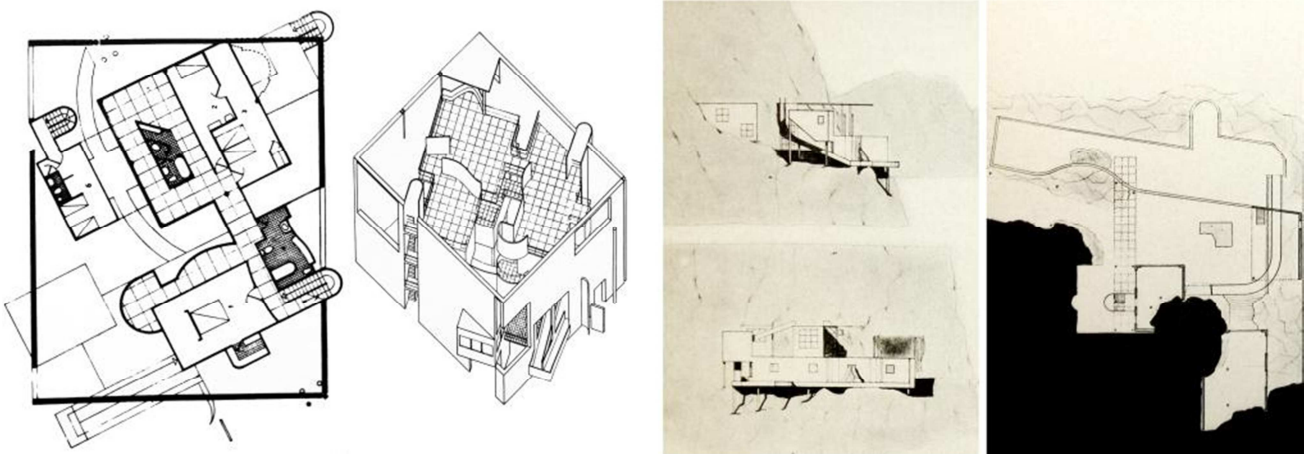
Durante el breve pasaje de Viñoly por La Escuelita (ya que dejaría el país en 1979) el concepto de *partido* conservó el peso otorgado por la cultura proyectual local, aunque también introdujo la idea de tipo. Pese a que las consignas elaboradas por Díaz y Viñoly compartieron hasta los mismos fragmentos de ciertos párrafos, el concepto de tipo aparecía en este taller de una manera sumamente confusa y poco rigurosa. Viñoly explicaba que en sus “ejercicios de arquitectura sin programa arquitectónico” se buscaba alcanzar, a través de “tipos arquitectónicos” un “‘partido’ o un sistema de ‘partidos’ tanto para los ‘tipos’ como para el ‘terreno’” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.36). Viñoly entendía como tipos elementos tan disímiles como senderos, portal, pabellón, columnata, agua; tipos que podían concebirse de una manera totalmente libre puesto que se pedía para cada uno de ellos un “programa formal”. Así, por ejemplo, el tipo columna, despojada de todos sus sentidos, podía ser la forma de un vacío, la figura de un socavado, tal como aparecía en el trabajo que se exponía (f. 7).



f. 7. Trabajo realizado en el taller de Viñoly en 1977. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

Por último, una serie de “Ejercicios sobre Le Corbusier” fueron realizados en el taller de Katzenstein, en el que Liernur fue colaborador. Allí, la ejercitación proyectual partía de una pintura purista, retomando aquella práctica iniciada por John Hejduk en la *Cooper Union* a partir de un cuadro de Juan Gris. Moneo (2005) decía que este tipo de propuestas “parece decirnos que la arquitectura es indiferente a la forma. Que todas ellas pueden ser arquitecturizadas. [...] la pretensión funcionalista de asociar usos y programas con la forma no tiene sentido; programas y usos pueden admitir cualquier forma.”(p.34 y 35) El problema de ese primer ejercicio residía justamente en cómo “arquitecturizar” una forma. Y Katzenstein (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.38 y 39) apuntaba al problema de la “traducción arquitectónica” enumerando operaciones posibles para conseguirla: “negación/oposición, distorsión de escala, deformación (geométrica u orgánica), mutilación, desgarramiento, ruptura, combinación, selección, interacción, etc.”; operaciones que pretendían restringir, por otro lado, “el momento creativo individual”. Otros ejercicios propuestos en ese mismo taller partían (como en los casos de Díaz y Solsona) de obras como material preexistente de proyecto: pero aquí se trataba de acciones sobre una forma o “una poética determinada”, un material que debía analizarse para luego “desmembrarse” y “descomponerse”, para ser finalmente reordenado y jerarquizado por el proyectista. Se trabajaba en la modificación de las relaciones, en “variaciones sintáctico-gramaticales” y en un posterior trabajo de “montaje”. La atención hacia las acciones sobre un “material” preexistente recobrará fuerza, como veremos, en las décadas siguientes. En el caso de este taller, los proyectos parecen haber arribado a una mayor resolución arquitectónica: estructuras, escaleras, proyecciones, incluso barandas, pueden distinguirse en algunos de los trabajos expuestos (f. 8). Y es que

efectivamente, el ejercicio requería de un programa para una casa y una localización que elegía el proyectista, e insistía en la consideración de los “factores específicamente arquitectónicos (dimensiones, usos, escala, estructura, método constructivo, etc.)”.



f. 8. Trabajos realizados en el taller de Ernesto Katzenstein, 1977 y 1978. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

En los años siguientes la mirada de los talleres de La Escuelita comenzó a focalizar con mayor intensidad la relación entre la arquitectura y la ciudad de Buenos Aires. Un modo de encarar esa problemática fue desde el abordaje de ciertas “áreas características”, siendo un ejemplo significativo el trabajo sobre la avenida de Mayo. Allí, Solsona y Viñoly insistieron en la importancia de *la idea* en el ejercicio proyectual, que se comenzaba a concebir como un trabajo de *transformación* de preexistencias:

En esos momentos comenzamos a investigar sobre la Avenida de Mayo, sobre las posibles formas de intervenir en ella, experimentando en los límites de su transformación. Trabajé durante dos años sobre ese tema, el primero de ellos con Rafael Viñoly, en los que aparecieron todo tipo de propuestas, incluida una de convertirla en un gran espejo de agua [...] Lo que se juzgaba y discutía era el grado de coherencia con la propia idea, el rigor en su explotación. (Solsona, 1997, p.106)

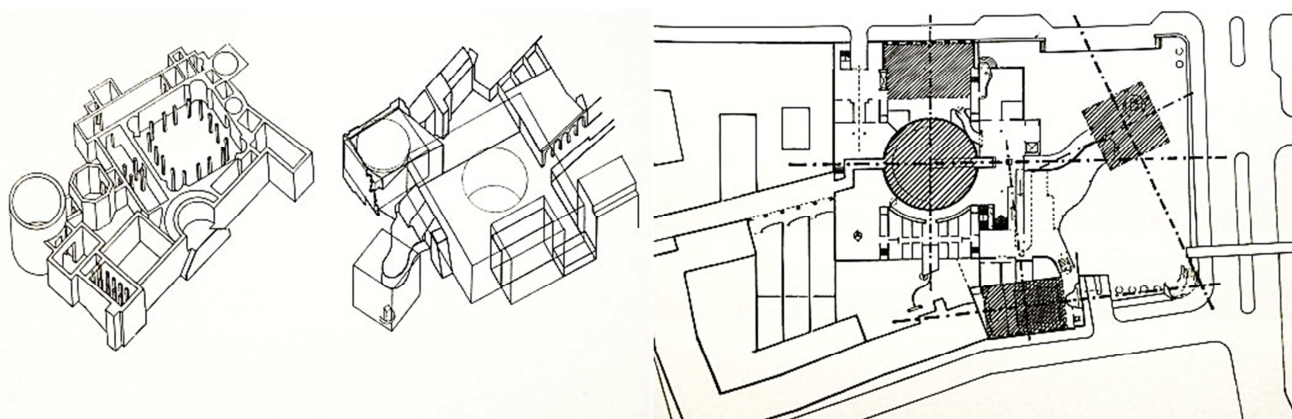
En dirección casi opuesta, las reflexiones de Díaz se concentraron en las características de la “arquitectura de la manzana” –“la más sencilla lección de geometría”<sup>60</sup>–, como un aporte americano a las discusiones centradas en el redescubrimiento de los tejidos urbanos europeos, pero también como un modo de profundizar en una práctica proyectual que se da indefectiblemente en una ciudad de “repetición”. Como consecuencia de esas reflexiones, el trabajo proyectual se desplazó desde el *diseño* hacia la producción de una “colección intencionada de arquitectura”:

[...] los elementos que se decide coleccionar y la manera cómo se coleccionan es la consecuencia de una toma previa de posición y de partido. [...] la colección intencionada de arquitectura puede tener el mismo valor y

<sup>60</sup> En el artículo “La arquitectura de la ‘manzana’”, que había sido producto de los cursos de 1979 y 1980, Díaz planteaba desarrollar “algunas ideas generales, dejando que las ilustraciones reflejen, como otro texto, la realidad de nuestra ciudad y de sus transformaciones”. Díaz remarcaba que el interés de su trabajo radicaba en “estructurar conclusiones válidas para una práctica concreta” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p. 98)

trascendencia, en su conjunto, que cualquier trabajo de diseño [...] ¿no es acaso la colección de experiencias anteriores, propias o ajenas, conscientes o inconscientes, las que uno proyecta al momento de diseñar?; ¿no es acaso la colección la única forma lógica de proyectar? (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p. 100)

Es decir, para Díaz, el problema de la decisión del proyectista –la toma de *partido*– no se jugaba en la *idea* o en la forma *a priori*, sino en el modo en que se recorta y ordena una realidad; una realidad que tiene que ver con la “forma de producción de la arquitectura” y desde la cual se trabajará. La construcción de la colección –que para Díaz era tipológica– es el punto de partida del proyecto. Este modo de concebir el proyecto permite entender la importancia otorgada a los trabajos de “relevamiento” que se producirán en la segunda mitad de la década del ochenta, al mismo tiempo que anticipa el peso atribuido a la precisión y a las lógicas de registro en los años posteriores –aunque desaparezca nuevamente el interés por el *tipo*–.



f. 9. Ejercicios realizados en el curso “Del estilo en la arquitectura” dictado por Liernur y Leston en 1980. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

A partir de 1980, el dictado de los cursos se extendió a otros profesores que hasta entonces habían participado como colaboradores. El taller “Del estilo en la arquitectura” (f. 9), dictado por Eduardo Leston<sup>61</sup> y Francisco Liernur<sup>62</sup>, da especial cuenta de los modos en que la historia de la disciplina fue cobrando mayor densidad en el hacer proyectual de esos años si se observan algunas de las nociones allí tratadas: “la composición axial”, “el concepto de tipología”, “la noción de contextualidad”, “unidades ideales de composición”, “la geometría como ordenadora subyacente en la composición arquitectónica”, “estructura portante y estructura arquitectónica”, “figura-fondo” y “la noción de *locus*” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p. 58). El curso estaba sustentado sobre un importante material teórico que los docentes habían traducido: “Orden y desorden, la dialéctica del Movimiento Moderno” de Mamfredo Tafuri,

<sup>61</sup> Eduardo Leston, se recibió de arquitecto en la UBA (1966). Obtuvo el diploma Bouwcentrum en el Centro de Estudios para la Racionalización e Industrialización de la Construcción en Holanda (1968) y se graduó como *Master in Architecture II* en la GSD de la Universidad de Harvard (1978). Trabajó como arquitecto para diversos estudios de prestigio y fue Director nacional de Secretaría Vivienda, Ministerio de Salud y Acción Social, 1981-1982, Director nacional de Obras Públicas y Director nacional de Ejecución de Proyectos de la Secretaría de Obras Públicas del Ministerio de Economía (1994-2002).

<sup>62</sup> Jorge Francisco Liernur, se recibió de arquitecto en la UBA (1973). Cursó estudios de posgrado en Historia de la Arquitectura en el Instituto Universitario de Venecia con Mamfredo Tafuri, e Historia del Arte en la Universidad de Bonn. Fue docente del taller de Katzenstein en La Escuelita, donde además organizó el departamento de Historia Crítica.

traducido por Liernur; “El historicismo y los límites de la semiología” de Alan Colquhoun; “Heterotopía. Estudio sobre la sensibilidad ordenadora-compositiva en la obra de Alvar Aalto”, de Demetri Porphyrios y traducido por Leston; y “Ciudad Collage” de Colin Rowe y Fred Koetter, traducido por Silvia Amutio y Trinidad Llambí Campbel. Este material fue importante para rescatar el modo de composición clásico y valorizar un tipo de orden por agregación o acumulación, como alternativa a la organización “homotópica” dominante, dando lugar a un trabajo de montaje o “composición fragmentaria” donde podían tener lugar “espacios intersticiales”, recuperados por el recurso del *poché*. Y tal como recuerda Roberto Lombardi<sup>63</sup>, los textos de las conferencias y esas traducciones fueron utilizados por la generación que ya se formó en la Universidad de la democracia<sup>64</sup>. Fernando Aliata, que participó del taller como alumno, recuerda que también “por entonces circulaba [...] un libro, traído por Leston, con los resultados de un curso que había dado [Oswald Mathias] Ungers en Cornell” (Aliata, entrevista). Ungers estaba interesado en la “transformación tipológica” entendida como un *proceso*:

Cuando la arquitectura se ve como [...] un proceso en el que la historia está implicada de un modo tan estrecho como la anticipación de la historia, en el que el pasado tiene el mismo peso que el deseo de que llegue el futuro, entonces su proceso de transformación no es sólo un instrumento del diseño, sino que es el objeto mismo del diseño. [...] El principio de transformación actúa en todos los campos de la naturaleza, la vida y el arte. Es el principio de la configuración (*Gestaltungsprinzip*), capaz de organizar elementos divergentes para formar una totalidad planificada. Así pues, el principio de organización –tal como puede observarse, por ejemplo, en las transformaciones históricas de la planta urbana de Tréveris– convierte una organización estabilizada dada en un caos y posteriormente, siguiendo las leyes del azar, en un nuevo orden. Una organización diferenciada y planificada queda inmersa con el paso del tiempo en el azar y la espontaneidad, lo que al final produce una organización que es genuinamente distinta y que contrasta con la anterior: es decir, una organización de inmediatez y de necesidad pragmática.<sup>65</sup>

Junto a ese material teórico, en el que se colaba la noción de *proceso de transformación* e incluso el papel de las “leyes del azar” como posibilitadoras de un nuevo orden, los docentes habían preparado un importante *corpus* de obras de distintas épocas representadas casi exclusivamente en plantas, que abarcaba desde el foro romano, la villa Giulia, la Alhambra y numerosos palacios franceses, pasando por obras de Louis Kahn, James Stirling y Richard Meier, hasta muchas de las obras de Aalto estudiadas por Porphyrios. En

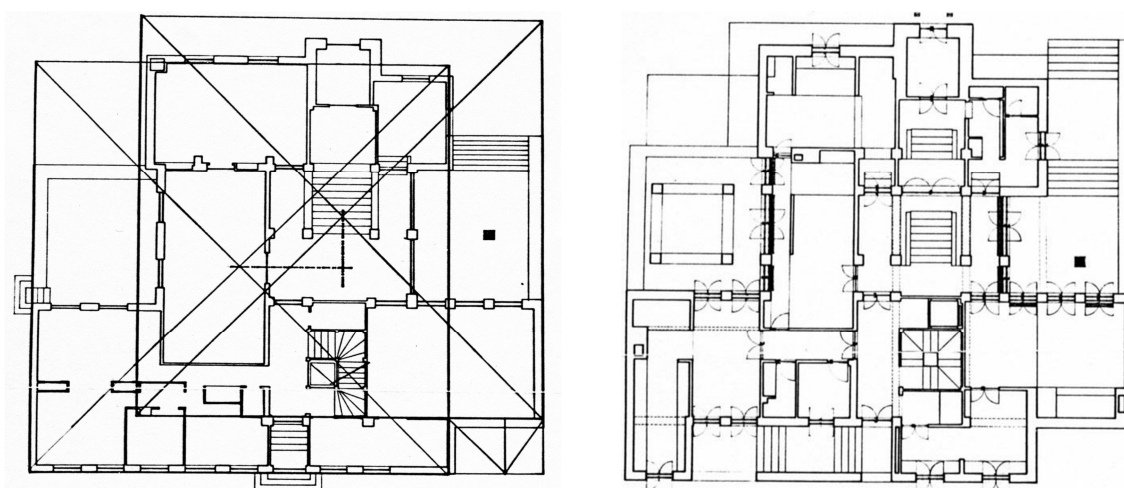
---

<sup>63</sup> Roberto Lombardi (1964), se recibió de arquitecto en la UBA (1991). Comenzó su carrera docente en 1985 y desde entonces se ha desempeñado como docente en la FADU. Actualmente es Profesor titular de *Sistemas de Representación Geométrica, Morfología I y Morfología II* en la FADU-UBA, de *Forma Arquitectónica I y II* en la Universidad Nacional de San Martín y Profesor invitado en la UTDT. Es investigador UBACyT. Ha sido socio del estudio Hampton+Rivoira+Arquitectos (1995-2013), Estudio Ruiz Orrico y de Francisco Cadau/Fernando Giménez.

<sup>64</sup> “Yo empecé la facultad justo en la vuelta a la democracia [...] Teníamos entonces mucha influencia de una visión de la forma, si querés, más posmoderna, más influida por la tensión compositiva, por lo que habían difundido Pancho y Leston con *Heterotopías*, ese tipo de cosas [...] Teníamos todas las fotocopias de los apuntes [...] Tengo todavía las fotocopias de un texto resaltado, subrayado con marcadores y yo retraduje la versión que había hecho Eduardo para publicarlas después en los *Cuadernos* de la cátedra [de *Morfología*]”. Lombardi, entrevista realizada en Buenos Aires, el 6 de febrero de 2015.

<sup>65</sup> Ungers, O. M. (1982), citado en Frampton, 1998, p. 300.

definitiva, obras que permitían introducir esa “sensibilidad heterotópica”. Para Leston, el material allí producido de algún modo servía para confrontar aquella tradición aun fuertemente vinculada al *partido* que, en términos de grandes “imágenes-guía”, seguía siendo sostenida sobre todo en el taller de Solsona<sup>66</sup>. Los ejercicios proyectuales que Leston y Liernur propusieron se centraron en “análisis morfológicos de obras conocidas o tipologías en particular, a las cuales se intentaba descomponer y volver a componer con una lógica distinta” (Aliata, entrevista) (f. 10). Como observa Aliata, “después ese tipo de análisis se hizo muy popular también en la Facultad en los '80” (Ibídem.)



f. 10. Trabajo realizado sobre la planta de la casa de la hermana de Wittgenstein en el taller de Leston y Liernur. Alumno: Fernando Aliata. Dibujos cedidos por el autor.

Además de las experiencias de La Escuelita, el otro espacio productivo para la cultura proyectual en esos años de dictadura fue el que se abrió en el Laboratorio de Arquitectura que llevó adelante Alberto Varas<sup>67</sup> desde 1980 en el CAYC, gracias al apoyo de Jorge Glusberg. Estos talleres gratuitos transitaban por algunos intereses similares a los de la Escuelita y contaron también con la participación de figuras de renombre internacional, entre las que pueden contarse las visitas de Mamfredo Tafuri, Mario Botta, Emilio Ambasz, Geoffrey Broadbent y Christofer Jones.

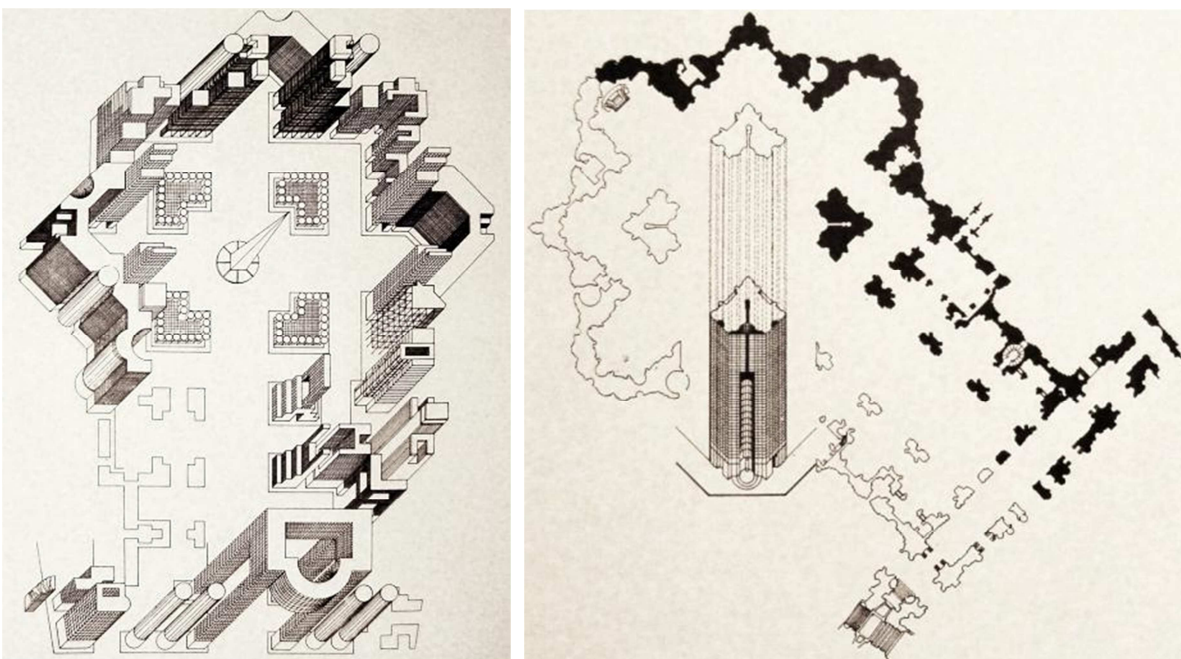
En la introducción a esta experiencia, que el mismo Varas definía como “marginal”, se especificaba como objeto de su “experimentación” a “la génesis del proyecto arquitectónico” (Varas, 1984, p.9). El interés era, otra vez, comprender “los sistemas de reglas a que nos atenemos o que violamos voluntaria o involuntariamente” (p.13), descifrar el conocimiento disciplinar a partir de la práctica proyectual, comprendida ésta como una forma privilegiada de acceso a ese conocimiento (Varas sostendrá esta capacidad del proyecto en años sucesivos). Para eso el Laboratorio proponía un trabajo

<sup>66</sup> Desde su perspectiva, el taller de Katzenstein y el de Solsona representaban dos polos opuestos de concebir arquitectura en el interior de La Escuelita. Leston, entrevista.

<sup>67</sup> Alberto Varas (1943), se recibió de arquitecto en la FAU-UBA (1966). Fue miembro fundador del estudio Baudizzone-Díaz-Erbin-Lestard-Varas, estudio con el que obtuvo el premio del concurso para el Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires (1972). Desde 1984 se desempeñó como profesor en la UBA. Desde 2000 conduce la firma Alberto Varas & asociados.

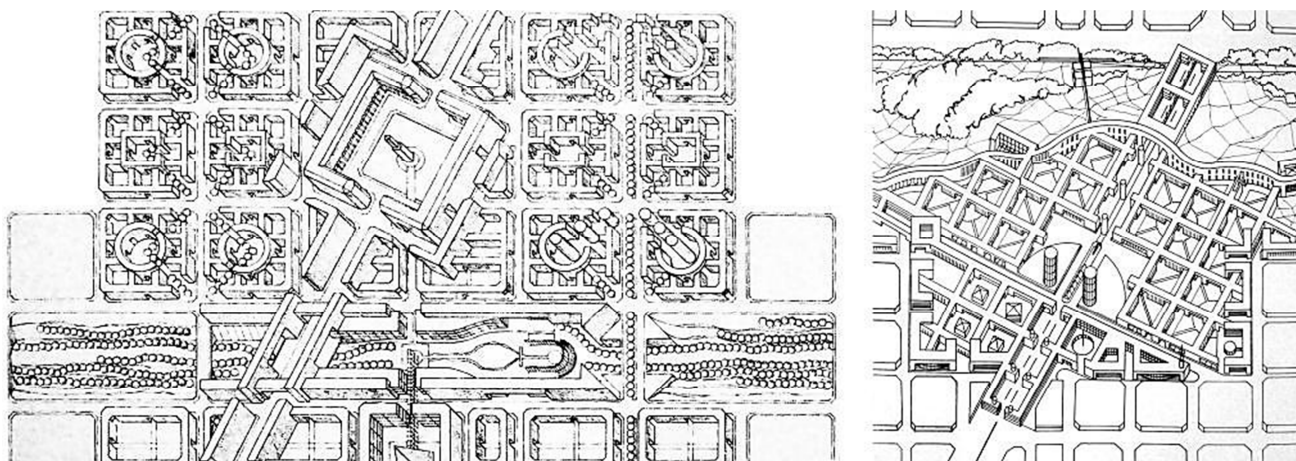
sobre el lenguaje arquitectónico, sobre las ideas arquitectónicas específicas y sobre las distintas estrategias figurativas de la imagen para aumentar así nuestro conocimiento sobre los materiales compositivos y sobre las reglas de la composición y su significado. (p.10)

Lenguaje y figura (que fue el modo en que efectivamente se comprendió a la forma arquitectónica) se articularon en ejercicios compositivos que nuevamente fijaron “márgenes de acción” para explorar problemas sintácticos y tipológicos (p.11). Márgenes que en este caso se establecían, en primer lugar, para limitar “el deseo de proyectar algo enteramente nuevo” (p.29). Y segundo, para producir “formalizaciones” de la arquitectura y de la forma urbana “con cierta independencia del programa específico” (p.18) y –aunque no fuera explicitado– también de sus condiciones técnicas y materiales.



f. 11. Trabajos realizados en el Laboratorio de Arquitectura del CAYC sobre la planta de San Pedro. Alumno: Luis Chaia. Publicados en *El laboratorio de arquitectura CAYC*.

Los trabajos vinculados al problema tipológico tendieron a indagar en trastrocamientos de escala, uso o significado de las “invariantes morfológicas que se repiten en distintos momentos históricos” (p.29). Mientras algunos ejercicios –como los que partían de la planta de San Pedro (f. 11)– retomaban un tipo de exploración que Stirling había abierto con el concurso para el *Wissenschaftszentrum* de Berlín en 1979, otros tenían como objetivo perturbar “una trama tipológicamente continua” (p.29) (f. 12), retomando una indagación que el mismo Varas había experimentado en el Barrio Centenario de Santa Fe desde 1978 junto a Tony Díaz, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin y Jorge Lestard.



f. 12. Trabajos realizados en el Laboratorio de Arquitectura del CAYC. Alumnos: Carlos Gotlieb y Jorge Feldman. Publicados en El laboratorio de arquitectura CAYC.

La intervención sobre “fragmentos de ciudad”, entendidos como “artefactos arquitectónicos” de gran escala dadores de “espacios públicos” (p.21), fue la aproximación particular a la cuestión urbana, sobre la que Varas siguió trabajando en las décadas siguientes: desde 1984, en el curso final de *Diseño arquitectónico* en la UBA, anticipando con su práctica el cambio de nombre de esta asignatura por el de *Proyecto Urbano* (que es como se denomina actualmente); y desde 1995 hasta el año 2000, en un nuevo Laboratorio, el Laboratorio de Arquitectura Metropolitana y Urbanismo (LAMUR) articulado entre la UBA, la Universidad de Palermo (UP) y la *Graduate School of Design* (GSD) de la Universidad de Harvard, en el que trabajó junto a Jorge Silveti (para entonces director de la GSD), Daniel Becker, Claudio Ferrari, Graciela Silvestri y Marina Villeda<sup>68</sup>.

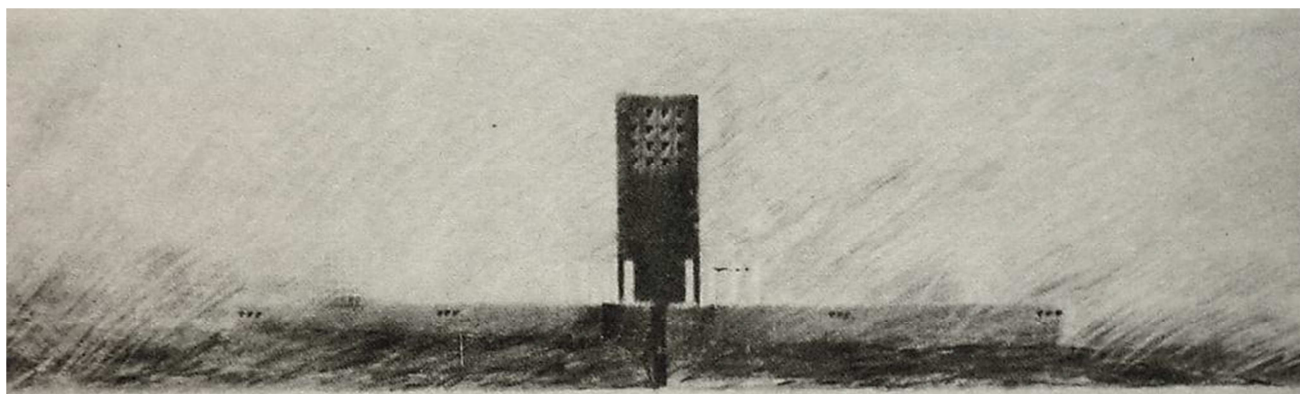
A modo de síntesis, podemos decir que las relaciones con la historia antes señaladas se dieron en La Escuelita y en el Laboratorio como indagaciones proyectuales en tres niveles: el de la recuperación consciente de prácticas compositivas (reintroduciendo conceptos como *eje*, *tipo* y *elemento arquitectónico*), el del trabajo a partir de obras o proyectos preexistentes de diferentes momentos históricos (como figuras, lógicas sintácticas, tipos, poéticas), y el de la ciudad construida (desde las operaciones sobre fragmentos particulares hasta las investigaciones sobre su estructura regular). Por los propósitos de esta tesis, nos interesa subrayar el interés que se dio en estos años por una práctica proyectual fundada sobre una forma “ya dada”: una práctica de “rediseño”, de transformación tipológica o de traducción arquitectónica.

Al mismo tiempo, en todas estas experiencias pareció darse un “auge desmesurado de la novedad del dibujo”, sobre el que Varas se había visto en la obligación de aclarar que, “‘a pesar’ de la calidad gráfica de muchos de los dibujos que se publica[ron], ellos no fueron seleccionados por esta ponderable cualidad sino como resumen y producto de las discusiones [...] sobre la producción de arquitectura [...]” (p.11). Y es

---

<sup>68</sup> Aquella experiencia cristalizó en dos publicaciones: *Buenos Aires Metrópolis. Estudio sobre el espacio público durante los procesos metropolitanos intensivos*, en 1997 (que recoge la experiencia del TPE) y *Buenos Aires Natural + Artificial*, exploraciones sobre el espacio urbano, la arquitectura y el paisaje, publicada en el año 2000.

que, para estos años, el dibujo arquitectónico había alcanzado autonomía como obra de arte: en la década de 1970, bajo la dirección de Arthur Drexler, el MoMA se había dedicado a coleccionar y a exhibir “dibujos de arquitectura como nunca lo había hecho antes.” (Bergdoll, 2008). A la vez, como advierte Silvestri (2008b), los dibujos de arquitectura comenzaron a percibirse como la posibilidad de producir un trabajo *de autor* indudablemente más libre que el implicado en la producción de la arquitectura.



f. 13. Dibujo realizado para el taller “De las ideas y el dibujo en arquitectura”, dictado por Sandro Borghini y Edgardo Minond en La Escuelita, en 1980. Publicado en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

El estudio de las relaciones entre el dibujo y el proyecto como modo de examinar el valor instrumental de aquel, fue un objetivo explícito de estas experiencias<sup>69</sup>. En este sentido, el curso de Sandro Borghini y Edgardo Minond<sup>70</sup> de 1980 –“De las ideas y el dibujo”– da cuenta de esa posición cuando proponía explorar “los momentos en que el dibujo tiene una participación decisiva en la idea; ver cuándo el dibujo como elemento autónomo puede estimular, modelar o modificar una idea” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p. 54) (f. 13). Esta vocación exploratoria se observa también en las restricciones impuestas en las consignas de otros cursos: tanto sobre el tamaño del papel, como sobre el tipo de dibujo que podía emplearse (se trató, en general, de un trabajo que debía comenzar por la planta –con la plena conciencia de que se trata de un corte arbitrario–).

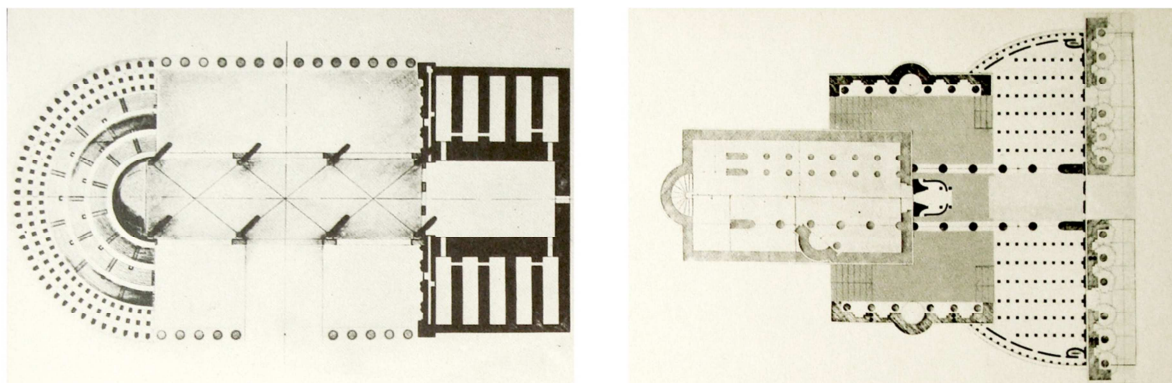
El interés por los medios de representación era señalado por Díaz (Díaz y Viñoly, 1977)<sup>71</sup> al valorar positivamente el despliegue gráfico de las revistas que le eran contemporáneas (*Lotus*, *Oppositions*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*) y al rescatar los comentarios de Oriol Bohigas sobre la exposición “Ideas as Model” realizada en 1976 en el IAUS: allí Bohigas sostenía que se “proclamaba con las maquetas y dibujos [...] el uso de los métodos visuales no como un medio para mostrar la arquitectura a otra escala sino para

<sup>69</sup> En el caso de los ejercicios del Laboratorio, aunque Varas (1984) aclaraba que se podía trabajar con “cualquier forma de expresión gráfica que sugiera aproximaciones o medie entre la idea abstracta o la imagen y la concreción física de la arquitectura [porque] la forma, los límites y los alcances de esta mediación configuran uno de los temas centrales sobre los que se trabajará” (p. 13).

<sup>70</sup> Sandro Borghini se recibió de arquitecto en la FAU-UBA en 1974. Fue alumno y docente en La Escuelita y Profesor Adjunto en la cátedra de Solsona. Por su parte, Edgardo Minond estudió en la misma Universidad, recibiendo de arquitecto en 1973. Fue alumno y docente de La Escuelita y también de la cátedra de Solsona en la FADU-UBA.

<sup>71</sup> Muchos años después, Díaz (1998) aun sostendría que “en el fondo, en los dibujos está el origen de la arquitectura [...] Una idea (un ‘dibujito’) es siempre mejor que el proyecto y éste es mejor que la obra [...]” (p. 60).

constituirse en la misma idea de la arquitectura”<sup>72</sup>. Es decir, se entendió a las maquetas y aún más a los dibujos arquitectónicos como la arquitectura y no como su mera representación. La arquitectura fue entonces juzgada por cualidades valorables en los dibujos. Pero, ¿qué cualidades arquitectónicas fueron traducidas a dibujos?



f. 14. Trabajos realizados en el taller “De los elementos de la arquitectura”, dictado por Tony Díaz en 1980. Publicados en *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*.

Aunque fueron múltiples los modos de representación empleados, primaron las axonometrías, las plantas y fachadas, en tanto fueron los dibujos más aptos para un trabajo fuertemente compositivo y abstracto. Las axonómicas habían recobrado por esos años tanto valor como el que las vanguardias artísticas de principios de siglo les habían otorgado<sup>73</sup>. Como Allen (2000) observa,

Parallel projection appears whenever questions of measurability, prediction and verifiability arise [...] Axonometric projection, originating in the abstract and instrumental world of the technical disciplines, does not pretend to map vision. It is concern instead with construction and consistency of measurement. (p.19)

Con la vista ubicada en un supuesto infinito, ¿de qué construcción y medición se ocuparon estos dibujos? Sin dudas, no de la construcción material de la arquitectura a la que refieren: lo más próximo a estos aspectos fue el registro de algunos reflejos o texturas –aunque en general éstas últimas respondían a modulaciones geométricas–. Estos dibujos llevaron la atención hacia la forma de un objeto en sí mismo, suspendido en el tiempo y en un campo espacial ambiguo, “flotando en el aire”, como decía Silvestri (2000, p.47). No hay referencias a la figura humana –el sujeto habitante y observador fue suspendido– y no existió preocupación por mensurar o verificar un espacio interior: en general, se construyeron volumetrías exteriores. A veces muy esquemáticas, definidas por una línea precisa; simples cuerpos geométricos. Otras, con mayor expresión, a veces dibujadas a mano alzada, como volúmenes que proyectan su propia sombra.

<sup>72</sup> Bohigas, O. (1976, Noviembre), *Arquitectura Bis*, 16, citado por Díaz y Viñoly (1977).

<sup>73</sup> Allen señala: “One way of describing this condition mathematically es tos ay that the vanishing point is located at infinity. And this is precisely what attracted abstract artists such as Lissitzky: the capacity to make the infinite visible in the context of a quasi-scientific construction. These non-objective artists were not interested in distortion, but in ideal geometries and universal applicability. [...] The same property that made axonometric such a useful tool in explaining the construction of complex machines or spaces (which could be represented in ‘exploded’ form, and reconstructed in the imagination by moving the elements into place on the parallel projectors), could be exploited here to suggest the simultaneity of space and time. The reversibility of the spatial field allowed for the simultaneous presentation of multiple views.” Allen, 2000, p. 19.

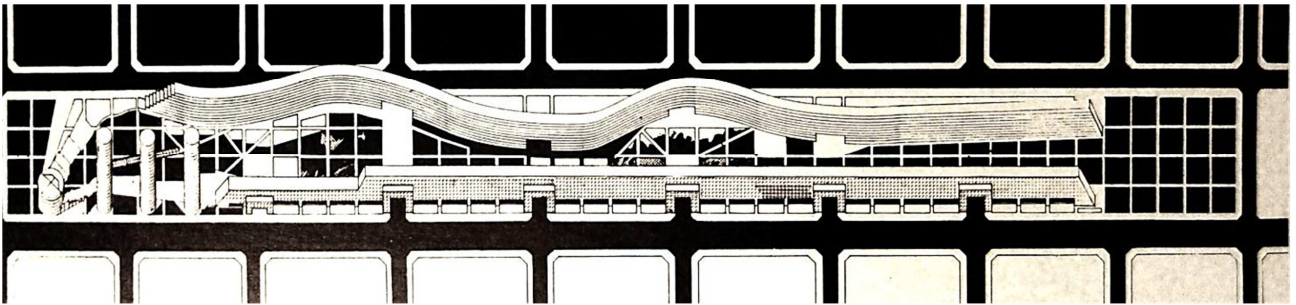
Se verificaron correspondencias entre los distintos dibujos y, en algunas ocasiones, se superpusieron planos y axonometrías con gran destreza (f. 15). Pero sin espacio interior, sin habitantes, sin material, sin referencia a su constructibilidad, la forma arquitectónica se desplazó efectivamente hacia “la figura dibujada” (Silvestri, 2000).



f. 15. Proyecto realizado en el Laboratorio de arquitectura del CAYC. Alumno: Jorge Peralta Urquiza. Publicado en *El laboratorio de arquitectura CAYC*.

En 1983, finalizando la experiencia del Laboratorio, Varas (1984) ya dejaba entrever hacia dónde comenzarían a desplazarse ciertas inquietudes disciplinares: refiriéndose al trabajo más reciente de su estudio, señalaba que “los aspectos sensoriales que emergen del lenguaje del edificio terminado y de la arquitectura usada” (p.22) comenzaban a resultarle de un interés que necesariamente debía solaparse con el trabajo sobre ideas más abstractas que hasta entonces habían existido en sus proyectos.

Las experiencias de La Escuelita y del Laboratorio se dieron por concluidas una vez que se llamó a elecciones democráticas. Muchos de los docentes que en ellas participaron se desplazaron entonces a la FAU de la UBA, que dejaba atrás su proceso de intervención. Nos ocuparemos de ciertas experiencias producidas en algunos de esos nuevos espacios que estos arquitectos conformaron en los siguientes capítulos.



**f. 16.** Axonometría realizada en el Laboratorio de Arquitectura del CAYC. Alumno: Jorge Peralta Urquiza. Publicados en *El laboratorio de arquitectura CAYC*.



# Capítulo II

## En contra de la proliferación de partidos abstractos: relevamientos en los primeros años de la democracia

*Me di cuenta de que nunca había adquirido el hábito de mirar las cosas con atención, y ahora que me pedían que lo hiciera, los resultados eran muy deficientes. Hasta entonces, yo había tenido tendencia a generalizar, a ver las semejanzas más que las diferencias entre las cosas. Ahora me encontraba arrojado a un mundo de particularidades y el esfuerzo por evocarlas en palabras, por transmitir los datos sensoriales inmediatos, suponía un reto para el que no estaba bien preparado.*  
Paul Auster, El palacio de la luna, 1989.

*Regresar, entonces, los arquitectos, a la lectura de la realidad construida (y con sentido histórico) [...] para fundar una didáctica nueva que permita una enseñanza consciente de la Arquitectura. Enseñanza que no debe estar basada en la “invención” de proyectos sino en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida.*  
Antonio Díaz, “Acerca de la enseñanza de la arquitectura”, 1984.

Cuando en 1984 Baliero escribía la propuesta de su taller –aquella a la que hemos hecho referencia en la Introducción–, la noción de *partido* seguía plenamente vigente pese al impacto de las críticas posmodernas, tal como vimos en algunos talleres de La Escuelita, y como observaremos en breve en algunas experiencias del CBC. Baliero no criticaba al *partido*, sino que reclamaba su posterior profundización. Para él todo lo demás no era de ninguna manera secundario. Baliero llamaba “relevamientos” a los aspectos que hacen a la “concreción” de la “idea arquitectónica”, es decir, del *partido*. Y esa concreción tenía que ver desde su perspectiva con “las exigencias funcionales, técnicas, climáticas, etc.”. Como veremos, en los primeros años de la recuperación democrática, no sólo proliferaron en la Facultad los “partidos abstractos”, sino que los *relevamientos*, aunque entendidos de modos muy diversos, también comenzaron a multiplicarse en los diferentes talleres.

Algunos años antes, en el primer número de la revista *Dos Puntos* de 1981, Roberto Fernández se preguntaba sobre la existencia o no de una “Escuela de Buenos Aires” representada por las obras de Clorindo Testa, Miguel Ángel Roca, Rafael Viñoly, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos y Justo Solsona, tal como había sugerido Kenneth Frampton en “Du néo-productivisme au post-modernisme”, un artículo publicado en *L’Architecture d’Aujourd’hui* número 213 del mismo año. Como recuerda Fuentes, la idea de una “Escuela de Buenos Aires” se debatió mucho en esos primeros años ochenta, en especial en un curso que dictaba Molina y Vedia en la SCA sobre historia de la arquitectura en la

Argentina, donde esa “Escuela” fue asociada a una “arquitectura de partido”<sup>74</sup>. Efectivamente, aunque sin referirse al *partido*, Frampton valoraba en su artículo una supuesta Escuela formada por algunos arquitectos que habían legitimado ese concepto desde su propia producción; una producción que era consecuencia de los concursos de los años sesenta y setenta.

Cuando en 1983 Raúl Alfonsín ganó las elecciones democráticas, el Estado, que en las décadas anteriores había motorizado una enorme cantidad de obra pública a través de los mencionados concursos, se encontraba completamente debilitado y continuaría en un proceso de destrucción. La ilusión de que los concursos volverían a ser un medio efectivo para insertarse en un mundo laborar de prestigio, terminó siendo poco más que una promesa fallida. Mientras que en el período que va de 1956 a 1975 se realizaron un promedio de 10,5 concursos por año, entre 1983 y 2001, ese promedio descendió a la mitad: 5,4 (Schere, 2008). Sumado a ello, muy pocos proyectos concursados se construirían. De hecho, uno de los concursos más significativos de los primeros años de la democracia fue de ideas: el concurso “20 ideas para Buenos Aires” de 1986, que evidenció el giro definitivo hacia los fragmentos urbanos. En buena parte de las críticas del jurado de los concursos del período 1983-2001, podemos aun encontrar la referencia al concepto de *partido*<sup>75</sup> y la valoración de ideas claras, sintéticas, simples, potentes<sup>76</sup>.

Las generaciones que siguieron a la primera línea de profesores de La Escuelita y el Laboratorio se encontraron entonces con un problema: la práctica proyectual fundada en el *partido* –que preparaba a los arquitectos para el sistema de concursos públicos– produjo un enorme vacío cuando la posibilidad de construir pasó definitivamente hacia el sector privado, en un contexto social que tendería cada vez más a la polarización y al empobrecimiento. Las grandes obras privadas quedarían, por supuesto, en manos de los arquitectos ya consagrados.

Pero quisiéramos volver al año en que Baliero escribía su propuesta académica porque fue entonces cuando se produjo un gran cambio para la enseñanza de la Arquitectura. Con la recuperación de la autonomía de las Universidades públicas parecía abrirse un nuevo horizonte para recomponer la Facultad y, también, la disciplina. En este capítulo nos detendremos, primero, en las transformaciones que se produjeron en esta institución y analizaremos algunas experiencias surgidas de esa renovación –experiencias en las que el *partido* siguió siendo un instrumento proyectual operativo–. Retomaremos luego aquel reclamo

---

<sup>74</sup> Oscar Fuentes recordaba en la entrevista que “se habló mucho de este tema y Molina en ese curso era muy consciente del tema de la ‘arquitectura de partido’, porque en cierta manera, los modernos duros no eran del partido tanto como era la generación de Solsona, Lestard... Y el gran cambio en la década del sesenta fue, decía Molina y Vedia, cuando empieza la gran cantidad de concursos en la década del 50”.

<sup>75</sup> Entre las críticas de los jurados puede leerse: “[...] lográndose un correcto partido e integración al terreno propuesto” (Concurso “Sede Administrativa EPEC Villa Carlos Paz”, 1981); “El jurado valora y destaca la presente propuesta que, valiéndose de recursos arquitectónicos simples y sin estridencias, produce un partido de clara impronta urbana [...]”(Concurso “50 Viviendas en Centenario”, 1988); “Claro y contundente partido adoptado [...]”(Concurso “200 viviendas en Rosario”, 1989). Schere, 2008.

<sup>76</sup> Por ejemplo, en la crítica de los premios del concurso “Recuperación Urbano Ambiental y Ecológica de la Costa Ribeña del Partido de Vicente López” (1993) o del concurso de la “Sede Social Sociedad Hebraica Argentina” (1994). *Ibidem*.

por los “relevamientos”, y señalaremos los distintos giros hacia los aspectos más “concretos” que intervienen en el proyecto arquitectónico.

## II. a. El estatus del proyecto en la nueva FADU

En la UBA, Carlos Alconada Aramburú, flamante ministro de economía del entonces electo gobierno de Alfonsín, designó como rector interventor al Dr. Francisco Delich, quien hasta ese momento se había desempeñado como Secretario Ejecutivo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)<sup>77</sup>. El cambio político se percibió como la oportunidad para recuperar aquella universidad “dorada”: la que se había desarrollado entre 1958 y 1966, es decir, entre los gobiernos de Arturo Frondizi y Arturo Illia, interrumpida en la “Noche de los bastones largos” con las consecuentes renunciadas masivas de los docentes. Esa Universidad, en la que Risieri Frondizi e Hilario Fernández Long fueran rectores, representaba la institución de excelencia a la que se pretendía, por fin, dar continuidad. Pero casi veinte años más tarde los desafíos para la Universidad pública ya no eran precisamente los mismos: no sólo porque la comunidad universitaria había sido especialmente golpeada durante las diferentes dictaduras militares, sino porque además no había dejado de aumentar la cantidad de aspirantes para una Universidad de masas que ya desbordaba sus aulas en una sociedad con importantes diferencias socioeconómicas.

Por eso uno de los principales debates de la transición giró en torno al problema del ingreso. Recuperada la autonomía, se demandó inmediatamente la supresión de los cupos y la eliminación de los aranceles para estudiantes; dos medidas que fueron anuladas en 1984 con la primera resolución del rector normalizador, con el apoyo de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) (Delich, 2014, p. 30). Pero se abrió a continuación la pregunta por las reales condiciones de equidad implicadas en el sistema de ingreso por examen eliminatorio, que había sido el sistema que la UBA había adoptado inclusive en aquellos “años de oro”. Se argumentaba que “el origen de la escuela secundaria era decisivo para el examen de ingreso; y como era obvio la calidad de las escuelas secundarias estaba ligada a la capacidad económica de los padres tanto como el entorno familiar, que ahora llamamos ‘capital social’” (Ibídem, p.40), encubriéndose así su verdadera condición de “filtro de contención y exclusión”.

Así, las acciones prioritarias sobre las que trabajaron las autoridades normalizadoras pretendieron conciliar “calidad con cantidad” (Ibídem, p. 30). Por un lado, como paso necesario para la recuperación de la excelencia del período al que hemos hecho referencia, se dio marcha a la revisión de todos los cargos docentes (dado que se consideraron ilegales los concursos realizados hacia el final de la dictadura) y se

---

<sup>77</sup> CLACSO había sido fundada en 1968 y Francisco Delich ocupó el cargo de secretario ejecutivo desde 1975.

realizaron nuevos llamados con la idea de reincorporar a los profesores que habían renunciado o habían sido desplazados en el '66 y en el '76<sup>78</sup>. En el mismo sentido, se dio un nuevo impulso a la investigación, se abrieron cursos de posgrado y se creó el Centro de Estudios Avanzados (cerrado en 2005). Por otro lado, atendiendo al contexto de masividad e inequidad educativa, se suprimió –no sin fuertes debates– el examen eliminatorio y se instauró, desde 1985, el CBC para todas las carreras; una suerte de ingreso formativo y no restrictivo, que terminó por potenciar exponencialmente la tendencia ya en aumento de la matrícula<sup>79</sup> –tendencia que se hace evidente solamente al observar la cantidad de nuevos edificios que la Universidad adquirió para los nuevos cursos<sup>80</sup>–.

El proceso de normalización continuó hasta marzo de 1986<sup>81</sup>, cuando Oscar Shuberoff se hizo cargo como rector electo (función que no abandonaría hasta el final del período estudiado en esta tesis<sup>82</sup>), al mismo tiempo que asumieron los decanos elegidos en las diferentes Facultades.

En el caso particular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) –que es el que nos interesa–, los años de normalización fueron precedidos por el arquitecto Berardo Dujovne como decano e implicaron importantes cambios: el más significativo fue indudablemente la introducción de las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico en 1985, motivo por el cual la FAU pasó a denominarse –como ya se ha mencionado– Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo desde 1986.

En coincidencia con la apreciación más amplia de la comunidad universitaria, el ciclo transcurrido en la década que siguió a 1958 también fue visto por los arquitectos como el más excepcional de la Facultad, tal como lo refleja una serie de entrevistas realizadas por la SCA a mediados de 1984<sup>83</sup>. Nos hemos referido al reemplazo de una práctica *compositiva* por el *diseño* en esos años, de modo que la incorporación de las nuevas carreras en 1985 puede entenderse como el saldo de una deuda pendiente desde entonces. De hecho, en 1984 fue importante el consejo de Maldonado para armar esas primeras carreras que permitirían

---

<sup>78</sup> Según consta en una minuta de la reunión de decanos elaborada el 19 de enero de 1984. (Delich, 2014).

<sup>79</sup> En 1982 –con sistema de examen de ingreso y cupo– los nuevos inscriptos habían superado a los 13 mil estudiantes, mientras que en 1987 alcanzaron casi los 47 mil y en 1992 los 170 mil estudiantes. “Programa Historia y Memoria, 200 años de la UBA”, en: <http://www.uba.ar/historia/contenidos.php?id=2&s=19> (Última visita junio de 2015)

<sup>80</sup> Uno de los principales problemas fue la disponibilidad de aulas: interrumpida la construcción de la Ciudad Universitaria por el Gobierno Militar, la Intendencia de Buenos Aires cedió entonces varios edificios. Se trataron, en general, de fábricas abandonadas que hicieron que la Universidad se expandiera por toda la ciudad: las sedes de Paseo Colon, Holmberg, Cochabamba e Hipólito Yrigoyen, se incorporaron en esos años específicamente para dar lugar a las materias del CBC.

<sup>81</sup> Proceso que implicó además de las acciones mencionadas, la creación de la Facultad de Ciencias Sociales y la Facultad de Psicología, la creación de nuevas carreras (como la de Ciencia Política o la de Ciencias de la Comunicación), el relanzamiento de Eudeba y la fundación del Centro Cultural Ricardo Rojas, como algunos de sus aspectos más destacados.

<sup>82</sup> Shuberoff ganó tres elecciones seguidas, siendo rector hasta el año 2002.

<sup>83</sup> La SCA –entonces “preocupada por el futuro de la Universidad, y situada ante la posibilidad de ayudar a orientar una nueva política universitaria”– produjo, a través de Alberto Petrini (1984), una serie de entrevistas a muchos arquitectos que habían vuelto en el '84 a la FAU como profesores interinos de *Diseño Arquitectónico* o de *Introducción a la Arquitectura*. En esas páginas podían leerse las opiniones de arquitectos como Jorge Cortiñas, quien aseguraba que “la universidad que falleció la noche de los bastones largos fue la mejor que todos recordamos”; o la de Carlos Coire (ex-decano entre 1958 y 1962), que no dudaba en que debía retornarse “al Estatuto Universitario de 1958 con ligeros retoques para su adaptación a nuestra época [...]”. El total de los entrevistados fueron: Berardo Dujovne, Javier Sánchez Gómez, Alberto Varas, Horacio Baliero, Miguel Baudizzone, Gastón Breyer, Jorge Cortiñas, Roberto Doberti, Roberto Frangella, Jorge Goldemberg, Julio Ladizesky, Mario Linder, Juan Molina y Vedia, Osvaldo Moro, Jorge Moscato, Miguel Ángel Roca, Rodolfo Sorondo, Alfredo Casares, Carlos Coire, Luis Curcio, Mauricio Malamud, Horacio Pando y Eduardo Yarke.

salidas laborales hacia la Gráfica y el Diseño Industrial, mientras que la posterior ampliación de la oferta hacia el Diseño de Imagen y Sonido, de Indumentaria y Textil, y de Paisaje, se debió sobre todo al impulso de Carmen Córdova<sup>84</sup> desde su lugar en la Secretaría Académica del nuevo decanato que Borthagaray asumió en 1986<sup>85</sup>. Estas últimas extensiones deben entenderse como el intento de Córdova por recuperar aquel espíritu bauhausiano. Pero como la propia Córdova lo reconocería años después: “‘*hacer el Bauhaus a la orilla del Río de la Plata*’; ¡una mirada tan ingenua y pretenciosa! Esa era mi teoría interior y frenética; ¡por supuesto no hay ningún Bauhaus y el Río de la Plata sigue su curso!”<sup>86</sup>

Regresando sobre los primeros años de la transición, en líneas generales, Dujovne, como Decano Normalizador, acompañó los cambios impulsados por Delich, junto a Javier Sánchez Gómez como Secretario de Asuntos Académicos y Alberto Varas como Secretario de Investigación y Posgrado. Se formó rápidamente la comisión de trabajo correspondiente a la FADU para debatir el nuevo CBC en las reuniones interfacultades, en la que participaron Jorge Cortiñas, Gastón Breyer y Miguel Baudizzone, y se abrió el área de Investigaciones Proyectuales (Seperanza, entrevista, y Jajamovich, 2012).

De fuertes relaciones con el radicalismo gobernante, tanto Dujovne como Sánchez Gómez y Varas, también se desempeñaron, además de continuar con la actividad en sus respectivos estudios profesionales, como profesores de *Diseño Arquitectónico* (la superposición de docencia y actividad profesional ya había sido una característica de la gran mayoría de los profesores de proyecto y será un lugar común en la nueva FADU). En consonancia, el *proyecto* pasó a ocupar en la Facultad un lugar central que no perderá en el resto del período estudiado: si en 1984, Jorge Goldemberg, por ejemplo, imaginaba que una Facultad ideal debería destinar al proyecto el 50% de sus horas curriculares<sup>87</sup>, más de una década después, en 1997, Dujovne (nuevamente en el decanato) consideraba sumamente importante “que se centra[ra] la enseñanza haciendo eje en el proyecto, sin desconocer la importancia de las otras disciplinas” (Dujovne, 1997, p.8) –aunque lo cierto es que las “otras disciplinas”, salvo contadas excepciones, no lograron establecer diálogos fluidos con los talleres de proyecto–.

---

<sup>84</sup> Córdova (1929), se recibió de arquitecta en la FAU-UBA, formó parte del grupo OAM y fue socia de Horacio Baliero. Impulsó la carrera de Imagen y Sonido en 1989 junto a Graciela Raponi y en una entrevista realizada en 2006 recordaba: “Entonces tratamos de organizar esas electivas como carreras; después, como soy una exégeta del cine y Simón Feldman trabajaba en la Facultad organizamos Imagen y Sonido. [...] También organizamos Indumentaria y Textil porque podía relacionarse a la exportación, que por ahora no ha sucedido; me acuerdo que me hacían unas cachadas terribles en la Facultad, ‘che, en el primer piso ¿es cierto que sacaron todas las mesas de dibujo?’; ‘No, ¿por qué?’; ‘¡dicen que pusieron máquinas de coser!’; una actitud un poco despectiva... y abrimos la carrera del Paisaje” (Córdova, 2006).

<sup>85</sup> Tras dos períodos consecutivos de Manuel Borthagaray, Córdova asumió como decana en 1994. Pero las fuertes disputas políticas crecieron en esos años y provocaron su renuncia irrevocable en 1996, dando lugar al regreso de Dujovne por los próximos diez años.

<sup>86</sup> Córdova, op. cit. Al respecto, Méndez Mosquera ha sostenido enfáticamente que en 1985, cuando se incorporaron las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial, “el paradigma del Bauhaus ya no existía como modelo... El paradigma del Bauhaus puede haber existido cuando hicimos la materia ‘Visión’. Eso significa hablar del 55 y del 56 [...]”. Méndez Mosquera, C., citado por Devalle, 2009, p. 249.

<sup>87</sup> Aunque Goldemberg no imaginaba una Facultad formadora de “super-talentos”, ya que consideraba que cuanto “más anónima – más pluralizada– la arquitectura de un país, más eficiente es su enseñanza y su adaptación al servicio de la población”, sostenía que el Diseño arquitectónico debía ser el eje de la carrera destinándosele el 50% del total de horas curriculares. Goldemberg, J., en Petrina, 1984, p. 46 y 47.

Esta fuerte centralidad del *proyecto* puede ser leída en una serie de cambios muy concretos. Sin duda, es visible en el nacimiento de las carreras de Diseño “hermanas”, que se suponía compartían con la Arquitectura una práctica y un tipo de “conocimiento proyectual”. Así, el *proyecto*, entendido como unidad epistémica de todas las carreras, dio lugar a dos materias novedosas que se llamaron *Introducción al Conocimiento Proyectual I y II* (ICP I y II) en el CBC, a las que nos dedicaremos en seguida. Desde entonces se abrió una pregunta que presenta ciertas dificultades aun hasta hoy: ¿qué diferencia estas carreras “proyectuales” de otras disciplinas artísticas, científicas, técnicas, humanísticas, sociales?, ¿qué justifica que estén reunidas en una misma Facultad?<sup>88</sup>

Pero esa nueva centralidad del *proyecto* también se puede observar en algunas transformaciones curriculares producidas en el interior del Plan de Estudios de Arquitectura: en primer lugar, da cuenta de ello el significativo cambio de denominación de los talleres de *Diseño Arquitectónico*, que prontamente pasaron a llamarse simplemente *Arquitectura*<sup>89</sup>, volviendo coincidentes ambas nociones. Este desplazamiento respondió a ciertas posiciones, como la que sostenía Baliero en 1984 cuando decía que *Diseño Arquitectónico*

debiera llamarse sencillamente Arquitectura [porque] es la razón de la carrera. Aquí deberán converger y utilizarse adecuadamente todos los conocimientos proporcionados por las materias auxiliares para llegar a un objeto único. Este objeto es el proyecto. Proyecto que, expresado a través de un sistema de signos convencionales, permitirá realizar la obra, objetivo final de este proceso.

También Díaz sostenía ese mismo año que el “Taller de Arquitectura es el eje indiscutido de la enseñanza (o debiera serlo)” y entendía a este taller como la “unidad pedagógica donde se aprende a proyectar y donde se supone se deben aplicar todas las otras disciplinas que se estudian en la Facultad y que, justamente, se enseñan para que los proyectos puedan ser lo mejor posible.” (Díaz, 1987, p.159).

Bajo la órbita de estos talleres se dispuso entonces a las materias *Introducción a la Arquitectura Contemporánea*, *Representación Arquitectónica* y *Teoría de la Arquitectura*, una dependencia que se disolvió recién en el año 2000. También hacia el final del período, la materia *Arquitectura V* (la última del taller vertical de *Arquitectura*) se desdoblaba en dos cuatrimestres que pasaron a llamarse *Proyecto arquitectónico* (PA) y *Proyecto urbano* (PU). ¿Por qué sólo se modificó ese último nivel? Sin duda, el cambio no fue consecuencia de una distinción entre los niveles de *Arquitectura I a IV* respecto de PA, como si desde entonces éste último se ocupase de un modo más específico de la práctica del proyecto y no de una

---

<sup>88</sup> Al respecto, Méndez Mosquera recordaba: “No nos olvidemos que el año anterior a la apertura de las carreras (1984), estuvo Maldonado una semana acá (en la FAU-UBA), trabajando con nosotros y fue fundamental su opinión y su experiencia, en el sentido de abrir hacia los Diseños: Diseño Gráfico y Diseño Industrial. Esa era su idea... jamás Imagen y Sonido, jamás Textil.” Méndez Mosquera, C., citado en Devalle, 2009, p. 249. Quizá sea Diseño de Imagen y Sonido la carrera que, en la medida en que se aproxima al Cine, profundiza esta pregunta. Si el Cine participa de la FADU ¿por qué no lo hacen las carreras de Artes Visuales, por ejemplo?

<sup>89</sup> Los planes de estudios de la Carrera Arquitectura disponibles en la Biblioteca de la FADU detallan que para 1984, el taller de proyecto se denominaba *Diseño Arquitectónico*, mientras que en el plan correspondiente al decanato de Carmen Córdova (1994-1996), ya se denominaba *Arquitectura*.

supuesta integración de todas las asignaturas. No existe de hecho tal distinción entre los primeros talleres de *Arquitectura* y PA. El cambio respondió, más bien, a la importancia que adquirió desde mediados de los ochenta el proyecto urbano en detrimento del planeamiento<sup>90</sup> y debe entenderse como la respuesta a un largo reclamo por un espacio específico propio en la currícula. Aunque no nos detendremos particularmente en este tema, veremos que la cuestión urbana abordada a partir de piezas fragmentarias atravesó los debates sobre el proyecto arquitectónico a lo largo de los años noventa. Volveremos sobre esto en el próximo capítulo cuando abordemos los TEP organizados por Sarquis y las Jornadas de Arquitectura Contemporánea organizadas en Rosario.

Por último, el fortalecimiento del *proyecto* es visible en la multiplicación de la oferta de cátedras, llegando a coexistir más de 40 opciones entre los tres turnos. Y es que, en 1984, el retorno de los arquitectos proyectistas a la FAU fue masivo. Pablo Sztulwark recuerda la euforia de los primeros años:

En el '83, '84 se da la vuelta a la facultad [...] cuando terminó toda esa época que es cuando se termina la dictadura y cada uno sale de la catacumba y aparece la democracia, para nosotros fue una época de ilusión, me parecía que el mundo podía ser de otra forma, me duró un año. Y ahí [...] la facultad fue una revolución. Imaginate, cambió todo de repente. [...] nos pasó a todos los que estábamos por acá, por allá, por el otro lado, unos peronistas, otros comunistas, otros radicales, pero todos juntos a la vez entrando y copando la institución. En ese momento, empezaban a reunirse en la Sociedad Central quienes iban a ser titulares, cuáles iban a ser las cátedras, en qué cátedra ibas a estar y era todo una historia. [...] la gente de mi generación, todos en masa regresamos a la facultad, alrededor de Solsona, alrededor de Tony Díaz, alrededor de Varas. [sic]<sup>91</sup>

Como ya se dijo, durante los años del último Gobierno Militar la Facultad había sido literalmente vaciada: las renunciadas y desapariciones cancelaron todo debate intelectual; debate que se vio desplazado hacia algunos espacios alternativos organizados justamente por los arquitectos a los que hacía referencia Sztulwark. En el clima optimista de la transición democrática, la Facultad pareció ser el lugar natural donde dar continuidad a esos proyectos y por eso Solsona, Díaz y Varas formaron sus propias cátedras. Nos detendremos en parte de las experiencias de las dos primeras más adelante, porque allí tuvieron continuidad algunas de las inquietudes que analizamos en el capítulo I que nos permitirán trazar ciertos lazos con experiencias posteriores que tienen relevancia para las hipótesis planteadas. Dejaremos de lado el trabajo de Varas que estuvo abocado, como mencionamos, más específicamente al proyecto urbano.

Estas cátedras se sumaban a las de otros arquitectos que habían renunciado en el '76 vinculados a los TANAPO y a las de quienes no habían retornado desde el '66, como fueron los casos de Borthagaray o

---

<sup>90</sup> Guillermo Jajamovich da cuenta, por ejemplo, de las disputas entre los arquitectos proyectistas que tomaron el gobierno de la FAU en 1984 y las redes de "técnicos" había estado vinculadas al Departamento de Urbanismo y Planificación, Departamento que fue disuelto en esos años, para dar mayor lugar a los problemas de "proyecto urbano", relegando así a la planificación. Una disputa visible también en el aumento de la carga horaria de las materias de Diseño, frente a la reducción de las del área de Construcciones del Departamento de Disciplinas de Apoyo. Jajamovich, 2012, p. 201 a 219. Puede verse Jajamovich, 2011.

<sup>91</sup> Pablo Sztulwark, entrevista realizada por Juan Molina y Vedia y Fernando Williams para la Dirección de archivos de arquitectura y diseño argentinos (DAR-FADU-UBA). En: <http://www.archivosdar.com.ar/entrevistas/pablo-sztulwark.pdf> (Última visita julio de 2015).

Baliero, quienes habían desplazado su actividad docente a la Universidad de Belgrano. Inclusive, tuvieron continuidad algunos talleres que sobrevivieron a la Dictadura que contaban con cierto prestigio, como los casos de Osvaldo Moro y Mabel Scarone, y hasta encontró lugar el consagrado cordobés Miguel Ángel Roca (recordemos que Frampton lo había ubicado como uno de los artífices de la “Escuela de Buenos Aires”). Este aluvión de arquitectos convergiendo en la UBA da cuenta de la importancia atribuida a esa institución<sup>92</sup>.

Antes de desandar algunos de los hilos que se desprendieron de La Escuelita y se reconfiguraron en “relevamientos” –aunque no exactamente en el tipo de relevamientos que Baliero reclamaba–, revisaremos dos experiencias que tuvieron lugar en los inéditos talleres de ICP I y II en el CBC que también apuntan, aunque de modos muy distintos, a la relación entre *idea* y *realidad construida*. En la medida en que el proyecto tuvo que ser pensado para disciplinas diferentes, podía sospecharse que estos espacios eran propicios para una apertura del campo disciplinar. No es, sin embargo, algo que ocurrió necesariamente. Al menos no ocurrió significativamente en uno de los talleres analizados, el de Miro Speranza. Este taller permite ver cómo el concepto de *partido* siguió plenamente instalado en la didáctica del proyecto, aunque revela también las contradicciones que iría asumiendo en el momento en que la atención se desplazaba hacia el *proceso* proyectual; un *proceso* que, retomando las ideas desarrolladas por Gastón Breyer desde mediados de los setenta, proponía incorporar una dimensión fenomenológica. A la vez, “los aspectos que hacen a la concreción de la idea” que Baliero exigía, estaban involucrados en este *proceso* indefectiblemente porque el ejercicio terminaba con la construcción de un objeto (y no de una maqueta).

En el segundo caso, el de la cátedra Manteola-Baudizzone, sí puede observarse una apertura disciplinar mayor y un diálogo fluido con otros campos de la cultura. Esta experiencia, en la que también se sostuvo el concepto de *partido*, da nuevamente cuenta de la importancia que entonces cobró el “relevamiento” de la realidad construida: pero lejos de los aspectos que reclamaba Baliero (las exigencias funcionales, técnicas, climáticas, etc.), lo que aquí se reponía eran las cualidades *aparentes* de la ciudad construida y la dimensión del hombre que habita esa ciudad; un habitante cifrado en situaciones urbanas. Hacia los últimos años del siglo, los diálogos con otras disciplinas permitieron a algunos docentes de este taller pensar por qué el *partido* ya no podía ser productivo para una didáctica y una práctica proyectual contemporánea; pero retomaremos esa explicación recién en el último capítulo.

---

<sup>92</sup> Según el Plan de Estudios, en 1984 la oferta de cátedras fue: para *Introducción a la Arquitectura*: Bozzoli, Moscato, Cortiñas, Rivarola, Arias Incollá, Varela y Baudizzone-Manteola. Para *Diseño Arquitectónico I, II, III y IV*: Goldemberg, Gómez, Gonzalez, Martín, Moro, Prack, Grossman (Julio), Grossman (Luis), Kiguel, Ladizesky, Vidal, Zani, Roca, Saladrigas, Sanchez Gómez, Scarone, Borthagaray, Cortese, Díaz, Schugurensky, Tapia, Solsona, Trezzoli, Varela, Lestard-Erbin, Frangella-Sorondo. Y para *Diseño arquitectónico V*: Lebrero, inder, Modarelli, Varas, Armellini, Baliero, Bruzzoni, Dujovne, Insausti, Zemborain.

## II. b. Proyectos inespecíficos

Como decíamos en las páginas anteriores, los talleres de ICP I y II surgieron en 1985 como consecuencia de las transformaciones iniciadas por la UBA en el período de normalización: la instauración del CBC y la incorporación de las carreras de Diseño Industrial y Gráfico a la vieja FAU. Arquitectura había cedido al nuevo Ciclo las materias: *Introducción a los sistemas visuales* (que en el CBC se convirtió en *Dibujo*), *Matemática I* e *Introducción a la Arquitectura* (Speranza, 1997, p.57), que pasaría a conformarse como los talleres de ICP I y II que aquí nos interesa analizar. El nuevo CBC incorporaba las dos materias requeridas para todas las carreras de la UBA que en el planteo de Delich debían preparar a los alumnos para transitar en una Universidad y una sociedad democráticas: *Introducción al Conocimiento de la Sociedad y el Estado* e *Introducción al Pensamiento Científico*; completándose el año con *Filosofía*, para el caso de los ingresantes a Arquitectura.

ICP I y II pasaron a ser, desde entonces, dos materias correlativas, obligatorias y comunes a todo estudiante interesado en seguir tanto la carrera de Arquitectura como cualquiera de las nuevas carreras de Diseño. Estos talleres serían finalmente las únicas asignaturas proyectuales compartidas –al menos dentro de las obligatorias– por todas las carreras de la FADU que, una vez concluido el ciclo, seguirían por caminos prácticamente incomunicados, dejando muy lejos aquellas referencias bauhausianas y ulmianas.

En 1984 la comisión de la FADU para el CBC (integrada por Cortiñas, Breyer y Baudizzone) convocó para el dictado de estos nuevos cursos a la arquitecta Flora Manteola para cubrir, junto al propio Baudizzone, el taller de la mañana, a Jorge Moscato para el turno noche, y a los arquitectos Puzio y Rivarola para el taller de la tarde. Así, el momento inicial se conformó –tal como sucedió con los talleres de *Diseño arquitectónico*– de manera interina por un grupo destacado de arquitectos. Desde su inicio, el departamento de Proyectual estuvo signado por fuertes conflictos: no sólo relativos a su coordinación (primero a cargo de Manteola y luego de Roberto Gigliotti casi hasta el presente), sino que en el primer año no estuvo claro si se trataba de una sola cátedra para los tres turnos coordinada por Manteola y Baudizzone<sup>93</sup>. Parte de todas las disputas de ese primer momento explican los modos diferentes en que se conformaron los dos talleres cuya producción aquí estudiaremos: por un lado, aquel conducido por Manteola y Baudizzone<sup>94</sup>, que efectivamente funcionó como una cátedra coordinadora de distintos talleres que acordaron –aun con sus

---

<sup>93</sup> Según el relato de Miro Speranza: “el CBC [estaba pensado] a imagen y semejanza de las cátedras de Filosofía y Letras, de las Ciencias Sociales: es decir, una cabeza de cátedra y muchos asociados”. El conflicto se hizo evidente cuando hacia el final de ese primer año se firmaron las libretas de los estudiantes: no estaba claro si los profesores de la mañana debían firmar todas la libretas, pero quienes llevaron adelante los talleres de la tarde y de la noche reclamaron su autonomía y se abrió una puja que devino en la ruptura de la supuesta cátedra única y la consecuente conformación de cátedras –o semi-cátedras– independientes, que terminarían por consolidarse tras los llamados a concurso. Speranza, E., entrevista.

<sup>94</sup> Flora Manteola (1936), se recibió de arquitecta en la FAU-UBA (1962). En 1956 se incorporó al estudio MSGSSS (Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry, arquitectos). Por su parte, Miguel Baudizzone (1943), también estudio en la FAU-UBA, recibiendo de arquitecto en 1966. Fue socio del estudio Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas.

diferencias— temas, objetivos y ejercicios. Con el paso de los años los talleres coordinados se consolidaron en tres: el de Aída Daitch, Pablo Sztulwark y Gabriel Turrillo<sup>95</sup>.

Por otro lado, se conformó el taller de Miro Speranza<sup>96</sup> gracias al apoyo de Carmen Córdova (con quien Speranza había trabajado en *Introducción a la Arquitectura*). En el verano de 1986, desde su nuevo cargo de Secretaria Académica, Córdova pidió a Speranza una “propuesta pedagógica innovadora” para presentar ante la licenciada en psicología Sara Slapak<sup>97</sup> (entonces integrante del Consejo Académico Normalizador Consultivo), quien reclamaba proyectos que incorporaran más integralmente a los nuevos Diseños. El entusiasmo que desató ante ambas su programa concluyó en el ofrecimiento de una cátedra vacante: una cátedra que el arquitecto Cangiano<sup>98</sup> había ganado por concurso pero que por razones personales no asumiría. Así, el taller de Cangiano, con todos sus docentes, se convirtió en el taller Speranza.

La adaptación de los talleres de *Introducción a la Arquitectura* como talleres de ICP —talleres que seguirían contando, al menos en los primeros años, con la totalidad de sus docentes arquitectos— obligaba a una reflexión en torno al proyecto que se volvería urgente a partir de la incorporación creciente de estudiantes de las nuevas carreras de Diseño. Ante la nueva situación, algunos talleres organizaron su didáctica a partir de distintos ejercicios específicos por cada una de las disciplinas, como si se tratase de un muestrario de las diferentes carreras de la FADU —didáctica que muchas cátedras continúan implementando hasta hoy—. Otros, como los que mencionamos, intentaron trabajar sobre cierta “inespecificidad” de la práctica proyectual. Aunque mantuvieron entre sí fuertes debates, ambos talleres asumieron el desafío que la nueva FADU imponía: pensar el problema del *proyecto* como episteme común. Pablo Sztulwark (2015) así lo expresa en un trabajo reciente:

[lo] que nos obligó a pensar la especificidad de un campo de pensamiento que suspendía las diferencias disciplinarias en nombre de una problemática común [...] no resultaba de una reflexión filosófica atenta a las contradicciones epistemológicas sino de una situación institucional.

Una situación institucional que era consecuencia de la recuperación, más de treinta años después, de un debate ya cristalizado en los años cincuenta y sesenta, asociado al Diseño —esto es, a la *buena forma*—, y que necesitaba reactualizarse.

Si en el taller de Speranza el conocimiento proyectual inespecífico fue canalizado a través del trabajo sobre objetos sin uso pero construibles, en los talleres coordinados por Manteola y Baudizzone el nudo de convergencia fue la ciudad. Como anticipábamos, buena parte de estas dos experiencias introductorias y

---

<sup>95</sup> Pablo Sztulwark recordaba que los primeros años estaban como adjuntos, Eduardo Rojkind, Federico Fevre, Andrés Mariasch, Teresa Egozcue, “y después venían los políticos: uno que venía del proceso que era Varela, Silvia [Hirsch] y Lía de María”. Sztulwark, entrevista archivos DAR-FADU-UBA.

<sup>96</sup> Edelmiro Speranza se recibió de arquitecto en la FAU-UBA. Fue profesor de Introducción al Conocimiento Proyectual en el CBC-UBA entre 1985 y 2007. Fue asesor de la Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda de la Nación (2005-2013). Desde el 2008 se desempeña como Vice Decano en Facultad de Planeamiento socio Ambiental de la Universidad de Flores.

<sup>97</sup> La licenciada Slapak fue también decana de la nueva Facultad de Psicología desde 1986 hasta 2010.

<sup>98</sup> El arquitecto Cangiano había sido profesor adjunto de la Cátedra Puzio-Rivarola.

masivas (estas cátedras llegaron a tener más de 1500 alumnos por año y un grupo heterogéneo de docentes) aparecían aun ligadas a la *idea de partido*. En lo que sigue intentaremos señalar principalmente cómo siguió operando esta idea y los puntos en los que entró en cierta contradicción. También detallaremos los modos en los que la atención se desplazó hacia los aspectos de la realidad construida.

## II. b. 1. La cátedra Speranza: el proceso para la construcción del objeto

En un apunte publicado en 1997 que contenía la fundamentación de la propuesta de la cátedra y los ejercicios realizados desde 1989<sup>99</sup>, Speranza ya daba cuenta de su posición ante la disyuntiva que planteaba un alumnado compuesto por aspirantes a carreras diferentes y definía, al mismo tiempo, lo que entendía por *Diseño*:

[...] no dudamos en plantear un proceso de aprendizaje centrado en la inespecificidad respecto de las distintas disciplinas, ya que el alumno no ha definido totalmente su opción. [...] Esta inespecificidad que planteamos, parte de ubicar el eje específico del Diseño en torno a un Pensamiento Proyectual abarcativo de todas las disciplinas, en lugar de la tradicional práctica que parte de métodos y contenidos específicos de cada carrera, utilizando el elemento unificador de toda la currícula, esto es el Diseño mismo.

[...] Se aplica un criterio pedagógico que, a partir de la inespecificidad mencionada, permita recrear mecanismos del pensamiento posibles de ser aplicados a estas y otras disciplinas. Es decir, profundizar en el aprendizaje la conceptualización de la Problemática, entendiendo por ello, el planteo de el [sic] problema del problema.<sup>100</sup>

Para el taller Speranza *diseñar* significaba “repensar una problemática desde lo conceptual”. La introducción de la idea de *diseño* como “problema del problema” se fundaba en las reflexiones de Gastón Breyer<sup>101</sup> en torno a la “Heurística del Diseño”<sup>102</sup>, sobre las que la cátedra trabajó explícitamente recogiendo incluso sus aportes prácticos, como el trabajo sobre el “Objeto Épsilon”<sup>103</sup>. Breyer –que en 1984 también

---

<sup>99</sup> El apunte incluía los fundamentos del taller y la explicación de los ejercicios impartidos. Recogía además, material para docentes, la programación de las clases, los objetivos de los ejercicios y los escritos presentados en distintas oportunidades ante diferentes jornadas académicas –en especial, en los talleres de reflexión organizados por el Instituto de Ciencias de la Educación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

<sup>100</sup> Texto presentado a “Expcátedra ‘93”, una exposición que organizó la Secretaría de Asuntos Académicos de la UBA, que pretendía recoger las “Experiencias innovadoras en el Aula Universitaria”. Speranza, 1997, p. 57.

<sup>101</sup> Gastón Breyer (1919-2009) se recibió como arquitecto en la FAU-UBA (1945) y como escenógrafo en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova (1945). Vicedecano de la Facultad de Arquitectura de la UBA (1958). Profesor Emérito y Doctor Honoris Causa de la FADU-UBA. Fue creador y Director del Centro de Heurística en esa Universidad. Dictó clases en numerosas Universidades Nacionales.

<sup>102</sup> En *Heurística del Diseño*, Breyer definía la Heurística como “una disciplina de contenido filosófico-lógico”, vinculada al “momento de invención” y “descubrimiento”. Más adelante en el texto, Breyer presentará a “la Heurística como una disciplina que aborda el enfoque intelectual y comprensivo de la problemática del diseño”. Breyer, 2007.

<sup>103</sup> Breyer mantuvo por esos años algunos encuentros con Speranza para conversar sobre el ejercicio, pero nunca participó de las correcciones del taller.

sostenía la necesidad de retornar a aquella Facultad “dorada”<sup>104</sup> – había sido, junto a los arquitectos Le Pera y Janello, uno de los introductores del departamento de *Visión* en Arquitectura en 1957: un departamento que, como señala Devalle (2009, p. 248), estuvo preocupado por incorporar un saber científico basado en la teoría gestáltica (a través de trabajos como los de Rudolf Arnheim), en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty y, algunos años después, en una aproximación semiológica a la forma, especialmente por parte de Janello, como ya hemos dicho. Breyer (2007) sostenía que el *Diseño* “–en sus varias vertientes y/o especialidades– es un pensar-hacer del hombre que puede sistematizarse con toda precisión” (p.14) y sus escritos pueden entenderse como intentos por precisar este particular “proceso de invención” o, como también dirá, este “modo de plantear problemas, aproximar soluciones”; soluciones que no deben buscarse, sino “encontrarse”<sup>105</sup>.

Sus ideas habían quedado registradas en un artículo publicado en *Summa* en 1978: “La heurística del diseño, entre el teorema y el poema”. De este ese escrito, que se presentaba como la memoria de un seminario desarrollado en 1976 en el CAYC bajo el mismo título<sup>106</sup>, quisiéramos rescatar las conclusiones finales para reponer su temprano acercamiento al problema del *proceso*. Allí sostenía que la “mente humana” pareciera “ver el mundo –la realidad– como alternativa: o bien, la realidad se nos da ‘entitativamente’, o bien, ‘procesualmente’. Ya detectemos en la realidad entidades (objetos, cosas, agentes, términos, sustantivos); ya veamos procesos (cambios, movimientos, acciones, funciones, fluencias, verbos).” (Breyer, 1978, p.38 y 39). Breyer proponía repensar el concepto de *función* –que desde su punto de vista operaba para entonces como un fetiche– como *transformación*, como fluencia entre dos estados: “la conciencia puede recalar en las situaciones, momentos extremos, y obviar el pasaje, o bien detectar el cambio en sí” (Ibídem). Entonces clasificaba las *transformaciones* que conciernen al diseño en cuatro niveles: mecanismos (en los que se incluiría el “Objeto Épsilon” que analizaremos a continuación), las funciones biológicas, los comportamientos psicosociales y los comportamientos simbólicos. A la vez, consideraba que “Toda arquitectura es –debe ser– objeto y sistema”, y que por lo tanto el “diseño puede ubicarse en la

---

<sup>104</sup> Cuando se le preguntaba por los lineamientos que debía tener la Facultad, Breyer proponía: “Volver al régimen democrático anterior a 1966. Vigencia de los principios de la Reforma: replanteo del plan y programas; constitución del consejo, elección de autoridades, caducidad de todos los contratos, llamado a concurso para todas las cátedras [...] La Universidad argentina fue hasta 1966 la mejor de América. Hoy día como tal no existe. [La Universidad debe] procurar una personalidad fuerte e independiente, a la vez creadora y científica, o sea, con formación “heurística” [...] Esa formación será la única garantía contra los impactos de los centros de la moda internacional que cada diez años envían sus campañas publicitarias a través de sus elegidos testaferros: el organicismo del 50 con Bruno Zevi, los escandinavos, los brutalistas y los japoneses, los semiologistas con Ecco [sic], los críticos no arquitectos de la arquitectura escrita, los posmodernistas con los catalanes e italianos...” Breyer, G., en Petrina, 1984, p. 42.

<sup>105</sup> Para Breyer el *Diseño* se trata también de “La capacidad de buscar y encontrar lo nuevo, lo distinto, un mundo abierto, con novísimos paisajes y sentidos. La necesidad de probar, saber, conocer, poder cambiar, explorar, dominar, jugar y hacer sin rédito, hacer por hacer, arriesgarse, formular preguntas, relacionar contrarios, construir sistemas, redefinir, dar nombre, clasificar, elegir caminos propios, buscar el equilibrio entre el orden y el desorden, lo previsible y el azar, destacar el carácter de ‘encuentro’... el ‘yo no busco, encuentro’”. Ibídem.

<sup>106</sup> Participaron de dicho seminario, además de Breyer, los arquitectos Susana Zigier y Arturo Montagu y la actriz Inda Ledesma, en la lectura de poemas.

encrucijada del teorema y del poema”, es decir, entre el pensar abstracto y el pensar concreto, entre la transparencia y sintaxis legible del sistema, y la densidad y la presencia opaca del objeto.

Speranza retomó los planteos teóricos de Breyer como fundamento de los talleres masivos de ICP. Hacia finales de los años ochenta, definía “lo proyectual” como un

hecho pensable previamente, a partir de una REALIDAD. Hecho en el que intervienen numerosos factores unidos por distintos sistemas organizativos y lenguajes INTEGRADOS NECESARIAMENTE EN UN PROCESO. Destacamos en este proceso como fundamentales, los conceptos de: Idea Principal, Abstracción, Simbolismo y Síntesis.<sup>107</sup>

De esta definición se desprende una serie de observaciones: la primera, sobre la concepción de la práctica proyectual entendida como *proceso*. La cátedra dejaba en claro a través de sus escritos que su interés residía “fundamentalmente [en] analizar un PROCESO de diseño y NO productos terminados, siendo parte del proceso la concreción completa del objeto (un objeto inacabado deja inconcluso el proceso).”<sup>108</sup> Es decir, no importaba en mayor medida el objeto diseñado que el proceso proyectual que le daría lugar. Sin embargo, quisiéramos remarcar aquí que consistía en un proceso cerrado, que debía concluir.

El segundo punto, es que se trataba de un *proceso* apriorístico, idealista, abstracto y sintético: es decir, el tipo de *proceso* que implica al *partido*. Este modo de encarar el *proceso* fue de hecho precisado en los textos más tempranos del apunte: “todo proceso de diseño, toda acción orientada a proyectar, debe estar impregnada de una I.P. [idea principal]. Esto quiere decir, no solamente que sea un punto de partida, sino que la I.P. da ‘sentido’, crece y se desarrolla en el proceso que da origen al objeto proyectado”<sup>109</sup>.

Por un lado, el concepto de *idea principal* fue referido en el apunte al concepto de “esencia”<sup>110</sup>: “todos los docentes debían leer la biblia: *La pregunta por la cosa* de Martin Heidegger”, comentaba Speranza en una entrevista reciente<sup>111</sup>. Llegar a la esencia de un problema garantizaba, para la cátedra, abordajes desprejuiciados que permitirían “tomar partido”<sup>112</sup> para producir lo nuevo: “como diría Lao Tsé”, ejemplificaba Speranza, “no es la cerámica ni su brillo, ni la redondez formal, ni el asa, lo que posibilita ‘beber café’, sino el hueco CAPAZ DE CONTENER LÍQUIDO, lo que justifica su existencia”<sup>113</sup>. Pero si esta concepción nos podría llevar a pensar, por ejemplo, en aproximaciones vinculadas a la idea de *forma* como

---

<sup>107</sup> “Introducción y Fundamentación”, presentado por la cátedra SPERANZA en el VI Taller de Reflexión “Experiencias innovadoras en el mejoramiento de la calidad de la Educación Universitaria”, agosto de 1989. Speranza, 1997, p. 15 y 16.

<sup>108</sup> “Desarrollo del objeto épsilon”, en Speranza, E., 1997, p. 60.

<sup>109</sup> “Conceptos sobre la idea principal”, en Speranza, E., 1997, p. 22.

<sup>110</sup> “Operaciones sobre objetos ya diseñados y otros inexistentes”, en Speranza, E., 1997, p. 44.

<sup>111</sup> Speranza, E., entrevista. Un interés por la filosofía heideggeriana puede rastrearse, además, en los textos de Breyer.

<sup>112</sup> “Tomar partido” significaba para la cátedra transitar “por uno de los distintos caminos que [el alumno-proyectista] pudo elegir, y asumir que una vez asumida esa toma de partido y operando en esa dirección, es preciso, dialécticamente, repensar lo propuesto a efectos de continuar o iniciar un nuevo camino, dentro de la imaginación que lo alucina, pero sin apartarse del objetivo final que se propuso como IP a cumplir.” Speranza, 1997, p. 46.

<sup>113</sup> “Explicaciones acerca del ejercicio del objeto de uso (aplicación de la I. P.)”, Speranza, E., 1997, p. 45.

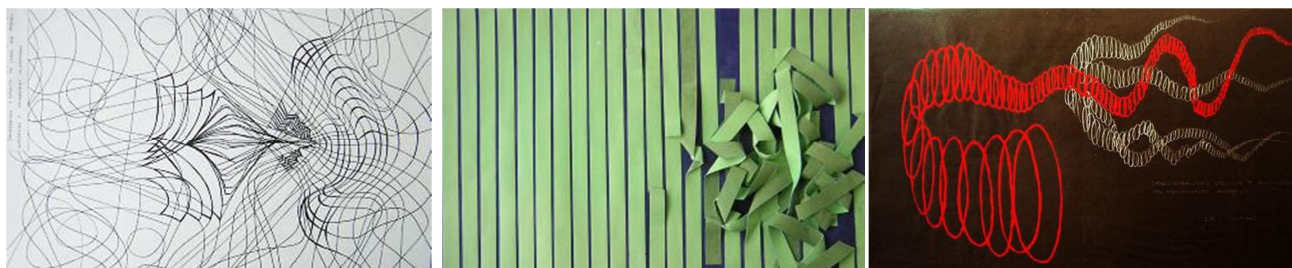
la que Luis Kahn explicaba en *Forma y Diseño*<sup>114</sup>, por el contrario, la *idea principal* era comprendida por la cátedra reparando en el grado de subjetividad y relatividad cultural que supone. La cátedra afirmaba que

Todo objeto analizado no posee en sí mismo una I.P., sino que ésta puede ser extraída de una “lectura” del sujeto que lo percibe, lo piensa, lo analiza, sabiendo que todo sujeto está condicionado por las pautas culturales del contexto donde se desarrolla el acto. Por lo tanto, la lectura es intencionada y subjetiva, es un recorte dirigido de la totalidad de ese objeto.<sup>115</sup>

Así, concluía que “son múltiples las ideas que pueden leerse en un objeto dado; sólo que en nuestra ejercitación pretendemos que una tenga preeminencia sobre las demás.”<sup>116</sup> Es decir, se trataba de un fin didáctico.

Por otro lado, en sintonía con los intereses de Breyer, el problema de la percepción y los aspectos fenomenológicos del espacio –que habían quedado excluidos de las experiencias de La Escuelita o del Laboratorio– fueron abordados en estos cursos introductorios desde los textos de Rudolf Arnheim, James Gibson, Edward Hall, Kevin Lynch o Gastón Bachelard (por mencionar algunos de los tantos textos que componían una bibliografía ciertamente ecléctica)<sup>117</sup>. En el apunte se presentaba a la memoria subjetiva como un recurso fundamental del proyectista<sup>118</sup>, del mismo modo que el deseo, las fantasías y los sueños:

[...] el acto perceptivo supone la intervención de múltiples aprioris, llámese pulsiones y representaciones inconscientes, supuestos culturales, ideologías históricas, estereotipos cognoscitivos, modas temporales, formaciones o deformaciones profesionales, experiencia profesional acumulada. Todos ellos se superponen, se concilian, se contradicen o se interfieren en la hipotética simplicidad de un acto instantáneo e incansablemente repetido: mirar.<sup>119</sup>



f. 17. Trabajos de “Imágenes previas” o “idea principal de transformación” para el ejercicio “Objeto Épsilon”. Imágenes izquierda y central, archivo personal de Edelmiro Speranza. Imagen de la derecha, trabajo de Silvia Alvite (1996), de su archivo personal.

<sup>114</sup> Kahn, L. (1960), *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión (1984).

<sup>115</sup> “Conceptos sobre la idea principal”, en Speranza, 1997, p. 22.

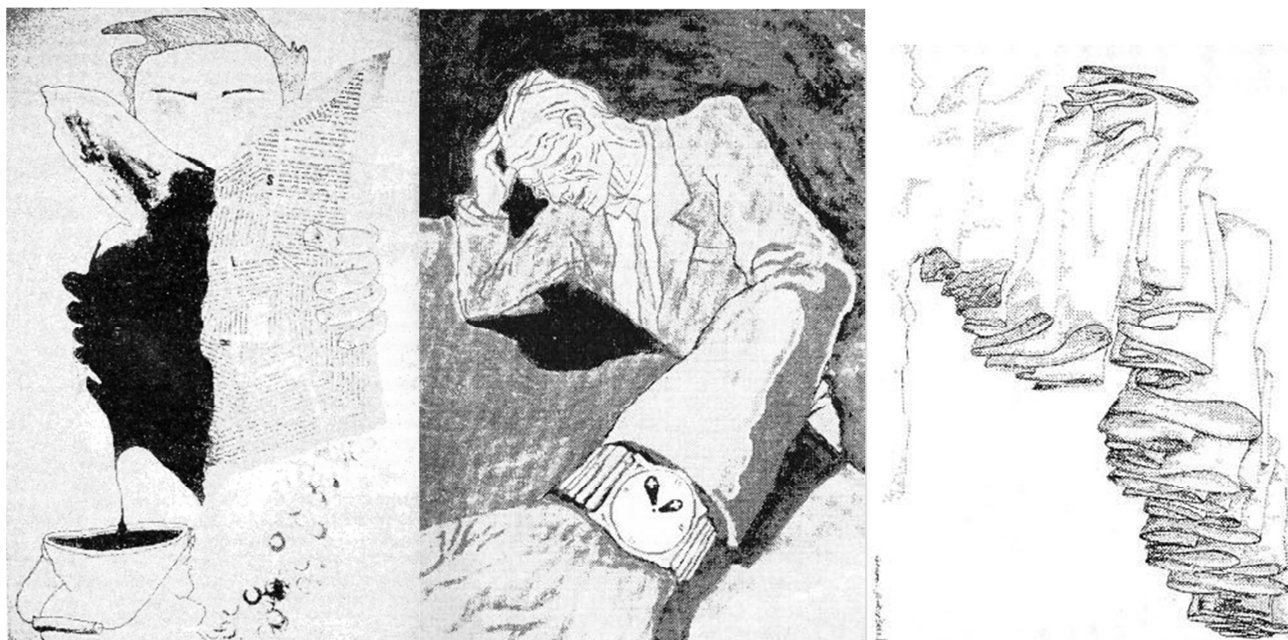
<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Estos textos hacían su entrada sobre todo en ejercicios que requerían a los alumnos “contar gráficamente las sensaciones que un lugar transmite” y, especialmente en el último ejercicio de ICP I: “construir un objeto que cuente una sensación espacial (espacialidad) con un carácter definido (clima).” Se trataba de un objeto –un “cubo-clima”– inscripto en una matriz cúbica de 30cm de lado materializada por sus aristas con varillas de madera balsa de 4mm x 4mm, que funcionaba “como sostén de una idea”. En definitiva, el objeto constituía una especie de “imagen-idea principal” tridimensional: un objeto abstracto, pero capaz de sintetizar el “clima” de un lugar. “Objeto cubo-clima. Consigna”, en Speranza, 1997, p. 50.

<sup>118</sup> Se trabaja en ejercicios como el denominado “Yo soy” que proponía a los alumnos presentarse ante los demás a partir de un *collage*, o se les planteaba “Elegir un objeto y contarlo desde la memoria”.

<sup>119</sup> “La percepción del espacio”, Speranza, 1997, p. 33.

Cuando se observan los resultados de los ejercicios destinados a la comprensión de la *idea principal* (f. 17 y f. 18) –idea que debía ser extraída de un cuento, una película, un objeto, un lugar, y traducida a un dibujo capaz de expresarla como “idea-imagen principal”<sup>120</sup>– nos damos cuenta de que esa *idea* no se representaba como un diagrama abstracto sino que, en muchos casos, se trató de imágenes figurativas o de dibujos abstractos que, a partir de sus cualidades fueran capaces de provocar una serie de asociaciones.



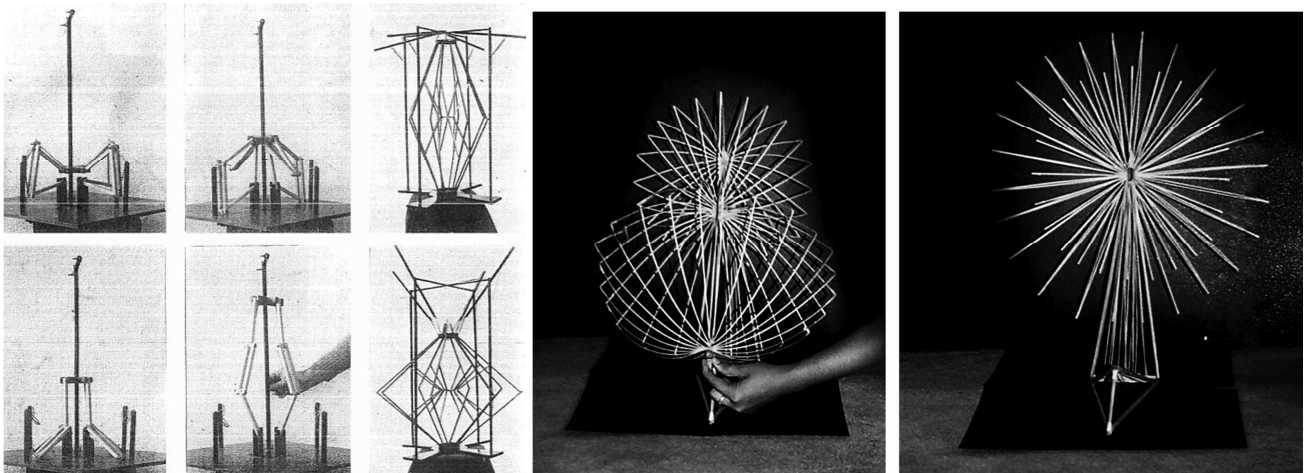
f. 18. Trabajos de alumnos sobre la “*idea principal*”: a la izquierda, sobre el cuento de Cortazar “El diario a diario” y en el centro sobre “El instante” de Borges. Derecha: trabajo de “imágenes previas” como parte del proceso que conduce hacia el “Objeto Épsilon”. Publicados en el Apunte de la cátedra.

Paradójicamente, este último modo de comprender a la *idea principal* –desde cierta relatividad perceptual, subjetiva y cultural–, alivianaba el peso que a ésta se la había atribuido previamente. Pero además, mientras que en un primer momento la cátedra insistía en que la *idea principal* es el germen, el punto de partida que crece y da sentido al *proceso de diseño* –un proceso que no debía alejarse de la misma–, hacia el final del apunte, por el contrario, el proceso proyectual se planteaba de un modo menos rígido, explicitándose su condición “azarosa y compleja”, nuevamente en consonancia con las ideas de Breyer (2007), para quien el diseño acepta, “y de buen grado, momentos y cuotas de incertidumbre, caja negra, saltos categoriales, gran dinámica interna, necesidad de aceptar variantes, puntos de vista contrapuestos, soluciones discordantes y también abiertas oposiciones” (p.14). Se llegaba a reconocer en el propio texto de Speranza que “todas las formas de aproximación inicial son válidas: lo casual, lo caprichoso, lo aleatorio, lo soñado, lo inexplicable, lo pensado, lo impensado, lo ordenado, lo caótico, etc.”<sup>121</sup>. Debilitada

<sup>120</sup> Estos ejercicios comprendían buena parte del primer curso y se encaraban a partir del análisis de diferentes objetos. De éstos, el alumno debía extraer una idea principal y traducirla a un dibujo capaz de expresarla. Esa “idea-imagen principal” funcionaría, a medida que se desarrollara el cuatrimestre, como disparador, como “germen sintético” de un proceso proyectual.

<sup>121</sup> “Las imágenes previas en el proceso de diseño. Lineamientos generales para la posible evaluación del trabajo de los alumnos.”, Speranza, 1997, p. 64 y 65.

en el mismo apunte la importancia atribuida a la *idea principal* como punto de partida y de llegada, la legitimación del proyecto quedaba ahora sujeta a su coherencia interna.



f. 19. Objetos Épsilon en estado activado y de reposo. Izquierda: trabajos realizados por alumnos de Breyer en la década del setenta. Publicado en *Summa* n° 131, de 1978. Derecha: un trabajo realizado por un alumno del taller de Speranza. Archivo personal de Edelmiro Speranza.

El tercer punto que quisiéramos señalar es que en estos talleres el concepto de *partido* convivió – como ya lo había hecho antes– con la noción de *sistema*, uno de los polos que hacían, para Breyer, a la práctica proyectual: el polo del teorema. Si bien la cátedra Speranza hacía referencia a algunos escritos de Christopher Alexander, como “Sistema que genera sistema” en *Tres aspectos de matemática y diseño* (1980) y “la ciudad no es un árbol” (1965) –donde explicaba el concepto de “semi-trama” como una estructura de tejido compleja en la que se producen superposiciones, y que Alexander exponía a través de diagramas de conjuntos–, la noción de *sistema* finalmente se reducía en los ejercicios a la idea de “un todo conceptual”, cuya máxima complejidad residía en una organización a partir de “subsistemas” (Speranza, 1997, p.50). El ejercicio del “Objeto Épsilon” (f. 19 y f. 20), que replicaba una experiencia que había sido planteada por Breyer en 1972<sup>122</sup>, permite ver esa concepción. La consigna del ejercicio decía:

Proyectar, desarrollar, construir, documentar y experimentar un objeto de carácter dinámico, que tenga la particularidad de recomponerse, es decir, que estando en un estadio A, mediante la acción de una fuerza externa pueda pasar al estadio B y retornar al A en forma autónoma. El objeto se define como una entidad lógico-mecánica de autoexplicitación y autocoherencia, y se lo reconoce como un sistema integral compuesto por tres subsistemas:

1. Subsistema activo: constituido por una fuerza exterior y perfectamente controlada en sus efectos.
2. Subsistema vivo: constituido por una forma material que entra en transformación por la acción de aquella fuerza y que se deforma, se reconstruye, se abre o se cierra, se pliega o despliega, se mueve, gira, y luego se estabiliza recomponiendo el momento inicial.

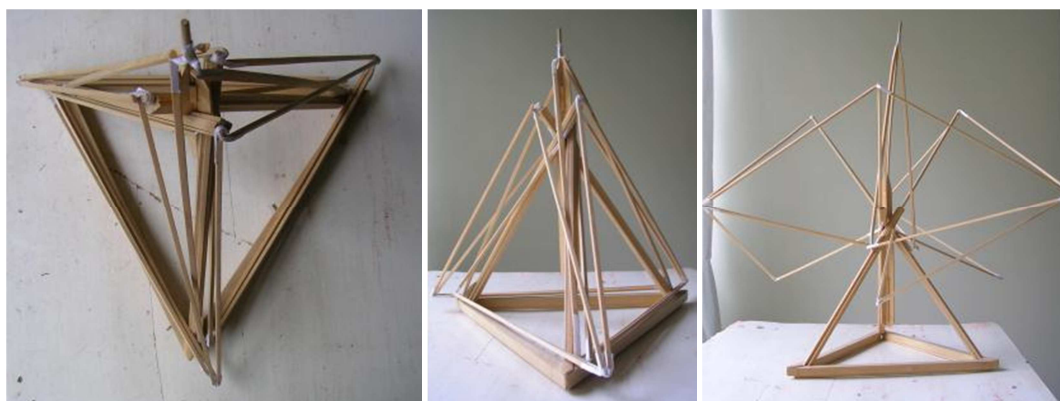
<sup>122</sup> Breyer realizó este ejercicio en la Universidad de Mar del Plata y, en los años siguientes, en la UBA, La Plata y Tucumán.

3. Subsistema muerto: es la estructura de soporte y conexión de los dos anteriores.

El objeto no tiene uso definido. El objeto no representa, se presenta a sí mismo. El objeto se autoexplicita, ante nuestra mirada muestra la lógica interna dada por su sintaxis, la operatividad cinética de la conexión de piezas, la morfología y su transformación. No es factor sorpresa. “Se muestra” pero no remite a nada. No tiene otro mensaje más allá de su propio ser. El objeto guarda relación proporcional entre todas sus partes: morfológicas, estructurales, dinámicas, visuales, de causa efecto, etc. El Objeto Épsilon NO es modelo ni maqueta.

Finalmente, respecto del enunciado de este ejercicio –que ocupaba todo el cuatrimestre de ICP II–, quisiéramos subrayar la importancia que para la cátedra tenía la concreción de la *idea*. Speranza (1997) sostenía en sus escritos que “este proceso [proyectual] entre la abstracción y la concreción, entre la idea y el objeto diseñado, entre el objeto deseado y el objeto posible, se aprende solamente transitándolo” (p.58), y por eso proponía a los alumnos transitar un proceso que culminaba con la construcción de un objeto. Un objeto con un alto grado de autonomía, ya que estaba alejado de cualquier necesidad: no había programa o uso (como hemos visto, la supresión funcional, aunque en ejercicios proyectuales arquitectónicos, también se había experimentado en el Laboratorio y La Escuelita). El problema de la función fue entendido aquí, siguiendo las ideas de Breyer, como *transformación mecánica*.

Pero quisiéramos apuntar sobre todo al requerimiento constructivo, donde se ponían en juego problemas tectónicos y de equilibrio, puesto que se trataba de una aproximación en escala 1:1. Esta última condición (prácticamente imposible en procesos proyectuales arquitectónicos) permitía además acceder a su experimentación.



f. 20. Objeto épsilon en estado de reposo y activado, realizado por un alumno del taller de Speranza. Archivo de Speranza.

Los objetos resultantes de los ejercicios tendieron a surgir de cierta complejidad formal dada por la superposición y multiplicación de elementos lineares, laminares o volumétricos. A la vez, el mecanismo requerido al objeto provocó una preferencia por las formas simétricas. No siempre la factura de los mismos resultó de buena calidad –tal vez por la complejidad que implicaba producir un mecanismo para alumnos ingresantes en una cátedra tan masiva–, pero debe recordarse que tampoco se privilegiaba el resultado final. Es más, cuando se observan las láminas que muestran los “procesos” de los alumnos, no se reconocen pautas formales dadas por los docentes: aquí cada estudiante contaba con lo que ya traía consigo.

Durante los años aquí estudiados Speranza no se apartó de la didáctica descrita. Incluso, cuando en el año 2001 participó del Coloquio “Teoría de la Arquitectura y teoría del proyecto”, organizado por Jorge Sarquis en la FADU, reiteró su preocupación por los alumnos que llegan “al segundo o tercer curso de Diseño [...] sin la clara conciencia de la necesidad de una ‘Idea Previa’ o lo comúnmente llamado ‘esquema de partido’ [...] sin reconocimiento del hecho proyectual como el ‘hacer’ previamente pensado (base del Pensamiento Proyectual)” (Speranza, 2007, p. 184). En esa misma oración, como un nuevo paréntesis, aclaraba a continuación: “está claro que no estoy hablando de la arquitectura del *partido*”. Entonces, ¿hay una crítica hacia la “arquitectura de *partido*” pero no hacia la utilización de un “esquema de *partido*”? ¿Cuál es la diferencia? ¿Su crítica estaba dirigida hacia el esquematismo de cierta arquitectura que no propone más desarrollo que esa “Idea Previa”, como señalaba Leston? No termina de quedar claro en el planteo de Speranza (porque no desarrolla esta aclaración), pero lo que sí muestra su comentario es que, para el fin de siglo, hablar de *partido* ya incomodaba y, por lo tanto, eran necesarias ciertas justificaciones.

## **II. b. 2. Las cátedras coordinadas Baudizzone-Manteola: antes del diseño**

Como decíamos páginas atrás, los primeros años de la cátedra Baudizzone-Manteola también permiten observar el peso que el *partido* seguía teniendo en la práctica proyectual. Sin embargo, este caso permite también situar una atención hacia la ciudad material y la cultura urbana, que serán los objetos de particulares relevamientos. Y es que si la cátedra Speranza encontraba un modo de introducir a los alumnos en el “conocimiento proyectual” a través de la construcción de aquellos objetos autónomos de pequeña escala –manipulables por los alumnos, construibles, transportables y experimentables–, los talleres coordinados por Flora Manteola, acompañada en los primeros años por Irene Van der Poll (hasta su temprano deceso) y por Miguel Baudizzone (hasta que conformó su propio taller de *Arquitectura*) ubicaron en la ciudad el punto de confluencia de todas las especialidades del Diseño.

El primer apunte de la cátedra (f. 21, izq.) –un documento mecanografiado de 1985 que recogía las conferencias del año anterior, cuando todavía funcionaba como un taller de *Introducción a la Arquitectura*– nos permite observar, por un lado, que tanto el abordaje de la ciudad como problema central, como la apertura de la cátedra hacia otras disciplinas extramuros de la FADU, fueron dos intereses que se encontraban muy presentes ya en el comienzo de la propuesta académica. Y por otro, que ese primer momento aún estaba fuertemente impregnado de los modos en que se había consolidado la práctica proyectual arquitectónica. Tal como señalaba Sztulwark (2015):

Al principio, esta novedad [pensar una introducción para estudiantes de arquitectura y de diseño y todo en una materia] se intentó saldar apelando a lo viejo: como la carrera de Arquitectura tenía una larga tradición, inclusive en términos pedagógicos, entendimos que la introducción a la carrera madre también sería una

buena introducción para las “jóvenes y plebeyas disciplinas”. Entre otras razones, porque Diseño Gráfico y Diseño Industrial eran disciplinas que suponíamos que permanecían ocultas en la carrera de Arquitectura. Un ejemplo de esta condición oculta se manifestaba en que los diseñadores gráficos e industriales de la facultad o bien eran arquitectos, o bien carecían de un título específico. Esta consideración era sostenida incluso por varios profesores de las carreras de Diseño. (p.28)



f. 21. Izquierda: apunte “Introducción al conocimiento proyectual. Cátedra Baudizzzone-Manteola” (1985). Derecha: fascículos “Antes del diseño” (1997). Cedidos por Claudia Tchira.

Efectivamente, en el comienzo del apunte se explicaba que esas notas “[referían] a la arquitectura y los temas que ella encierra, cuando el trabajo de [ese] año, aunque incluyéndola, [era] mucho más amplio, al dedicarse al área proyectual en su conjunto” (Baudizzzone, Manteola, Van der Poll, 1985, p.2). En el “área proyectual” la cátedra ubicaba a todas “las actividades que con la Arquitectura configuran el mundo construido de los hombres”; un mundo que, se explicaba, “ha sido pensado, imaginado, o sea proyectado. Por lo tanto, hemos pensado que una lectura ‘traducida’ de estos textos, puede ayudar a comprender los objetivos compartidos, la común responsabilidad social, así como el procedimiento similar (el proyectual) que une a todas estas disciplinas [...]” (Ibídem). La cátedra dejaba entonces en manos del lector el “reemplazo de la temática arquitectónica por la correspondiente al diseño integral del entorno”, una simple sustitución que, en definitiva, revelaba las pocas novedades que introduciría en los primeros años. Sin embargo, la incomodidad ante la creciente cantidad de alumnos de otras disciplinas empujaría a estos docentes arquitectos a repensar de qué se trata ese *proyectar* compartido.

En ese primer apunte se afirmaba que un proyecto “es una interpretación de un problema construido por una necesidad humana, por lo tanto una idea (arquitectónica). Esta idea es una síntesis de la actitud creadora y de conocimientos previos (el oficio arquitectónico que incluye un estudio integral de cada problema) y constituye una visión del mundo.” (Ibídem, p.3) Muy esquemáticamente, la cátedra especificaba los pasos implicados en una práctica proyectual –un “oficio”– de *partido*:

1. Presentación de las ideas que interpretan el programa.
2. Presentación de los partidos que solucionan las ideas.
3. Presentación de los anteproyectos que desarrollan los partidos. (Ibídem, p.6 y 7)

Nuevamente en este espacio se exigía a los alumnos síntesis y “resolución de los proyectos en sí mismos como objetos arquitectónicos con una idea generadora” (Ibídem. p.3).

Para estos talleres, el proyecto se dividía en una primera etapa analítica –antes del diseño– que pretendía abarcar “las múltiples lecturas que admite el mundo construido y [...] sus numerosas combinaciones”; la observación de la realidad –decían– alimenta la creatividad. Y una posterior etapa sintética, que involucraba a la *idea generadora* y al diseño. De modo que el trabajo sobre la información del mundo construido –como paso ineludible para el *proyecto*– cobró una enorme importancia.

Si bien aún estamos muy lejos de la introducción masiva de las computadoras en la práctica proyectual, la referencia al mundo de la informática estaba plenamente presente: no sólo había sido invitado Manuel Sadosky para brindar una conferencia (en la que abundó en los conceptos de algoritmo y de sistema binario), sino que más coloquialmente Irene van del Poll decía a sus alumnos en la clase:

Yo digo que la intuición creadora trabaja como una computadora que tenemos adentro y que es muy hábil para relacionar datos que no están hilvanados entre sí, sino que por esa habilidad particular que tiene la intuición creadora, relacionamos hechos que no vienen hilvanados entre sí, y al relacionarlos descubrimos que podemos proponer algo que no es una consecuencia del pensamiento racional, sino del buen relacionar todo el bagaje que tenemos [...]

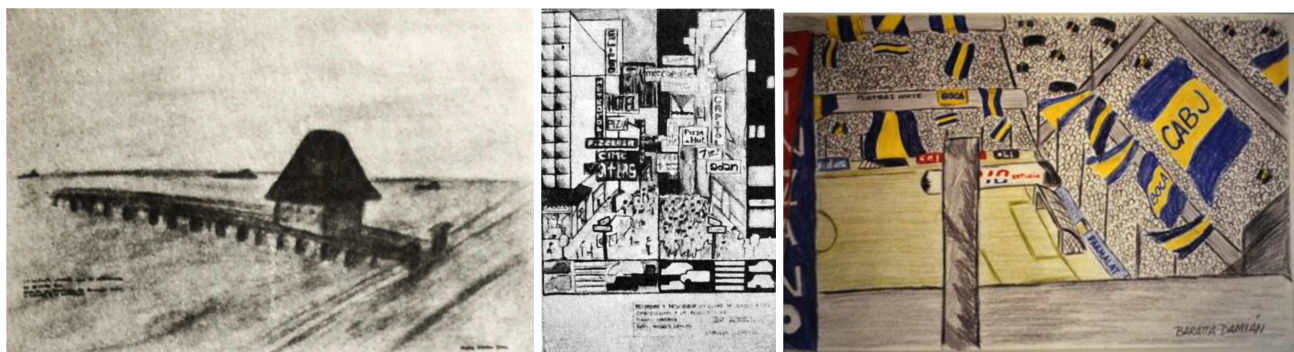
Las armas del oficio no son saber construir o saber dibujar, sino saber informarse, saber pensar [...] <sup>123</sup>

La práctica proyectual se trataba entonces de un *oficio* intelectual, que implicaba un trabajo relacional sobre la información; un *oficio* ciertamente paradójico: una ocupación habitual donde la “creatividad” o la “intuición creadora” –como decía– ocupaba un lugar central.

Además del ya citado Sadosky, la cátedra había invitado durante ese primer año y en el marco de un ciclo titulado “Diálogos sobre la creatividad” a personalidades de diferentes disciplinas, como el licenciado Luis Halfen y el pintor Ernesto Deira, cuyas charlas fueron tan importantes para los alumnos como para los docentes. Estas invitaciones se mantendrían en los años sucesivos.

---

<sup>123</sup> Van der Poll, I., clase teórica: “Evaluación Primera etapa”, en Baudizzone, Manteola, Van der Poll, 1985, p. 26.



f. 22. Ejercicios de ICP I “memorizar un lugar de la ciudad”. Izquierda y centro: publicadas en el Apunte de 1985. Derecha: trabajo de mediados de los años 90, archivo personal de Claudia Tchira.

Así, además de dar importancia a la información se ponderaba la creatividad: en sus teóricas, Baudizzone decía que “el pensamiento imaginativo es el sostén del proyecto”<sup>124</sup> y aunque aclaraba que no se trataba de ningún rasgo de “genialidad”, insistía en la importancia de la subjetividad del proyectista, quien pone necesariamente su “creatividad” en juego. “El proyecto es una interpretación del mundo”, sostenía Baudizzone, insistiendo en que “Cada proyecto es una interpretación personal de una necesidad humana; interpretación que resume la visión del mundo del proyectista [...]”<sup>125</sup>. Así, la cátedra creía necesario estimular y ejercitar “la sensibilidad personal en base a la observación, la imaginación y el conocimiento de las propias propiedades expresivas” (Baudizzone, Manteola, Van der Poll, 1985, p. 3), como herramientas fundamentales para la práctica proyectual. Como en el taller de Speranza, también aquí se estimuló el trabajo con la memoria subjetiva: en este caso se trataba de esquicios de memorización de las medidas del hombre o de un lugar de la ciudad<sup>126</sup> (f. 22).

Como decíamos al comienzo de este apartado, ya en ese primer momento el problema de la ciudad se hizo presente: uno de los objetivos de la cátedra era “otorgar conciencia de las relaciones entre la ciudad y la arquitectura y la gente”(Ibídem). De este modo reaparecía la dimensión humana de la arquitectura. La ciudad atravesó, de una manera u otra, casi la totalidad de los ejercicios que constituyeron los dos cursos, consolidados en el transcurso de esos años alrededor de seis ejes temáticos: “Dimensión y escala”, “Contexto”, “Espacio Tiempo”, “Uso”, “Estructura”, “Materialidad”<sup>127</sup>. En la bibliografía inicial aparecía toda una serie de miradas críticas sobre la ciudad modernista: Venturi, Rossi, Lynch, Jacobs, Lefevre, se sumaban

<sup>124</sup> Baudizzone, M., clase teórica: “La arquitectura, producto del pensamiento imaginativo”, dictada el 10 de mayo de 1984, Ibídem. p. 16.

<sup>125</sup> Baudizzone, M. (1984), en Petrina, 1984, p. 40.

<sup>126</sup> Estos ejercicios fueron implementados hasta el fin del período estudiado.

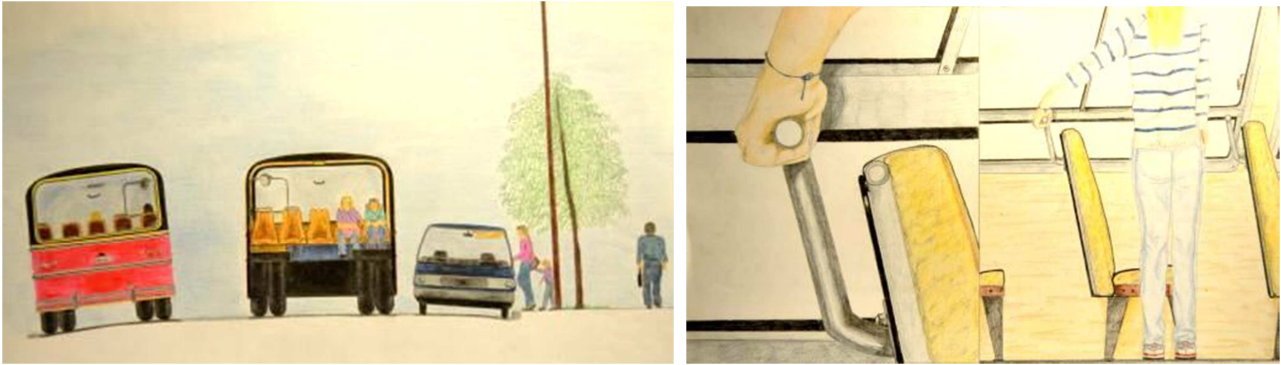
<sup>127</sup> Respecto de estos temas Pablo Sztulwark decía: “¿Qué significa el contexto? ¿Qué significa el espacio tiempo?... y aparte, esos problemas, ¿son problemas de la Arquitectura? ¿Son problemas del Diseño Gráfico? ¿Son problemas del Cine? Son problemas de todos. Yo les propongo que agarremos un ejercicio del CBC y nos preguntemos de qué disciplina es, si es de Arquitectura, de Diseño Gráfico. Vas a ver que es de pensamiento proyectual. El problema del espacio tiempo es un problema de todas las disciplinas, el problema de la materialidad está en todas las disciplinas, cómo construir este pulóver es un problema proyectual, y desde ya, se hace ropa como hace un arquitecto un edificio, tal cual.” Sztulwark, P., entrevista archivos DAR-FADU-UBA.

a libros específicos sobre la ciudad de Buenos Aires, incluyendo el trabajo fotográfico de Horacio Cópola en *Viejo Buenos Aires, adiós*.



f. 23. Afiche de la exposición “Antes del Diseño” realizada en 1994. Archivo de Claudia Tchira.

Nos interesa rescatar especialmente el que fue, al menos hasta la primera mitad de los años noventa, el ejercicio más representativo de la cátedra: el registro de un “colectivo” (f. 23 y f. 24). Un “relevamiento” que se proponía abordar los problemas de “Dimensión y Escala” vinculados a una situación urbana que involucraba el cuerpo humano: las dimensiones obtenidas se reconstruían en escala 1:1 en el piso del taller y los alumnos ocupaban los espacios replanteados. Y se trataba también de un trabajo sobre la mirada. Pero en este caso no se buscaba extraer de un objeto una “idea-imagen principal”, sino que la mirada debía traducirse en un registro bidimensional exhaustivo: plantas, cortes y vistas registraban en distintas escalas las relaciones entre el colectivo y los límites materiales de la ciudad, los habitantes y sus prácticas en el espacio público. La aproximación desde el dibujo a escalas como 1:5, e incluso 1:2, revela un interés por el detalle. Cada cualidad material –color, textura, cesía–, cada contingencia, cobraba en este caso valor: la curvatura de la calle, la pulsera de una persona, el tornillo en un respaldo. El trabajo fue expuesto en 1994 en el Centro Cultural Recoleta, justamente como un abordaje correspondiente a la primera instancia del proyecto, un ejercicio sobre la información, “antes del diseño” (f. 23).



f. 24. Trabajos de Dimensión y Escala, seleccionados por la cátedra. Archivo personal de Claudia Tchira.

Un ejercicio que también permitió a los talleres explorar la cultura urbana –pero a través de otro tipo de representaciones (croquis, collages y fotomontajes)– fue el dedicado al problema del “Espacio Tiempo”: un trabajo sustentado en diferentes textos literarios en los que la ciudad se hacía presente: “La luna roja” de Arlt, “El peatón” de Bradbury, “La noche boca arriba” de Cortázar, fueron algunos de los cuentos utilizados (f. 25 y 26). Se proponía a los alumnos producir un “relato visual”, una suerte de *storyboard* con el objeto de “hacer consciente la experiencia del espacio y del tiempo”<sup>128</sup>. Tampoco aquí se trataba de proponer una *idea*: de algún modo el ejercicio se proponía como el relevamiento visual de una situación urbana escrita. Los estudiantes debían otra vez atender a las “cualidades dimensionales de escala, luz, sonido, forma, colores [y] ‘Clima’ [SIC]”<sup>129</sup>. Pero lo que aquí se introducía, respecto del ejercicio anterior era la noción de tiempo. Indudablemente comenzaba a aparecer la incidencia de Diseño de Imagen y Sonido.



f. 25. Ejercicios de Espacio Tiempo, seleccionados por la cátedra. Archivo personal de Claudia Tchira.

En 1997, gracias al impulso de la docente Alejandra Carbone, se dio inicio a la publicación de una serie de fascículos titulados “Antes del diseño” (f. 21, der.), que recopilaron, junto a fragmentos de las clases teóricas dictadas por Manteola, los diferentes resultados de los ejercicios del taller. El primero de ellos fue justamente dedicado al ejercicio sobre “Espacio Tiempo”. Y en esa primera publicación –a más de diez años de iniciado el CBC– se podía leer:

<sup>128</sup> “Enunciado del ejercicio”, en *Antes del Diseño. Ejercicios sobre Espacio-Tiempo*, 1997, p. 4.

<sup>129</sup> *Ibíd.*

A lo largo de todos estos años hemos trabajado sobre algunos conceptos e instrumentaciones que generan, a nuestro entender, la actitud proyectual necesaria para todas las disciplinas del área.

[...] Trabajamos sobre las coincidencias, señalamos las diferencias. Incursionamos, en forma acotada y a manera de presentación en temas esenciales que sostienen y fundan los posteriores procesos de diseño de las diferentes disciplinas que se desarrollan en la FADU.

Los ejercicios son inespecíficos. Buscan generar una forma de pensamiento que recurra a la memoria, se profundice en la observación crítica y plantee la necesidad de transformación del hábitat.

Así se desarrollan conceptos tales como dimensión, escala, conocimiento cultural, contexto, estructura, materialidad, espacio y tiempo.<sup>130</sup>

La cátedra explicitaba así, tal como lo había hecho el taller de Speranza, un trabajo proyectual sobre la “inespecificidad”. Lo cierto es que, para entonces, los debates entre los docentes comenzarían a intensificarse. Retomaremos algunos de esos cambios en el último capítulo, porque implicaron categóricas críticas a la noción de *partido*. Pero hasta aquí puede señalarse que, aunque los ejercicios de “Dimensión Escala” y de “Espacio Tiempo” ahondaron en las cualidades más concretas de la forma, un ejercicio como el de “Estructura” –tal vez uno de los más arquitectónicos junto al de “Materialidad”– siguió siendo orientado desde la claridad de las ideas estructurantes del *partido*<sup>131</sup>.



f. 26. Trabajos de Espacio Tiempo, seleccionados por la cátedra. Publicados en *Antes del Diseño. Ejercicios sobre Espacio-Tiempo*.

---

<sup>130</sup> *Ibíd.* p. 2 y 3.

<sup>131</sup> En 1997, en el apunte *Antes del Diseño* dedicado al problema de la “Estructura”, se podía leer: “Existen modelos organizativos que pueden funcionar como estructuras modelo o referenciales. Pero es importante recalcar que se trata sólo de distintas posibilidades, que son referencias para catalogar distintos partidos”. *Ibíd.* p. 4.

## II. c. Proyectos y relevamientos en algunas cátedras de Arquitectura

Antes de continuar con otros “relevamientos” quisiéramos retomar algunos hilos que se desprendieron de la experiencia de La Escuelita: regresemos a 1984. En su visita durante ese primer año de “normalización”, Maldonado –convertido ya en un reconocido teórico internacional del Diseño– brindó una conferencia en la FAU donde expresó algunas de las ideas que ya había desplegado en su paso por los talleres de La Escuelita en 1981 y, aun antes, en las páginas de la revista *Casabella*, de la que fue director: retomando los aspectos políticos desplazados en los años de la Dictadura, se preguntaba por el futuro del “Proyecto Moderno”, cuyos ideales consideraba imprescindible recuperar desde una perspectiva profundamente autocrítica<sup>132</sup>. Llamaba entonces a reencauzar la “utopía” de un proceso de emancipación por medio de la conquista democrática de derechos civiles equitativos y de las transformaciones de las condiciones físicas de la vida cotidiana –fundamentalmente de la casa popular<sup>133</sup>– como objetivos últimos del Diseño. Interesa aquí la conferencia de Maldonado porque en ella sostenía, por un lado, que la crítica al “Proyecto Moderno” ya se había dado al interior de la disciplina arquitectónica en los primeros debates modernistas, incluso con mayor densidad que en las discusiones suscitadas en los años sesenta y setenta que lo pusieron definitivamente en crisis. Y por otro lado, porque consideraba que esa autocrítica no podía ser encarada desde un punto de vista “estilístico” o desde un “criterio de fachadas, o con ciertas astucias más o menos especulativas que giran en torno a la etiqueta de posmodernismo” (Maldonado, 1984, p.8). En clara alusión al tipo de trabajo realizado en La Escuelita o en el Laboratorio, decía:

No es posible que ustedes se dejen confundir por ejercicios teórico-estilísticos muy atractivos para grupos muy selectos y para ciertas “elites” de Milán o de New York. Yo no soy muy partidario de los llamados discursos de penetración cultural, de imperialismo cultural. Creo que existen. No es eso lo que me asusta. Lo que me preocupa es que en la fuga a preocupaciones que tal vez sean verdad en Milán o en New York, se pierda el contacto con los reales, urgentísimos problemas de un país como éste que la dictadura ha transformado en un país en ruinas. Está todo en ruinas, como está en ruinas la Universidad. (Ibidem.)

Ya en su exposición de 1981 en La Escuelita, Maldonado había considerado aquellas prácticas como un retiro en “complejos muy sutiles, muy figurativos, muy refinados desde el punto de vista visual, o de

---

<sup>132</sup> Maldonado sostenía que “el Movimiento Moderno en cuanto tal [...] como realidad homogénea, compacta, no ha existido nunca. Han existido una serie de tentativas diversificadas, tentativas orientadas y finalizadas hacia esa gran inquietud por transformar las bases materiales de la habitación humana”. Maldonado, T., 1984, p. 7.

<sup>133</sup> “[...] la parte más importante [de la arquitectura moderna] ha sido precisamente su esfuerzo por abrir camino a un derecho a la casa, a la calidad de vida en la casa, en el área de la vivienda popular”. Ibidem. p. 6. Sobre este aspecto vale señalar que si se observan las publicaciones locales de fines de los ochenta y los noventa, en especial las obras publicadas en la revista *Summa+*, las transformaciones concretas sobre “la casa” (y no es menor que el concepto de *vivienda* –mucho más técnico– fuera reemplazado por el de *casa*, que refiere además a lo íntimo, lo subjetivo, la experiencia cotidiana, los imaginarios) giraron principalmente en torno a la casa burguesa. Aunque también es cierto que el problema de la “casa popular” siguió siendo objeto de algunos talleres de proyecto de grado y, particularmente, de algunas investigaciones dirigidas por Jorge Sarquis, donde fue repensado el problema del “programa” para un “conjunto habitacional” a partir de una investigación interdisciplinaria entre arquitectos, sociólogos, antropólogos y psicólogos. Puede verse: Sarquis, J., 1995.

diseño, pero que en el fondo son formas de evasión que no tocan los problemas reales [...] donde se juega [...] la reconstrucción de una nueva caja de herramientas para transformar la realidad cultural en la que vivimos” (Maldonado, 1981, p.168). También Maldonado era crítico de las consecuencias de la “semiología de la Arquitectura” que, aunque consideraba como una apuesta sofisticada, veía como un conocimiento aún “prisionero” de un acercamiento a la Arquitectura desde la pura-visibilidad<sup>134</sup>. Pero Maldonado no cuestionaba esos ejercicios en su carácter didáctico o teórico, sino que advertía sobre el problema de confundirlos con un nuevo programa para la Arquitectura –indudablemente una distinción que aun hoy es necesario abordar–. Algunos años más tarde aclararía:

Cabe tomar un edificio (o el proyecto de un edificio) de Borromini, de Schinkel o de los hermanos Vesnin y someter sus respectivos estilemas a tratamientos de distorsión, fraccionamiento o amputación, o bien hacer un collage con todos esos estilemas a fin de hacer un solo edificio. Pero la verdad es que todos estos no son sino ejercicios académicos, o ‘lingüísticos’ como antaño se decía y se sigue diciendo en las escuelas de arquitectura de todo el mundo. No pretendo afirmar que tales ejercicios sean, en el plano teórico, inútiles o carentes de interés. Quisiera, con todo, poner en guardia, de atribuir a semejantes ejercicios un valor programático, de creer que ellos constituyen en sí y por sí un nuevo gran paradigma, la vía maestra que debe seguir la arquitectura. (Maldonado, 1992, p. 135 y 136)

El discurso de Maldonado fue recibido de manera entusiasta por algunos y muy criticado por otros – Solsona (1997, p. 150), por ejemplo, quien pasó a integrar desde 1984 el Consejo Consultivo de la Facultad, recuerda las discusiones que sostuvo con Maldonado respecto de la apertura de la Facultad hacia otras disciplinas–.

Cuando en 1983 se dieron por concluidas las experiencias de La Escuelita, los ejercicios que allí se exploraron no fueron replicados de manera exacta en la Universidad. De hecho, algunos de los docentes creían que era necesario continuar con la experiencia de un modo alternativo, puesto que los talleres masivos de la FAU indudablemente tendrían otras necesidades. Tanto Díaz como Solsona fueron conscientes de ello y decidieron lanzarse a esos nuevos ámbitos. La Escuelita cerró definitivamente sus puertas. Si existió una continuidad de aquella experiencia en los nuevos talleres de Díaz y Solsona, ésta puede ser observada en los trabajos de relevamiento de edificios de la ciudad que ambas cátedras encararon como un trabajo colectivo con alumnos.

Pero antes de revisar esos trabajos quisiéramos señalar otros dos desprendimientos de La Escuelita que correspondieron a los protagonistas que conformaron lo que podríamos definir como su “segunda generación”<sup>135</sup>. Uno tiene que ver con el grupo de arquitectos historiadores que había conformado el Departamento de Crítica Histórica de La Escuelita. Este grupo, organizado por Francisco Liernur, del que

---

<sup>134</sup> Maldonado criticaba en ese artículo las incursiones de la arquitectura en el “deconstructivismo” y a los propios textos de Derrida sobre arquitectura en su libro *Psyché*, de 1987, señalando un “oscurecimiento” del conocimiento disciplinar y denunciando los abusos de considerar a la Arquitectura como un texto. Maldonado, T. (1992), p. 130 a 136.

<sup>135</sup> Debo esta denominación a Roberto Lombardi.

participaron Jorge Mele, Mercedes Daguerre, Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri y Fernando Aliata, continuó trabajando dentro del Centro de Estudios de la SCA (CESCA), abriendo el campo disciplinar al diálogo con intelectuales provenientes de otros ámbitos de la cultura. Parte de este grupo también conformó en la FADU la materia electiva *Problemas de la Arquitectura Contemporánea* y llevó adelante investigaciones en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Estas experiencias, críticas de las historias operativas, formaron parte del particular clima de ideas de los años ochenta, en el que la historia ocupó un lugar central. Es en ese clima en el que puede entenderse el giro hacia la realidad construida. Un clima en el que se entremezclaron revisiones históricas provenientes de otros grupos de historiadores, en el que se rescató la memoria colectiva y la cultura popular, en el que se iniciaron productivos estudios sobre la cultura metropolitana, en el que proliferaron, también, en los talleres de proyecto, relevamientos que hicieron foco en distintas problemáticas.

El otro hilo condujo a la formación, en 1986, del Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad (CEAC)<sup>136</sup>. Motivado por Francisco Liernur, Sandro Borghini, Edgardo Minond y Pablo Pschepiurca, este centro pretendió constituirse como un nuevo taller independiente de la Universidad, en los que se dictaran talleres de proyecto y seminarios teóricos e históricos. En el CEAC se organizó también el “Club de los 40”, una serie de encuentros de carácter restringido en los que se debatía sobre Arquitectura. Los organizadores del CEAC invitaban a estas reuniones a jóvenes arquitectos y de ese modo se establecieron lazos con las nuevas generaciones que comenzaron su formación en la Universidad de la democracia; lazos que se reforzarían en una segunda edición a mediados de los años noventa<sup>137</sup>.

Los afiches del CEAC (f. 27) anunciaban los cursos de los primeros dos años: además de los organizadores dictaron seminarios y talleres: Marcelo Gizzarelli, Jorge Sarquis, Juan Pablo Renzzi, Anahí Ballent, Fernando Aliata, Pablo Sztulwark, Eduardo Rojkind, Eduardo Leston, Ignacio Dahl Rocha, Jorge Mele y Graciela Silvestri (entre otros). Pero los afiches también anuncian otra cosa: si en la imagen de uno de ellos puede leerse cierta continuidad con aquel taller de Solsona sobre el Kavanagh (el dibujo del afiche es de Minond y guarda relación con su propio trabajo como alumno de Solsona en La Escuelita, (ver. f. 6, der.), en el otro afiche, el detalle de la columna cruciforme de Mies van der Rohe preanunciaba el lento giro hacia los problemas tectónicos.

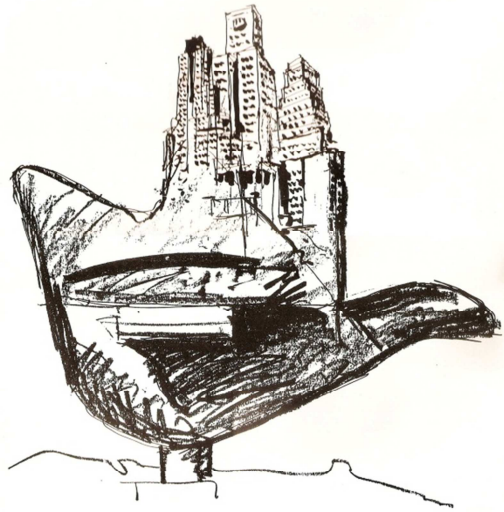
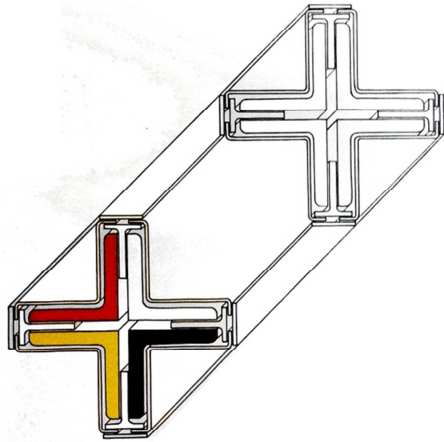
---

<sup>136</sup> Este Centro funcionó primero en una casona de Belgrano, luego en la SCA y, hacia mediados de los noventa, en el *Buenos Aires Design*.

<sup>137</sup> Lombardi, que participó de los cursos y del “Club”, decía: “Mi generación –creo yo– tiene una influencia bastante velada en lo explícito, de un grupo que siempre pretendió desligar sus responsabilidades sobre su influencia, que es el grupo de Pancho Liernur, Pablo Pschepiurca, Sandro Borghini, todo el grupo de esa segunda generación de La Escuelita, [...] que fueron realmente tipos mucho más influyentes de lo que ellos creen.” Lombardi, entrevista.

# CENTRO DE ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y CIUDAD

# CENTRO DE ESTUDIOS DE ARQUITECTURA Y CIUDAD



## ACTIVIDADES 1986/87



**INTRODUCCION A LA CRITICA CONTEMPORANEA.**  
Lección gratuita de la noche y el Laboratorio de M. Tafuri.  
Anahí Balletti, Pablo Pscheppurca. Octubre/Dic. 1986.  
El trabajo sobre la crítica de la arquitectura se plantea como un momento de una serie que desarrollará los contenidos de un curso de introducción a la crítica de la arquitectura en el marco de la crítica de la arquitectura.



**PROYECTO Y CAMINOS RECURRENTE.**  
Sandro Borghini. Octubre / Diciembre 1986.  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**LA PERSPECTIVA: TEORIA Y PRACTICA.**  
Sandro Borghini. Octubre / Diciembre 1986.  
De la subjetividad del dibujo a la precisión del proyecto a través de un método de representación con sus reglas, técnicas y variantes.



**DETALLES PARA LA CRITICA.**  
Ignacio Díaz Rocha, Juan H. Ramos, Carlos Domínguez. Octubre / Diciembre 1986.  
Partiendo de que toda representación sobre los "valores" de la Arquitectura, debe entenderse la necesidad concreta de "hacer" como "trabajo", el análisis de la problemática de la ciudad y de la arquitectura, aplicando a las manifestaciones críticas a través del dibujo de detalles.



**ARQUITECTURA COMO SERIE DE OPERACIONES.**  
Jorge Fefelstein. Marzo / Mayo 1987.  
El curso proyecta de arquitectura desde una perspectiva crítica y reflexiva, abordando los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**DE BRAMANTE A STIRLING.**  
Sobre la cultura y los estilos en el Impuls.  
Marcelo Guzmán y Jorge Maza. Octubre/Diciembre 1986.  
Se trata de un curso de historia de la arquitectura que aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**SEMINARIO DE CRITICA PROYECTUAL.**  
Eduardo Lertun. Octubre / Diciembre 1986.  
El curso se plantea como un momento de una serie que desarrollará los contenidos de un curso de introducción a la crítica de la arquitectura en el marco de la crítica de la arquitectura.



**LAS ESTRATEGIAS DE LA PLANTA MESHINA.**  
Pancho Liernur. Octubre / Diciembre 1986.  
Se trata de un curso de arquitectura y urbanismo que aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**DE LA IMAGINACION AL PROYECTO.**  
Eduardo Lertun. Octubre / Diciembre 1986.  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**UNA TAREA DE INTRODUCCION Y REFLEXION SOBRE LOS PROCEDIMIENTOS DE PROYECTACION.**  
Eduardo Lertun. Marzo / Mayo 1987.  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**ARQUITECTURA ENTRE ARTE Y TECNICA.**  
Algunos enfoques desde el otro extremo a nuestros días.  
Griselda Sáenz. Octubre / Diciembre 1986.  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**ESQUISOS SIN ESQUIZOFRENIA.**  
Pablo Schickel, Javier Horman. Marzo / Mayo 1987.  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.



**AREA DE EXPERIMENTACION CREATIVA.**  
A cargo de los profesores: J. C. Borghini, J. Fraga, S. Gruchner, C. Martínez, B. Pscheppurca, A. San Sebastián.  
Este área se propone la realización de experimentos creativos que permitan el desarrollo de la imaginación y la creatividad en el diseño arquitectónico.



**PROYECTO 1.**  
Este curso de arquitectura y urbanismo aborda los temas de la arquitectura, el espacio urbano y la ciudad, desde una perspectiva crítica y reflexiva.

DIRECCION: BORGHINI / LIERNUR / MINOND / PSCHPEURCA

INFORMES E INSCRIPCION: AMENABAR 2668 543-3431 LUNES A VIERNES / 14 A 19

PRIMER CUATRIMESTRE		CURSOS	
<p><b>BORGHINI, LIERNUR, MINOND, PSCHPEURCA.</b> Taller El taller intenta principalmente proponer una serie de experiencias breves que apuntan a movilizar aspectos pasivos de la tarea de proyecto, habitualmente condicionados por la inercia de procedimientos y nociones adquiridas y no cuestionadas. Se opera en cuatro problemáticas: la sección de "casas", el habitar del sitio, las estructuras no líticas, el condicionamiento histórico-social.</p>	<p><b>FERNANDO ALIATA</b> <i>Arquitectura de la Ilustración y Arquitectura contemporánea.</i> El curso consiste en el estudio de las bases teóricas en que se apoyan las formulaciones de algunas corrientes contemporáneas. Se trata de profundizar especialmente en las formulaciones de los "arquitectos revolucionarios" de las últimas décadas del siglo XVIII; particularmente en franceses e italianos como Ledoux, Quatremere-Dumont, Milos o Ippoliti.</p>	<p><b>JORGE SARDUIS</b> (con C. Martínez) <i>Experimentación creativa.</i> Proyecto uno. El trabajo en la segunda parte del curso en 1986. Tiene por objeto la exploración de temas, programas, técnicas constructivas, instrumentos de diseño, modos de actuación personal y grupales. El proyecto uno consiste en el diseño de una propuesta de habitar para una comunidad mapuche en la provincia de Neuquén.</p>	<p><b>ANAHÍ BALLENT Y PABLO PSCHPEURCA</b> <i>Introducción a la crítica contemporánea.</i> El trabajo forma parte de una serie preparada como introducción al conocimiento de las reflexiones contemporáneas más relevantes en el campo de la crítica de la arquitectura. En esta etapa se propone una lectura guiada de "Teoría e Historia de la Arquitectura de Marcello Tafuri".</p>
<p><b>PANCHO LIERNUR</b> <i>Arquitectura moderna Latinoamericana. Modernidad y creación nacional; los casos de México, Brasil y Argentina.</i> Muestra el avance de tres situaciones regionales diferentes para detectar las características particulares que asume la introducción de la "Arquitectura Moderna" en el subcontinente. El objetivo del curso consiste en una reflexión sobre la gran cantidad de variables en la cultura y condiciones locales, determinantes de la especificidad de sus manifestaciones.</p>	<p><b>HORACIO NOMI</b> (con la participación de MARIO HARO) <i>De las ideas a la obra</i> El curso tiene por objeto el aprendizaje de algunos pasos y conceptos necesarios para construir una adecuada documentación de obra, reconociendo en la elaboración de los detalles técnicos la continuidad de las ideas arquitectónicas que los generan. Para eso se trabajan sobre proyectos (personales o especialmente seleccionados) previos.</p>	<p><b>PABLO SZTULWARK</b> (con Javier Horman) <i>Equilibrar</i> Se tomará como punto de partida para la producción de veinte esquemas el estudio y la elaboración crítica de los textos y la obra de Ludovico Corbelli. El taller se trabajará sobre el estudio y la elaboración crítica de los textos y la obra de Ludovico Corbelli.</p>	<p><b>JORGE SAMANDJIAN</b> <i>La fachada.</i> En los últimos años una tendencia actitud proyectual empieza a considerar los componentes de plantas, vitas y volúmenes como una especie de "objetos intercambiables" combinables sin sentido alguno. En consecuencia nuestros edificios y nuestros lugares van transformándose en decorados hechos de superficies dibujadas. El dibujo del trabajo se inscribe en un aspecto: la fachada: las "lógicas" constructivas, la contextualidad, las correspondencias formales con las propuestas espaciales, las técnicas estructurales.</p>
<p><b>MARCELLO GIZZARELLI</b> <i>Opacidad y transparencia; utopía y nostalgias de la cultura de la casa en la Modernidad.</i> Se estudiarán las amonías y conflictos derivados de los núcleos teóricos, ideológicos, estéticos y morales en las búsquedas de un habitar posible en la condición metropolitana. Guía de las expresiones más lúcidas de los debates sobre el "habitar" en el "habitar" que se desarrollaron en el curso de la "Casa Popular".</p>	<p><b>JUAN PABLO RENZI</b> <i>Cursos de Color</i> Curso interno de instrumentación del color en las artes visuales: propiedades, relaciones y experiencia estética del color. Se desarrollará en tres etapas: El color como instrumento básico; Contrastes de color y El color como instrumento estético. Cada etapa tiene una duración de dos meses.</p>	<p><b>JORGE SARDUIS</b> (con C. Martínez) <i>Experimentación creativa.</i> Proyecto uno. El trabajo en la segunda parte del curso en 1986. Tiene por objeto la exploración de temas, programas, técnicas constructivas, instrumentos de diseño, modos de actuación personal y grupales. El proyecto uno consiste en el diseño de una propuesta de habitar para una comunidad mapuche en la provincia de Neuquén.</p>	<p><b>JORGE SARDUIS</b> (con C. Martínez) <i>Experimentación creativa.</i> Proyecto uno. El trabajo en la segunda parte del curso en 1986. Tiene por objeto la exploración de temas, programas, técnicas constructivas, instrumentos de diseño, modos de actuación personal y grupales. El proyecto uno consiste en el diseño de una propuesta de habitar para una comunidad mapuche en la provincia de Neuquén.</p>

BORGHINI-LIERNUR-MINOND-PSCHPEURCA

Informes e inscripción Lunes a Viernes de 18 a 22 hs. Amenabar 2668 - Tel. 543-3431 - Buenos Aires - Argentina

f. 27. Afiches de los cursos del Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad, organizado por Liernur, Borghini, Minond y Pscheppurca (segundo año: 1987). Archivos personales de Sandro Borghini y de Roberto Lombardi.

Un interés por estos aspectos de la Arquitectura —que habían sido deliberadamente olvidados en las experiencias de la Escuela y del Laboratorio— había aparecido en 1985 en dos números consecutivos de la revista *Summarios*, que Marina Waisman dirigía desde 1976. Aludiendo a la conocida frase de Mies, los números 93 y 94 fueron titulados "Dios está en los detalles". En un artículo conjunto con César Naselli, Waisman volvía a la antigua división de aguas entre una visión humanista de la Arquitectura en la que "las obras hablan por medio de la materia", frente a una arquitectura que apela "al puro intelecto": "la pura idea

no tendrá significado –decían los autores– si no se revela a los sentidos” (p.18). En el primer grupo los autores situaban a posiciones tan disímiles como la del propio Mies y la de Carlo Scarpa; por supuesto no escapaba la figura de Alvar Aalto y, en sintonía con los debates que en ese mismo momento se suscitaron sobre una arquitectura “latinoamericana” ligada a las “búsquedas de identidad regional”<sup>138</sup>, se incluía, por ejemplo, a Rogelio Salmona. Pero en esos números se reproducía también una conversación que Eduardo Leston y Jorge Sarquis mantuvieron con Waisman: allí planteaban que la atención debía retornar a la construcción, “que nadie más que el arquitecto conoce” (Leston y Sarquis, 1985, p.23). Leston decía allí que “en [ese] sólo milímetro que nos queda está el universo” (Ibídem.), y recordaba los planteamientos pedagógicos de Mies en el IIT y las más tempranas ideas de Adolf Loos –que había sido una figura recuperada en los talleres de La Escuelita–. En relación a la nueva Facultad, Leston creía que, “pese a los cambios [...] una vez más se [empezaba] al revés [porque] lo que trata de desarrollarse son capacidades creadoras” (p.24).

En el CEAC, el curso que en 1986 proponía Dalh Rocha (quien había sido alumno de La Escuelita), junto a Juan Ignacio Ramos y Carlos Domínguez, se llamaba “Detalles para la crítica” y proponía:

Partiendo de que toda especulación sobre los “valores” de la Arquitectura debe enfrentar la realidad concreta y objetiva del “hecho” construido, el seminario se propone la discusión de proyectos de los participantes, apuntando a su reelaboración crítica a través del diseño de sus detalles.

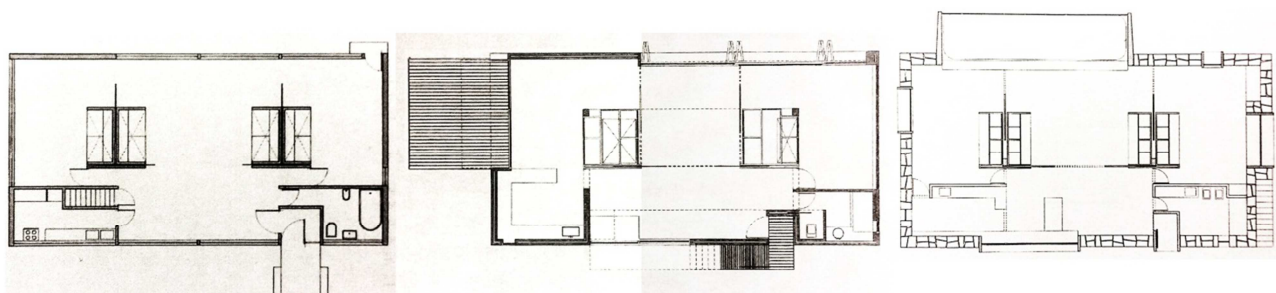
La atención hacia los aspectos tectónicos –donde el problema del detalle, la junta, el encuentro entre materiales, se vuelve central– se renovaría definitivamente con los *Estudios sobre cultura tectónica* de Frampton varios años más tarde<sup>139</sup>. Sin embargo, como se señaló en la Introducción de esta tesis, algunos de estos intereses ya habían aparecido en su artículo sobre el “regionalismo crítico” y en su conferencia en la SCA en 1988. Como paréntesis, y anticipándonos al período del que se ocupará el capítulo siguiente, quisiéramos señalar que una tensión interesante sobre estas búsquedas provendría también, en la última década del siglo, de parte de algunos arquitectos rosarinos como Rafael Iglesia y Marcelo Villafañe. A este último se debe la publicación de la revista [041], en cuyo primer número de 1997 se rescataba la obra de Jorge Scrimaglio (Pastorino, 2011). También en ese año, en un nuevo CEAC (esta vez el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella, nuevamente organizado por Liernur), Dahl Rocha, esta vez junto a Mariano Clusellas, volvería a proponer un taller abocado a los problemas de la constructibilidad de la forma. En la publicación que recoge la experiencia se decía:

---

<sup>138</sup> Este debate había sido potenciado por los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana organizados desde 1985 por un grupo de historiadores aglutinados en torno a la figura de Marina Waisman. Las encendidas discusiones suscitadas pueden encontrarse en los artículos publicados en la revista *Summarios* n° 122 “America Latina, el pensamiento joven” de 1988, donde escribieron Silvia Arango, Francisco Liernur, Alberto Saldarriaga Roa, Ruth Verde Zein; Antonio Toca Fernandez, entre otros; o en el número 134 de la misma revista de 1990: “Identidad y modernidad, donde Gorelik escribió su artículo “¿Cien años de Soledad? Identidad y Modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana”.

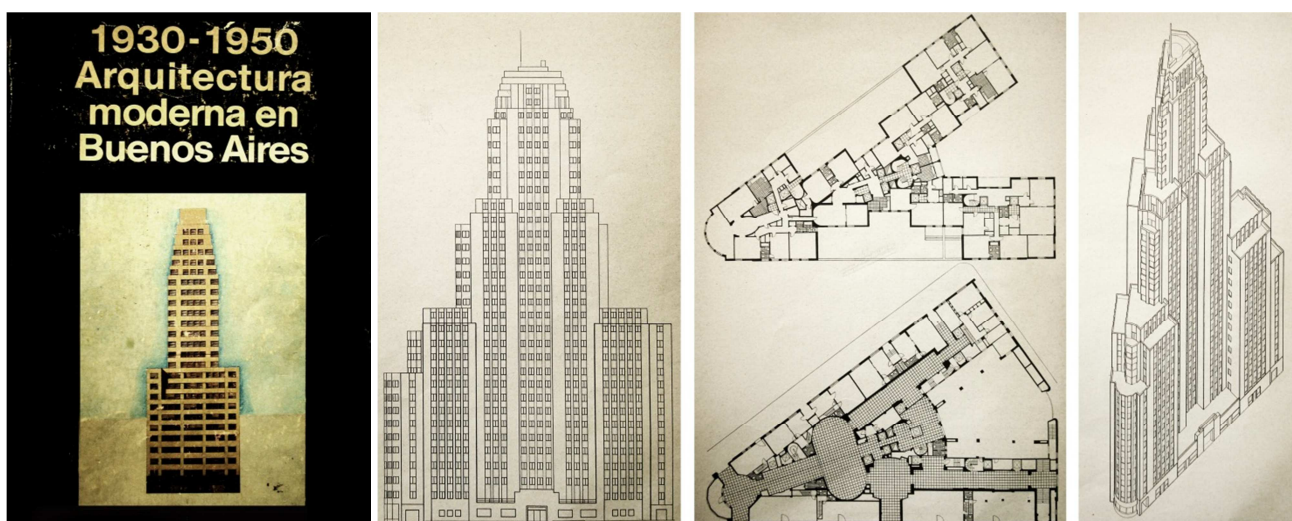
<sup>139</sup> En “El llamado al orden. En defensa de la tectónica”, publicado en *Architectural Design* en 1990, Frampton comenzaría a centrar más claramente su atención en el detalle: allí, a través de la obra de Scarpa, refería a la articulación, a la junta, como elemento tectónico primordial, como transición sintáctica.

Se intentó [...] un enfoque diferente al habitual del taller de escuela, reduciendo la importancia de las nociones de “partido” y “composición”, y privilegiando el momento del proyecto donde estas abstracciones geométricas y espaciales se articulan con lo constructivo, es decir, con la materia y las técnicas que les darán existencia física. Se establecieron ciertas reglas para que esto constituyera no sólo el tema central, sino también el mayor estímulo crítico y creativo del taller.<sup>140</sup>



f. 28. Izquierda: planta de Hans Brechbüler. Centro y derecha: trabajos del Taller de Arquitectura, alumnos: Bárbara Moyano y Bruno Emmer, respectivamente. Publicados en *Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998*.

En ese caso el ejercicio partía de un esquema de planta ya definido, correspondiente a un proyecto de Hans Brechbüler (f. 28 izq.). La elección de los proyectistas estaba restringida a la elección de los materiales, las técnicas y el sitio de implantación. Para Dahl Rocha la construcción, como “material esencial e incuestionable de la disciplina”, constituía un “refugio frente a la ‘confusión’ lingüística contemporánea”<sup>141</sup>. Y en última instancia era, una vez más, un intento por “reducir el grado de libertad del proyectista”<sup>142</sup>, como una “reacción defensiva frente a la dificultad de ‘dar sentido’ a nuestra actividad creativa”<sup>143</sup>. Así, lejos de la invención, los trabajos de los estudiantes en conjunto, conformaron una colección de variaciones materiales-constructivas de una misma estructura formal ya definida en planta.



f. 29. 1930-1950. *Arquitectura moderna en Buenos Aires*, publicación con los relevamientos realizados en el taller de Solsona.

<sup>140</sup> Dahl Rocha I. “Taller de Arquitectura”, en *Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998*, p. 6.

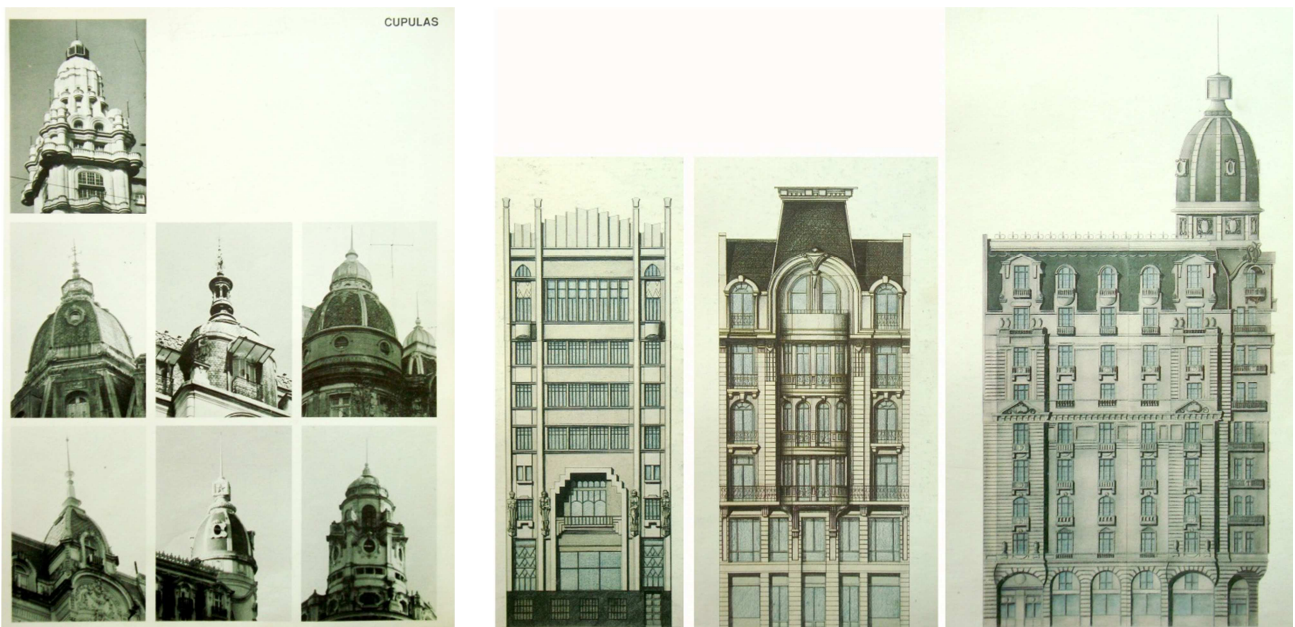
<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*. p. 7.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

Pasemos, ahora sí, a los trabajos de “relevamiento” de los talleres de *Arquitectura* de Díaz y Solsona que, como veremos, no apuntaron a los aspectos reclamados por Baliero, ni a los introducidos por Dahl Rocha, ni a los registrados en el taller de Manteola-Baudizzone en el CBC.

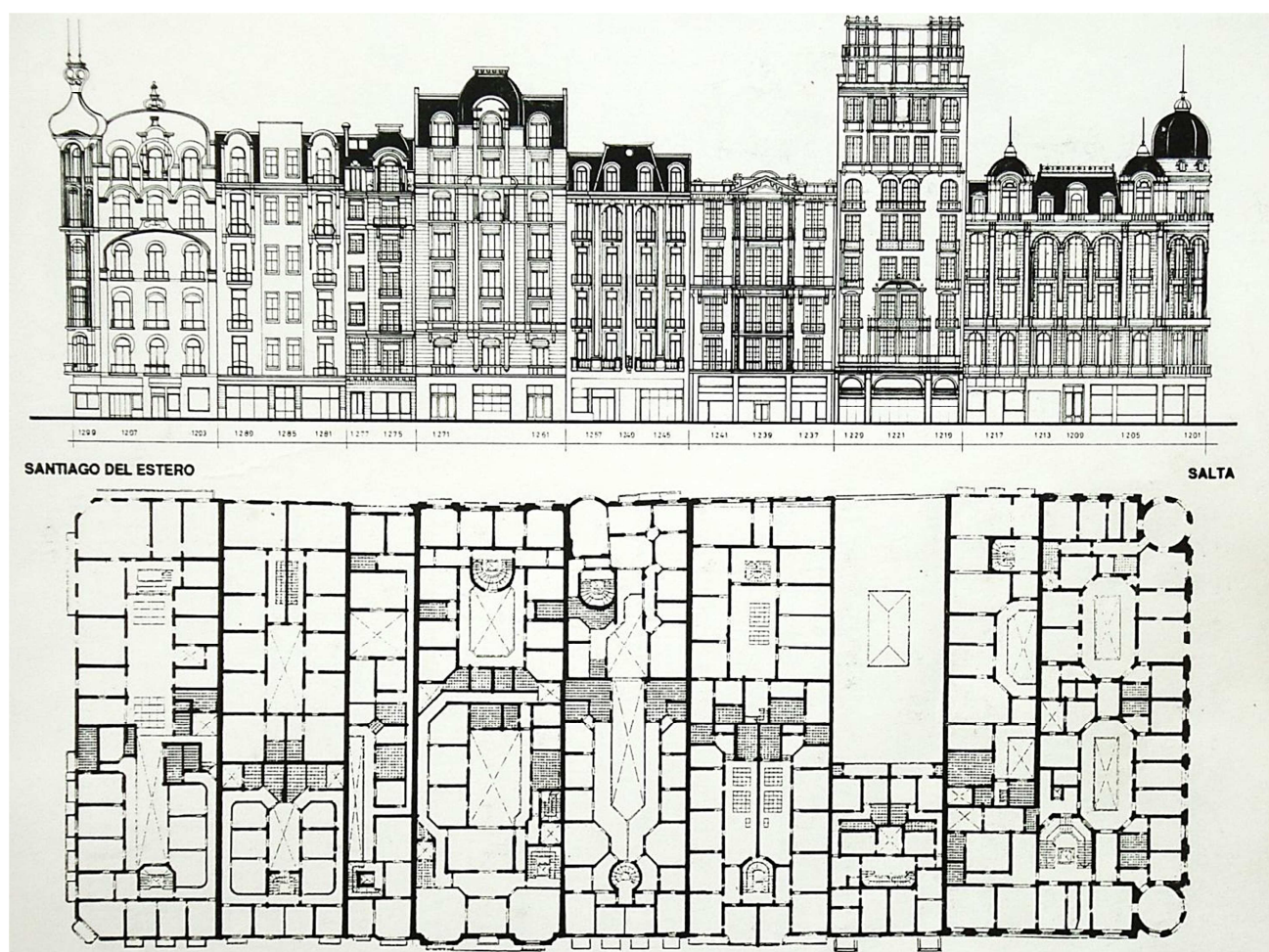
La producción de los dos primeros años del taller de Díaz fue recogida en una publicación de 1986 que se tituló, precisamente, *Relevamientos* y estuvo centrada en el registro de edificios de épocas, escalas, programas y sitios diferentes. En el caso del taller de Solsona, los relevamientos se focalizaron, en un primer momento, en obras construidas entre 1930 y 1950, y fueron publicados en 1987 como *Arquitectura moderna en Buenos Aires*. En los años siguientes el relevamiento se ocupó, en este mismo taller, de los edificios de la Avenida de Mayo, retomando más directamente la experiencia iniciada en La Escuelita, dando lugar al libro *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso* en 1990. En los tres casos se trató de un trabajo de catálogo, de la construcción de una colección –como proponía Díaz– cuyo valor nos recuerda al de las *Huellas de edificios*<sup>144</sup> que Eduardo Sacriste había reunido en 1962: la posibilidad de ver una serie de obras ordenadas y representadas de un mismo modo permite establecer similitudes y diferencias. Como en La Escuelita, los edificios fueron representados en plantas, cortes, fachadas, axonometrías y perspectivas de línea, sin registro de la dimensión humana. Este tipo de relevamientos fue una práctica extendida por esos años: puede recordarse también el trabajo del taller de Jorge Goldemberg: *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires* (1985), un relevamiento que sus alumnos también realizaron colectivamente.



f. 30. Imágenes publicadas en *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*. En esta publicación se incorporó, además de los dibujos, un catálogo fotográfico de detalles (de cúpulas, de herrería, etc.).

<sup>144</sup> Sacriste, E. (1962). *Huellas de edificios*. Buenos Aires: Eudeba.

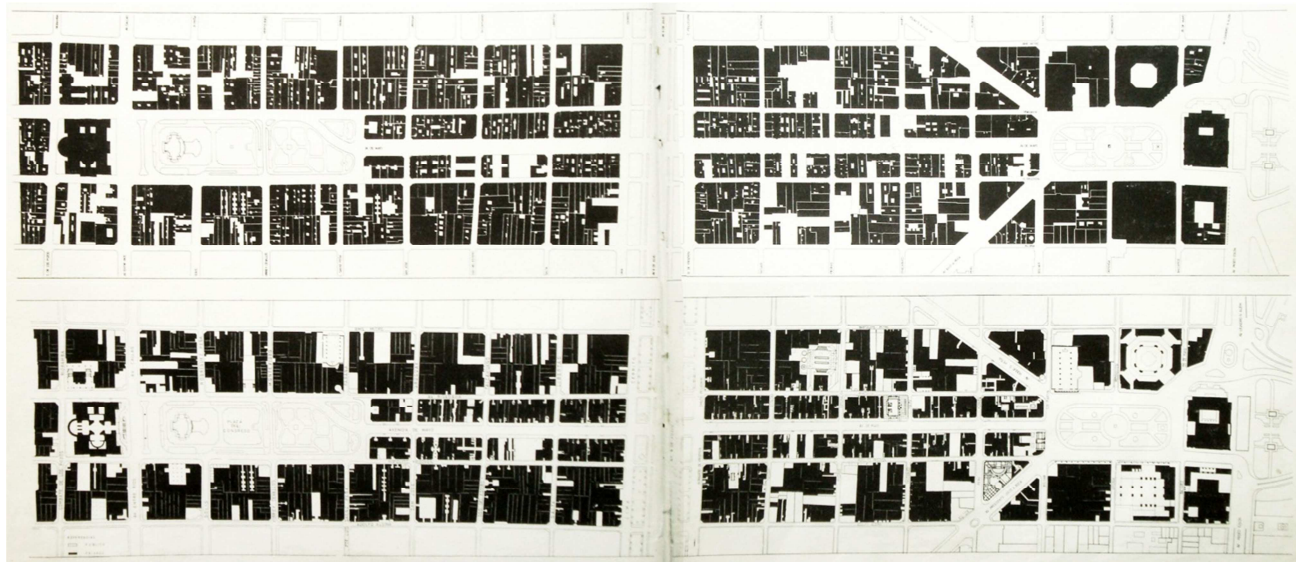
El trabajo realizado en el taller de Solsona aún hoy recubre las paredes de las escaleras del Pabellón III de Ciudad Universitaria. Consiste en delicados dibujos de grandes dimensiones: mientras que en la primera publicación se registraron plantas, cortes, vistas y axonometrías de línea en tinta (f. 29), en el caso del relevamiento de Avenida de Mayo se privilegió el trabajo sobre las fachadas, que incorporaron el color y las sombras (f. 30). Los primeros dibujos fueron más abstractos y aparecían como volúmenes flotando en la hoja, recuperando una tradición modernista. Los segundos, registrando las texturas, los cambios de materialidad en cúpulas o zócalos –propios de una arquitectura clásica–, se reunían luego conformando una fachada única por manzana, recomponiendo los límites verticales del espacio público (f. 31).



f. 31. Dibujos publicados en *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*.

Ambos trabajos retomaban intereses previos de Solsona: el primer relevamiento insistía en el rescate de edificios de arquitectos como Wladimiro Acosta, Antonio Vilar, Alberto Prebisch y Jorge Kálnay; mientras que la segunda publicación incorporaba los trabajos realizados en La Escuelita entre 1978 y 1979. Se sumaba en la nueva publicación una serie de plantas como superficies blancas y negras (f. 32), siguiendo la distinción entre espacios públicos y privados del plano de Nolli para Roma: un registro que había sido redescubierto entusiastamente en aquella Escuela de Cornell en la que coincidieron Rowe y Ungers en los

años sesenta y setenta, y había aparecido en el ámbito de La Escuelita<sup>145</sup>. Estos dibujos de gran precisión, que revelan la estructura espacial como tejido y muestran al espacio público como excavado entre una masa sólida, potencian un entendimiento reversible de la figura y el fondo: la arquitectura no aparece entonces como objeto (figura) en un contexto sin forma (fondo), sino que se hace parte de una trama.



f. 32. Plano de llenos y vacío / Plano de áreas públicas y privadas. Publicados en *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*.

Sin embargo, el tipo de proyectos propuestos en los talleres de Solsona no estuvieron necesariamente en sintonía con esta lectura: muchos de ellos, recuperando aquella tradición moderna abstracta y objetual, potenciada por una práctica de *partido* como la que hemos analizado en el capítulo I, se configuraron como figuras destacables de un fondo homogéneo (el tejido de la ciudad). Así, por ejemplo, una de las propuestas publicadas (f. 33) podía sintetizarse en pocas palabras, explicando que se trataba de “edificios espalda: tiras continuas que [...] enmarcan los edificios frentistas de la avenida” (Hunter y Solsona, 1990, p.264).

En este sentido es preciso aclarar que, hacia fines de 1982 (transcurridos seis años de la experiencia de La Escuelita), Solsona seguía sosteniendo una enseñanza del diseño basada en el acercamiento a un programa que debía ser interpretado desde una imagen potente<sup>146</sup>. Aunque Solsona no se refería directamente al *partido*, describía una práctica proyectual así fundada:

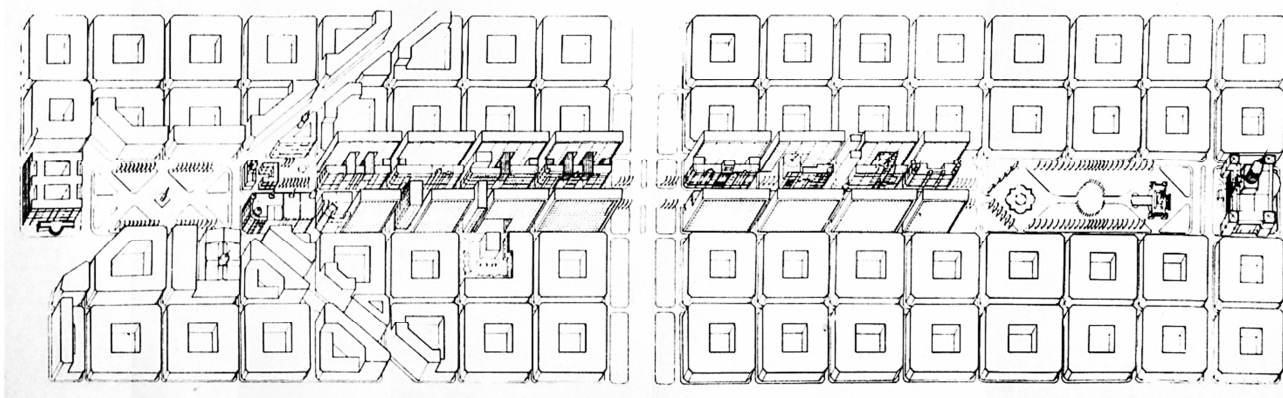
en el momento de actuar como proyectista es necesario producir un recorte sobre el conocimiento, efectuar una introversión seleccionando algunos datos claros del conocimiento arquitectónico para poder iniciar la acción de proyectar.

<sup>145</sup> En el curso “Del estilo en la Arquitectura”, dictado por Liernur y Leston en 1980 en La Escuelita, se trabajaba sobre el problema de “la figura fondo” y “su interpretación urbanística”. Debe recordarse además que Eduardo Leston había realizado en Estados Unidos el *Master in Architecture II* en Harvard (1978), y que durante su estada tuvo acceso al clima que la Escuela de Cornell irradió.

<sup>146</sup> Solsona, J. en A. Díaz, 1987, p. 250.

En este momento puntual del trabajo del arquitecto, la memoria (que es la historia), los recuerdos (que son las experiencias) y las fantasías (que son el futuro) actúan en forma combinada y sintética para iniciar un proceso de diseño, que se puede manifestar en unas pocas palabras, en una idea, en un dibujo-croquis o en una sucesión de garabatos, que concluyen definiendo los primeros trazos básicos de lo que luego será el proyecto. De este proceso aparentemente casual, desmembrado y atípico surge una propuesta, que debe ser lógica, comprensible, fácil de transmitir y ajustable a un código técnico [...] Es un fenómeno extraño, contradictorio, por momentos tremendamente hermético e individual [...] (Solsona, J. en A. Díaz, 1987, p. 253)

En su taller de grado el relevamiento de Avenida de Mayo sirvió, en los últimos niveles, como la preexistencia para comenzar el proceso de diseño. Por el contrario, en el caso de los primeros cursos, los registros no fueron incorporados a la didáctica del proyecto. Más bien implicaron prácticas de dibujo y unas primeras aproximaciones a lo que la cátedra consideraba “buena arquitectura”<sup>147</sup>.



f. 33. Publicado en *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*. Este proyecto ya había sido publicada en *La Escuelita*. 5 años...

En el caso del taller de Díaz los relevamientos deben entenderse como las colecciones a las que ya había hecho referencia algunos años antes; como los *tipos* que se conforman en la historia de la ciudad, desde los cuales se proyecta. A diferencia del taller de Solsona, la práctica proyectual se fundaba aquí en un trabajo sobre la repetición y la variación, “sin invención”: aquella acción asociada a la idea de *diseño*. Diferenciando el papel del arquitecto frente al del “mero” diseñador, Díaz revalorizó una práctica compositiva fundada en el tipo, en detrimento de una práctica de diseño apoyada en un partido. Rescataba cómo Aldo Rossi se había enfrentado a “los temas que siempre han interesado a los arquitectos”, siempre dentro de la tradición de la arquitectura y nunca desde el diseño industrial—Díaz (1998) ponía como ejemplo la preocupación del italiano por el espesor y la distribución de los huecos del muro, frente a aquellos “diseñadores” que centran su atención en sofisticados detalles tecnológicos para resolver la piel de un edificio—.

---

<sup>147</sup> Solsona decía que en 1984, cuando recibieron “un alumnado muy desorientado” en los talleres de la FAU, empezó en su cátedra, al igual que en la de Díaz, “una operación de conocimiento de arquitectura real y de redibujo de los ejemplos más esclarecedores de lo que consideramos la buena arquitectura.” Solsona, 1997, p. 151.

Como Luis Ibarlucía recordaba, se aprendía “de la arquitectura sin firma y de los maestros locales” porque en el taller se confiaba en que “cualquier alumno que estudiara y aumentara su cultura podía llegar a ser un buen arquitecto que contribuyera a construir bien su ciudad. No se apuntaba a buscar un artista genial.”<sup>148</sup> Así, por un lado, su texto “Acerca de la enseñanza de la arquitectura” de 1984 abría con aquellas palabras que Adolf Loos había escrito en “Mi escuela de Arquitectura” en 1913: “lo de hoy debe construirse sobre lo de ayer”<sup>149</sup>, porque así ha sido siempre y así lo será. También Loos llamaba a trabajar

[...] tan bien como nos sea posible, sin pensar, ni por un segundo, en la forma. La mejor forma existe ya siempre y nadie tendría que temer emplearla, aun cuando en su origen proceda de otra persona. ¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitámonos incluso copiándonos a nosotros mismos! ¡Que una casa se asemeje a la otra!

Y por otro, entre los relevamientos aparecían entremezcladas numerosas obras anónimas (f. 34). Porque para Díaz,

lo que la Arquitectura es o puede ser, está resumido en todo aquello que nos rodea. Todo el construido colectivo de nuestra cultura es, no sólo el campo de acción de nuestra disciplina, sino también la base real y concreta sobre la cual conformar una auténtica teoría y práctica de la Arquitectura [...] (Díaz, 1987, p.160)

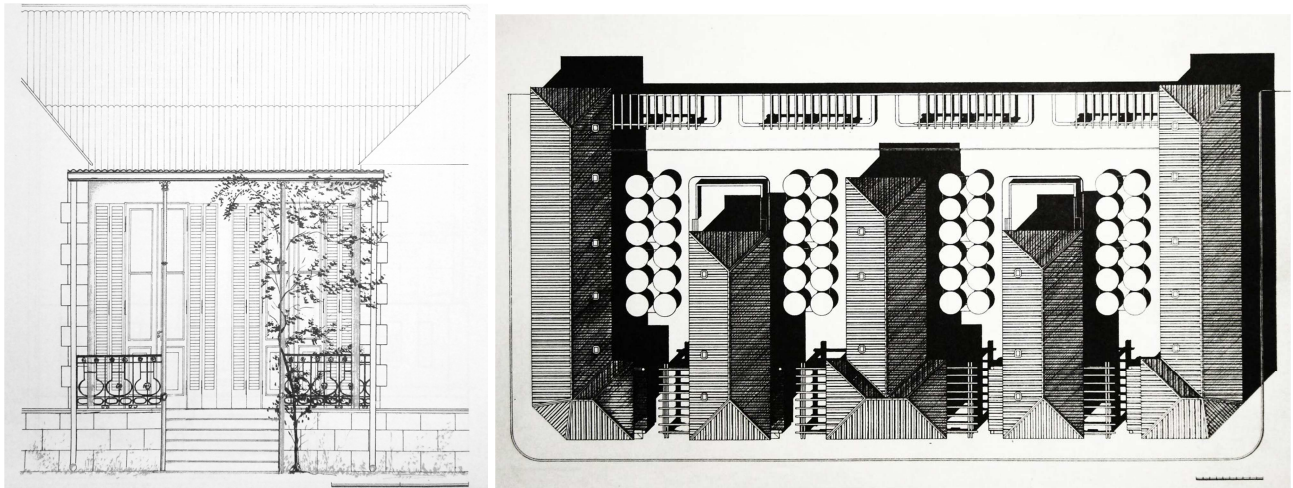
La Arquitectura era para Díaz una disciplina “que siempre forma parte del proceso de una cultura”. Por esta razón buscó las bases para pensar el proyecto en el colectivo de toda la arquitectura construida o proyectada; desde aquellas arquitecturas “ficcionaladas” por los arquitectos, hasta aquellas de la vida cotidiana, que contiene a la arquitectura popular (Díaz, 1998, p.60).

Criticaba la ausencia de una didáctica, una enseñanza recostada sobre la “originalidad” de los alumnos. No concebía una formación “basada en ‘inventar’, en abstracto, un proyecto para un programa determinado (abstracto también por más realidad que se le trate de otorgar)” (Díaz, 1987, p.155), porque no creía que “un buen proyecto” se obtuviese de “deducir datos del clima, del sitio, de los materiales, del programa o de las funciones que, al final, se resumen de alguna manera” (p.108). En este sentido sus preocupaciones se alejan no sólo de la posición de Solsona sino también de la de Baliero. Díaz sostenía que la enseñanza –y también la práctica del proyecto– debían fundarse, por el contrario, “en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida” (p.160). El “estudio de casos” era entonces indispensable: “el trabajo del proyecto –decía– se basa indefectiblemente (consciente o inconscientemente) en referencias”; referencias cuya base era tipológica.

---

<sup>148</sup> Luis Ibarlucía fue socio de Díaz y trabajó en esos años como profesor en su cátedra. Ibarlucía, L. en ARQ, Suplemento de arquitectura de Clarín, 7 de octubre de 2014.

<sup>149</sup> Loos, A. (1913). Mi escuela de arquitectura. Citado por Díaz, 1985.



f. 34. Relevamientos del Taller de Tony Díaz, una fachada en el Tigre, Conjunto Flores de Fermín Bereterbide. Publicados en el libro *Relevamientos del taller de Tony Díaz*.

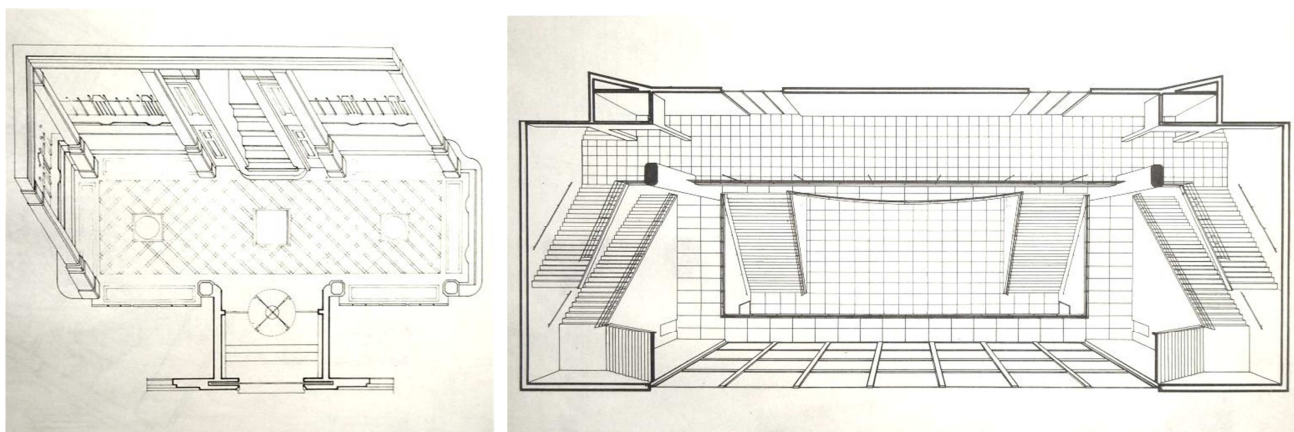
Pero para Díaz el proyecto no era sólo cuestión de seleccionar referencias, sino que implicaba la “trasgresión” de las mismas:

es preciso proceder a su descomposición como objeto de estudio. Las referencias, las analogías, final y básicamente, los tipos, deben ser literalmente desarmados. El catálogo es necesario pero no suficiente para el saber práctico de un arquitecto. Puede serlo para un historiador [...] [Pero] Para un arquitecto, el estudio de casos implica el despiece (la transgresión al revés) y, en consecuencia, como profesional, se debe parecer más a un arqueólogo que a un historiador. Armar y desarmar los objetos de la historia [...] es una manera de proyectar. El relevamiento es una parte esencial del desarrollo del campo de conocimiento denominado Arquitectura.

En este contexto toda la realidad puede ser la base del proyecto. Qué porción de ella uno elige es parte de un largo camino de opciones. (p.108)

Esta posición abrió, como reconocería Roberto Lombardi (2014)<sup>150</sup>, “un debate claro sobre el muy relativo valor del paradigma grandilocuente y gestual de la Escuela de Buenos Aires”, es decir, el de la lógica de *partido*. Pero además, afianzó las bases para un modo de proyectar desde la transgresión de casos de estudio (un modo que en rigor ya se había abierto en La Escuelita y el Laboratorio del CAYC). No es casual, entonces, que los hilos de algunas de las críticas al *partido* surgidas en los años posteriores puedan rastrearse hasta este taller. Veremos en los dos próximos capítulos prácticas proyectuales fundadas en la “transgresión” de casos en algunas experiencias de la década del noventa que, aunque ya no estuvieron basadas en el problema tipológico, sí recurrieron a diferentes trabajos de “despiece”.

<sup>150</sup> Roberto Lombardi fue alumno del taller de Díaz entre 1984 y 1987.



f. 35. Perspectivas de proyección paralela y cónica en ingresos de distintos edificios, en el libro *Relevamientos* del taller de Tony Díaz.

Finalmente, si se observan los dibujos de sus relevamientos, además del tipo de representaciones que aparecían en los trabajos de la cátedra de Solsona (plantas, cortes, vistas, axonométricas de edificios), nos encontramos insistentemente con el registro específico de “accesos” (f. 35); ese umbral entre el espacio de la ciudad y el espacio privado, donde Díaz retomaba aquel interés enunciado en el primer ejercicio de La Escuelita sobre la relación interior-exterior. Estos espacios fueron representados en fachadas, perspectivas axonométricas y cónicas que exploraron sus diferentes tipos, mezclando plantas con despliegues tridimensionales, recortes de sectores significativos, visiones frontales y escorzadas, vistas hacia los cielorrasos, los solados, etc. Si bien no existió una preocupación por los aspectos constructivos y materiales de la forma, los dibujos registraron con mucha precisión detalles de molduras, carpinterías, revestimientos<sup>151</sup>, revelando también la definición del espacio interior. Como recuerda Oscar Fuentes, estos relevamientos se correspondían con el inicio de los ejercicios proyectuales, aunque podían entrar espontáneamente en momentos de dificultades particulares<sup>152</sup>.

Tony Díaz dejó el país en 1988 para instalarse definitivamente en España. Muchos de sus alumnos que comenzaron la Universidad en 1984 migraron a otras cátedras para cursar los últimos años o iniciar sus carreras como docentes. Veremos algunas de esas migraciones, especialmente hacia la cátedra de Solsona, en el siguiente capítulo.

<sup>151</sup> Oscar Fuentes fue alumno y posterior docente del taller, y participó activamente en el armado del libro, junto a Pablo Karman, Julio Rodríguez, Martín Chazarreta, Carlos Díaz y los entonces alumnos José Pinto y Javier Goldemberg. Recuerda que para los dibujos “había una pauta que era un manual. Era una hoja, un plano en el que se mostraba cómo se dibujaba cada cosa. Y según la escala, la punta. [...] Y no se podía cambiar. Todos tenían que dibujar así”. Fuentes, entrevista.

<sup>152</sup> Fuentes recuerda “un momento en un curso [...] en el que Tony dijo: ‘¡casi todos los proyectos tienen problemas en la transición de espacio, en los *halls*!’. Entonces una semana a relevar *halls* complejos y él nos daba una clase con todos y mostraba el tema de *halls*. Era como una práctica que se podía acoplar en determinado momento para ver una problemática. Atravesaba todos los niveles. Era una bajada de línea... Tony estaba mucho.” *Ibidem*.



# Capítulo III

## Sin reglas no hay partido: algunos itinerarios del proyecto en los años 90

*Todo el mundo se está transformando en un mundo de informaciones, ¿cómo creen ustedes que el ambiente construido puede quedar fuera de las preocupaciones por la comunicación y la información? Cada vez más, las realidades se transforman en comunicación; cada vez más proyectar es manipular la información.*

Tomás Maldonado, "El Proyecto moderno", 1984

*[...] el dibujo, incluso el mismo papel, es por un momento lugar... También en él aparecen las reglas que nos permiten avanzar. [...]*

*No se trata de acumular datos, sino de multiplicarlos; de permitir que aparezca aquello en que no habíamos pensado... De ahí que se avance por sucesivos comienzos. Una y otra vez, como si cada uno fuera el definitivo –abatimientos, cambios de escala–.*

*Lo mejor de un dibujo son los estadios intermedios... Ese ver aparecer... Aquello que queda para otro trabajo.*

Enric Miralles, "Lugar", 1991

En 1997 la FADU dio lugar a su revista *Contextos*. Invitado nuevamente a brindar una conferencia que allí se publicaba, Maldonado reanudaba un tema que ya había desarrollado en su ponencia de 1984: el impacto de las comunicaciones y de la información en el proyecto. Maldonado (1997) decía entonces que "a nivel empírico proyectar es formar. Y sin embargo, proyectar también es informar" (p. 57). Vale recordar que todo un Departamento en la Escuela de Ulm había estado dedicado al problema de la información: allí se había introducido la teoría cibernética de Norbert Wiener y la teoría de la información de Claude Shannon (Devalle, 2009, p.231). Para la segunda mitad de la década del noventa las computadoras personales y sus programas informáticos –el *Autocad* sobre todo– ya habían invadido los estudios de arquitectura. En esos mismos años la cuestión de la información y su manipulación comenzaba a ser un tema central en algunos talleres de la cátedra de Solsona, que trataremos en este capítulo. Pero lo que interesa subrayar aquí es que en esa última conferencia, ante lo que percibía como una "tendencia a una debilitación progresiva de la presencia material de las cosas"–puesto que todo comenzaba a ser entendido como información–, Maldonado llamaba la atención sobre la importancia de los "aspectos tangibles" (Maldonado, 1997, p. 57).

Se han señalado en los capítulos anteriores distintos desplazamientos hacia la "realidad construida": en 1983, tras la experiencia del Laboratorio del CAYC, Varas dejaba entrever un nuevo interés por los "aspectos sensoriales" de la arquitectura, mientras que Díaz ahondaba, en los primeros años en la FADU, en una lectura tipológica a modo de colección detallada de edificios anónimos y de autor; vimos registros más preocupados por los aspectos materiales de la ciudad, más atentos a las cualidades perceptibles, en su vínculo con situaciones urbanas particulares; y señalamos, también, algunas incipientes preocupaciones por los problemas tectónicos. En una conferencia brindada en Buenos Aires en 1992, Peter Eisenman –invitado a

participar de un *workshop* organizado por Jorge Sarquis, al que nos referiremos en unas líneas–, también instó a los estudiantes a trabajar sobre los aspectos hápticos de la arquitectura: “la gente necesita tocar la realidad. Necesitan tocar la luz y la sombra, blando y duro, frío y tibio.”<sup>153</sup> Para sorpresa de muchos espectadores, decía:

Debemos parar esta continuidad de una arquitectura como un “*high art*” como la entendíamos en el pasado y encontrar soluciones afectivas (subrayo lo de afectivo y no efectivo) a los problemas del espacio, del tiempo, del sitio [...] porque sin un entorno afectivo la gente perderá el tacto con la necesidad que es una realidad física [sic]. Se convertirán en intermediarios ellos mismos de su propia existencia física como un retrato en la pantalla de televisión.<sup>154</sup>

La realidad física, lo tangible, lo aparente, lo material, lo tectónico, van indudablemente en dirección opuesta a *la idea*. El desinterés por *la idea* –o por una idea apriorística– se acentuó cuando cada vez más proyectar –o *formar*, como decía Maldonado– pasó a entenderse como *informar*. Cuando cada vez más, toda realidad se transformaba en distintos tipos de información.

Si el proyecto implicaba “manipular” información, entonces se hacía preciso prestar atención a la selección, a la construcción de esa información, al recorte de algunos datos de lo real. Díaz ya había planteado este problema cuando escribía sobre las “colecciones intencionadas de arquitectura”: recordemos que en su planteo “la colección” podía tener “el mismo valor y trascendencia que cualquier trabajo de diseño”. La decisión del proyectista se corría, para Díaz, hacia “los elementos que se decide coleccionar y la manera cómo se coleccionan”. El qué y cómo leer –cómo representar, cómo filtrar, cómo registrar, cómo clasificar, cómo describir, cómo mapear– esa realidad, para luego manipularla –para *transformarla* o *transgredirla*–, comenzaban a redefinir por estos años la práctica proyectual en algunos espacios vinculados a la UBA.

El catalán Enric Miralles había articulado de un modo muy particular estas problemáticas: su atención estaba dirigida tanto a los registros de la realidad, como a los aspectos materiales de la arquitectura. Como la de Eisenman, sus varias visitas produjeron un gran impacto entre los estudiantes y jóvenes arquitectos (la primera generación que se había formado en la nueva FADU). Revisaremos algunos intercambios que mantuvo a lo largo de la década con arquitectos de Buenos Aires y de Rosario en este capítulo.

A las visitas de Eisenman y de Miralles se sumaron las de muchos otros arquitectos del *star system*: sus arquitecturas –como obras de autor o como marcas– circularon en el país sobre todo en revistas españolas. La circulación de arquitectos y revistas extranjeras se potenció por el tipo de cambio favorable luego de la Ley de Convertibilidad de 1991; en el momento exacto en que el Estado terminaba de cancelar su

---

<sup>153</sup> Eisenman, P., transcripción de la conferencia pública, dictada en el marco del TPE “Nuevos programas para nuevas arquitecturas”. Archivo personal de Jorge Sarquis.

<sup>154</sup> *Ibídem*.

rol como “Príncipe”; cuando los concursos tendieron más que nunca a quedar en los dibujos. Hemos dicho en páginas anteriores que el vacío generado por la caída del sistema de concursos tuvo su eco como crítica al *partido*.

En resumen, este capítulo se ocupará, primero, de los intercambios internacionales mencionados, puntualizando aquellos que creemos abrieron otras posibilidades para la práctica proyectual. Particularmente nos detendremos en esas dos visitas que fueron sumamente significativas: la participación de Eisenman y de Miralles en el marco de los *Talleres Experimentales Proyectuales* (TEP) que Sarquis organizó desde el Área de Investigaciones Proyectuales de la FADU que entonces dirigía. Hacia el final del capítulo analizaremos dos experiencias que surgieron en el interior de la cátedra de Solsona, llevadas adelante por docentes que habían sido alumnos del taller de Díaz. Paradójicamente, fue en la cátedra de uno de los principales representantes de esa “Escuela de Buenos Aires” desde donde provino en 1995 una fuerte crítica por parte de los estudiantes: “Sin reglas no hay *partido*”.

### III. a. Proyectos de autor

El impacto de las comunicaciones y de la información tuvo su correlato en la cultura visual: basta recordar que hasta la década del setenta la mayoría de las revistas reproducían fotografías en blanco y negro, y que el color comenzó a introducirse primeramente como fotografías coloreadas. En nuestro país, por ejemplo, la revista *Summa* sólo publicaba, en 1992, menos del veinte por ciento de sus páginas a color: habría que esperar hasta el año siguiente cuando su sucesora, *Summa+*, produjera todo el número en calidad fotográfica. En estos años ya comenzaban a circular, además, las primeras imágenes arquitectónicas producidas por computadora; imágenes que hacia los últimos años de la década comenzaron a producirse de manera más masiva, trastocando definitivamente la práctica proyectual, pero no las obras. De todos modos consideramos que el período estudiado en esta tesis es, en ese sentido, todavía un punto de inflexión. Como veremos, más que las computadoras, fueron la fotocopidora, el fax, la “Xerox” y las cámaras fotográficas compactas –todavía analógicas–, las herramientas tecnológicas a las que se recurrió más cotidianamente.

Aunque las revistas extranjeras siempre fueron accesibles en la cultura disciplinar local, la paridad cambiaria de 1 a 1 de los noventa potenció considerablemente su consumo. En particular, publicaciones españolas como *Arquitectura Viva*, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme* y *El Croquis* pasaron a ocupar un papel relevante en la conformación de nuevas sensibilidades. Es preciso señalar que desde el fin del franquismo se venían realizando en España una gran cantidad de obras públicas, muchas de ellas de gran calidad: museos, plazas, bibliotecas, escuelas e intervenciones urbanas de mayor escala, pasaron a ser referentes en la cultura arquitectónica. Sin embargo, su recepción local no sólo se explica por la difusión de

las revistas, sino también por concretas relaciones profesionales e intercambios académicos (Jajamovich, 2009).

De todas las revistas, indudablemente *El Croquis* tuvo en esos años el lugar que en otro momento ocupó, por ejemplo, la *Architectural Design*. Aunque fue fundada en 1982, esta revista comenzó a circular con fuerza en el ámbito local hacia el final de la década del ochenta. La accesibilidad económica de los noventa antes señalada hizo que esta publicación no sólo fuera un material de consulta privilegiado en las bibliotecas, sino que directamente pasara a ocupar un lugar cotidiano entre los tableros de los estudiantes y los estudios de arquitectura (lo que implica que el acceso a las obras y artículos allí publicados podía ser constante y no mediado). Esta publicación, que interroga a partir de entrevistas, dibujos y registros fotográficos los procesos proyectuales que utilizan los arquitectos, fue la vidriera de los arquitectos “estrella”.

COMO ACOTAR UN CROISSANT / HOW TO LAY OUT A CROISSANT  
El equilibrio horizontal / Horizontal equilibrium  
Con Eva Prats

A. Definición:

Una superficie se envuelve sobre sí misma, y aparece un interior que se forma al sobreponerse al exterior...  
Luego los extremos se cierran sobre sí mismos y forman la envoltura sobre la que se agrupan los pliegues.  
Reconocemos esta forma en el interior de la bóveda bucal... (es un misterio parecido al del cuchillo que se rompe al introducirlo en un vaso de agua)  
Al medirlo, las cotas devuelven la transparencia a esta forma, con todas sus cualidades negativas\*: incolora, inodora, y sin sabor. Y un croissant, la media luna en Argentina, es para ser comido.



B. Desarrollo del ejercicio de acotar un croissant:

- 1.1. Seguir la traza del croissant dejada sobre la fotocopia.
- 2.2. Rehacer el perfil valorando al máximo las tangentes. Siempre dándole más importancia—figeramente— a los segmentos rectilíneos que a los de circunferencia...  
Dejar que aparezca la constelación de centros, sin formar ninguna relación entre ellos, sólo la regla de las sucesivas tangentes en un punto.

Damos el perfil de su superficie de apoyo en el horno. Y secciones transversales que se sitúan:

- 2.1. A ambos lados del grueso de pasta.
- 2.2. A mitad del nivel.

Acotar la base:

Tres triángulos respecto a los cuales definimos los puntos característicos del perímetro. Son triángulos cuyos vértices quedan situados sobre estos puntos.

Subdividir cada lado del triángulo según los puntos que nos interesa fijar del perímetro en partes iguales.

La dirección de cada lado del triángulo y su perpendicular actúan como ejes.

Dar las coordenadas de los centros utilizados para dibujar la silueta.

Por último, mostrar la relación entre los triángulos utilizados.

3. Escala—no tamaño—libre.

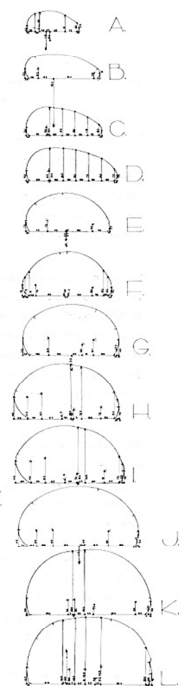
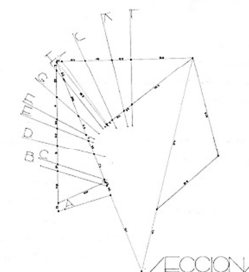
\* F. Pongo, *Le Grain Rouxell*.

A. Definición:

A surface wraps over itself and an inside appears, formed by superimposing itself over its outside...  
Then the ends close over themselves, forming the wrapping over which the folds are arranged.  
We recognize this form in the roof of the mouth... (a mystery comparable to that of the knife which breaks when introduced into a glass of water)  
When measuring it, numbers return transparency to the form, with all its negative qualities\*: the lack of color, smell and taste. Because a croissant, or half moon in Argentina, is meant to be eaten.

B. Exercise to lay out a croissant, step by step

- 1.1. Follow the outline of the croissant left on the photocopy.
- 1.2. Redo the plan emphasizing the tangents. Always give slightly more importance to straight segments than to curved...  
Let the constellations of centerpoints appear without forming any relation between them, except the ordering of succeeding tangents at a common point.  
We give the plan of its surface of support in the oven.  
And cross-sections located:
- 2.1. On both sides of the thickest part of the dough.
- 2.2. At the mid-point.



Dimension the base:

With three triangles we define the key points of the perimeter, triangles whose vertices are located over these points.  
Divide each leg of the triangle, according to the points of the perimeter we wish to fix, in equal parts.  
Each leg of a triangle and its perpendicular become axes.  
Determine the coordinates of the centerpoints used to develop the outline plan.  
Finally, note the relation between the triangles used.

\* F. Pongo, *Le Grain Rouxell*.

f. 36. Enric Miralles, “Cómo acotar un croissant”. Artículo publicado en *El Croquis* n° 49-50 en 1991.

Un número significativo fue el dedicado al estudio de Enric Miralles y Carme Pinós en 1991 (se trataba del segundo número que la revista les dedicaba). Allí se publicaba el breve artículo “Cómo acotar un croissant” (f. 36), donde se indicaban los procedimientos para tal acción, dando cuenta de las dificultades de mensurar una superficie no euclidiana (la masa). A partir de la fotocopia “incolora, inodora y sin sabor” de una media luna (operación primera que la convierte en un figura euclidiana), se describen los sucesivos

pasos que involucran trazas de tangentes, radios, centros de circunferencias y triangulaciones referidos a esa huella. Vuelta así mensurable, puede, por último, ser sometida a una progresión de cortes transversales significativos, que registran, casi como una tomografía, las variaciones de su contorno a largo del desarrollo de la masa.

La fotocopia producía en el ejercicio de Miralles un primer filtro mecánico sobre una realidad: el resto de las operaciones ya no estarían dirigidas al original, sino a ese primer registro maquínico. Con esa primera acción daba una clave sobre su práctica proyectual: tal como escribía un poco enigmáticamente en la cita que abre este capítulo, Miralles creía que las acciones “mecánicas” permitían aflorar “aquello en que no habíamos pensado”. Tenía la convicción de que a través del acto mismo de dibujar (como si se tratase también de una fotocopidora, acto repetible una y otra vez) aparece una aproximación a la Arquitectura imposible de ser pensada *a priori*. Aparecen datos cifrados que no podrían seleccionarse de antemano. Miralles nos dice que no hay entonces interés por el “representar” sino por lo que se “presenta”. Pero por supuesto, para “encontrar” aquello “no esperado”, para descifrar esa “presencia” y traducirla a la forma arquitectónica, se requiere una mirada altamente formada.



f. 37. Enric Miralles en el Congreso Nacional de Arquitectura “La construcción del pensamiento”, realizado del 2 al 5 de Mayo de 1991, en Rosario. Archivo personal de Gerardo Caballero.

Miralles visitó la Argentina por primera vez para asistir como conferencista al Congreso de Arquitectura “La construcción del pensamiento”<sup>155</sup>, que tuvo lugar en el marco de la Pre-Bienal de Arquitectura que se realizó en el Patio de la Madera en Rosario en 1991 (f. 37). De este evento, en el que participaron Mario Gandelsonas, Clorindo Testa, Justo Solsona, Mario Corea Aiello y Raúl Lier, entre otros, el joven Miralles, cautivó la atención, superando sorpresivamente las expectativas del público y de los organizadores. El éxito de esa jornada motivó, primero, la creación del rosarino *Grupo R*: un grupo conformado en 1993 por Marcelo Villafañe, Gerardo Caballero, José María D’Angelo, Rubén Fernández Nardo, Ariel Giménez, Rubén Palumbo, Gonzalo Sánchez Hermelo y Rafael Iglesia (Lampuzina, 1998, p.14),

---

<sup>155</sup> Gerardo Caballero recordaba sobre este congreso que “en aquél momento planteamos la idea de vincular dos palabras, construir y pensar, muchas veces vistas como antagónicas. Es decir la relación entre práctica y teoría”. Caballero, G., La construcción del pensamiento, en: <http://gerardocaballero.com/wp/?p=1737> (Última visita agosto de 2014)

entre otros arquitectos que se fueron sumando. Y segundo, dio lugar a una serie de conferencias que desde 1994 y hasta el cambio de siglo fueron organizadas por este grupo en el Centro Cultural Parque de España (CCPE) –obra que el estudio catalán Martorell-Bohigas-MacKay proyectó para la Municipalidad de Rosario desde 1979 y que había sido inaugurada en 1992 con motivo del V Centenario–. El acercamiento del *grupo R* al CCPE puede inscribirse en las estrechas relaciones que algunos de ellos mantuvieron en esos años con la cultura arquitectónica catalana, principalmente a través de la figura de Corea Aiello, quien desde 1976 residía en Barcelona.

La visita al país de arquitectos extranjeros reconocidos no era una novedad de los años noventa. Podríamos remontarnos hasta la visita de 1929 de Le Corbusier. Pero sin irnos tan lejos, durante la última Dictadura Militar, como hemos visto, muchos visitaron los talleres de La Escuelita o del Laboratorio, y arquitectos como Venturi y Moore asistieron a la FAU del Proceso. A partir de 1985, un gran número de arquitectos de renombre internacional fue convocado por las Bienales de Arquitectura que organizó Glusberg desde el CAYC en Buenos Aires. Pero nos interesa detenernos particularmente en otros dos espacios que movilizaron intercambios entre arquitectos locales y extranjeros en los años noventa: uno es el que generó el *grupo R* en el CCPE, que antes mencionamos, y otro es el que organizó Sarquis desde la FADU y que dio lugar a los *Talleres Experimentales Proyectuales*.



f. 38. Izquierda: el *Grupo R* junto a Bohigas en el CCPE. Derecha: artículo publicado en el suplemento *Arquitectura* de *El Cronista*, 4 de enero de 1995.

Las jornadas del CCPE fueron importantes no sólo porque vehiculizaron los discursos acerca de las obras y prácticas de los arquitectos invitados (que fueron mayoritariamente españoles, portugueses y escandinavos), sino porque además, a través de las ellas, los propios integrantes del *Grupo R* también se fueron presentando<sup>156</sup>. En el segundo año de los ciclos, por ejemplo, Rafael Iglesia, introduciendo una conferencia de Pablo Beitía, explicaba que la presencia de Oriol Bohigas en el ciclo de 1994 (f. 38, izq.) había

<sup>156</sup> Para mayor información sobre este tema puede verse Kogan, C. (2014, Julio). Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000). *Registros*, año 10, 11, FAUD Mar del Plata, p. 166 a 187. En: <http://faud.mdp.edu.ar/revistas/index.php/registros/article/view/215> (Última visita: agosto de 2015).

sido importante por dos razones: porque reencontraba “al autor con su obra” y porque tenían entre ellos a un integrante del *grupo R* catalán<sup>157</sup>:

ya que cuando fundamos nuestro *grupo R*, lo hicimos por el homónimo grupo que se fundara en Barcelona y por supuesto por la *R* de Rosario. Sabíamos ya que el *grupo R* español se creó para introducir los lineamientos de la Arquitectura Moderna en un país dominado por una Arquitectura oficial en época de Franco. Pero siempre quise saber por qué *R*. Y cuando lo tuvimos aquí se lo preguntamos. Y nos contestó solamente: porque la letra *R* es una letra fuerte, nada más. Yo me imaginaba racionalismo, revolución, ¡qué sé yo!, muchas cosas más. Pero por esa necesidad que tiene uno de buscar en interpretaciones, porque finalmente formalizar e interpretar es lo que hacemos, apelaré a la posibilidad que nos da el lenguaje de decir algo y estar leyendo otra cosa. La letra *R* en sí, el signo dentro del lenguaje, cuando se transforma en palabra aparece el verbo: erre, de errar, de errante. Y esto es lo que me interesa: ¿qué es errar, sino desacertar, no dar no dar en el centro? Desde el Renacimiento hasta nuestros días un orden conceptual nos impide ver el mundo en su verdadera complejidad. La certeza consolidándose en base a simplificaciones. El errante, el nómada, [...] maneja otros tiempos, otros espacios. No va de un punto a otro, sino entre dos puntos. No sigue los caminos. Su hábitat es el viaje.

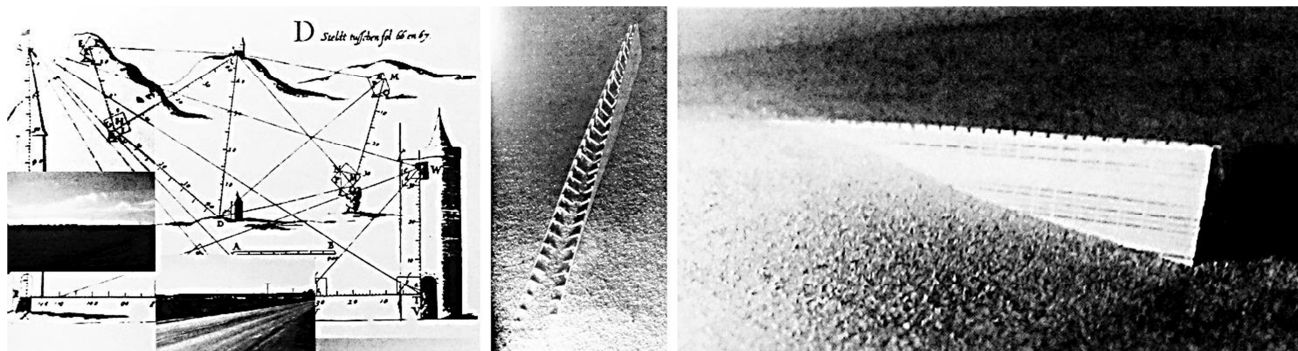
Aunque sin proponérselo, en esta suerte de deriva Iglesia dejaba entrever dos aspectos de la cultura arquitectónica del período: el primero es que apareció a lo largo de las jornadas –con mayor o menor intensidad– una revalorización de la “Arquitectura Moderna”, aunque abonada desde miradas tan distintas como las de Bohigas y Helio Piñón. No es éste el lugar para desplegar estos argumentos, pero debe recordarse el impacto que tuvo, luego de los debates sobre una arquitectura “posmoderna”, la muestra del MoMA “Deconstructivist Architecture” de 1988, en la que Mark Wigley y Phillip Johnson reunieron los trabajos de Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Coop Himme(l)blau, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi. Los rescates más fervientes de una “Arquitectura Moderna” –como el que emprendió en esos años Piñón– deben ser leídos, en parte, como reacciones no sólo al posmodernismo sino también a esas arquitecturas.

El segundo aspecto, más significativo para esta tesis, es lo que el ejercicio literario de Iglesia dejaba entrever: la inquietud por una práctica proyectual no certera, errante, no simplista, sin un orden conceptual. Una práctica que no sigue un camino entre dos puntos. Por lo que ya vimos, estas características difieren todas de una práctica guiada por un *partido*. El ejercicio que Iglesia hacía sobre la letra escrita “*R*” pero leída como verbo “erre”, se presentaba como el encadenamiento de asociaciones entre múltiples registros formales y sus significados. Como un ejercicio lúdico que, como sus proyectos, estaba cargado de una sutil ironía.

---

<sup>157</sup> Conformado en 1951, el *Grup R* retomaba, tras la Guerra Civil, las búsquedas abiertas por el GATCPAC. Entre sus miembros puede mencionarse a los arquitectos Josep Antoni Coderch, Josep María Sostres, Antoni de Moragas, Joaquim Gili, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep Martorell y Manuel Ribas i Piera.

Nos referimos en esta tesis a las jornadas del CCPE porque desde mediados de los noventa se produjeron importantes cruces entre algunos arquitectos de Buenos Aires y ese inquieto clima rosarino al que estaba vinculado Iglesia. Por un lado, Tomás Dagnino y Ana de Brea dieron, mucha publicidad a esos ciclos en las páginas del suplemento de Arquitectura de *El Cronista* (f. 38, der.), desde que comenzaron en 1994. Años después, la misma Ana de Brea permitió enlazar al *Grupo R* y al porteño *Paralelo 35*: un grupo que se había formado en 1998 por Oscar Fuentes, Pablo Ferreiro, Marcelo Vila, Adrián Sebastián, Luis Bruno, Fabián de la Fuente, Claudio Ferrari y Daniel Becker<sup>158</sup>.



f. 39. Taller “Imágenes de la inmensidad” dictado por Gerardo Caballero en el CEAC-UTDT, 1997. Trabajos realizados por Andrés Lombardo y José Dametti. Publicado en “Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998”, UTDT.

A la vez, en 1995 Gerardo Caballero participó, junto a Sergio Forster, Carlos Campos, Ignacio Dahl Rocha y Pablo Beitía (entre otros), de la muestra “Moderno (re)moderno. Jóvenes arquitectos argentinos” que Liernur organizó en la *Technische Universität* de Berlín primero y en la SCA después. Dos años más tarde, Caballero fue invitado al CEAC-UTDT –que también Liernur coordinaba– donde dictó el taller “Imágenes de la inmensidad”. Allí propuso “examinar la relación del objeto en el paisaje” retomando el programa estético de las primeras vanguardias literarias: un trabajo sobre la pampa, ese desierto sublime sobre el que ahora se desarrollaban intervenciones de *land art*. La problemática de ese taller giró en torno a cómo “ciertos parámetros, encontrados o inventados, [pueden afectar] el destino de una pieza en el paisaje”<sup>159</sup>. Los trabajos realizados por los participantes (f. 39) pueden conectarse con la plaza Santa Cruz que el propio Caballero había realizado en Rosario en 1991 y con las intervenciones de Richard Serra en King City de 1970, a las que la plaza remite. Veremos este interés por el “campo expandido” del Arte, como un ejercicio sobre “piezas” que disuelven los límites entre proyecto y lugar, en otras experiencias de esos mismos años.

<sup>158</sup> El *Paralelo 35* se formó gracias a la convocatoria de la arquitecta Ana de Brea. Fuentes recuerda: “Ana armó unas mesas redondas de arquitectos de 40 años (en la primera yo no estuve) de las que surgió la idea de armar un grupo [que] en un momento se consolidó en 8 personajes”. Tras ciertos debates internos el grupo se definió como un espacio para “debatir arquitectura desde un punto de vista más cultural. Se organizaron encuentros abiertos ‘un martes por medio, en el Museo de Arte Moderno [...] Armamos debates, invitamos gente. [Al] primer debate del año ‘99, sobre el concurso de Ciudad Judicial, vinieron como 200 personas. Rolando Schere pidió hablar primero y dijo: ‘todo esto está mal, el lugar para hablar sobre esto tiene que ser la SCA’. [Pero] Justamente estábamos armando otro espacio porque creíamos que la SCA no nos incluía.” Los diferentes puntos de vista desencadenaron conflictos irreconciliables entre los integrantes y el grupo se disolvió al poco tiempo. Fuentes, entrevista.

<sup>159</sup> Caballero, G., “Imágenes de la inmensidad”, en *Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea*, p. 12.

Por otro lado, la cultura disciplinar rosarina también tuvo contacto con Buenos Aires a partir de ciertos cruces con Claudio Vekstein –quien paradójicamente había conocido Rosario luego de vincularse con Miralles en Europa<sup>160</sup>– y de Pablo Beitía<sup>161</sup>, que fue el único porteño invitado como conferencista en las jornadas del CCPE. Beitía y Vekstein –que se cruzarían en las páginas de *Revista 3*<sup>162</sup> y, con Caballero, en los *workshops* del CEAC-UTDT<sup>163</sup>– fueron invitados a escribir en la revista rosarina [041] que Villafañe dirigió desde 1997.



f. 40. Izquierda: lámina publicada en Revista 3, n° 7, dedicada a la obra del Museo Xul Solar: Beitía expuso este corte en su conferencia en el CCPE de Rosario en 1995. Derecha: mapa mostrado por Beitía en la misma conferencia. VHS, videoteca CCPE.

La presencia de Beitía en las jornadas puede explicarse por la relevancia que había adquirido en 1993 la obra del Museo Xul Solar: sin duda, una de las obras más excepcionales de los primeros años de la década; una obra que, por otro lado, rechaza la etiqueta “arquitectura de *partido*”. Desde dibujos de *fondo y figura* Beitía explicó en su conferencia las relaciones que tanto el Museo como la casa de la calle Serrano guardan con la ciudad construida. Pero estos dibujos tenían una novedad: no se trataba de plantas sino de cortes (f. 40, izq.). Dibujos de mucha precisión que registraban cornisas, barandas, tanques de agua. En esos planos de blancos y negros, la obra se presentaba como excavada en la ciudad, sustraída de la masa de la manzana, en

<sup>160</sup> Como se relata en el diario *La Capital* de Rosario, cuando Vekstein (1965), quien se recibió de arquitecto en la UBA. Llegó en 1991 a Alemania para realizar estudios de posgrado, se encontró con un Miralles muy joven que “le cuenta que recién llegaba de Rosario y que había asistido al congreso ‘La construcción del pensamiento’, [...] ‘Miralles estaba fascinado con Rosario y tengo entendido que su charla fue la que disparó un montón de pasiones en la ciudad. Así comencé una relación muy fuerte con Enric y a la vez con Rosario. Fue un descubrimiento doble. En el 93 volví a la Argentina y no me podía quedar con las ganas, así que vine a Rosario a dar un seminario al Taller de Galli, de la Facultad.’” Publicado en el suplemento “Estilo” del diario *La Capital*, 1 de septiembre de 2007. En: [http://archivo.lacapital.com.ar/2007/09/01/estilo/noticia\\_413893.shtml](http://archivo.lacapital.com.ar/2007/09/01/estilo/noticia_413893.shtml) Vekstein es Profesor permanente del Programa de *Master* de la Escuela de Arquitectura, *The Design School, Arizona State University* (desde el año 2002) y Profesor Visitante de la UTDT (desde 2006) y es Titular del estudio CV\_Opera.

<sup>161</sup> Pablo Beitía (1953), se recibió de arquitecto en la UBA. Entre sus trabajos más importantes se encuentran la Obra en la calle Laprida 1212-1216, el Museo Xul Solar(1993) y el Parque Arqueológico Ruinas de Santa Fe La Vieja (2002-08). Es director de la carrera de Arquitectura de la Universidad del Salvador.

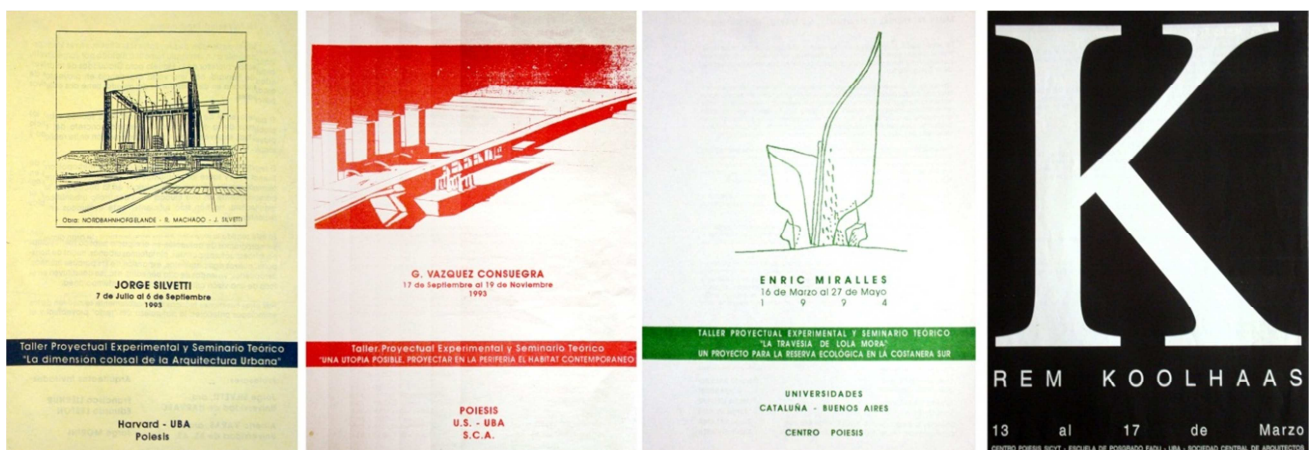
<sup>162</sup> En 1997, en el primer número de la revista rosarina [041] dirigida por Marcelo Villafañe, dedicado principalmente a la obra del arquitecto Jorge Scrimaglio, se encuentran escritos del propio Villafañe, de Caballero, Iglesia y Vekstein, entre otros. La revista cedía también sus páginas al Museo Xul Solar de Beitía, mostrando así las relaciones que para entonces se habían tejido entre porteños y rosarinos. Este intercambio puede observarse también en el cuarto número del año 2000, donde Beitía escribía sobre el estatus de “la arquitectura como obra de arte” y se publicaban los trabajos de Claudio Vekstein sobre los “paraguas” de Amancio Williams.

<sup>163</sup> En el CEAC-UTDT Beitía dirigió el taller “Espacios en enclave, arquitectura en ciudad”. Por su parte, Vekstein realizó los talleres “Desastres – La Boca (non-uments)” y “Cerca de la reconstrucción. Falso-identikit”, en búsqueda de las bases del Pabellón que hizo en 1966 Amancio Williams para la exposición para Bunge & Born en el predio de la Sociedad Rural.

búsqueda de espacio y luz. La manzana como masa, como volumen sólido, como lleno, había sido leída por Beitía en antiguos mapas de Buenos Aires (f. 40, der.). En ellos encontraba

un signo, como una especie de enunciado misterioso [donde] los cartógrafos, los dibujantes [registraron] esta área como si ya estuviera no solamente construida sino absolutamente edificada en toda el área que queda contenida por las calles. Esto es de alguna manera un extraño diseño que nosotros todavía hoy estamos descifrando. ¿Qué querían decir los cartógrafos cuando mostraban a Buenos Aires edificada de otra manera?<sup>164</sup>

Al dibujar lo ya construido como un pleno negro, Beitía retomaba el “enunciado misterioso” de aquellos primeros planos, en los que efectivamente había encontrado una clave para su trabajo. Este abordaje no objetual de la arquitectura, es decir, como figura no destacada, estaba en sintonía con los discursos de otros arquitectos que también expusieron en Rosario, para los que la *forma arquitectónica* encontraba legitimidad en la medida que lograra incorporar las cualidades morfológicas y materiales del contexto urbano o natural. Cualidades que requerían una lectura atenta para dar lugar a una arquitectura que pretendía “adaptarse”, como decía Bohigas; hacerse “poco contundente”, en términos de Siza; que trabajaba en el intersticio urbano, como sostenía Pep Llinás; en fin, una arquitectura que “se hace parte”, que se “mezcla”, como explicaba Carme Pinós.



f. 41. Afiches de promoción de los TPE de los primeros años. Archivo personal de Jorge Sarquis

Si en el caso de Rosario las jornadas organizadas por el *Grupo R* se dieron por fuera de la Universidad pública, el segundo caso al que nos referiremos –los *Talleres Experimentales Proyectuales* (TEP) organizados en Buenos Aires por Jorge Sarquis desde 1992– estuvieron vinculados al área de Investigaciones Proyectuales que Alberto Varas había promovido desde su lugar de Secretario de Investigación y Posgrado durante la normalización de la UBA; un área que estuvo a cargo de Leston, primero, y de Sarquis a partir de 1986 y hasta 1994.

<sup>164</sup> Beitía, P., conferencia dictada en el CCPE en Rosario. Archivo de la videoteca del CCPE.

Sarquis se había dedicado a la investigación académica tempranamente: becado en 1968, desarrolló en España una investigación sobre “metodologías del diseño” y sobre los vínculos entre procesos creativos y computadoras, en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid<sup>165</sup>:

[...] en el Centro de Cálculo [...] se hacían experimentos y laboratorios sobre arte con las computadoras nuevas. Teníamos una IBM 360 que ocupaba todo un sótano. El lenguaje que se usaba era el *Fortran 4*. Había señoras que tipiaban tarjetas perforadas y unas cosas que giraban a toda velocidad. Lo manejaba un matemático que se había formado en Madrid y que luego vino a la Argentina a traer la famosa computadora [...] Clementina. Él armó esa computadora con Sadosky. Se llamaba Ernesto García Camarero. [...] Y con él armamos un Coloquio internacional muy famoso [...] donde vino Geoffrey Broadbent, Christopher Jones [...] Vino también Antony Ward y no vino [Christopher] Alexander. (Sarquis, entrevista)

El interés de Sarquis por los procesos creativos, las metodologías de diseño, las transformaciones en la práctica proyectual y sus vínculos con otras disciplinas puede entonces ser rastreado hasta esas incursiones. De regreso en la Argentina en 1974, Sarquis se involucró en el taller de Díaz cuando La Escuelita abrió sus puertas tres años después. Paralelamente a esa experiencia creó el Centro POIESIS en 1978<sup>166</sup>. Y aunque también retornó en 1984 como docente a la UBA, rápidamente se dedicaría a la investigación de manera casi exclusiva. La primera actividad importante que Sarquis organizó desde el área de Investigación Proyectual no fueron los TEP, sino el coloquio *Creatividad, Arquitectura e Interdisciplina* que tuvo lugar en medio de la crisis económica de 1989, y fue organizado gracias a un convenio con la suiza *École Polytechnique Fédérale de Lausanne*<sup>167</sup>.

Los TEP que siguieron a ese evento fueron pensados como talleres de proyecto para estudiantes de los últimos años o jóvenes arquitectos; talleres de “experimentación” y no de “investigación”. Algunos años después, en *Buenos Aires Metrópolis*, Varas (1997) propondría una distinción entre ambos términos:

Es conveniente aquí aclarar [...] lo que a nuestro criterio son las diferencias entre teoría de la arquitectura, investigación proyectual y experimentalismo proyectual. En cuanto a las dos primeras, si bien ambas favorecen la interpretación y el contenido de los proyectos alejándolos de una práctica pragmática y fáctica, mientras que la primera es prescriptiva y abarcativa en relación a la producción, la segunda es experimental, operativa y específica, pretendiendo sólo incorporar nuevos conocimientos a un cuerpo preexistente. El experimentalismo proyectual ocupa un lugar más cercano a la práctica profesional. Es un eslabón entre la investigación proyectual pura y la construcción de propuestas prototípicas ya en la realidad concreta.

---

<sup>165</sup> Como resultado de esa experiencia publicó en 1970 el libro *Análisis de las metodologías del diseño*, junto a Eulalia Marques y publicado por el Ministerio de la Vivienda de Madrid; y, en 1972, *Creación, arquitectura, ordenadores. Síntesis de las Ponencias al Congreso de 1970*, junto a Ernesto García Camarero.

<sup>166</sup> Aunque POIESIS fue aprobado por Resolución del Consejo Directivo recién en 1991.

<sup>167</sup> El vínculo con la Escuela suiza le permitió a Sarquis conseguir un subsidio de la UNESCO para solventar el evento. Realizado en plena crisis política y económica, Sarquis recordaba que: “El coloquio fue del 2 al 7. El 2 renunció Alfonsín y el 8 asumió Menem. En medio de ese caos, nosotros estábamos hablando de la creatividad en la Arquitectura. Fue terrible, porque no teníamos gente que nos ayudara [...] tenías que subvertir todos los temas legales, no había tiempo, nos superaban las cosas que pasaban”. Sarquis, entrevista.

En definitiva, investigar en arquitectura es producir “textos proyectuales” a la manera de un pensamiento materializado que informa la producción de los proyectos profesionales. (p.15)

Pero cuando en 1992 Sarquis comenzó a organizar los TEP estas distinciones no estaban claras. Es más, la pregunta abierta desde La Escuelita y el Laboratorio del CAYC sobre el conocimiento de una investigación proyectual, esto es, “si la acción de proyectar tiene algo que ver, o puede conducir a un mayor conocimiento de la misma acción de proyectar” –como precisaba Leston al ser entrevistado–, no ha sido hasta hoy del todo saldada. Del estado de ese debate da cuenta hoy el propio Sarquis: “Pancho [Liernur] lo único que me dijo muchos años después fue: ‘esto que vos proponés para la investigación proyectual, en definitiva es hacer arquitectura bien hecha’. Y yo después de muchos años llegué a la misma conclusión”<sup>168</sup>. La pregunta pendiente será entonces: ¿qué es buena arquitectura?

Lo cierto es que, como decíamos, estos talleres se denominaron “experimentales”, aunque los programas invitaban a profundizar en “investigaciones proyectuales” para “fundar teóricamente su capacidad para generar conocimientos”<sup>169</sup>. Sarquis rescataba la disposición de la Arquitectura para “proyectarnos al futuro” y se preguntaba si no era acaso ese “el rol de los arquitectos que, como operadores de la cultura, deben actuar proponiendo –además de solucionar problemas concretos– una orientación, un sentido ideológico crítico, con los proyectos que formulan”<sup>170</sup>. Pero es difícil extraer claras conclusiones sobre el sentido ideológico detrás de los distintos TEP dada su heterogeneidad. Más bien pareciera que en muchos casos la “experimentación proyectual” se convirtió –como decía también Sarquis– en “la Vía Regia de la creatividad”<sup>171</sup>, en un modo de aproximarse a una práctica artística. De hecho, los TEP proponían a sus participantes ubicarse “más cerca del tan temido LÍMITE entre la Arquitectura –arte con finalidad– y el Arte –como tal– sin finalidad, buscando respuestas a las actitudes de la NEOVANGUARDIA, a la crisis del sentido, al desorden de la razón, a la ‘crítica de lo bello formado’ que aún perdura como valor y sentido de la MODERNIDAD”<sup>172</sup>.

Los TEP incluyeron seminarios de crítica que aspiraban “a cuestionar prácticas y modas establecidas”<sup>173</sup>, pese a que los arquitectos convocados fueron justamente aquellos consagrados por las revistas, y a pesar de que los ejercicios proyectuales tendieron a hacerse “a la manera de”. El primer taller se llamó “Nuevos Programas para nuevas Arquitecturas” y contó con la participación de Peter Eisenman (f. 42). Esta intervención permitió a Sarquis cobrar mayor notoriedad en el ámbito universitario, aunque como

---

<sup>168</sup> Sarquis comenzó a interesarse por la “investigación proyectual” en La Escuelita: “Entonces vino Silveti a dar una conferencia y habló de la investigación proyectual. [...] Ya Eduardo Leston con Pancho [Liernur] hablaban de la investigación... Hablaban del conocimiento en arquitectura.” Sarquis, entrevista.

<sup>169</sup> “Taller proyectual experimental y seminario teórico ‘Una utopía posible’. Proyectar en la periferia en hábitat contemporáneo”, afiche de promoción de la actividad. Archivo personal Jorge Sarquis.

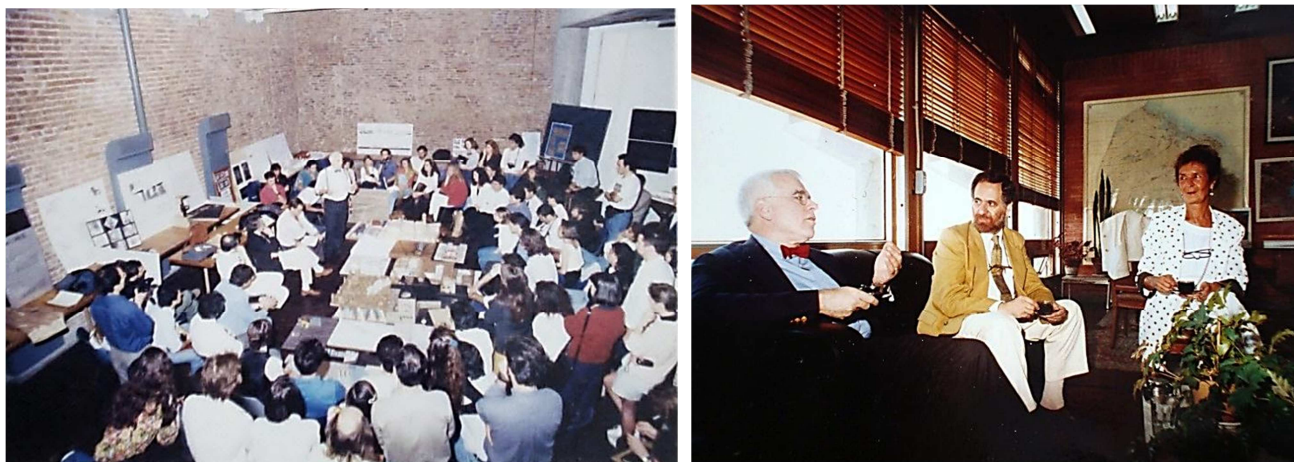
<sup>170</sup> *Ibíd.*

<sup>171</sup> “Taller proyectual experimental y seminario teórico ‘Un proyecto urbano en la Patagonia. Thom Mayne”, afiche de promoción de la actividad. Archivo personal Jorge Sarquis.

<sup>172</sup> *Ibíd.*

<sup>173</sup> “Taller proyectual experimental y seminario teórico ‘Una utopía posible’, op. cit.

contrapartida le significó el inicio de los fuertes conflictos que mantuvo con Glusberg (las Bienales y los TEP pasaron a disputarse la exclusividad de los invitados en Buenos Aires). El vínculo con Eisenman fue clave también para invitar a otras figuras que entonces también ocupaban las páginas de *El Croquis*: en 1993 fueron convocados Vázquez Consuegra, quien realizó el taller “Una utopía posible. Proyectar en la periferia el hábitat contemporáneo”; Jorge Silvetti, que trabajó junto a Alberto Varas en el área de Retiro en el TEP “La dimensión colosal de la Arquitectura Urbana”<sup>174</sup> (f. 43); y Daniel Libeskind para el TEP “Del Proyecto al Programa”. En 1994 los invitados fueron: Enric Miralles, que en su segunda visita al país realizó un taller sobre el área de la Reserva Ecológica llamado “La travesía de Lola Mora”; y Thom Mayne del estudio *Morphosis* para el TEP “Turismo y paisaje natural, un proyecto arquitectónico en la Patagonia”. También para ese mismo año estaba prevista la visita de Rem Koolhaas pero, a pesar de los avanzados preparativos, éste canceló finalmente su viaje<sup>175</sup>. Sin embargo, Leston, Liernur y el propio Sarquis condujeron el taller que estaba previsto, que consistía en proyectar un hotel flotante en los lagos patagónicos a partir del reciclaje de una plataforma petrolera.



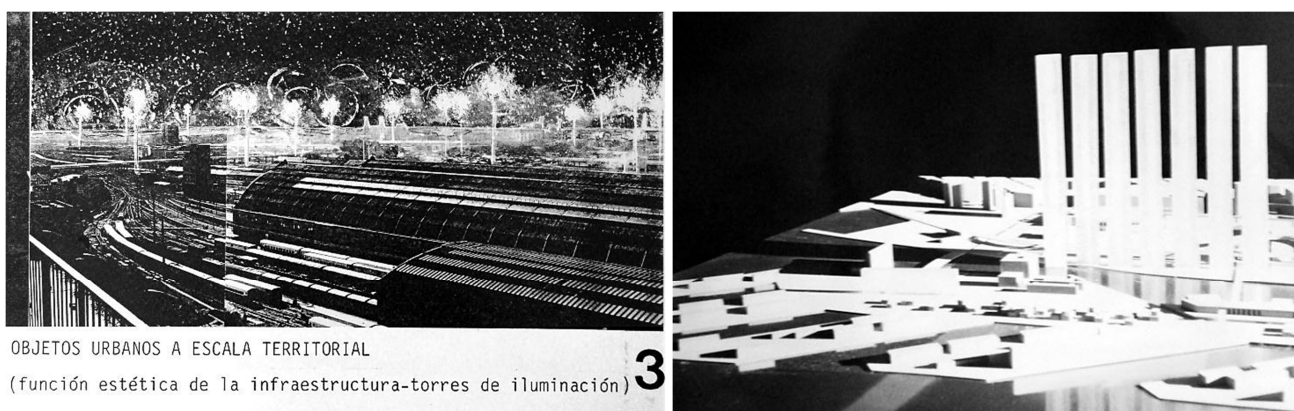
f. 42. Primer TEP realizado en 1992. Izquierda, Peter Eisenman corrigiendo los proyectos en la SCA. Derecha, Eisenman junto a Jorge Sarquis y Cármen Córdova en la FADU. Archivo personal de Jorge Sarquis.

En todos los TEP los profesores locales acompañaron a los participantes desde las semanas previas a la visita de los invitados. Así, Solsona, Varas, Erbin, Moscato, Delucchi, Vekstein, Lombardi, Leston, fueron algunos de los responsables de los talleres de proyecto, mientras que Liernur, Mele y el propio Sarquis coordinaron principalmente seminarios teóricos. Las actividades tuvieron sede en la SCA (por falta de espacio en la FADU), y los invitados brindaron en todas las oportunidades conferencias públicas y, en no pocos casos, realizaron actividades en el interior del país.

<sup>174</sup> Del taller de Jorge Silvetti participaron Alberto Varas –como principal profesor local –, Francisco Liernur, Eduardo Leston y Jorge Morini, como profesores invitados.

<sup>175</sup> El taller tenía previsto un seminario teórico a cargo de Jorge Mele y Jorge Sarquis, que proponía trabajar sobre los textos y obras de Koolhaas.

La relación con Eisenman le permitió a Sarquis officiar como organizador del encuentro “ANYbody” que tuvo lugar en Buenos Aires en 1996 (Eisenman era el director de ANY Corporation<sup>176</sup>). Un año antes, en las Jornadas organizadas en el CCPE de Rosario –a las que antes nos referimos– podía escucharse a Sarquis invitando al público a participar del evento. Se trataba, según sus palabras, de “encuentros de arquitectura para mirar el cambio de milenio [...] para redefinir el lugar de la arquitectura en la cultura”<sup>177</sup>. Esta preocupación por la definición de la arquitectura como práctica cultural no era novedosa de esos años y puede ser rastreada hasta el posicionamiento crítico de Agrest y Gandelsonas en los años setenta, planteado en escritos como “Arquitectura como cultura” (Agrest y Gandelsonas, 1977, p.32), recogidos en los talleres de La Escuelita. Y, en definitiva, se trataba también de nuevas reactualizaciones de la polémica lanzada por Loos a principios de siglo, respecto de las tensiones entre arte, cultura y arquitectura<sup>178</sup>.



f. 43. TEP “La dimensión colosal de la Arquitectura Urbana”, Jorge Silvetti y Alberto Varas. Izquierda: trabajo de collage realizado por el grupo precedido por Pio Torroja, Lucas Gilardi, Mauricio Corbalán y otros. Derecha: maqueta realizada por el grupo de Lucio Morini y otros. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Alejandro Crispiani, uno de los organizadores de la jornada, subrayó entonces lo que consideraba uno de los problemas generales que habían aflorado bajo el eje temático previsto por ANYbody: “la relación entre el cuerpo humano y la arquitectura” como tema central de las jornadas, fue desplazado por la problematización de las relaciones entre las imágenes de arquitectura y la realidad (Crispiani, 1997, p.60). Nociones como *forma*, *lo informe*, *información*, *virtualidad*, aparecieron, por ejemplo, en las intervenciones de Eisenman, Alejandro Zaera, Arata Izosaki y Greg Lynn. El proyecto para la Terminal de Pasajeros de Yokohama mostrado por Zaera –que para Eisenman expresaba “la cualidad de lo informe, por su aguda horizontalidad que tiende a fundirlo todo con el suelo”, y especialmente algunos trabajos de Lynn, incitaron discusiones en torno a los productos de “las nuevas técnicas de proyectación basadas en la informática” y

<sup>176</sup> Los encuentros ANY fueron organizados por Any Corporation y la Getty Center for the History of Art Humanities y se realizaron, una vez por año, a partir de 1991 en Los Ángeles (ANYone), Tokio (ANYwhere), Barcelona (ANYway), Montreal (ANYplace), Seúl (ANYwise), Buenos Aires (ANYbody), Rotterdam (ANYhow), París (ANYmore), y finalmente en New York (ANYthing) en el año 2000. Otros integrantes del directorio fueron: Arata Izosaki, Cynthia Davison, Philip Johnson, Rem Koolhaas, Phyllis Lambert, John Rajchman e Ignasi de Solà-Morales Rubió.

<sup>177</sup> Ciclos de Arquitectura Contemporánea CCPE, 1995. Archivos videoteca CCPE

<sup>178</sup> Loos, A. (1910, 15 de Diciembre). Arquitectura. *Der Sturm*. En A. Loos, *Escritos II 1910-1932*, op. cit. p. 33.

sus efectivas posibilidades de materialización. Para Graciela Silvestri (2008b), aquellas jornadas significaron el quiebre entre una generación aun interesada por “las condiciones políticas e ideológicas concretas de las operaciones arquitectónicas” y otra nueva –representada por Lynn y Zaera– desplazada “en favor del puro impacto de la imagen”:

El libro [ANYbody] abre con la foto de una marcha de las Madres de Plaza de Mayo, por lo que las correctas intenciones político-sociales quedaban claras, como también la elección de una ciudad en donde el cuerpo fue objeto concreto de manipulación violenta –el momento en que verdaderamente cesan las palabras–. Todavía el marco ideológico era claro: las sucesivas conferencias intentaban desde 1991 introducir en arquitectura cuestiones no específicas (indeterminación, multiculturalismo, género, virtualidad), centrales para las reflexiones contemporáneas en ciencias humanas.

[...] Los que trabajaron en momentos posteriores cambiaron de referencias metafóricas (que de manera sucesiva o simultánea se fijaron en la lectura topográfica como eco de la tierra devastada, en la analogía programática, utilizando diagramas con múltiples variables como inspiración de la forma, o en la analogía tecnológica), pero toda una forma de producir imágenes de arquitectura, facilitada por la computadora, se había puesto inexorablemente en marcha.

No nos ocuparemos aquí de estas jornadas, pero quisiéramos al menos señalar que ambas observaciones dan cuenta de las crecientes discusiones en torno a la *realidad* y lo *virtual*; conceptos que pasaban a ser parte del vocabulario de los arquitectos al mismo tiempo que los programas informáticos comenzaban a ser herramientas ineludibles de la práctica proyectual.

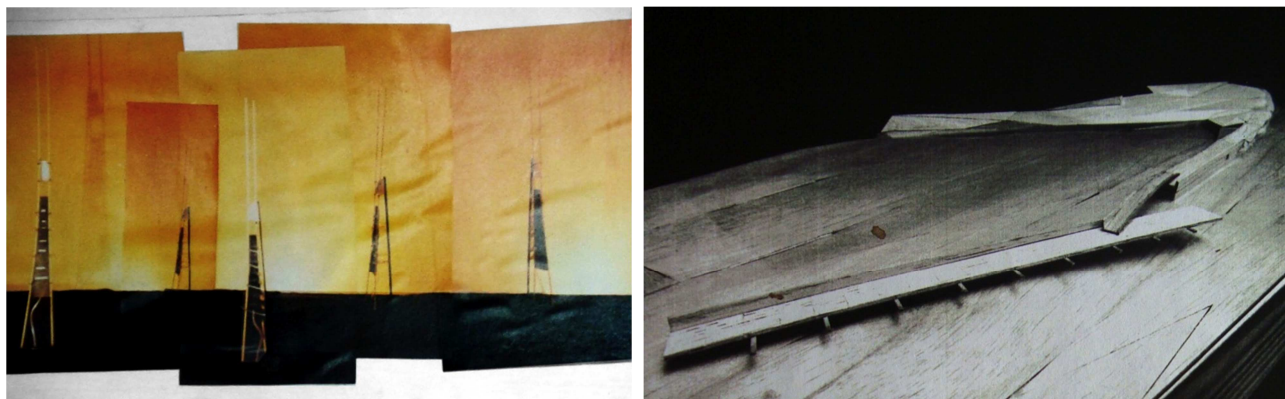


f. 44. Alejandro Zaera Polo en la corrección del TEP “Rediseño del espacio público en Lugano” en 1997. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Luego de las jornadas ANY Sarquis retomó el calendario de los TEP, pero entonces los vínculos tendieron a afianzarse con arquitectos españoles (tal como había sucedido en Rosario): en 1997 volvía Zaera a Buenos Aires para participar del taller “Rediseño del espacio público en Lugano” (f. 44); en 1998 Piñón fue invitado para el taller “Espacio Público y Teoría de la Arquitectura”; y en 1999 se organizó el TEP “Espacio Privado y doméstico” con Juan Herreros. Finalmente, en el año 2000 se realizó el evento “POIESIS 2000” que constó de jornadas teóricas y proyectuales, un concurso para estudiantes y una exposición sobre los 22 años

del Centro de Investigación. En 2001 y 2002 tuvieron lugar los coloquios de “Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto”, que contó con las conferencias de Silvestri, Breyer, Doberti, Solsona, Mele, Forster, Speranza, Sztulwark, Tomei, entre otros, además del propio Sarquis (Sarquis, 2007).

La lista de arquitectos invitados a los TEP da cuenta de la heterogeneidad de estas actividades. Sin embargo, puede decirse que muchos estuvieron atravesados por una dialéctica entre espacio público y espacio doméstico: si el espacio público comenzaba a convertirse en esos años en una categoría fetiche (Gorelik, 2006), el interés por el espacio doméstico fue vinculado, en algunos casos, con un “programa habitativo complejo”, resultante de investigaciones que Sarquis desarrollaba paralelamente en POIESIS<sup>179</sup>; un programa que no parece haber generado transformaciones significativas ni en las prácticas proyectuales, ni en la forma arquitectónica, que tendió a legitimarse por otras cuestiones. Por otro lado, la tensión natural-artificial también atravesó estas experiencias. Y lo hizo de un modo más significativo, conduciendo la práctica proyectual nuevamente hacia lo que Krauss había definido como “campo expandido”: muchos ejercicios se concibieron como proyectos de “arquitectura-paisaje” (f. 45).



f. 45. Trabajos realizados para el TPE “Turismo y paisaje natural, un proyecto arquitectónico en la Patagonia” de Thom Mayne, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Así, la cuestión del espacio público y doméstico estuvo articulada simultáneamente con el paisaje metropolitano y natural. La metrópolis apareció en piezas urbanas específicas como Retiro, la Costanera Sur, Lugano I y II, Abasto y algunas zonas de Quilmes que fueron pensadas como “posibilidad potencial” para “nuevas centralidades”. El paisaje natural hizo su ingreso junto al problema de la “ecología” (con la Reserva Ecológica, por ejemplo) y del “turismo” (sobre todo en clave patagónica, que fue el sitio elegido para los talleres de Mayne y de Koolhaas).

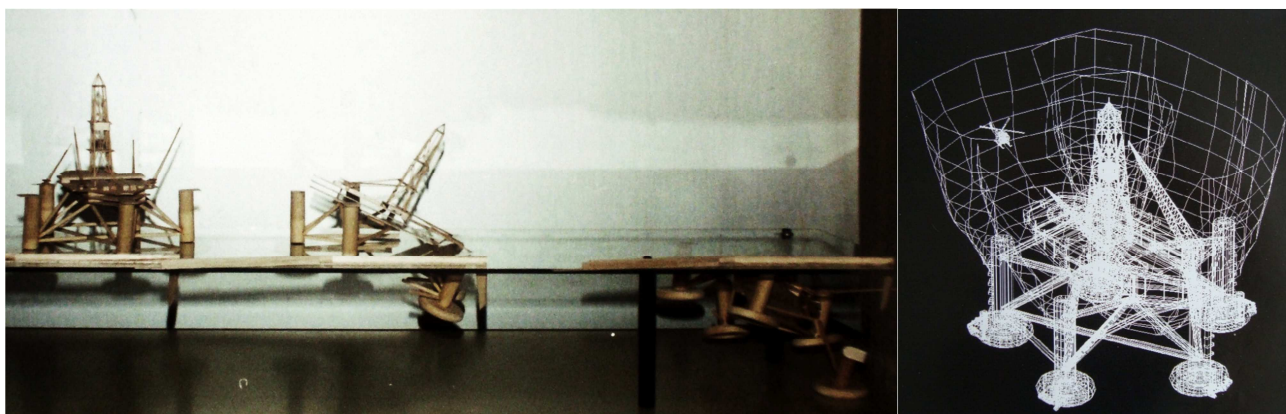
Las escalas para abordar estas problemáticas fueron muy variadas: mientras que en el taller de Herreros, por ejemplo, se abordó el paisaje desde la escala de un refugio, en otros TEP se problematizó la “escala infraestructural”. Ese fue el caso del taller de Silveti y Varas. Y las reflexiones que en este se

---

<sup>179</sup> La investigación “Ciclo Vital” –que tenía carácter interdisciplinario– partía del reconocimiento de tres niveles de espacios arquitectónicos, según se trate de: “individuos: divididos en cortes etarios, en ancianos, adultos y niños; grupos: conformados por las personas que habitan un hogar, familias tradicionales o ensambladas, grupos de jóvenes, ancianos con niños, ancianos solos, etc.; comunidad: tanto a nivel del conjunto habitacional como del barrio. Sarquis, 1993, p. 49.

elaboraron sobre el área de Retiro se convirtieron en el inicio de la mencionada investigación que desarrollaron en los años siguientes sobre el paisaje metropolitano en el marco del LAMUR. También se exploró en la escala de las infraestructuras con los proyectos de reciclaje de una plataforma petrolera sobre los lagos patagónicos en el fallido TEP de Koolhaas que Liernur, Leston y Sarquis llevaron adelante (f. 46).

El desplazamiento de la arquitectura hacia la “arquitectura-paisaje” –paisaje urbano o natural–, aunque no fue un programa explícito de los TEP, da cuenta de ciertos cambios de sensibilidad. Estos cambios pueden ser asociados a la introducción de procesos proyectuales diferentes al implicado por el *partido*. Una introducción que, en general, estuvo vinculada a las prácticas singulares de los arquitectos invitados. La propuesta del taller de Herreros sirve como muestra de un tipo de proceso proyectual que se opone a aquel que parte de la ideación de un esquema formal apriorístico: el ejercicio –proyectar un refugio turístico– instaba a los participantes a comenzar sus proyectos desde la confección de una imagen postal (más específicamente, se pedía a los alumnos “fabricar una topografía”, elaborando para ello “una colección de postales con técnica libre”<sup>180</sup>).



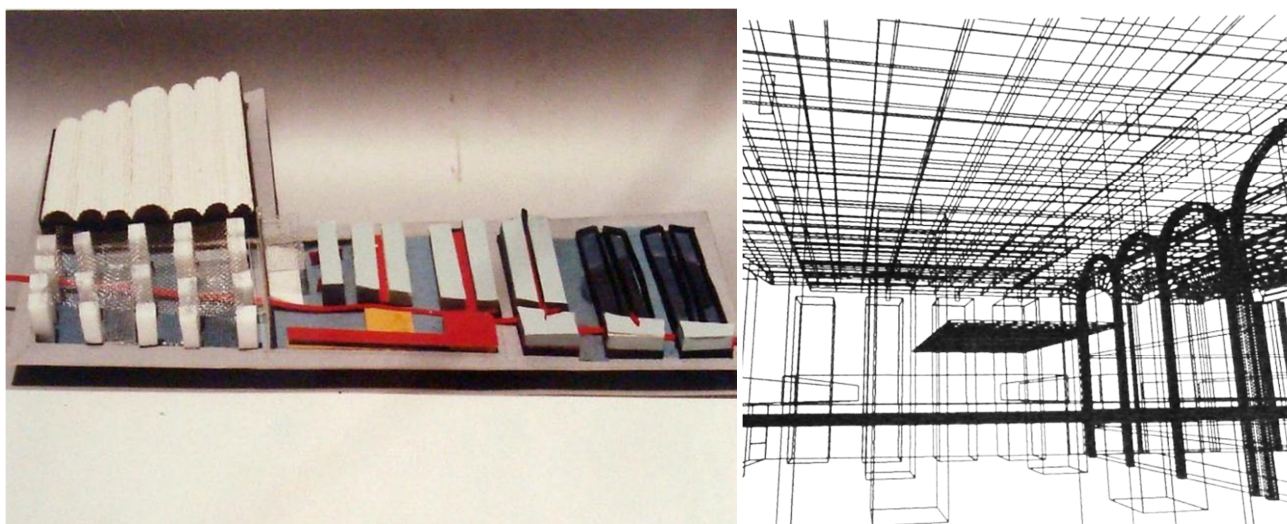
f. 46. Proyecto para un hotel flotante para los lagos patagónicos, a partir del reciclaje de una plataforma petrolera. Taller coordinado por Leston, Liernur y Sarquis en el contexto del TEP previsto para Rem Koolhaas en 1994. Izquierda: maqueta realizada por Díaz Alonso y equipo. Este último trabajo se presentaba como una transformación en el transcurso del tiempo: tres maquetas –como fotogramas– representaban instancias temporales diferentes. El proyecto se concebía entonces como un proceso dinámico: es cierto que el paisaje proveía una clave para ello, pero también se representaba analógicamente lo que las técnicas digitales con sus posibilidades de simulación permitirían más francamente abordar. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Por otra parte, en los años en que tuvieron lugar los TEP, comenzaba a masificarse el uso de las computadoras personales: los debates en ANYbody dan cuenta de las inquietudes que empezaban a despertarse con las nuevas técnicas de proyección basadas en la informática. Ya en 1992 encontramos algunos dibujos realizados con computadora para los TEP (f. 46 y f. 47): perspectivas abstractas de línea, de “malla de alambre” (*wireframe*); un tipo de imagen que requería hasta días de generación. La computadora como herramienta proyectual comenzaba a generar los primeros interrogantes: “¿Cómo [es] la arquitectura

---

<sup>180</sup> Herreros, J. (2000, Septiembre). Programa del Taller de Experimentación Proyectual: “Refugios turísticos en condiciones geográficas diversas”, Buenos Aires. Archivo personal de Silvia Alvite.

del *offset*<sup>181</sup>? ¿Qué va a pasar con la arquitectura cuando el *offset* tome todo?” –recuerda Ciro Najle que se preguntaba en esos primeros años noventa (Najle, entrevista)–. Por su parte, Jorge Iribarne, motivado por la visita de Eisenman, cuestionaba si los programas CAD “no [estaban] alentando la aparición de una ola de proyectos cuyo interés superficial depende, en gran medida, de la exagerada complejidad de su gráfica – rotaciones, traslaciones, deconstrucciones– especialmente en las etapas intermedias de diseño, en las que estos procesos se transforman en un fin en sí mismos” (Iribarne, Roizen y Chandler, 1993, p.53). La proliferación de términos que desde la mencionada muestra “Deconstructivist architecture” se empezaba a incorporar en los discursos disciplinares producía tanta confusión como incertidumbre abrían los nuevos *software* de “diseño asistido”: para Iribarne se hacían equiparables entonces operaciones de rotación y traslación con un trabajo de deconstrucción.



f. 47. Maqueta y perspectivas para el TPE de Eisenman, realizadas por el grupo de Caram, Cambours y Termite, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

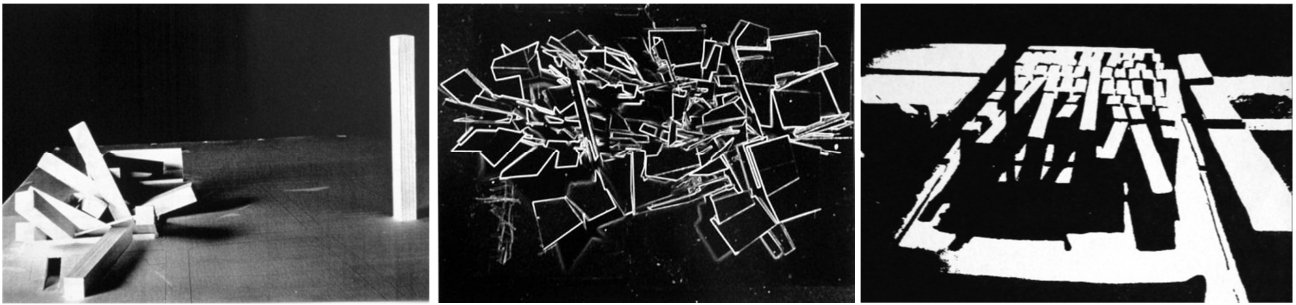
Lo curioso es que, mientras estos tejidos de líneas surgían en el espacio “virtual” de las primeras computadoras personales, llamativamente, una gran cantidad de maquetas (f. 44 y f. 47) incorporaron en esos años diferentes tipos de mallas metálicas. Si en esos primeros dibujos la superposición de líneas produjo un aumento de abstracción –si lo comparamos con una perspectiva de línea tradicional–, en las maquetas, las mallas de alambre introdujeron texturas, brillos, sombras tenues y translucencias. Cualidades que señalaban el creciente interés que las prácticas contemporáneas adquirieron por las tramas.

En los apartados que siguen haremos algunas observaciones más puntuales sobre dos TEP que produjeron un mayor impacto: las visitas de Eisenman en 1992 y la de Miralles en 1994.

---

<sup>181</sup> En informática *offset* refiere al entero que indica la distancia o desplazamiento de un objeto. En programas como el *Autocad* permite multiplicar a determinada distancia una línea o varias.

### III. a. 1. Eisenman en Buenos Aires



f. 48. Maquetas producidas para el TPE de Eisenman en 1992: izquierda, realizada por el grupo integrado por Canegalli, Giordano y Rodríguez; centro, trabajo realizado por Montorfano, Bregante y Crubellati; izquierda, realizada por el grupo integrado por Donozio, Kaplanski y Ovadia. Se trató de maquetas abstractas y volumétricas de gran complejidad formal, pero alejadas de una mirada sobre el detalle y la materialidad. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Los resultados del primer TEP hicieron que Sarquis se preguntara al año siguiente sobre la recurrencia al “caos, el azar, la complejidad, el fragmento, la difusa línea entre lo real y lo imaginario, rasgos del cambio de paradigma de las sociedades metropolitanas. ¿Cómo afectan a la producción arquitectónica? ¿Hay que aspirar al orden compositivo clásico, incluso moderno, o al desorden organizado de secuencias programáticas yuxtapuestas?”<sup>182</sup> Para entender la complejidad formal que sobrevuela a la mayoría de los trabajos realizados en el taller de Eisenman (f. 48), debe recordarse nuevamente el impacto que había causado en 1988 la muestra del MoMA “Deconstructivist architecture”, de la que Eisenman había sido una de las caras más visibles.

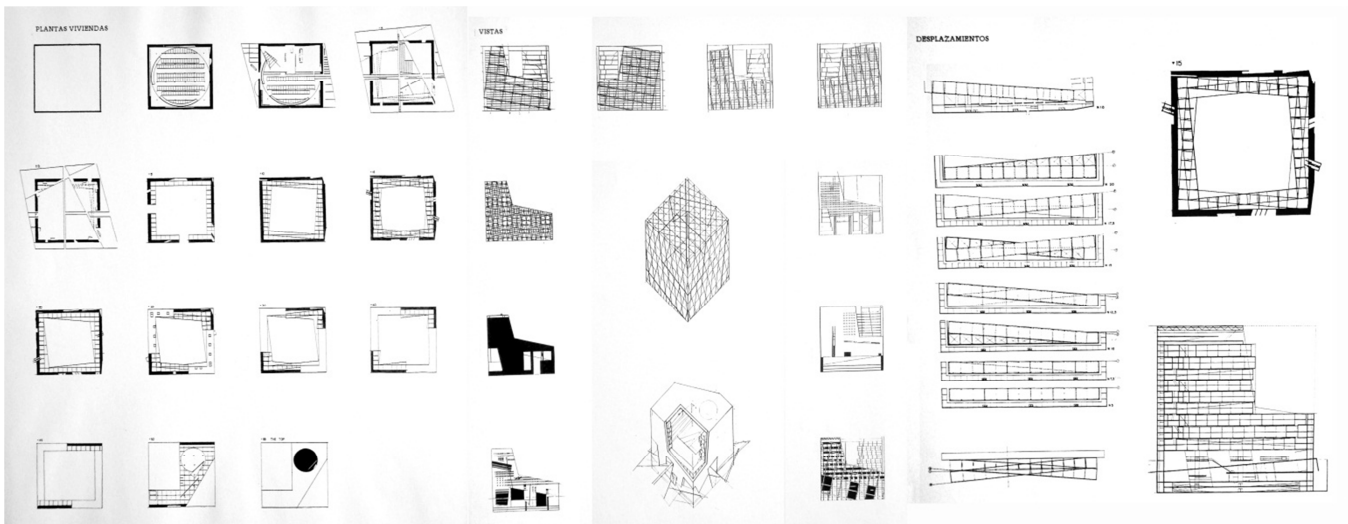
Muchos trabajos se explicaron en ese primer TEP desde sus operaciones formales, recurriendo a un tipo de registro que se emparenta con la manera en que Eisenman contaba sus propios proyectos. Un ejemplo es el realizado por Claudio Ferrari y Roberto Busnelli (f. 49 y f. 50): un trabajo a partir de desplazamientos y giros de retículas y figuras cuadradas. En la memoria podía leerse que “históricamente el orden ha costado más vidas que el desorden”. Aunque el proyecto podría perfectamente ser explicado desde una idea de *partido* –quizá como “dos bloques enigmáticos que emergen del suelo”<sup>183</sup>–, los autores describían un proceso despreocupado por los grandes gestos:

La obra es un momento de quietud en un movimiento. La imposibilidad de dominar la masa con un solo gesto arquitectónico pone en marcha la autonomía de sus partes. No tratamos tanto de pensar en un tema de diseño como de proponer un método que combine la especificidad arquitectónica con la indeterminación programática, es decir más bien una estrategia que un diseño.<sup>184</sup>

<sup>182</sup> Sarquis, J., “Taller proyectual experimental y seminario teórico ‘Una utopía posible’”, op. cit.

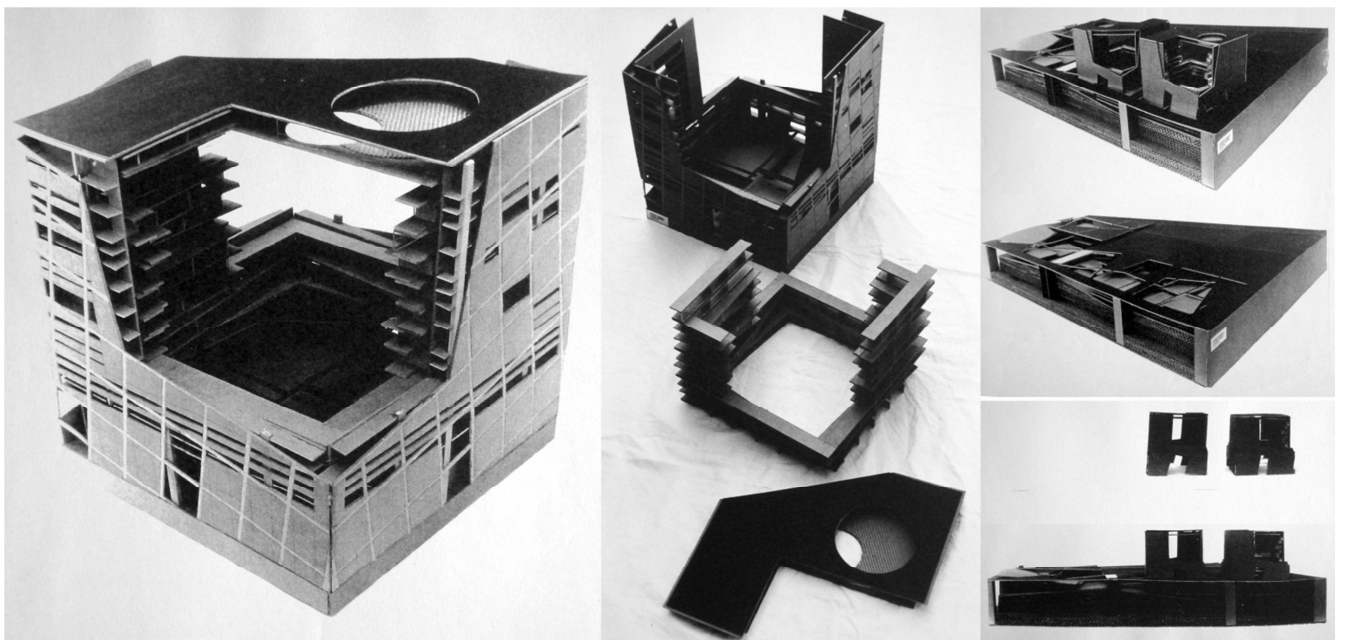
<sup>183</sup> En la memoria puede leerse la siguiente metáfora formal: “Los edificios no emergen del suelo sino que se clavan en él, rompiéndolo, astillándolo, penetrándolo [...] Una piel desgarrada que deja ver tejidos, venas, huesos y tendones, Y un ‘techo’ que arma el cobijo, un techo de usos, y servicios, un techo con espesor.” Memoria entregada por los autores. Archivo personal de Jorge Sarquis.

<sup>184</sup> *Ibídem.*



f. 49. Proyecto realizado por Ferrari y Busnelli para el TEP de Peter Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

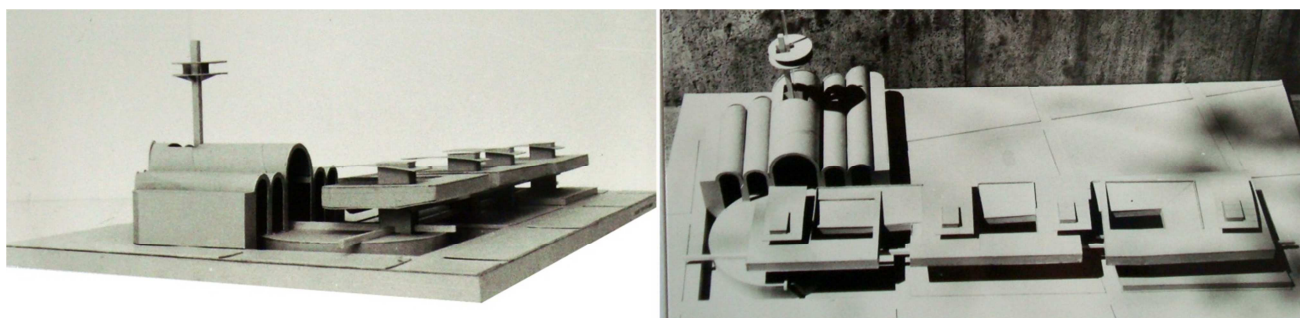
Pero aunque en la memoria del proyecto se insiste en que se trata de un “no-diseño”, de una “estrategia” o de la cristalización de un “movimiento” formal; pese a que el trabajo sobre los quiebres, los giros, las superposiciones de grillas y formas geométricas simples pretenden simbolizar el “desorden”, la obra conserva intacta la unidad formal que el *partido* garantiza. Es de hecho, un proyecto de grandes gestos.



f. 50. Proyecto realizado por Ferrari y Busnelli para el TEP de Peter Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Como decíamos, estos talleres funcionaron como prácticas proyectuales “a la manera de”. Sin embargo, esta fue una interesante forma de comprender la Arquitectura y la práctica de un arquitecto en particular, ya que estos talleres se complementaban con presentaciones teóricas y debates. Para este caso, Liernur explicó, en un seminario, el modo en que Eisenman había introducido tempranamente “una forma

de sintaxis que permita producir un proceso creativo sin hacer ningún tipo de alusión a elementos externos a esa forma misma”<sup>185</sup>. Mostraba también cómo posteriormente su trabajo se había corrido hacia procedimientos de “*scaling*”, de “discontinuidad”, de “recurrencia”, de “semejanza”, solapándose con operaciones de alegoría y metonimia. Y cómo había llegado a recurrir, años después, a operaciones de “replicación”, “transcripción” y “traslación” (en el Biozentrum de Frankfurt, donde las operaciones aludían a las acciones del ADN). Liernur subrayaba fundamentalmente la operación de “*scaling*” utilizada por Eisenman como un modo de destruir toda referencia a la “escala humana” en la obra: “La idea de escala humana, la idea de hombre [...] es una construcción histórica”. Desde su perspectiva, era un acto absolutamente legítimo el hecho de su obra fuera capaz de develar esa condición.



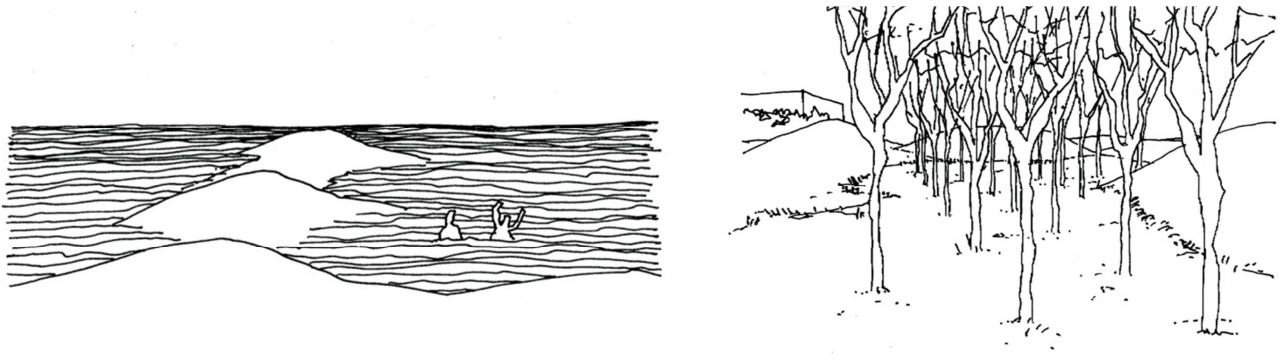
f. 51. Maquetas realizadas por el grupo de Ventura, Fornari y Bobrowicky para el TPE de Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Pero en los comienzos de los noventa los intereses de Eisenman se habían desplazado nuevamente: esta vez, hacia el problema de la experiencia y su creciente mediatización. Tanto en la conferencia abierta, como en la reunión más íntima con los participantes del taller, Eisenman aclaró que las imágenes que mostraría en diapositivas –imágenes de sus obras– no serían de ningún interés para los espectadores, aunque sí lo eran para él<sup>186</sup>. Decía que, por el contrario, quizá su discurso podría llegar a tener algún valor. Así, no hubo relación entre sus palabras y las imágenes proyectadas que, por otra parte, creía que cualquiera podía entender sin explicación. Entonces, en lugar de señalar aspectos relevantes de sus obras desde sus reproducciones, Eisenman prefirió comentar “la situación cultural en la que nosotros, como arquitectos, nos vemos sumergidos”. Eisenman distinguía un viejo paradigma “mecánico” de un nuevo paradigma “electrónico”: si al primero correspondía la cámara fotográfica (donde el sujeto aún podía manipular las imágenes en el laboratorio), al segundo pertenecían, por ejemplo, las producciones del telefax, donde la mano del hombre, decía, ya no es capaz de aportar valor alguno. Debe recordarse que mientras internet no funcionó con cierta velocidad, el fax se había vuelto fundamental para enviar mensajes escritos o imágenes.

<sup>185</sup> Liernur, F., transcripción del seminario sobre la obra de Eisenman, 1992. Archivo personal de Jorge Sarquis.

<sup>186</sup> Justificaba que los dos carros de diapositivas que mostraba solo respondían al pedido hecho por los anfitriones.

Por este aparato pasaron los croquis del segundo premio del concurso de Ciudad Universitaria (f. 52), realizado por Sergio Forster, Ciro Najle y Martín Iberlucía, al que nos volveremos a referir más adelante<sup>187</sup>.



f. 52. Croquis del proyecto que obtuvo el segundo premio del concurso para Ciudad Universitaria en 1998. Imágenes enviadas entre miembros del equipo que se encontraban en el exterior a través del fax. Autores: Sergio Forster, Ciro Najle y Martín Ibarlucía. Colaboradores: C. Caparelli, Gabriela Cárdenas, Pablo Lorenzo Eiroa, D. Mendelson, M. Mercer. Material cedido por Sergio Forster.

Corriéndose de las preguntas que una y otra vez le hicieron sobre su relación con el deconstructivismo y Jacques Derrida, Eisenman condujo la discusión hacia ese otro terreno: decía que “la TV, el fax, la computadora, el teléfono, son mucho más importantes como instrumentos del entorno y [estos] son finalmente el entorno y no la arquitectura”<sup>188</sup>. Es interesante detenerse en lo que contaba sobre el final de su conferencia pública, a modo de anécdota:

Hace como tres meses un colega nuestro, un alumno de Michael Graves, dijo algo muy acertado [...] Estaban todos sentados en la primera fila de un gran jurado final. Y Michael Graves y yo éramos como dos enormes gorilas que sembrábamos el pánico en los corazones de los estudiantes ahí presentes. Y entonces este estudiante nos dijo: “Señor Eisenman, señor Graves, quiero decirles algo en nombre mío y el de toda mi generación, no nos interesan sus reglas, no nos interesan sus preciosos planos, no nos interesa aprender todas esas extrañas cositas sobre Schinkel, Ledoux, Palladio que ustedes tratan de enseñarnos. Señor Eisenman, señor Graves, ustedes son como la liebre de marzo en el té de Alicia en el País de las Maravillas, su tiempo ha pasado.” Yo estoy de acuerdo con este estudiante. No existen más las reglas, no existen más las “viejas reglas”. Pero sí pienso que hay reglas y hay planos, y que van a seguir habiendo. No tengo certeza sobre cómo serán esos planos. Pero sí sé que la gente necesita tocar la realidad. Necesitan tocar la luz y la sombra, blando y duro, frío y tibio. Pero no van a poder sentir estas cosas con las viejas reglas de la arquitectura.<sup>189</sup>

Entonces, por un lado, Eisenman aún sostenía la necesidad de establecer reglas para la arquitectura. Y por otro, es significativo que se haya referido a la acción de “tocar” incluso para hablar de la luz y la sombra, aludiendo a un espacio háptico más que óptico. De algún modo respondía una pregunta que Liernur

<sup>187</sup> Sobre esos dibujos Sergio Forster recuerda: “estaba tan mal la computación en ese momento que [...] Martín Ibarlucía, que era socio nuestro, estaba en Estados Unidos con otra persona en Harvard haciendo todo un tema de paisajismo [...] y tenía que mandarnos unas perspectivas. Y no las podíamos mandar por mail, porque el mail no se bancaba pasar una perspectiva, y terminaron mandándonos por fax. Y nosotros las levantamos por fax, las escaneamos y las sumamos a la entrega. O sea que si ves los dibujos esos tienen los píxeles del fax.” Forster, S., entrevista.

<sup>188</sup> Eisenman, P., transcripción de la discusión con los alumnos en el TPE “Nuevos programas para nuevas arquitecturas”, archivo personal de Jorge Sarquis.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

se había planteado en el seminario sobre su obra: luego de exponer la ruptura de todo rastro de “escala humana” en el trabajo pasado de Eisenman, se preguntaba “qué significaba que en relación al nuevo edificio de la Cooper Union, el arquitecto explicara que ‘todas las quebraduras son para conseguir una mejor escala humana’<sup>190</sup>. Lo cierto es que, ya en el número 41 de la revista *El Croquis* de 1989, Eisenman había dicho que “La cancelación de la casa X hizo que [se] diera cuenta de que estaba demasiado atrapado por ideas que no tenían ningún contacto con la realidad” (Eisenman, 1989, p.9). Este giro hacia la “realidad” se correspondía con su reconsideración sobre la importancia de la construcción y de las “cualidades hápticas y sensoriales del espacio real”<sup>191</sup>: la construcción y no el dibujo, se convertía para Eisenman en el medio apropiado para desarrollar sus capacidades acerca del “espacio” como articulador de sus nuevas inquietudes teóricas.

Es reveladora la imagen de mundo futuro que Eisenman anunciaba en la conferencia: imaginaba una separación entre una suerte de “mundo mediaval” y un mundo como “red mediática”. Liernur recogió esa observación que creía apropiada para entender las ciudades contemporáneas. Pero además, esta separación advertía los caminos que comenzaba a asumir la práctica proyectual: por un lado, explorando en las posibilidades de generación formal brindadas por las nuevas herramientas digitales, y por otro, acudiendo todavía a una producción artesanal para construir la obra –un tipo de producción que, al mismo tiempo, fue rescatado por los discursos regionalistas–. Mientras la fabricación asistida por computadora siga siendo algo lejano (aunque cada vez menos) estos dos mundos se dan de manera superpuesta en la arquitectura contemporánea (Briones, 2011).

### III. a. 2. El taller de Miralles

En 1993, en el afiche del TEP de Vázquez Consuegra, Sarquis introducía una serie de preguntas en relación al problema de la escala:

Pasado el furor del fragmento, ¿es pertinente abordar desde la arquitectura problemas generales de la ciudad? En estas “regiones o territorios urbanos”, ¿no se ponen en crisis nuestras habituales herramientas? [...] ante las preguntas sobre la legitimidad de utilizar por extensión las mismas herramientas del juego que utilizábamos para la pequeña escala, no es difícil advertir que es necesario revisar e inventar nuevos modos de proyectar, donde nuevas reglas modelen también nuevos materiales [...]<sup>192</sup>

Pero, a mediados de los años noventa, ¿había realmente pasado el “furor del fragmento”? Es más, ese modo de entender la ciudad por partes (que había sido legitimado con el concurso “20 ideas para Buenos Aires”), ¿no se extendía ahora hacia una arquitectura que comenzaba a ser pensada también desde fragmentos?

---

<sup>190</sup> Liernur, F., transcripción de su seminario sobre la obra de Peter Eisenman, op. cit.

<sup>191</sup> “Durante mucho tiempo no pensé que fuera necesario construir mis ideas [...] [Pero] ahora considero que la construcción es importante. Eisenman, 1989, p. 12.

<sup>192</sup> “Taller proyectual experimental y seminario teórico: ‘Una utopía posible’”, op. cit.



f. 53. Enric Miralles, en su visita a la Argentina en el marco del TEP, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.

Una interesante reflexión sobre el modo en que las diferentes escalas pueden ser abordadas en el proceso proyectual provino del TEP de Miralles “La travesía de Lola Mora” en 1994, en el que se trabajó sobre el área de la Reserva Ecológica. Si el proceso proyectual implicado por el *partido* va desde las escalas grandes hacia las escalas pequeñas de manera progresiva, la aproximación que se propuso en ese TEP suponía un trabajo desde escalas grandes y pequeñas de manera simultánea. Esto puede ser comprendido observando, por ejemplo, el trabajo realizado por el grupo precedido por Francisco Moskovits. Éste consistía en un trabajo de montaje y collage sobre una fotografía aérea (f. 54), que permitía a los proyectistas aproximarse al área de la Reserva y el río, y, al mismo tiempo, el desarrollo de una serie de maquetas de “detalles”, de “piezas” que conformaban un “sistema mayor” (f. 55). La memoria explicaba:

El título del Taller sugería un “ir hacia”, una “travesía”, un derivar sin rumbo en pos del río.

Surgen, entonces, dos estrategias ante la imposibilidad manifiesta de dominio de un territorio inconmensurable. Una, devolviendo el río a la ciudad a partir de las sucesivas operaciones de desplazamiento, fractura, dislocación y distorsión del adosamiento a la Costanera Sur. La otra, y superpuesta a la anterior, consiste en la generación de un sistema apto para ser desarrollado, más que la determinación de unos resultados formales, que sin embargo aparecen al ampliar la escala. El sistema está constituido por líneas, desarrolladas en tres niveles: el del agua, el de la tierra y el del aire; que conforman una red múltiple y “plana”, que se encuentran en puntos no estructuralmente significantes. Así se configura una topología que no impone regulaciones, sino que asume la no posibilidad de determinación absoluta sobre esta territorialidad<sup>193</sup>.

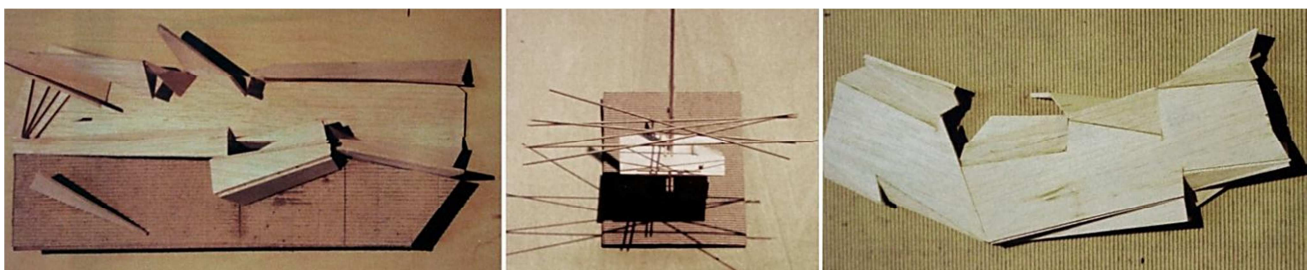
---

<sup>193</sup> Memoria del proyecto del grupo en el que participó Francisco Moskovits. Archivo personal de Jorge Sarquis.



f. 54. Collages y montajes realizados para el TPE de Miralles, "La travesía de Lola Mora", por el grupo de Francisco Moskovits, 1994. "Estrategia" para devolver el río a la ciudad; y sistema constituido por líneas, desarrolladas en tres niveles: el del agua, el del aire y el de la tierra. Archivo personal de Jorge Sarquis.

De este proyecto merecen señalarse varios aspectos. El primero es que reaparece aquí nuevamente la noción de *sistema* como posibilitadora de un trabajo indeterminado, ilimitado y de seriación; como un modo apropiado para operar sobre un territorio complejo e incommensurable; y como estrategia para un proyecto entendido como "deriva sin rumbo" certero. Así, el *sistema* ya no aparecía asociado a la idea de *partido*. Segundo, "las sucesivas operaciones de desplazamiento, fractura, dislocación y distorsión" muestran la utilización de una operatoria que había sido analizada dos años antes en el TEP de Eisenman, del que este mismo grupo había participado. Durante las conversaciones que mantuvo con los participantes del taller, el propio Eisenman había asociado el concepto de "dislocación" con a la idea de habitación –en tanto ambiente para hábitos– y, por lo tanto, "dislocación" suponía para él la ruptura de la habitación<sup>194</sup>. Ya mencionamos que esas acciones también fueron analizadas por Liernur en el seminario que había brindado días antes de su llegada.

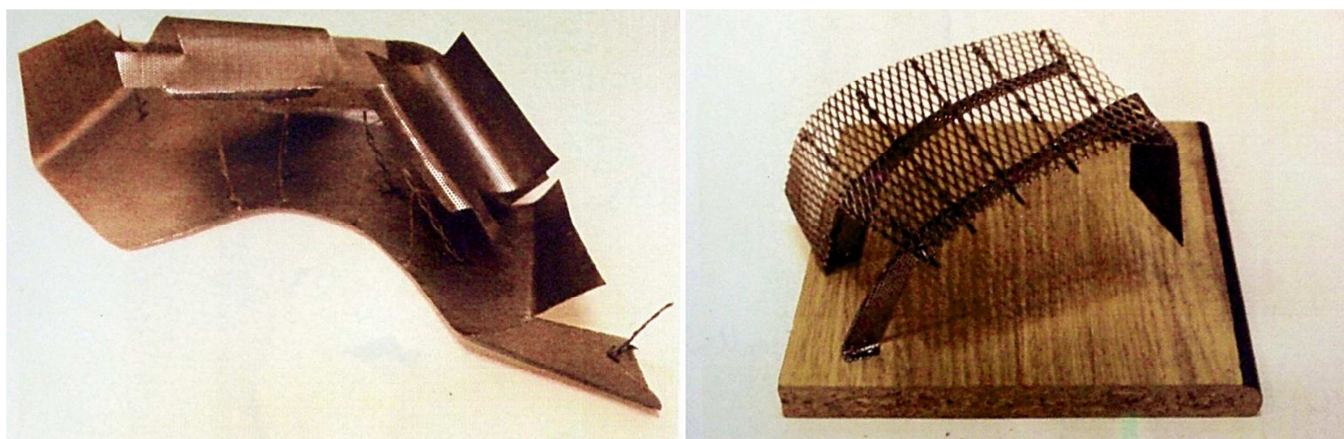


f. 55. Maquetas producidas para el TPE de Miralles, "La travesía de Lola Mora" por el grupo de Francisco Moskovits, 1994. Los modelos pertenecen a los niveles "tierra", "aire" y "agua". Archivo personal de Jorge Sarquis.

El tercer punto que puede destacarse, es la focalización sobre ciertas "piezas" que requirieron un trabajo desde la maqueta, como un modo de asumir la relación entre forma y materia desde la

<sup>194</sup> Eisenman, P., transcripción de su intervención en la segunda jornada de su participación en el TPE, op. cit.

constructibilidad. Esta aproximación, que no fue exclusiva de ese grupo, retomaba recursos del propio Miralles (incluso hasta los materiales empleados para la construcción de la maqueta). Claudio Vekstein, que durante el verano previo a la llegada del catalán había llevado adelante un seminario sobre su obra y sobre “la puesta en crisis de los modos ‘tradicionales’ del proyecto”<sup>195</sup>, había planteado justamente este trabajo sobre “piezas clave”. Vekstein había conocido a Miralles en Frankfurt en 1991: por recomendación de Goldemberg, había viajado para estudiar en el taller de Peter Cook en la *Städelschule*. Allí se encontró con las clases de Miralles y de ese encuentro surgiría el trabajo conjunto del Museo de la Rosa y una serie de cruces académicos, como el de este TEP.



f. 56. Maquetas producidas para el TPE de Miralles, “La travesía de Lola Mora”, por el grupo precedido por Schargrodsky, De Luigi y Fernández, 1994. Archivo personal de Jorge Sarquis.

En el programa del taller preparatorio Vekstein proponía –para introducir a los participantes en la práctica proyectual de Miralles– un “procedimiento” que definía como el “opuesto al del concepto de *la idea a priori*”. Un procedimiento que pretendía ubicar al sujeto “solo como mediador” y “no creador”. Un procedimiento que entendía al proyecto como “descripción”<sup>196</sup>, donde la recolección de datos tiene la capacidad de “motivar” material arquitectónico. Proponía entonces una práctica basada en tres momentos:

- Colección de datos propios y dibujos en escala superpuestos.
- Estrategias de acople y aproximación a lo concreto.
- Dimensionado y ajuste.<sup>197</sup>

Nuevamente estamos ante una práctica proyectual entendida como colección: sólo que ahora no se coleccionaban arquitecturas –como Díaz proponía–, sino que se coleccionaban “datos” del lugar, obtenidos tanto de la experiencia –“como intuición intelectual”–, como de su riguroso registro planimétrico.

<sup>195</sup> El TPE “La travesía de Lola Mora. Un proyecto para la Reserva Ecológica en la Costanera Sur”, fue llevado adelante por Enric Miralles, Alberto Varas y Claudio Vekstein, como colaboradores, Daniel Becker y Claudio Docampo, y como profesores invitados Horacio Baliero, Jorge Erbin, Pancho Liernur, Jorge Morini, Hugo Salama y Clorindo Testa. El TPE constó de 3 fases: el señalado curso de verano llevado adelante por Vekstein; un seminario teórico sobre la Reserva Ecológica; y el propio taller proyectual, del cual Miralles participó como jurado final.

<sup>196</sup> Vekstein, C. (1994), “Taller Proyectual Experimental: La travesía de Lola Mora. La descripción como proyecto”. Archivo personal de Jorge Sarquis.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

Lamentablemente no contamos con la charla brindada por Miralles en Buenos Aires. Sin embargo, en 1995, Carme Pinós, en su conferencia en las jornadas rosarinas del CCPE (de la que sí tenemos registro<sup>198</sup>), explicaba las decisiones proyectuales tomadas para la escuela en Moreira que había realizado junto a Enric Miralles. Su exposición contribuye a entender de qué modo el lugar era importante para Miralles. Comenzaba mostrando las fotografías del sitio (f. 57) y un plano que, por tratarse de una zona montañosa, indicaba cotas de nivel. El ejercicio proyectual que comentaba Pinós constaba en observar desde la experiencia directa el lugar, pero además en “leer” el material de registro del mismo: “las líneas que surgen del lugar” –como Pinós decía– surgen en rigor gracias a la representación cartográfica. Sólo allí es posible observar las curvas de nivel. Señalaba en las diapositivas

un paisaje muy fragmentado [...] lleno de pequeños muretes. [...] Observábamos entonces la fragmentación, las paredes, estos muretes llenos de sombra. Después veíamos los caminos; cómo los caminos nos iban delimitando el territorio. Y empezamos a hacer los primeros croquis [...] Algunas paredes aparecen y se van curvando como las curvas de nivel [...] Es importante lo sistemático de las lecturas que se hacen del terreno.



f. 57. Carme Pinós y Enric Miralles, Escuela en Moreira. Imágenes proyectadas en la conferencia de Pinos en el CCPE, 1995.

Las líneas que surgían de la cartografía se materializaban, primero, en los planos construidos sobre esas líneas (f. 58); luego en la maqueta de madera (una superposición de diferentes superficies que respondían a cada una de esas líneas para construir la pendiente del terreno); y, finalmente, aparecían donde antes no existían como muros del edificio.

Pinós remarcaba una y otra vez que con el edificio habían querido “[diluirse] lo máximo posible con el paisaje”. Explicitaba un “miedo” a “competir o romper esa clara lectura de lo que había sido la historia de Moreira”, lo que en términos de proyecto significaba que les “daba miedo hacer un edificio de estructura muy clara y de lectura muy evidente”. Luego de mostrar las representaciones de las instancias proyectuales (croquis, maqueta y planos), la arquitecta prosiguió su exposición con una sucesión de fotografías del edificio a modo de recorrido:

Al querer quedarnos integrados en el paisaje, algo que nos daba también mucho miedo era la reflexión del vidrio. Queríamos disfrutar de la naturaleza [...] tener mucha conciencia de que estamos en un paisaje privilegiado, pero al mismo tiempo no queríamos aparecer con cristales. Nada en el paisaje tiene brillos. Todo tiene sombras [...] por eso todas las ventanas tienen estas lamas, que si las miras inclinadas aparecen como

---

<sup>198</sup> Esta conferencia fue filmada y se encuentra disponible en la videoteca del CCPE de Rosario.

muros ciegos, pero desde dentro es totalmente transparente. En cambio desde fuera se ven como muros opacos [...] las lamas evitan la reflexión.

Esta atenta observación de la morfología del entorno no se limitaba entonces a la abstracción de las líneas de los planos, sino que significaba también problemas de materialidad. Mientras Pinós mostraba fotografías donde podían verse las piezas premoldeadas para las paredes y para los bancos exteriores (f. 56, centro), decía: “mirábamos la tierra y no hay nada de un solo color [...] Cuando ves la montaña todo es repetición de sombras. Entonces buscamos este fenómeno cada vez que pudimos.”



f. 58. Dibujos y maqueta realizados por Carme Pinós y Enric Miralles para la Escuela en Moreira. Imágenes proyectadas en la conferencia de Pinos en el CCPE, 1995.

El temprano trabajo de Miralles y Pinós brindó en Buenos Aires un modo alternativo para el proyecto; una práctica que requería una mirada atenta que, aunque precisa, no es la mirada del científico, sino la mirada del artista. La relación entre Arte y Arquitectura fue reanudada por Vekstein, cuando organizó en 1996 un posgrado en la ESBA Ernesto de la Cárcova<sup>199</sup>. Para Vekstein no hay dudas de que “el arquitecto íntegro es un verdadero artista”:

[...] no por nada, quizás, Enric enseñaba en la Academia de Arte de Frankfurt. [...] Los artistas participaban de nuestros jurados como si fueran arquitectos, y nosotros participábamos de los de ellos, y verdaderamente aquel ideal de integración entre la obra de arte y la arquitectura, se da naturalmente en la arquitectura íntegra, en la arquitectura verdadera. [...] Cuando uno oye a un artista hablar sobre las cosas, se da cuenta que no se trata de otra sensibilidad, otra manera de ver, es nuestra manera de ver pero avanzada en el sentido especulativo estético, y esa manera avanzada de ver del artista es un desafío para nosotros [...] (Corti y Vekstein, 2005)

El posgrado de la ESBA se llamó “El museo como interface: obra de arte y de arquitectura” y tenía a Miralles como profesor invitado. Al año siguiente se realizó un segundo curso, “Campos expandidos del fundamento estético: de la obra de arte, a la arquitectura, el paisaje, la ciudad y el territorio”, en el que se sumaron como docentes Roberto Lombardi y el rosarino Hernán Díaz Alonso. Ese año fueron invitados Juhani Pallasmaa (que también había brindado una conferencia en el CCPE) y Wolf Prix de *Coop*

---

<sup>199</sup> El posgrado coincidió con el momento en que se estaba formando el Instituto Universitario Nacional de Arte (hoy UNA), y fue gestado gracias al contacto con Alfredo Benavidez Bedoya, Director de la ESBA. Roberto Lombardi recuerda que “el curso fue muy resistido por la gente de la Cárcova. No nos abrían las aulas por ejemplo, había que dar clases en el jardín”. Lombardi, entrevista.

Himmelb(l)au. El posgrado estaba abierto a estudiantes de arquitectura, arquitectos y artistas<sup>200</sup> y retomaba explícitamente el problema del “campo expandido” de Krauss:

el primer año [tuvo] que ver con cómo repensar el museo de calcos de la Cárcova poniéndolo en relación con el jardín [...] Tuvo que ver con un arte ya no objetual, un arte más ligado a la arquitectura en el sentido de su compromiso con la organización del espacio y los problemas de limitación [...] El segundo año fue más directamente una intervención paisajística urbana. La consigna era cómo establecer algún tipo de intervención entre la ciudad y el río, buscando un punto en el que el borde de la ciudad entrara en contacto con la boca del Riachuelo y se viera el horizonte [...] Eran en general ejercicios predominantemente asociativos. [...] ejercicios de una pauta que tendía a ser o contingente o casi metafórica. (Lombardi, entrevista)

Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova

Ciclo extensión cultural

Av. Costanera Sur y Brasil  
11970 Blanco Alero  
Tel.: 261-5144.4419  
Telfax: 261-2790

ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE LA NACIÓN  
"ERNESTO DE LA CÁRCOVA"  
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL  
"TALLER ABIERTO DE ARQUITECTURA"

CONFERENCIA DEL ARQUITECTO

ENRIC  
MIRALLES

"LOS EDIFICIOS SON DEMASIADO GRANDES"

Como parte del "Taller Abierto de Arquitectura" que dirige el Arq. Claudio Vekstein en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova" dentro del Ciclo de Extensión Cultural, brindará una conferencia pública el maestro catalán Arq. Enric Miralles sobre sus más recientes trabajos:

*"La mayor parte de mis trabajos ha tenido el espacio público como tema preciso del proyecto. Trabajar en esas zonas "terrain vague" que la ciudad ha ido olvidando en su interior.. Este interés se ha ido desplazando hacia los edificios... El carácter público de los edificios es un equilibrio complejo entre lo específico del programa: Museos, Bibliotecas, Auditorios, Aularios, y la ciudad de la que forman parte... como lo público se representa en la ciudad"*

SÁBADO 2 DE NOVIEMBRE 11 HS., SALA "MARGARITA XIRGU", (CASAL DE CATALUNYA), CHACABUCO 875, CAPITAL

PATROCINAN: EL ICI-CENTRO CULTURAL ESPAÑOL Y EL MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN

f. 59. Afiche de la conferencia de Miralles. Archivo personal de Roberto Lombardi.

<sup>200</sup> Lombardi recuerda que en estos posgrados “convergió gran cantidad de gente. Me acuerdo que en los *juries*, por ejemplo, estuvo Sergio [Forster] y había muchos estudiantes de él haciendo el taller [...] y también alumnos de Ciro [Najle], como Tomás Saraceno. Gente que estaba trabajando en la cátedra de *Morfología* conmigo también: Adriana Vázquez, Malka Mizrahi, Pablo Eiroa, Hernán Jaguemann.” *Ibidem*.

Los trabajos nuevamente se iniciaron aquí con ejercicios de relevamientos y los talleres contaron con clases teóricas a cargo de los docentes y también del licenciado Alberto Delorenzini<sup>201</sup>, a quien Vekstein y Lombardi conocían desde sus tempranos seminarios “Del arte en la era de la metrópolis” dictados en la cátedra de Roberto Fernández.

Quisiéramos hacer una última observación antes de pasar a examinar algunas experiencias que por estos mismos años se dieron en talleres de grado de la FADU: con motivo de su participación en el primer posgrado de la Cárcova, Miralles brindó una nueva conferencia que llamó “los edificios son demasiado grandes” (f. 59). No contamos tampoco con el registro de la misma, pero nos interesa subrayar la revalorización que el catalán hacía de la pequeña escala –al menos desde el título–, porque se contrapone a los “gestos grandilocuentes” más propios del *partido*.

### III. b. Proyectos sin *partido* en el taller de Solsona

Como dijimos en páginas anteriores, en el año 1995 los alumnos de la cátedra de Solsona apuntaban contra el esquematismo del *partido* en *Arquitectura III*. Habían escrito en el pizarrón: “sin reglas no hay *partido*”. El año anterior algunos de esos alumnos habían participado del TEP de Miralles y también habían cursado el segundo año con Ciro Najle o Sergio Forster como profesores.

1994 fue un año particular dentro de la cátedra de Solsona porque ese año se creó un Laboratorio. Pero esta vez se trataba de un Laboratorio dentro de un taller del grado y para estudiantes de los primeros niveles de la carrera. Fue dirigido por Ciro Najle<sup>202</sup> y colaboraron Pío Torroja y, en menor medida, Daniel Ventura y Alejandro Bobrowicky. Se trató de una experiencia incómoda: era un modo de cursar el primer o segundo año del taller de *Arquitectura*, pero en un grupo separado y abocado a prácticas más experimentales. Fue concebido como un espacio de formación “múltiple e integral”, donde además “se escuchaba música, se veían películas, se leía mucho y se organizaban fiestas” (Najle, entrevista). No era para todos los alumnos sino para los “mejores”, de modo que se constituyó como un ámbito elitista<sup>203</sup>, lo que lo volvía sumamente polémico en el contexto de la Universidad pública.

---

<sup>201</sup> Profesor de Letras, Alberto Delorenzini dictó clases desde 1984 en el campo de la teoría estética. Desde ese momento estuvo vinculado a la FADU.

<sup>202</sup> Ciro Najle se recibió de arquitecto en la FADU-UBA (1991). Es *Master of advanced architectural design* por la Universidad de Columbia (1996-1997). Fue docente de *Arquitectura* en la FADU, en la cátedra de Justo Solsona, en la GDS-Harvard y en la *Architectural Association* (entre otras Universidades). Actualmente es Decano y Profesor en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos UTDT. Desde 1991 dirige la *General Design Bureau*.

<sup>203</sup> Justo Solsona y Hugo Salama decidieron que las propuestas que Najle venía realizando como docente en el taller estuvieran dirigidas sólo a los mejores alumnos. Al respecto Najle recuerda: “Cuando me dicen de hacer el Laboratorio, viene Hugo y me dice ‘bueno, en realidad, queremos que hagas lo que estás haciendo, pero vas tener más espacio para hacerlo, pero es un espacio aparte’. O sea: esto está buenísimo, pero allá. [...] Son esas cosas que son como una bendición que te maldice también. Me pusieron en un lugar especial, pero diferente, y me dieron a todos los mejores alumnos. Los seleccionaban todos los docentes. El docente de

El programa del Laboratorio abría otra alternativa al proceso proyectual de *partido* que primaba en la cátedra<sup>204</sup> y que para entonces había generado –desde la mirada de Najle– cierto desgaste: “la cátedra ya producía muchos productos esperados, muy virtuosos dentro de esa lógica, pero también cada vez más vacíos.”<sup>205</sup> Efectivamente, como hemos visto, Solsona nunca se apartó de las grandes ideas enunciadas con pocas palabras, ni siquiera durante los años de La Escuelita. Por otra parte, Najle, que comenzó a estudiar Arquitectura en 1984, no se había formado en ese taller, sino que había sido alumno de la cátedra de Díaz. Como muchos alumnos de este taller (entre ellos Sergio Forster o Roberto Lombardi) comenzó sus pasos como docente migrando a otras cátedras cuando Díaz dejó el país en 1988<sup>206</sup>. Está claro que el Laboratorio debe entenderse como un caso singular en el que se volcaron las inquietudes específicas de quien lo dirigió, especialmente sus tempranos intereses por las ideas eisenmaneanas –en particular aquellas vinculadas a los problemas de sintaxis y abstracción– o sus lecturas de los escritos de Deleuze, que Zaera Polo tanto citaba en sus artículos de la revista *El Croquis*, y que lo llevaron hasta autores como Gregory Bateson, Henri Bergson, Ilya Prigogine o Fernand Braudel<sup>207</sup>. Pero no puede perderse de vista que los cruces entre espacios académicos diferentes provocados por la partida de Díaz activaron, indudablemente, una serie de reflexiones en el interior de las cátedras que acogieron a sus alumnos y docentes. Uno de los talleres que se vio interpelado por estos cruces fue justamente el de Solsona<sup>208</sup> cuando allí se mudaron Najle y Forster como docentes. Sus alumnos fueron los que en 1995 denunciaron el esquematismo del *partido*.

Los ejercicios del Laboratorio partían de obras de arquitectura que eran tomadas como “material de trabajo” y no como “referentes”:

la palabra ‘referente’ se usaba más en el taller de Solsona que en el de Tony. Creo que en lo de Tony se trataba [...] de un conocimiento tipológico, atemporal [...] un conocimiento abstracto, que se va construyendo en la historia, pero que después adquiere estatuto atemporal y no pasa por una obra en particular [...] La referencialidad es una cosa demasiado literal y directa con la obra. [Mientras que] la cuestión tipológica [implica] trabajar sobre el conocimiento intangible que está más allá de las obras particulares [...]. En Solsona sí había una cosa más de referencialidad y de relación figurativa con la obra y casuística. Yo nunca hablaba de referentes. Hablaba de material de trabajo. [En el Laboratorio] se usaban obras y proyectos como material de trabajo.

---

cada grupo propuso a sus mejores alumnos, después de haberlos conocido de las primeras semanas de clase. En algún caso se autopostularon.” (Najle, entrevista). Algunos de los alumnos que participaron del taller fueron Tomás Saraceno, Santiago Pagés, Bruno Emmer, Federico Borghini, Alexis Rocha, Pablo Eiroa.

<sup>204</sup> “Hugo, era una persona la verdad muy involucrada con la enseñanza. [...] Y le importaba la enseñanza del canon de Solsona, y del *partido*. [Estaba] muy comprometido.” *Ibidem*.

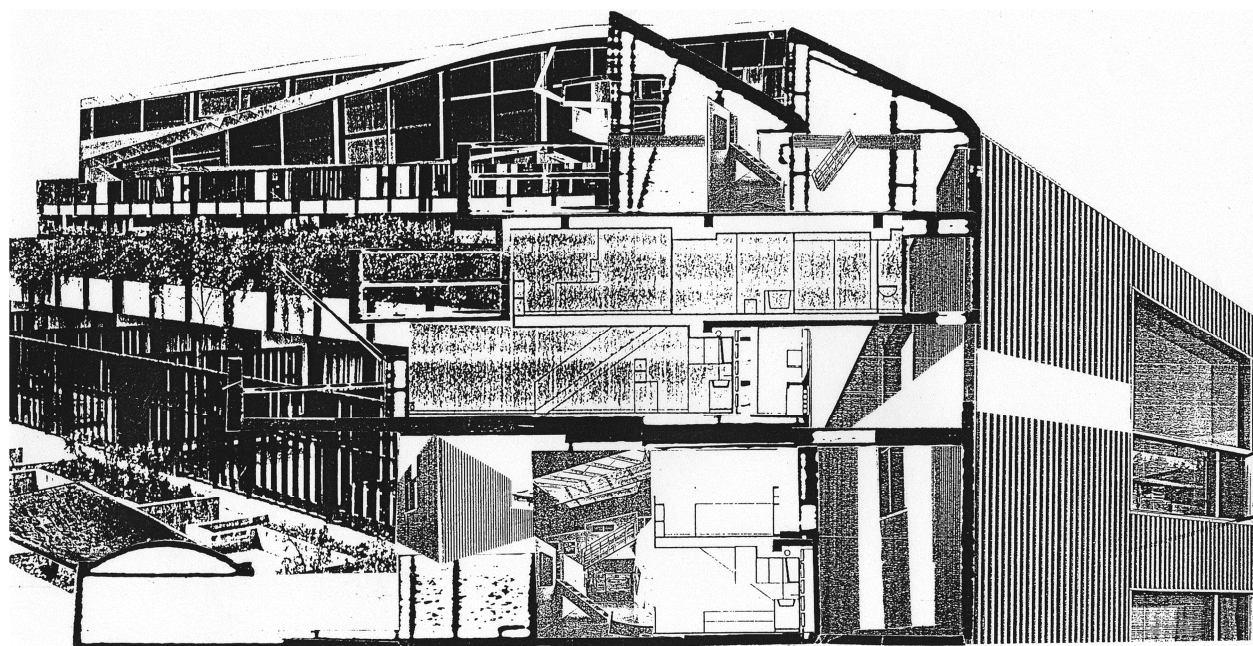
<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> “Yo empecé en el ‘84 y en la cátedra de Tony estuve en el ‘85, ‘86 y ‘87. [...] Cuando llegué a cuarto año Tony se fue de la UBA y se fue de Buenos Aires, entonces todos nos quedamos un poco parias. Nos mudamos a la cátedra de Baliero a la noche.” *Ibidem*.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> El propio Najle se definía “como un *outsider* de Solsona que era leído como un alumno de Tony [...] Sin embargo yo me sabía a mí mismo como no tan tonysta [...] era un poco ‘oveja negra’ dentro de la cátedra de Tony. De lo cual no me enorgullezco. [...] Pero en la cátedra de Tony aprendí el canon en primer año y lo hice, mis proyectos eran como Grassi tirado más allá. Y en segundo año ya me interesaban otras cosas, entonces me metí con [...] un posmoderno más tardomoderno, vía Eisenman.” *Ibidem*.

La diferencia que quizá ahora podría pensar es que la idea de referencialidad funciona como un problema de apariencia y de relaciones de similitud. En cambio, la idea de material de trabajo funciona literalmente como “poner en acción un material”. De hecho es más posmoderno, más literal.<sup>209</sup>



f. 60. Trabajo realizado por Pablo Lorenzo Eiroa en 1994, como alumno del Laboratorio de la cátedra de Solsona. Material cedido por Ciro Najle.

En rigor, esta idea extendida de “material” puede encontrarse también en las consignas que Katzenstein y Liernur habían escrito para sus talleres de la Escuelita. El material que se ponía en “acción” en el caso del Laboratorio constaba principalmente de planos –plantas y secciones– de obras y proyectos contemporáneos (obras de Rem Koolhaas, Álvaro Siza o Steven Holl figuraban entre esos materiales) que se disponían para la acción desde fotocopias. En algún sentido, también se retomaba cierto tipo de práctica explorada por Díaz desde los primeros años de La Escuelita, donde había abordado la “composición de edificios, sectores o conjuntos urbanos a partir del uso y/o combinación de plantas existentes” (Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly, 1981, p.46).

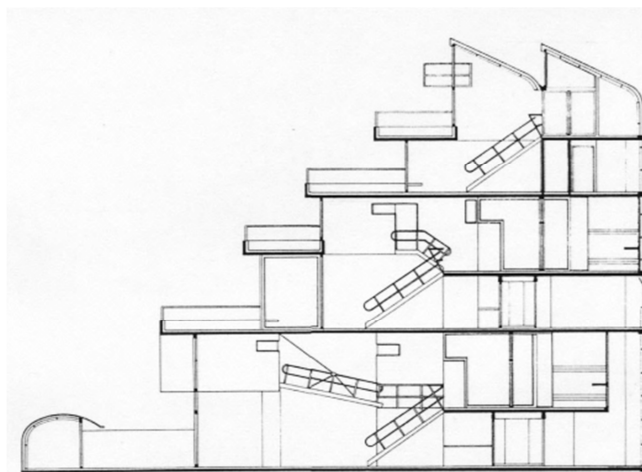
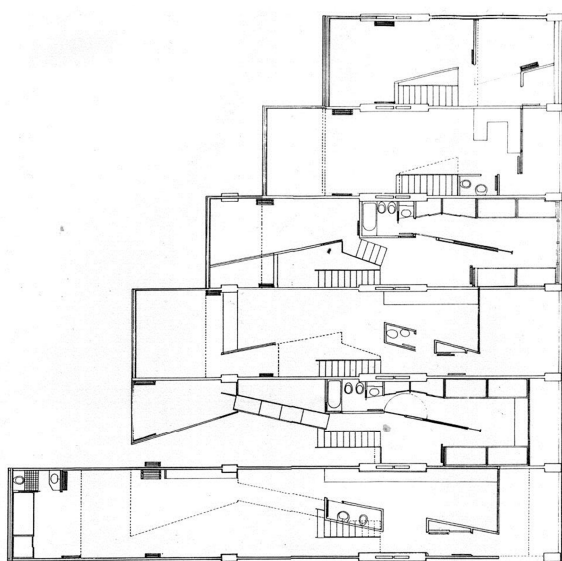
El foco de los ejercicios estaba puesto tanto en los problemas de organización, como en la detección de “continuidades y discontinuidades” en el material: “se discontinuaban los materiales y se los aislaba de sus contextos de obra: una pieza, o una parte, un objeto, un elemento... Lo llamábamos ‘pieza’. Miralles estaba ahí, por ejemplo.”<sup>210</sup> Efectivamente, como hemos visto, aquel mismo año tuvo también lugar el TEP de Miralles, del cual tanto Torroja como el propio Najle participaron. Las “piezas” que se recortaban “se ponían en relación y se establecían nuevas relaciones. Piezas de una obra con otra”<sup>211</sup> (f. 60). A la distancia, Najle observa que “no había mucha técnica respecto de cómo se ponían juntas las cosas. Todavía era un

<sup>209</sup> *Ibidem.*

<sup>210</sup> *Ibidem.*

<sup>211</sup> *Ibidem.*

terreno muy poco explorado. Yo estaba aprendiendo métodos.”<sup>212</sup> El Laboratorio era entonces un espacio de exploración para los alumnos, pero aún más para los docentes. Para el arquitecto Bruno Emmer, que fue alumno del Laboratorio, la experiencia podría entenderse como un modo de introducir a los estudiantes en un trabajo disciplinar riguroso, focalizado, preciso, sistematizado, que insistía profundamente en algún problema acotado. Emmer lo explica a partir de uno de los textos que se leyeron en el Laboratorio: los ejercicios implicaban la misma precisión que el anciano ciego exigía a Marco Stanley Fogg –aquel personaje del *Palacio de la luna* de Paul Auster– en las descripciones de sus paseos (Emmer, entrevista). Si bien el resultado final del proyecto<sup>213</sup> como totalidad no era un objetivo prioritario –aunque era exigido (f. 61)–, sí se esperaba que determinados aspectos del mismo estuviesen intensamente desarrollados.



f. 61. Trabajo realizado por Pablo Lorenzo Eiroa en 1994, como alumno del Laboratorio de la cátedra de Solsona. Material cedido por Ciro Najle.

El Laboratorio duró solamente aquel año. Solsona y Hugo Salama –entonces a cargo de los dos primeros niveles de la cátedra– decidieron que había concluido y pretendieron que la experiencia, o las conclusiones de la misma, permearan al resto de los grupos de los dos primeros niveles. La nueva participación de Najle<sup>214</sup> en la cátedra al año siguiente lo encontró más próximo a Sergio Forster<sup>215</sup>, que era Profesor Adjunto de *Arquitectura II*. El diálogo entre ambos durante ese año (Najle dejaría el país en 1996

<sup>212</sup> *Ibídem*.

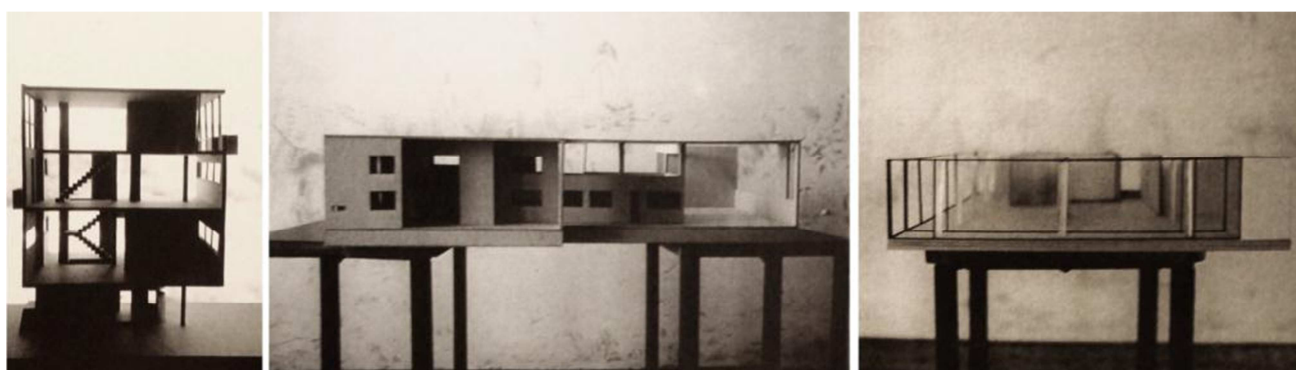
<sup>213</sup> Para el caso de los alumnos que cursaban en el Laboratorio *Arquitectura II* se trataba del proyecto de un conjunto de viviendas, tal como se exigía al resto de los estudiantes de ese nivel.

<sup>214</sup> Najle sólo ocupó este nuevo lugar dentro del taller ese año 1995. Luego dejaría la cátedra para realizar estudios de posgrado en el exterior.

<sup>215</sup> Forster cursó estudios en Ingeniería durante la última Dictadura Militar y en 1982 decidió seguir la carrera de Arquitectura, de la que egresó en 1988. Fue alumno de la cátedra de Tony Díaz en los últimos tres niveles. Desde que se recibió fue docente de *Diseño Arquitectónico* (luego *Arquitectura*) de la cátedra de Justo Solsona, hasta su renuncia en 1999. En 2000 ganó un concurso de Profesor Titular de *Teoría de la Arquitectura*. En 2011 obtuvo su doctorado en la FADU-UBA, con la tesis “Saber disciplinar y organizaciones espontaneas”. Actualmente es Director de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, UDT.

para realizar estudios de posgrado en el exterior) condujo a una serie de ejercicios proyectuales que Forster abordaría, desde sus propios intereses, hasta el final de la década<sup>216</sup>.

Si se analizan los ejercicios de 1997 y 1998, se advierte que se mantuvo en *Arquitectura II* el concepto de “material de trabajo” para designar a los casos de estudios que se disponían a operaciones proyectuales y no meramente analíticas. Estas prácticas, como ya insistimos, habían sido exploradas en distintos talleres de La Escuelita y del Laboratorio del CAYC, aunque conducidas hacia otras direcciones. Los cursos se organizaron en torno a un primer trabajo de “reconocimiento del material”, seguido de otro que implicaba la “manipulación” del mismo. Así, Foster sostenía, tal como Maldonado lo había hecho en su conferencia de 1984, que proyectar es “manipular información”. Pero, ¿cómo manipularla?, ¿de qué tipo de información se trata?



f. 62. Fotografías de maquetas de los alumnos de *Arquitectura II*, cátedra Solsona, 1998. Archivo personal de Silvia Alvite. Las fotografías eran compartidas por todos los alumnos como material de trabajo para montajes.

Mientras que en el Laboratorio se trabajó con obras contemporáneas, aquí se eligieron casos canónicos de la modernidad: casas de Le Corbusier, Mies, Wright, Gropius, Mendelsohn, entre otros, fueron abordadas desde un trabajo en maquetas de la totalidad y parciales (f. 62 y f. 63). Maquetas y no planos. La primera instancia del taller –la de reconocimiento del material– consistía en un trabajo doble: la construcción de las maquetas referidas a las obras y el registro fotográfico de esa construcción. La consigna decía:

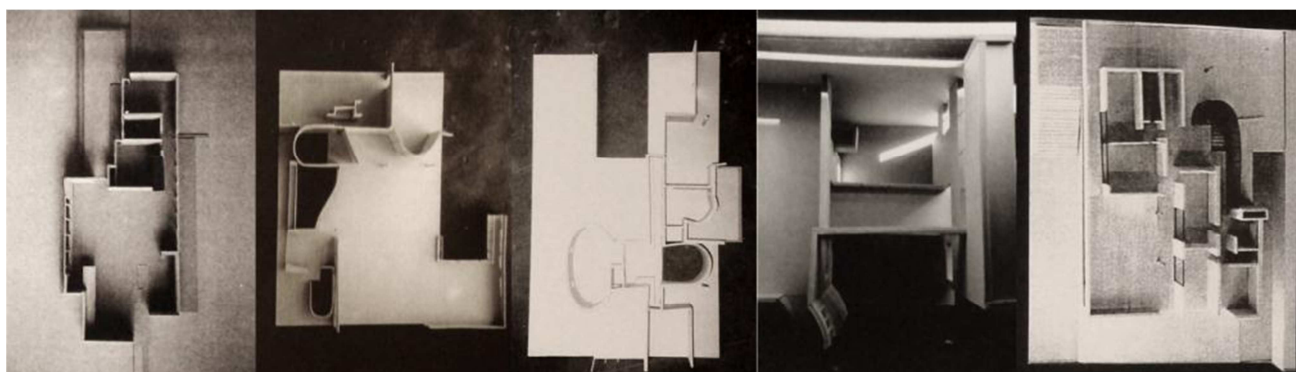
- a. Lo presente como lo que se presenta. Trabajo en maqueta. Objetivo. Construcción de maquetas parciales y totales de edificios.
- b. Lo presente como lo que no se presenta. Trabajo en fotografías. Subjetivo. Fotografías de la construcción de la maqueta como objetivo en sí y como lo que prepara para lo por-venir.

---

<sup>216</sup> Desde la mirada de Najle, las influencias del Laboratorio estuvieron “más ligada[s] a los mecanismos o a los procedimientos proyectuales como si se transformaran rápidamente en maneras. Y bastante menos al contenido y casi nada al sentido que tenía que tener” (Najle, entrevista). Para Forster, el año 1995 que compartió con Najle, la experiencia fue de formación o experimentación docente: “Hacíamos unas cosas que las llamábamos ‘generadores de clima’. Entonces, por ejemplo, escuchábamos una canción o leíamos algo antes de entrar al taller, y entonces nosotros corregíamos con eso en la cabeza. [...] en otros casos hacíamos generadores de clima generales. Poníamos una poesía y que todos los chicos la leyeran, y todos tenían que saber que eso estaba presente y corregíamos con eso adelante. [...] Era un aprendizaje, una experimentación, una manera de estar conectados, de generar energía para trabajar en equipo.” (Forster, entrevista)

[...] Se trata de plasmar lo que se ve y de ver lo que se plasma. De encontrar proyectos no proyectados. [...] De atrapar situaciones que presenta el proyecto original y situaciones que trae la propia maqueta. [...] Estar alerta para no perdernos lo que está adelante y no vemos.<sup>217</sup>

Nuevamente se trataba de un entrenamiento de la mirada, de un trabajo de descripción, de distinguir diferencias, es decir, de un trabajo sobre distintos tipos de información. La práctica consistía, tal como lo había planteado Miralles, en mirar para registrar y volver a mirar el registro. Pero, ¿qué se miraba de las obras y que se miraba de los registros? Por un lado, la realización de maquetas parciales –abiertas– permitía registrar esos proyectos como si fuesen cortes o plantas y, a la vez, permitía vislumbrar un espacio interior, los modos en que la luz ingresa y las diferentes profundidades. Por otro lado, las fotografías de la construcción de la maqueta introducían “piezas” no previstas: por ejemplo, cartones que representarían losas, ya agujereados y a la espera de las varillas que representarían columnas, podían devenir en otra cosa (f. 64).



f. 63. Fotografías de maquetas de los alumnos de *Arquitectura II*, cátedra Solsona, 1998. Archivo personal de Silvia Alvite. Las fotografías eran compartidas por todos los alumnos como material de trabajo para montajes. Un trabajo ordenado y sistematizado se realizaba como trabajo colectivo, si se observa que todas las fotos de maquetas –que pertenecían a alumnos diferentes– se tomaban desde la misma posición.

Es significativa la insistencia en la noción de *mapa* como “despliegue de la idea de referente”<sup>218</sup>.

André Corboz (2004), refiriéndose a su relación con el territorio, apunta que al mapa

Le falta lo que caracteriza al territorio por excelencia: su extensión, su densidad y su perpetua metamorfosis. El estatuto del mapa es paradójico: se esfuerza por alcanzar la exhaustividad y, sin embargo, tiene que escoger. Un mapa es un filtro. No toma en cuenta estaciones, ignora los conflictos que articulan a cualquier sociedad, y tampoco toma en cuenta los mitos o la vida colectiva que une a una población con la base física de sus actividades. [...] Representar el territorio es comprenderlo. [...] esta representación no es una copia sino una construcción.

Borges ya había dado cuenta de esta paradoja cuando escribía “Del rigor en la ciencia” en *El Hacedor*. “El mapa no es el territorio”, escribía también Bateson, cuyos textos formaban parte de la

<sup>217</sup> “Trabajo 1. Taller Solsona/Salama Arquitectura II”, 1997 y 1998. Material cedido por Silvia Alvite y por Sergio Forster.

<sup>218</sup> “Noción de mapa”, material bibliográfico del Taller Solsona/Salama *Arquitectura II*, 1997 y 1998. Material cedido por Silvia Alvite y por Sergio Forster.

bibliografía del taller. Pero la elección, el filtro, también son necesarios en el plano y en la maqueta: ¿por qué entonces dejar de lado estos términos más específicos de la disciplina?, ¿por qué hablar de mapa si los ejercicios no se refieren a los problemas del territorio sino a obras de arquitectura? ¿Por qué hablar de mapa si se construían maquetas y planos? Indudablemente la referencia a los dibujos tradicionales fue asociada a las tradiciones proyectuales que se intentaba romper. Cambiar una denominación nos permite ver más cosas de las que se esperan. Pero podemos arriesgar, también, que este cambio puede entenderse por los desplazamientos ya señalados desde la arquitectura hacia la “arquitectura-paisaje”.



NOCION DE MAPA:

El relevamiento descriptivo de la impacto del montaje sobre el proyecto tiende al analisis cualitativo de la obra utilizada y al caracter concreto del trabajo sobre las cualidades del proyecto

OBRA UTILIZADA: Utilidad de habitacion - Marsella - Le Corbusier

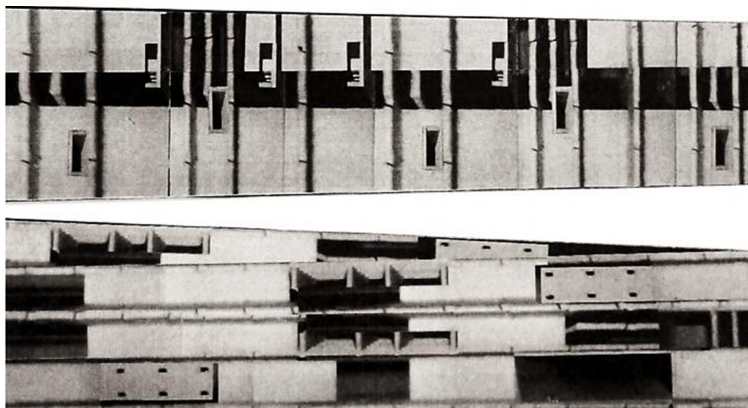
Material de montaje:

Cualidad encontrada:

Profundidad:

Problema: Relacion llenos vacios - Mucha masa.

Trabajo potencial: Direccionalidad - Terreno pasante con 1 sola medianera



f. 64. Ficha de textos, *Arquitectura II*, cátedra Solsona, 1998. Archivo personal de Silvia Alvite.

Como Corboz apunta, “se elabora un mapa, en primer lugar, para conocer, y en segundo lugar, para actuar”. En caso del nivel a cargo de Forster, se pretendía que el “mapa” funcionara como “desencadenador de problemas cuyo reconocimiento promueve su propia transformación. Las obras, y también el proyecto mismo, constituyen multiplicidades de material transformado y transformable [...]”<sup>219</sup>. El *mapa* era entonces el punto de partida para una operación de *transformación*. No sólo del “territorio” –o de la arquitectura– sino también de la propia cartografía. Como dijimos, ya Miralles había vuelto intercambiables los registros y los lugares a los que estos hacen referencia.

Para la segunda instancia de “manipulación” –o transformación– se indicaban posibles acciones y cualidades:

<sup>219</sup> “Noción de mapa”, material bibliográfico Taller Solsona/Salama Arquitectura II”, 1997 y 1998. Material cedido por Silvia Alvite y por Sergio Forster.

normas de trabajo:

manejo del material - uso de mapas - transformación – memoria  
ubicar en el terreno material producido en el trabajo 1 – cantidad 3 plantas y vistas

trabajos posibles:

repetir el material seleccionado en el terreno  
insertar sectores del material en el terreno  
ocupación de la totalidad  
aislación

mecanismos y cualidades posibles:

peso - masa - color - repetición - analogía - transformación - escala - ritmo - densidad - vacío - frecuencia  
variación – textura

Esta segunda instancia requería esa mirada previa atenta al material de registro: atenta tanto cuestiones de orden (repeticiones, variaciones, frecuencias), como de apariencia (textura, color, peso, masa). La percepción, recordaba Forster a sus alumnos, “opera sobre la base de la diferencia”, es decir, de información<sup>220</sup>. El proyecto se transformaba a partir de la paulatina incorporación de información:

Por ejemplo: hacer cuatro viviendas, máximo 50m<sup>2</sup> cada una, alternativa de lote... Y no les dábamos mucho más dato. [...] Después les decíamos que las viviendas son de tal condición, luego que el lote está orientado en una dirección... Íbamos agregando cualidades. Lo que nosotros estábamos chequeando ahí es el reconocimiento de cada una de las informaciones como transformadora y como reconocimiento de la cualidad. Para mí, uno de los problemas que tiene la arquitectura es que son tantas las cosas que se manejan simultáneamente que nadie sabe a qué corresponde cada cosa. Y como se maneja trabajo puramente intuitivo, la gente junta más o menos... ¿Y qué corresponde a la orientación? ¿Qué corresponde a la calle? ¿Qué corresponde a la vista de enfrente? [...] “Más o menos lo hago así”. Y lo que nosotros pensamos es que para hacer en arquitectura tenés que reconocer esas cualidades y poder priorizarlas y saber qué cosa modifica a qué otra. Sigo pensando lo mismo. Lo que pasa es que ahora tenemos herramientas mucho más complejas [...] El *Grasshopper* es, en realidad, la sofisticación de esto. Aunque igualmente tenés que priorizar, porque si vos modificas todas las cosas irreflexivamente no te sirve para nada. (Forster, entrevista)

A la idea de *transformación* se habían referido Eisenman o Ungers en sentidos distintos. La idea de transformación había aparecido en el libro *On Growth and Form* (1961) del zoólogo D’Arcy Thompson (f. 65, izq). Miralles había apuntado a él en *El Croquis* de 1995, capturando la deformación de las imágenes de un automóvil en los múltiples reflejos que la ciudad ocasiona (f. 65, der); y también se refería a ese trabajo Bateson en *Espíritu y Naturaleza*, justamente en el capítulo en el que afirmaba que “nada proviene de la nada”.

---

<sup>220</sup> Forster explicaba a sus alumnos que “toda recepción de información es la recepción de noticias acerca de una diferencia y toda percepción de diferencia está limitada por un umbral. Los órganos sensoriales humanos únicamente pueden recibir noticias sobre diferencias, y esas diferencias, para poder ser perceptibles, deben estar codificadas en sucesos que acontecen en el tiempo”. Material del curso de 1997, cedido por Serio Forster.

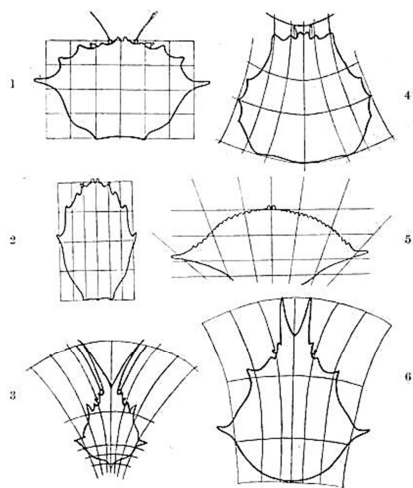


Fig. 369. Carapaces of various crabs: 1. *Geryon*; 2. *Corystes*; 3. *Seyranathia*; 4. *Paralonia*; 5. *Lupu*; 6. *Chorinus*.

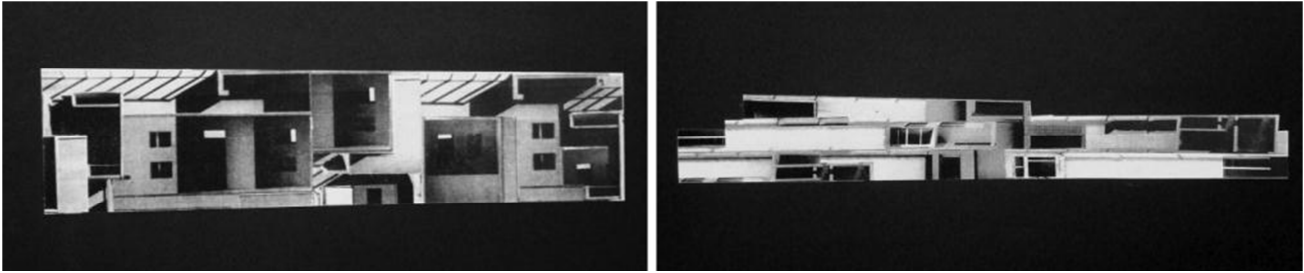


f. 65. Imagen publicada en *On Growth and Form* (1961) del zoólogo D'Arcy Thompson, y recuperada por Gregory Bateson en *Espíritu y Naturaleza*, y por Enric Miralles en *El Croquis* n° 72 de 1995. Izquierda: deformación de las imágenes de un automóvil en los múltiples reflejos de la ciudad, Enric Miralles en *El Croquis* n° 72

En el caso de *Arquitectura II* de Solsona la transformación implicaba un trabajo sobre variaciones y resignificaciones —como proceso de metonimia<sup>221</sup>—. Forster refería a los “Cánones y fugas” de Bach, como un “isomorfismo”, es decir, un tipo de “transformación mantenedora de la información”. Pero no se operaba en el sentido que exponía D'Arcy Thompson o Miralles. Se recurría a la técnica del *montaje* que, como en el cine, comprendía una práctica compositiva en la que se ponían en relación unas imágenes con otras en búsqueda de un nuevo sentido.

El material a montar eran las fotografías en blanco y negro de las maquetas de las obras y las de su construcción (f. 66). La totalidad de éstas, sus partes o las piezas “encontradas”, se multiplicaban en la fotocopidora. La fotografía —aun analógica— y la fotocopia, dos modos de reproducción mecánicas, se volvieron centrales para la producción de este taller. Ambas técnicas involucraban cambios de escala (reducciones y ampliaciones) y permitían posteriores recortes. Benjamin (1936) había señalado muy tempranamente que la reproducción técnica “puede poner a la copia en situaciones que no están al alcance del que es el propio original” (p.54) —y a principios de los setenta, sus observaciones habían sido retomadas por John Berger, quien mostró muy claramente cómo la imagen recortada es capaz de cobrar nuevos sentidos (Berger, 1972)—. Pero además, Benjamin observaba que la copia permite un ahondar en la percepción: un enriquecimiento de lo que es nuestro mundo perceptivo, ya que se pueden aislar y analizar “cosas que antes quizá sobrenadaban, pasando de ese modo inadvertidas, en la corriente de lo percibido” (Benjamin, 1936, p.76).

<sup>221</sup> En “Poesis Postclásica” —un texto que formaba parte de la bibliografía— John Knesl se refería a este proceso en el proyecto contemporáneo. Knesl, J (1988). Postclassical poesis. *Pratt journal of architecture*, p. 163 a 175.



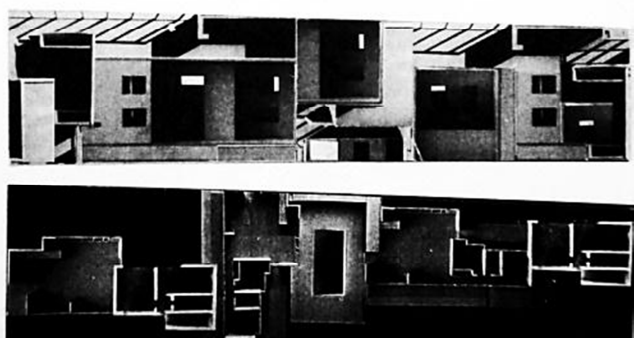
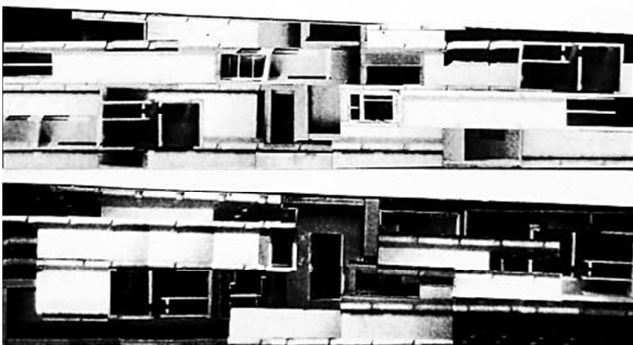
f. 66. Fotomontajes realizados durante el curso de *Arquitectura II*, por Silvia Alvite, como alumna en 1998.

El montaje se realizaba prestando atención a ciertas “concordancias (columnas con columnas, sistemas de circulación, sistemas de paredes)” (Forster, entrevista). Sin embargo, algunas de las piezas elegidas para los montajes pertenecían justamente a las instancias de construcción de las maquetas, a piezas no finalizadas, a registros “subjetivos”. Este material, en principio contingente, “no esperado”, recortado de su sentido original, podía resignificarse y dar lugar a un problema arquitectónico nuevo. Y aquí, la condición del material en términos de sus referencias “arquitectónicas” podía claramente eludirse.

Por otra parte, el montaje permitía también “construir algo mucho más rápido” y evitar “la famosa ‘hoja en blanco’” (Ibídem). Entonces se pretendía descartar, nuevamente en este taller, el momento del inicio como impulso de un genio creador inspirado; ese comienzo implícito en el proceso de *partido*. “Una idea sola no se transforma en nada”<sup>222</sup>, decía Forster a sus alumnos.

**POESIS POSTCLÁSICAS:**  
El evento que nos desvía a nuevos sentimientos, pensamientos, acciones sucede entre los viejos conceptos y los reemplaza un nuevo devenir.  
Abre posibilidades a lo nuevo por aparecer desde lo inesperado.  
Los significados de la arquitectura surgen de las demás conexiones con los demás elementos y usos.  
**Problema:** Resultado del trabajo = lo inesperado  
Evidencia una relación entre elementos pero no sus usos  
**Trabajo potencial:** Que sea un complejo de viviendas.

**LAS PALABRAS Y LAS COSAS:**  
El orden no existe sino a través del lenguaje.  
La instauración de un orden de las cosas exige que no nos dejemos llevar por la proliferación de cualidades y formas.  
**PROBLEMA:** Búsqueda del orden implícito poca utilización de cualidades  
Se pierde la profundidad.  
**TRABAJO POTENCIAL:** Vuelta a las cualidades espaciales



f. 67. Fichas bibliográficas: “Poesis postclásicas” y *Las palabras y las cosas*: selección de citas, detección de un problema y reconocimiento de un trabajo potencial en el trabajo realizado por la alumna. *Arquitectura II*, cátedra Solsona, 1998. Material cedido por Silvia Alvite.

Finalmente, como en el cine, el montaje también sugería una transformación temporal, una variación, el proyecto como *proceso*. Entender el proyecto como *proceso creativo* era quizá el principal objeto del curso. Los docentes compartían con sus alumnos un fragmento de la *Teoría del arte moderno* de Paul Klee en el que éste decía: “Buena es [...] la forma como movimiento, como hacer; buena es la *forma*

<sup>222</sup> “Material para la primera clase”, taller de *Arquitectura II*, cátedra Solsona, año 1997. Material cedido por el autor.

como acción [...] La forma es fin, muerte. La *formación* es vida.”<sup>223</sup> ¿Para quién es vida? Para el artista. La acción implica la “duración”, “el proceso”, en los que Forster está interesado a partir de las lecturas de Bergson o Deleuze –lecturas que se incorporaban al curso y que estaban asociadas a fichas bibliográficas que cada alumno ponía en relación con su propio proceso (f. 67)–. De igual modo, la forma arquitectónica es muerte para el arquitecto. Aunque para que la arquitectura permita la vida, para hacer posible el mundo humano, debe llegar a ser forma quieta.



f. 68. Acciones sobre un material: imágenes del proceso del proyecto que obtuvo el segundo premio en el Concurso de Ciudad Universitaria, 1998. Autores: Sergio Forster, Martín Ibarlucía y Ciro Najle. Colaboradores: C. Caparelli, Gabriela Cárdenas, Pablo Lorenzo Eiroa, D. Mendelson, M. Mercer. Material cedido por Sergio Forster.

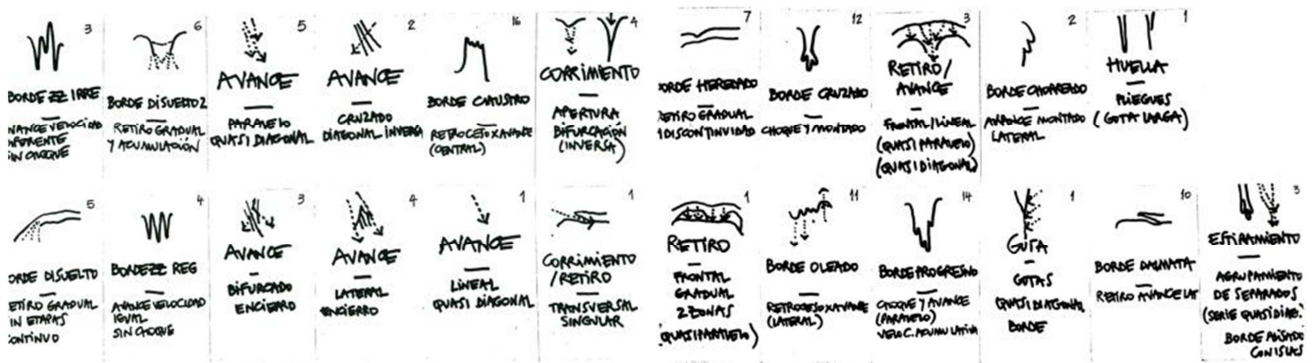
En 1998 Forster y Najle, junto a Martín Ibarlucía, participaron de un concurso para el premio de Ciudad Universitaria dirigido a docentes de la FADU: fue la ocasión para profundizar en un trabajo sobre el reconocimiento de diferencias, pero ahora se incorporaron traducciones a diagramas notacionales<sup>224</sup>. El aumento de abstracción en los registros era la contracara de acciones directas sobre un material concreto. El proceso proyectual no partió de obras de arquitectura, sino de una serie de operaciones sistematizadas sobre materiales agregados (cemento, arena) (f. 68); las diferencias percibidas en las fotografías, consecuencia de determinadas acciones, fueron traducidas a signos (f. 69). Ese repertorio –esta colección de acciones y reacciones– se convertía entonces en el “material” para un proyecto que se explicaba a través de diagramas notacionales (f. 70):

<sup>223</sup> Klee, P., “Capítulo IV. Filosofía de la creación”, material bibliográfico para los alumnos de Solsona II, 1997. Material cedido por Sergio Forster.

<sup>224</sup> Allen (2000) explica, siguiendo a Goodman, que todas las notaciones son diagramáticas, pero no todos los diagramas son notacionales. Las notaciones son reductivas y abstractas, e incluyen al tiempo como variable: intervalo, duración, aceleración y acumulación son variables claves en los sistemas notacionales. Dado que éstos operan de acuerdo a códigos dados y a convenciones compartidas de interpretación, cada marca debe designar un único trabajo, sin ambigüedad. Para la arquitectura, observaba Allen, los diagramas son poderosas herramientas para pensar el problema de la organización. Y por su condición gráfica tienen inmediatas implicancias formales.

Algunos diagramas responden a las líneas de los árboles [que] se iban modificando de acuerdo al ángulo con que llegaban a la calle [...] según la velocidad con la que pasas. [...] Nosotros planteamos instrucciones para una topadora, por ejemplo. [...] se trataba de un problema topográfico, de montículos, [porque] como el río era muy bajo ahí se podía rellenar. (Forster, entrevista).

Dibujado a mano, el proyecto obtuvo el segundo premio tal vez porque los diagramas remitían a un trabajo experimental enigmático (Silvestri ha observado la tendencia local de premiar la experimentación en segundo lugar)<sup>225</sup>. Pero lo cierto es que, más allá de su presentación, se trataba de un proyecto paisajístico, una operación sobre la superficie del suelo que recuerda el montículo del *Robin Hood Gardens* de los Smithson o los desplazamientos topográficos de los edificios de Miralles y Pinós publicados en *El Croquis*. Lejos de los procedimientos de *partido*, el proyecto transitaba desde la acción directa sobre un material a la pura abstracción para volver, finalmente, sobre una forma arquitectónica-paisajística determinada: aquella que se representaba en esas sutiles perspectivas de línea que habían sido faxeadas (f. 52).

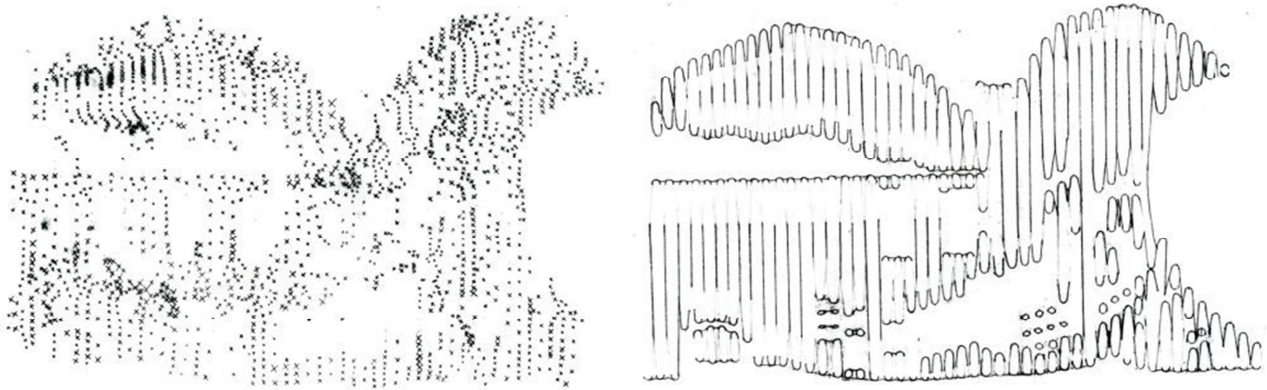


f. 69. Notaciones “pre-diagramáticas” del proyecto que obtuvo el segundo premio en el Concurso de Ciudad Universitaria, 1998. Autores: Sergio Forster, Martín Ibarlucía y Ciro Najle. Colaboradores: C. Caparelli, Gabriela Cárdenas, Pablo Lorenzo Eiroa, D. Mendelson, M. Mercer. Material cedido por Sergio Forster.

El impacto que causó el concurso –sumado a un *workshop* que Najle había realizado ese mismo año en Buenos Aires con sus alumnos de la *Architectural Association*<sup>226</sup>–, condujo a ciertos grupos de *Arquitectura II* (en especial los de Roberto Bogani y Santiago Bozzola) hacia un trabajo más centrado en procesos diagramáticos. Los trabajos del curso de 1999 aumentaron las tensiones con Solsona y Salama, que ya no se reconocían en esas aproximaciones, provocando la renuncia de los docentes de ese segundo nivel tras una serie de disputas.

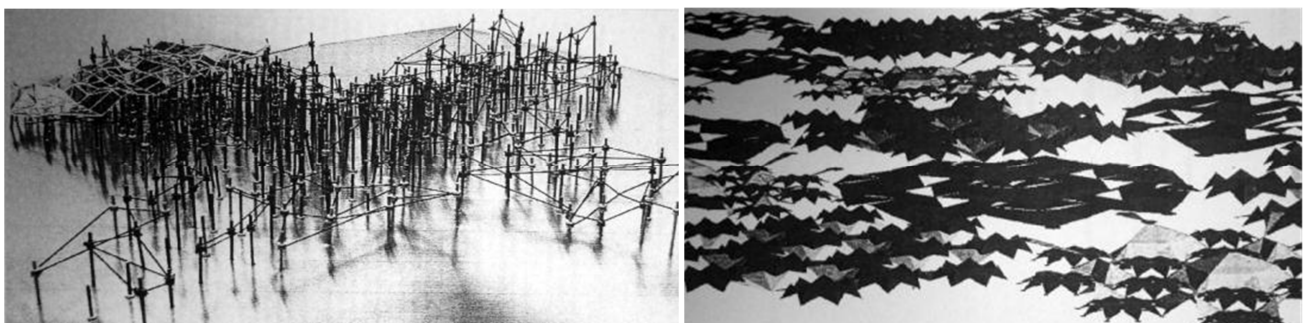
<sup>225</sup> El equipo de Varas, Lestard, Baudizzone, en sociedad con Becker y Ferrari, obtuvo el primer premio (actual Parque de la Memoria)

<sup>226</sup> Se trató del taller “Tabula Consistens” que tuvo lugar en la FADU. Lombardi y Forster participaron como coordinadores del mismo.



f. 70. Diagramas del proyecto que obtuvo el segundo premio en el Concurso de Ciudad Universitaria, 1998. Izquierda: diagrama de árboles; derecha: diagrama de bordes y costas. Autores: Sergio Forster, Martín Ibarlucea y Ciro Najle. Colaboradores: C. Caparelli, Gabriela Cárdenas, Pablo Lorenzo Eiroa, D. Mendelson, M. Mercer. Material cedido por Sergio Forster.

Pero ese conflicto significó para Forster la oportunidad de generar un espacio de reflexión propio en la materia *Teoría de la Arquitectura*: una asignatura del cuarto año de la carrera para la que ese mismo año se abría un concurso<sup>227</sup> (como se dijo, desde el año 2000, *Teoría de la Arquitectura*, al igual que *Representación Arquitectónica*, se independizó de los talleres de *Arquitectura*). Forster organizó ese primer año en “unidades” que coordinaron distintos docentes en torno a diferentes problemáticas de proyecto. Aunque muy distintos, todos los trabajos coincidieron en tanto se alejaron de la tradición del *partido*. Algunos docentes continuaron indagando en problemas de “información” –dirección que seguiría la cátedra en los años sucesivos, profundizando las aproximaciones diagramáticas que habían aparecido en el último año que Forster estuvo a cargo del nivel II del taller de Solsona—. En estos trabajos (f. 71) emerge, en términos de cultura visual, esa doble aproximación que Picon ha planteado sobre la cultura arquitectónica contemporánea: aquello que observamos remite tanto a lo macro como a lo micro; son superficies topográficas, texturas que conforman un material continuo, “paisajes de datos”<sup>228</sup>. Ya estamos del otro lado del umbral: las herramientas digitales permitirían complejizar cada vez más estas aproximaciones.



f. 71. Trabajos realizados por alumnos para *Teoría de la Arquitectura* de la cátedra de Sergio Forster, 2002.

<sup>227</sup> La renuncia “fue un jueves y el viernes cerraban los concursos para interinos de *Teoría*”, pero se prorrogaron hasta el otro lunes. “Entonces nos encerramos todo el fin de semana [...] Yo no pensaba prepararlo porque daba cursos de proyecto. [...] Entonces lo que armé fue una teoría del proyecto, que de hecho es lo que estaba haciendo. [...] Lo presenté, gané ese concurso interino y una vez que gané cambié todo porque se había presentado gente muy valiosa que incorporé”. Forster, entrevista.

<sup>228</sup> Picon (2003) distingue dos características de la arquitectura contemporánea contrapuestas en términos de escala: la arquitectura como paisaje y la arquitectura como textura. En esta última confluye el mundo material e informático, aboliendo “la distinción entre lo abstracto y lo concreto”

# Capítulo IV

## El proyecto desde el fragmento: el *partido* en tiempos de crisis

*Los arqueólogos encuentran de vez en cuando [...] algún fragmento de residuo animal y, según examen y estudio riguroso, llegan a saber que era un trozo de diente de un ser que vivió en el período paleolítico superior [...] Traslademos el hecho al campo del arte e intentemos reconstruir con la fantasía, según los datos materiales y estructurales que hallemos, algo que imaginemos desconocido, un cuerpo fantástico e imprevisto del que tengamos, con todo, algún elemento a nuestra disposición.*

Bruno Munari, “Reconstrucción teórica de objetos imaginarios”, 1999.

*A fragment is part of something larger. Usually it has been broken off. However, in order to make any sense of the material about to be considered, a modified definition is needed: for our purposes a fragment is something that looks as if has been broken. In architecture anything more than that is, with very few exceptions, either an accident or a disaster. For the most part, the only thing broken is a certain type of expectation that we have.*

Robin Evans, “Persistent breakage”, 1995.

Cuando en los comienzos de los años noventa Robin Evans se preguntaba por la persistencia de una “composición fragmentaria” en la arquitectura del siglo XX, concluía, observando los discursos contemporáneos que entonces la justificaban aludiendo a la falta de certezas y celebrando la heterogeneidad, que el mundo nunca había sido tan homogéneo, tan seguro, tan predecible. Pero en 2001 las cosas realmente se fragmentaron para la arquitectura, aunque el despedazamiento de las Torres Gemelas sólo potenció una mayor necesidad de predicción, certeza y seguridad. En nuestro país, lo que había sido despedazado eran la sociedad y el Estado: una fractura que ya no podía seguir invisibilizada.

La Universidad pública llegó a la crisis política, social y económica de fin de siglo en una situación de verdadero deterioro como todo aquello dependiente de un Estado en completa retirada. En particular, la situación de los docentes se vio agravada tanto por los sueldos casi inexistentes –que a la vez fueron difíciles de compensar con un mundo profesional con altos niveles de desocupación<sup>229</sup>–, como por la precariedad de cargos interinos sostenidos por una falta de concursos públicos –falta que generó muy pocas posibilidades renovación–.

En ese contexto cristalizaron de un modo más contundente las críticas al *partido*. Liernur (2001) decía que en las últimas dos décadas del siglo “en la noción de *partido* sobrevivieron la potente tradición de unidad y la utopía de un único sentido y de una única dimensión comunicativa” (p.311). Hacia el cambio de siglo, los discursos sobre lo fragmentario y lo múltiple, sobre las piezas de pequeña escala, sobre los

---

<sup>229</sup> Liernur señala que ya entre 1980 y 1993 se produjo una caída del 30% en la actividad de la construcción, y aunque se dio una parcial recuperación en 1998, la caída vuelve a producirse en 1999 y 2000. A esto se suma que, como se dijo, la matrícula no ha dejado de incrementarse: los datos censales indican que entre 1980 y 1990, si la población aumentó 35,7%, lo estudiantes de arquitectura aumentaron en un 100%. Liernur, 2001, p. 383 y 384.

procesos no apriorísticos, sobre el material “encontrado”, sobre una realidad compleja y dinámica, sobre la necesidad de acceder a un conocimiento más denso y preciso aunque fraccionado, se multiplicaron. Para entonces la práctica de *partido*, tan extendida en la cultura disciplinar local, comenzó a ser abandonada y las prácticas, las posiciones, los sentidos se disgregaron. Hoy, quince años después, pocos hablan del *partido* de su proyecto en los talleres.

Quisiéramos reponer en este capítulo final dos episodios del cambio de milenio que pueden entenderse como cristalizaciones de la crítica al *partido*. El primero se corresponde con dos muestras organizadas por arquitectos docentes de la FADU que tuvieron lugar en dos ciudades europeas. Las muestras dan cuenta de una red absolutamente heterogénea en cuanto a los modos de concebir la arquitectura, pero atravesada por la búsqueda de prácticas alternativas a las condicionadas por el *partido*. En esta red confluyeron muchas de las experiencias porteñas que analizamos en el capítulo anterior.

El segundo es un artículo publicado en el año 2001 en la propia revista de la FADU –*Contextos*–: allí Pablo Sztulwark, Profesor Titular de ICP I y II, proponía una historicidad para la noción de *partido* en nuestra cultura local y ofrecía una explicación de por qué el *partido* ya no se adecuaría al mundo contemporáneo.

#### **IV. a. Los fragmentos de “x posici on ba”**

En el momento más álgido de la crisis argentina, en el verano de 2002, un grupo de arquitectos formados en esa Universidad ya “normalizada”, en su mayoría también docentes de la FADU, participó de las muestras colectivas e itinerantes “x posici on ba in wien” (f. 72) y “x posici on ba in rotterdam”<sup>230</sup>. Estas muestras tienen interés en el final de esta tesis porque permiten iluminar el estado de cierta producción arquitectónica de Buenos Aires en el convulsionado cambio de milenio. Una producción heterogénea de un grupo de jóvenes arquitectos que en la muestra encontró la oportunidad de pensarse a sí mismo, posicionarse y legitimarse dentro del campo disciplinar. Allí cristalizaron modos muy diversos de concebir la arquitectura, aunque corridos en general de los modelos consagrados. Pero lo que nos interesa subrayar es, primero, que las exposiciones se centraron no tanto en obras finalizadas sino en sus procesos de proyectación y de producción, y segundo, que buena parte de los arquitectos que allí convergieron venía cuestionando en los años previos la tradición del *partido*. En este sentido, esta red amplía el panorama de las

---

<sup>230</sup> Los arquitectos-estudios que participaron de la muestra fueron: Francisco Cadau, Fernando Giménez y Roberto Lombardi; Mariano Clusellas; Rodolfo Croce y Teresa Espósito; Claudio Do Campo y Mariana Nava; FIV (Guadalupe Fervenza, Mariana Ibañez y Adriana Vazquez); Sergio Forster, Guillermo Mejliker, Roberto Bogani y Gabriela Cárdenas; Ariel Jacobovich; María José Leyría; M777 (Mauricio Corbalán, Gustavo Diéguez, Lucas Gilardi, Daniel Goldaracena y Pío Torroja; PAC+ (Roberto D’Amico, Martín Olabarrieta, Fernán Goldín, Nicolás Puente y Sofía Gerlach; Santiago Pagés; Tomás Saraceno; SauzG (Leandro López, Claudia Varela y Hugo Montorfano); Claudio Vekstein; BUS Architektur (Laura Spinadel y Claudio Blazica); Bruno Emmer y Gaël Ginggen; Ricardo Flores y Eva Prats; MARZ (Ana Rascovsky y Max Zolkwer); MTMN (Malca Mizrahi y Takayuki Nakajima); Ciro Najle.

diferentes prácticas proyectuales didácticas que se gestaron como alternativas a la lógica del *partido* a lo largo de los años noventa: algunos expositores participaron como docentes y alumnos de los talleres que ya analizamos en el capítulo III (del Laboratorio y del segundo nivel de la cátedra de Solsona, de la experiencia de la Cárcova, de muchos de los TEP, de la cátedra de *Teoría de la Arquitectura* de Forster), mientras que otros permiten anudar otros espacios (podemos nombrar a la cátedra de *Arquitectura* III y IV de Varas o la cátedra de *Morfología* I y II de García Berdiñas/García Cano, aunque sin duda los espacios que cuestionaron al *partido* no se agotan en esta enumeración).



f. 72. “x positi on ba in wien”, 2002: exposición organizada por Roberto D’Amico, Martín Olabarrieta y Roberto Lombardi. Catálogo “x positi on ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

Ya desde su título esta muestra intentaba despejar una posición que la ubicara en la vereda opuesta de otras producciones emergentes, como las del grupo *Paralelo 35*. Pero también pretendía diferenciarse de las producciones que Glusberg había expuesto en el año 2000 como el producto de “la nueva generación” en la muestra “Corte 7” en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), en el que se desempeñaba como director desde 1994. Para fines de los años noventa, y para ciertos sectores de la cultura arquitectónica local –entre los que puede situarse tanto a los participantes de “x posici on” como también a algunos integrantes del *Paralelo 35*–, la figura de Glusberg representaba al *establishment*. Así, “x posici on” fue concebida en oposición a las muestras de las Bienales (organizadas por Glusberg desde 1985) y como contracara de “Corte 7”<sup>231</sup>. Curada por Carlos Sallaberry, de ésta última habían participado los estudios Atelman-Fourcade-Tapia

<sup>231</sup> Una crítica a dicha muestra hacía Mauricio Corbalán –participante de “x posici on”– en una reseña para la revista *Ramona*. Allí agregaba al texto que presentaba a los arquitectos y entre paréntesis, las firmas que auspiciaban dicha muestra: “Somos un grupo heterogéneo (*Epson, Tafirol, Post Biónica, Prodaltec, Village cinemas, Mendoza Plaza shopping, Interieur Forma, etc.*) que firmamos bajo el mismo nombre. Trabajamos en la misma ciudad, cruzándonos azarosamente en una exaltación de lo fragmentario [...]”. Corbalán, M. (2000, Noviembre). Corte por lo sano. Corte 7 Arquitectos varios. *Ramona, revista de artes visuales*, 8, Buenos Aires, p.19. En: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH280c.dir/r8\\_28nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH280c.dir/r8_28nota.pdf) (Última visita: junio de 2015).

(que entonces habían ganado el concurso del MALBA<sup>232</sup>), Becker-Ferrari<sup>233</sup> (que eran parte del *Paralelo 35*), Bilik<sup>234</sup>, Blinder-Janchez<sup>235</sup>, Bodas-Miani-Anger & asoc.<sup>236</sup>, Ledesma<sup>237</sup> y Clusellas<sup>238</sup> (que fue el único arquitecto que participaría también de “x posici on” dos años más tarde). A las maquetas y paneles de estos estudios exhibidos en *backlight*, se sumaba una instalación de imágenes de Esteban Sapir y música de Sebastián Volco en torno a la ciudad. En este último punto ambas exposiciones fueron coincidentes, porque también “x posici on” se completaba con otras producciones culturales y artísticas (danza, fotografía, video) intentando producir un “ambiente visual-sonoro”<sup>239</sup> sobre Buenos Aires. Así, en ambas muestras se ponía en diálogo a la arquitectura con otras expresiones artísticas y con la ciudad. De todos modos debe señalarse que, a diferencia de las actividades gestionadas por Glusberg, “x posici on” casi no tuvo repercusión local más allá de la propia red que implicaba y casi no fue difundida en el país<sup>240</sup>.

Al mismo tiempo, la muestra montada en Viena y Róterdam pretendía mostrarse diferente de las producciones rosarinas vinculadas al *Grupo R* que para entonces ya comenzaban a tener mayor visibilidad en Buenos Aires. Al respecto Lombardi recuerda:

nos pidieron una exposición sobre producción en la Argentina y decidimos que fuera una exposición sobre producción de Buenos Aires, básicamente porque había mucha conciencia de que los rosarinos ya habían hecho otra cosa y que nada que fuera una explicación hecha desde Buenos Aires daba cuenta de Argentina [...] Y por otro lado, esa exposición que [...] empezó a ser pensada para que estén Clorindo Testa, Tito Varas... A medida que iba evolucionando la lista de la gente que podía estar [...] dijimos: “no, tiene que ser una exposición de lo que estamos haciendo nosotros.” [...] porque realmente era una manera de que tuviera una agenda [...] de distinción. (Lombardi, entrevista)

---

<sup>232</sup> Recordemos que el concurso del MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) había sido organizado por Glusberg, con un jurado internacional compuesto de las personalidades que habían visitado el país en ocasión de la Bienal de 1997. Para el año 2000 estos arquitectos estaban produciendo ese edificio, obra a la que sumaban una serie de proyectos para una Residencia de Estudiantes, la ampliación de una clínica y para el concurso para el Edificio del Concejo Deliberante, todos proyectos para la ciudad de Córdoba.

<sup>233</sup> Mostraron los proyectos ganadores de la Bienal de Arquitectura de 1995, el primer premio para el Parque Central de Mendoza en sociedad con Oscar Fuentes, el primer premio del Concurso para Ciudad Universitaria y del concurso de ideas para el área de retiro, ambos en sociedad con Varas, Baudizzone y Lestard, además de dos casas.

<sup>234</sup> Con una serie de proyectos para el área de Puerto Madero, una torre, el Hotel Diagonal Norte y una casa en Colonia.

<sup>235</sup> Expusieron un proyecto para un campus universitario y un instituto tecnológico en Benavidez, otro para el Club Náutico Hacojoac, un edificio de propiedad horizontal y una serie de casas.

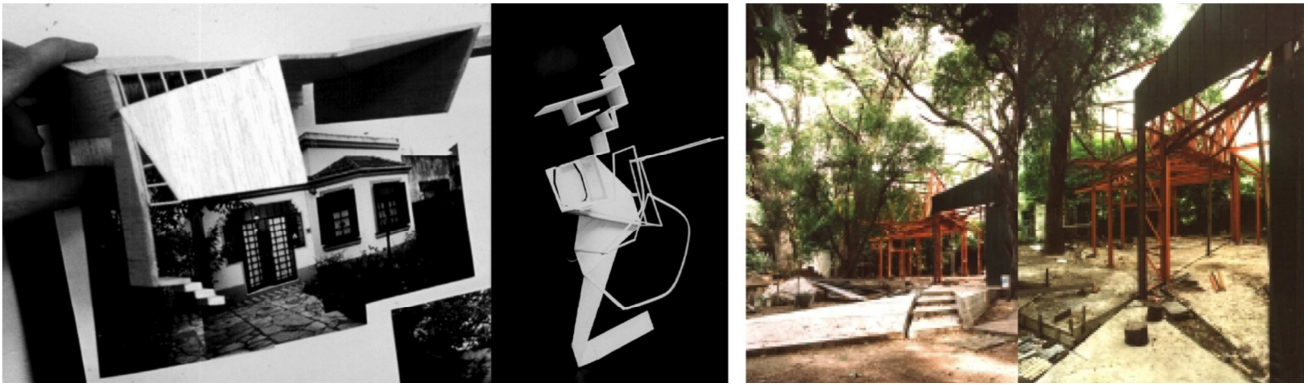
<sup>236</sup> El estudio mostró los proyectos de remodelación del Aeroparque y de la estación de Constitución, el Solar de la Abadía, el Bahía Blanca Shopping, el Mendoza Plaza Shopping y el Village Recoleta.

<sup>237</sup> Antonio Ledesma mostraba los segundos premios recibidos por los proyectos para la Sociedad Hebrea Argentina y el Banco Central de la República Argentina, el proyecto de una casa, de un hotel, de Centro de Gestión y Participación, y la obra de una discoteca en Neuquén.

<sup>238</sup> Mariano Clusellas expuso una serie de casas realizadas en Uruguay.

<sup>239</sup> Catálogo “x posici on ba in wien”, 2002, cedido por Roberto Lombardi.

<sup>240</sup> Las muestras sólo fueron publicadas en los suplementos de *Clarín* y *La Nación*: “Argentinos exponen en Europa”, *La Nación, Suplemento de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* n° 417, Miércoles 27 de marzo de 2002, p. 2. “Diseño Made in Argentina”, *Clarín, suplemento de arquitectura ingeniería, planeamiento y diseño*, 29 de abril de 2002, p. 8. Y PRACK, Federico; “Postales de la Argentina que dan vueltas por el mundo. Muestra itinerante en Rotterdam. Obras de arquitectura, fotografía, video y danza, en el Berlage Institute”, *La Nación, Suplemento de Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, n° 422, Miércoles 8 de mayo de 2002, p. 3.



f. 73. Imágenes expuestas en “x posici on ba in wien”. Izquierda: Ariel Jacobovich, casa Bechelli. Derecha: Claudio Vekstein y Roberto Lombardi, pabellón en la ESBA Ernesto de la Cárcova. Publicadas en el Catálogo “x positi on ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

Organizada principalmente por Roberto D’Amico, Martín Olabarrieta y Roberto Lombardi<sup>241</sup>, la muestra se fue conformando con el objeto de volver visibles aproximaciones alternativas a la Arquitectura. Si las Bienales organizadas por Glusberg requerían de las obras expuestas una única fotografía y de gran tamaño, aquí, por el contrario, se armaron grandes paneles compuestos por muchas fotografías pequeñas que mostraban el desarrollo de un trabajo, en parte, porque “casi ninguna obra resistía poder ser vista como una realización perfecta [...] sino que al revés, lo que [se podía] era mostrar un *proceso*.”<sup>242</sup> Y es que, por un lado, los conflictos que se agudizaron hacia el cambio de siglo en el país habían afectado sobre todo la producción arquitectónica de los estudios más jóvenes:

había mucha conciencia de que estaba todo a medio hacer, que no se terminaban las cosas, que alguien empezaba una cosa y se tenía que ir a otro lado [...] Todo el mundo estaba como en un estado nómada, desarmando y volviendo a armar cosas [...] El pabellón de la Cárcova en ruinas. Era como un estado de “todo roto”. (Lombardi, entrevista)



f. 74. Fotografías expuestas en “x posici on ba in wien”: Ciro Najle, proyecto Plaza Estado de Israel. Publicadas en el Catálogo “x positi on ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

No sólo se habían roto los grandes relatos como observaría Pablo Sztulwark en el artículo del que nos ocuparemos en el próximo apartado. Esa producción “rota” en un sentido literal, “imperfecta”, pero

<sup>241</sup> “x posici on” se gestionó a partir de la invitación de Christine Bärnthaler. Según el testimonio de Lombardi, “el contacto [fueron] [Claudio] Blazica y [Laura] Spinadel, que estaban en Viena, y que eran amigos de [Roberto] D’Amico y [Marín] Olabarrieta [...] Al final se termina armando un comité: D’Amico y Olabarrieta, [Roberto Lombardi], Santiago Pagés [...] Y participan del proyecto de la instalación Adriana Vázquez, Mariana Ibañez y Guadalupe Fervenza, que en ese momento eran un estudio [...] y ex alumnas de la Cárcova.” Lombardi, entrevista.

<sup>242</sup> *Ibídem*.

sobre todo no ideal, corrió la mirada hacia los procesos proyectuales y productivos, alejados del recorrido certero que va desde un punto de inicio hacia uno de llegada. Ni grandes ideas, ni grandes obras. Por eso tampoco tenía sentido mostrar una gran y única fotografía. Y después de todo, el modo en cómo se presentaba a la muestra –“x posici on ba in ...”– hablaba, para los curadores, “de una incógnita al inicio” y de “una puesta en marcha al final”<sup>243</sup>, que variaría según la ciudad y en función del estado de producción de las obras de los expositores: un estado imprevisible<sup>244</sup>.

Pero por otra parte, este modo de entender el proyecto y la producción arquitectónica –como un *proceso*, sin comienzo y sin final– puede ponerse en diálogo con el trabajo que Miralles y Pinós habían mostrado en *El Croquis* en 1991. Ramón Faura Coll (2010) ha señalado, observando las fotografías de las obras incompletas allí publicadas (f. 75), la novedad que implicaron estas imágenes, incluso para la misma revista:

[...] estamos en 1991 y dicen que las instalaciones de Tiro con Arco están terminadas. Muchos, al hojear *el Croquis* de septiembre de 1991, no solamente lo vemos incompleto: creemos firmemente que lo publicado no es un edificio. Nada permite (aún) identificarlo como tal. [...]

En una de las fotografías publicadas aún quedan dos hombres en mono azul empalmando un cable. Otras, muestran el edificio a medio hacer. Todo indica que el edificio realmente no está terminado. No es casual: el monográfico se titula *En construcción*. Es conocido el interés de Enric Miralles por las obras a medio hacer. [...] Exponer lo inacabado a la mirada pública no es una estrategia nueva. Accidentalmente o de forma deliberada, desde el Templo Malatesta, a los esclavos de Miguel Ángel, los ejemplos son incontables. La potencia formal viene dada por el carácter incompleto de la obra. Apreciar lo inacabado, es cierto, debe mucho a la sacralización romántica del artista. Una obra a medias sugiere la inminente presencia de su autor, sorprendido eternamente manos a la obra.



f. 75. Fotografías de las obras de Miralles y Pinós publicadas en la revista *El Croquis* n° 49-50 de 1991.

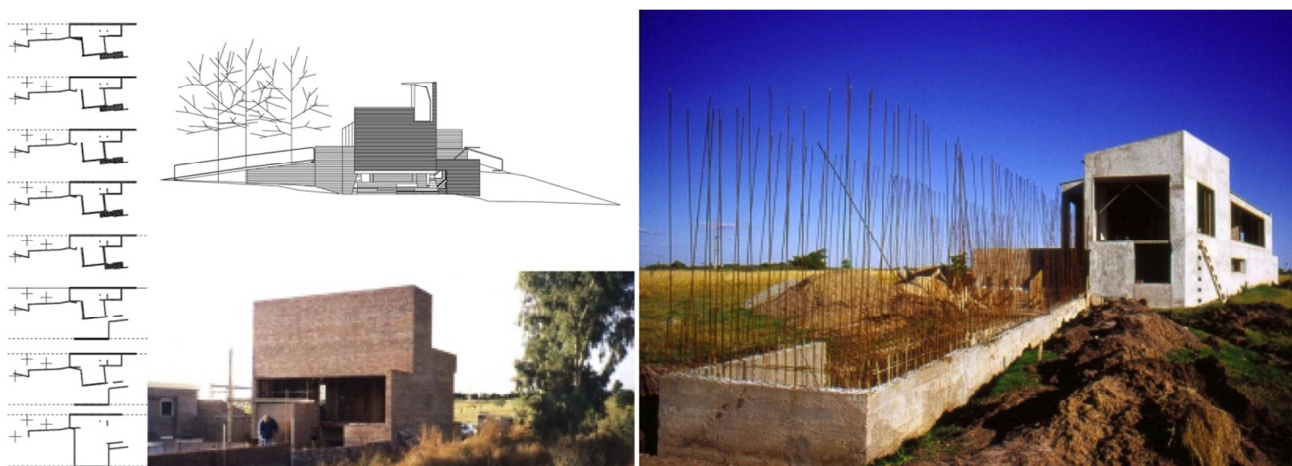
<sup>243</sup> El nombre de la muestra se presentaba en rigor desdoblado; para el caso de Viena, por ejemplo, se presentaba como: “x posici on ba in wien”. Así, sostenían los curadores, “por un lado incluye un par de desfiguraciones del término exposición: una incógnita al inicio, una puesta en marcha al final. Por el otro, una conexión entre dos sitios, que demanda una actualización del material según cada nuevo destino. Entre los dos, decolorado, un nombre velado, demarcando todo este trabajo como una reconstrucción de su ciudad de origen.” Catálogo de la muestra “x posici on ba in wien”, op. cit.

<sup>244</sup> De hecho, la muestra estaba pensada para recorrer otras ciudades además de Viena y Róterdam, que no pudieron concretarse.

Muy agudamente Faura apuntaba, en su ponencia, a la enorme novedad que implicó la alteración al orden convencional del discurso arquitectónico: y no sólo por las fotografías de una arquitectura a medio hacer, sino además por la incorporación de un material técnico que suele guardarse en la “cocina” de los estudios; un material publicado no como anexo final, sino en medio de los dibujos de arquitectura típicos que suelen aparecer en las publicaciones. La incompletitud registrada en las fotografías de la obra y los detalles técnicos superpuestos a los dibujos más típicos, disolvía para Faura “los límites entre discurso poético e instrucción técnica”, alejando a Miralles de la “narración convencional de todo proyecto arquitectónico, de lo general a lo concreto, de lo ideal a lo prosaico.” (Faura Coll, 2010)

Diez años después, en la coyuntura local, el modo en que Miralles había reenfocado los problemas arquitectónicos –a los que muchos arquitectos de “x posici on” estuvieron atentos tempranamente<sup>245</sup>– brindaba una clave estética para poner en valor una producción afectada por problemáticas extra-disciplinares. El catálogo da cuenta de la especulación que la muestra supuso sobre esa producción conjunta:

el mayor argumento en común es la respuesta a condiciones productivas iniciales muy especiales (mayormente encargos privados de bajo costo, formación en tareas de enseñanza y proyecto, pero también de dirección de obra y construcción, condiciones de ejecución de los trabajos imprevisibles y complejas, participación en oficinas de arquitectura en permanente mutación y reestructuración). En este marco, se han reunido trabajos con una especial determinación entre desarrollos teóricos y propiedades táctiles y ópticas, que se aproximan llamativamente a la relación material que se suele establecer entre autor y obra en las artes plásticas o en el *bricolage* y la artesanía, aunque atravesados ahora por demandas intelectuales precisas. Así, puede reconocerse una particularísima modalidad de trabajo, que ha convertido en virtudes sorprendentes a aquellas circunstancias que *a priori* podrían presentarse como dificultades.<sup>246</sup>



**f. 76.** Fotografías expuestas en “x posici on ba in wien”. Izquierda: Francisco Cadau + Fernando Giménez + Roberto Lombardi. Derecha: casa en Campana; Mariano Clusellas, casa Secreto. Fotografías publicadas en el Catálogo “x positi on ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

<sup>245</sup> Ricardo Flores y Eva Prats, Claudio Vekstein y Leandro López trabajaron en el estudio de Miralles. Pero además participaron del TEP del catalán en 1994: Mauricio Corbalán, Gustavo Diéguez, Lucas Gilardi, Daniel Goldaracena, Pío Torroja, Ciro Najle. Asimismo muchos de los más jóvenes participantes asistieron al curso de posgrado que Vekstein organizó en la Cárcova dos años después.

<sup>246</sup> “Catálogo x posici on ba in wien”

Aquellas “circunstancias que *a priori* podrían presentarse como dificultades” aludían a las condiciones de producción local, que se encontraban alejadas desde fines de los años setenta de los grandes encargos estatales y eran dependientes, en el cambio de siglo, de comitentes privados de clases medias empobrecidas en un contexto de recesión económica. Para los participantes de la muestra esta situación se había vuelto positiva en tanto que los tiempos de “alargamiento de la ejecución [habían introducido] momentos cualitativos-reflexivos donde no se los prevé usualmente”, haciendo que los arquitectos devinieran “autores prácticamente materiales de las obras, casi *bricoleurs*”<sup>247</sup>. Para Lombardi esas condiciones adversas habían sido asumidas como un obstáculo por la generación que lo precedía, aquella que había conformado “la segunda línea” de La Escuelita, con quienes él y otros participantes de “x posición” habían mantenido diálogos a través del “Club de los 40”. Aquella generación había sido preparada para insertarse en un mundo de gran producción y prestigio a partir de los concursos públicos, en el momento justo en que los concursos ya no volverían a garantizar esa inserción. En esa generación, dice Lombardi,

Había algo de un modelo de práctica, que era un modelo de práctica fallido. Ellos habían adquirido unos instrumentos para ser grandilocuentes y no podían ser grandilocuentes. El único grandilocuente era Solsona. [...] Había un montón de gente formada con ese modelo que no podía hacer nada, que consideraba que todo lo que hacía era fallido, porque aspiraban justamente a materializar gestos descomunales, ganando concursos, ideas geniales [...] La gran falacia del *partido* es que sostiene ideas [...] que son nada, hacer una placa, un gran techo que vuela... Y realmente era muy evidente para alguien en formación que eso no servía para nada. Porque tampoco es que estabas en condiciones de ganar concursos. Los concursos eran una farsa. [...] Entonces, estaba claro que había que construir otro tipo de instrumento formativo [...] que era un poco lo que apostábamos en Viena.” (Lombardi, entrevista)



f. 77. Fotografías expuestas en “x posición en Viena”: Ricardo Flores y Eva Prats, Museo de los molinos. Publicadas en el Catálogo “x posición en Viena”, cedido por Roberto Lombardi.

En las muestras de Viena y Róterdam se rescató entonces una arquitectura de pequeña escala: las obras expuestas no sobrepasaron, en general, la escala doméstica o el pabellón, la reforma de construcciones preexistentes, las instalaciones o el diseño mobiliario. Es cierto que este rescate también se

<sup>247</sup> *Ibidem*.

había comenzado a producir con el trabajo de algunos de los arquitectos del rosarino *Grupo R*: podemos pensar aquí en la temprana y mínima intervención de Caballero en la ya citada Plaza Santa Cruz, en la atención de Marcelo Villafañe hacia un material de poco valor como el fenólico en el loft Begué (1997) y en las pantallas de la casa Cabrini (1998), en el quincho o la escalera de la casa de la calle Constitución 1314 (2001) realizados por Rafael Iglesia. Y hasta puede señalarse el rescate de la obra de Jorge Scrimaglio realizado en las páginas de la revista [041], donde los rosarinos –y algún porteño– celebraron la pequeña capilla del Espíritu Santo y la inconclusa reforma de la casa Siri. Como en buena parte de la producción rosarina, efectivamente muchos de los trabajos de “x posición” volvieron la mirada sobre las propiedades táctiles de la arquitectura, aquellas que justamente requieren de una aproximación muy cercana a la obra y que la pequeña escala propicia.

Pero lejos de tratarse aquí de una muestra de preciosas joyas arquitectónicas, lo que se pretendía poner de relieve eran los procesos proyectuales y productivos de esas pequeñas intervenciones, “registrando series” y “enfaticando la continuidad del trabajo”<sup>248</sup> de los arquitectos. Sobre la atención hacia el problema del *proceso*, Moneo (2004) ha señalado la importancia que ha tenido en los últimos años para establecer una “teoría del proyecto”:

tanto arquitectos como estudiantes insisten hoy en el proceso a la hora de presentar el proyecto. El proceso, por tanto, como responsable del proyecto [...] al hacer del proceso el corazón de la arquitectura [se] traslada al arquitecto toda la responsabilidad de la misma [...] Lo importante es relatar cómo actúa el arquitecto: lo que interesa es la descripción de la trayectoria del proyecto, la aventura de la gestación. [...]

Ahora la experiencia arquitectónica se ha transformado en material didáctico. El proceso enseña el “cómo”. La arquitectura como proceso es la arquitectura de las escuelas, lugares en los que aprendemos a “cómo hacer”.

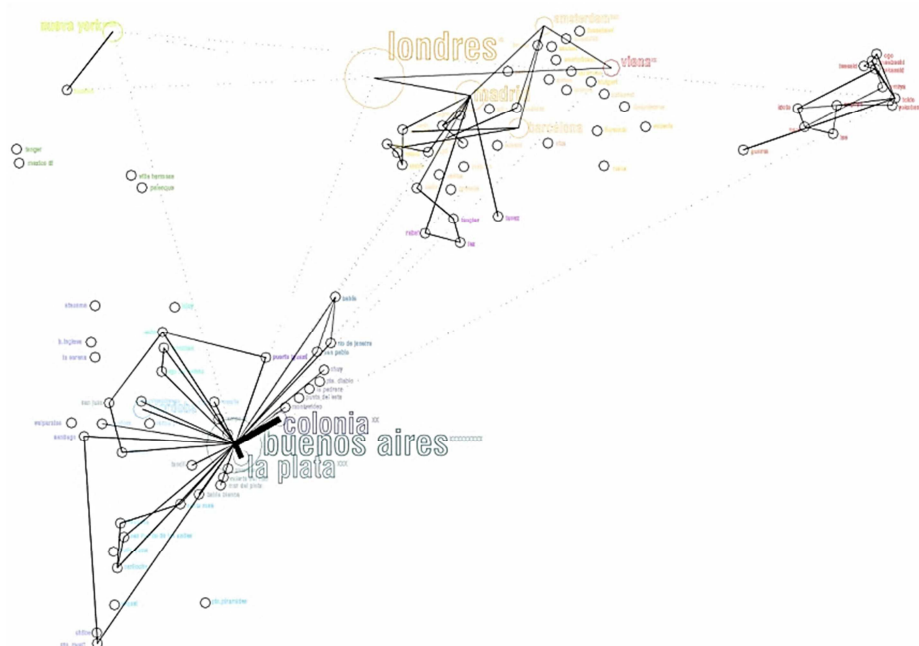
Siguiendo las reflexiones de Moneo, el estatus de *autor*, si bien no aparece ahora en términos de “genio creador”, emerge al priorizarse el relato sobre cómo éste actúa. Un estatus que se pone de mayor relieve cuando, como señalaba Faura, la obra se muestra incompleta (en *proceso*, en *construcción*), sugiriendo así “la inminente presencia de su autor, sorprendido eternamente manos a la obra”. Unas “manos” que se manifiestan más literalmente en la escala pequeña y, sobre todo, cuando el trabajo rescata los aspectos materiales, recobrando la condición táctil de la arquitectura. Se recupera así una relación “entre autor y obra” más próxima a la que se da en las artes plásticas o la artesanía, aunque los arquitectos de “x posición **on**” intentarán separarse de la figura del artesano para pensarse a sí mismos como intelectuales, artistas, teóricos y académicos<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Para pensar el “arquitecto-autor” que primaba en la muestra, la curaduría presentaba la figura del “arquitecto-intelectual” a partir de tres modelos que se superponían en diferentes grados, según los proyectos: el modelo del “artista (donde la autoconciencia reflexiva respecto de materiales y procedimientos y la articulación institucional lo alejan del artesano)”, el modelo del “teórico (forzando el ejercicio de explicitar la relación entre encuadres disciplinares y afinidades prácticas)”, y el modelo del “académico (adoptando posiciones más trabadas y reflexivas entre intereses propios y articulación didáctica)”. *Ibidem*.

La importancia otorgada a la figura del autor –y al colectivo de autores– se evidencia en “x posición” en las “cartografías” (f. 78) que muestran las “relaciones físicas que cada expositor trazó” entre 1997 y 2001, como un modo de reconstruir los trayectos de un “grupo frágilmente sedentario, compuesto de arquitectos residentes en Buenos Aires y Turistas (formados aquí, ahora residentes temporarios o permanentes en el exterior)”<sup>250</sup>. Efectivamente, muchos de los arquitectos participantes se habían desplazado en esos años para continuar estudios o buscar experiencias laborales enriquecedoras<sup>251</sup>. Fue para exponer esas migraciones que se construyeron dos mapas: “uno general, que muestra el movimiento sin reconocer quiénes lo efectúan; otro particular por expositor, que recrea el movimiento propio”<sup>252</sup>.



f. 78. Mapa general que “se construye a partir de localizar todas las ciudades visitadas por los expositores, señalando con el tamaño/valor de línea los sitios/recorridos más frecuentes. Existe un segundo ajuste a partir de esta primera constelación, las rutas más usadas acercan a las ciudades que las determinan (así es como Londres cambia su posición relativa)”. Publicado en el Catálogo de “x posición ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

Queda por reconstruir el mapa de las distintas experiencias didácticas porteñas que se hilvanaron en esta red: una trama que puede extenderse hasta las experiencias de la Escuelita y del Laboratorio, aunque los expositores se hayan formado como arquitectos en la Universidad de la democracia. Algunos, ya lo

<sup>250</sup> *Ibídem.*

<sup>251</sup> Sobre estos viajes, en el catálogo se explicaba: “Ha sido usual que buena parte de los arquitectos jóvenes realicen estudios de postgrado (la oferta de Buenos Aires para esta expectativa no es buena) o experiencias de trabajo con arquitectos de renombre (también a falta de una transferencia eficaz con las figuras del propio ámbito de la ciudad) en Europa o Estados Unidos. Esa mudanza implicaba hasta hace poco tiempo una opción binaria: volver o quedarse. [...] Las últimas generaciones parecen haber optado por movimientos más variados y breves.” Roberto Lombardi recuerda que “Ciro [Najle] ya estaba en Londres, Claudio [Vekstein] iba y venía de Estados Unidos. Habíamos tenido contacto con Ricardo Flores [que vivía en España y] había venido a la Cárcova a presentar los proyectos que estaban haciendo con Miralles en ese momento, sobre todo el parque de Mollet. [En Austria] Estaban [Claudio] Blazica y [Laura] Spinadel que además de que nos habían invitado queríamos involucrarlos en el proceso. Se habían ido a Londres Malca Mizrahi y Takayuki Nakajima [...] Había mucha gente migrando y gente que durante el proceso empezó acá y terminó afuera o a la inversa, como Ariel Jacobovich o Tomás Saraceno [...] Max Zolkwer y Ana Rascosky estaban en Róterdam, Bruno Emer estaba en Suiza con Dhal Rocha [...]”. Lombardi, entrevista.

<sup>252</sup> Catálogo “x posición ba in wien”, op cit.

hemos señalado, fueron alumnos de la fugaz pero significativa cátedra de Díaz donde se transmitió un interés por una arquitectura sin grandes gestos y por un trabajo fundado en el conocimiento de la arquitectura construida. Muchos participaron del “Club de los 40” y a raíz de esos encuentros generaron, en 1996, una serie de reuniones semanales que se denominaron “Todos tus martes” o “Martes a las 8”, donde se juntaron para debatir sobre Arquitectura de manera independiente de los organizadores del “Club”<sup>253</sup>. Allí tuvieron oportunidad de confrontar distintas posiciones y prácticas proyectuales; muchas de ellas cristalizaron en “x posici on”.



f. 79. Fotografías expuestas en “x posici on ba in wien”: Tomás Saraceno, A-sentarse. Fotografías publicadas en el Catálogo “x positi on ba in wien”, cedido por Roberto Lombardi.

Si bien “x posici on” sólo se realizó en Viena y Róterdam, no debe perderse de vista que la heterogeneidad de nuevas prácticas que allí encontramos también había comenzado a adquirir mayor visibilidad en la FADU desde el año 2000. Se anticipó en el primer curso de la cátedra de *Teoría* de Forster que, como ya dijimos, se había organizado en “unidades” conducidas por distintos docentes<sup>254</sup>, como una suerte de “sub-cátedras donde cada uno hacía lo que quería” (Forster, entrevista). Mientras algunos docentes indagaron en aproximaciones diagramáticas, otros exploraron en los límites entre Arte y Arquitectura: Tomás Saraceno<sup>255</sup>, por ejemplo, propuso a sus alumnos “construir una relación más allá de la atmósfera” —a él se debió una conferencia que Gyula Kosice brindó en la Facultad—.

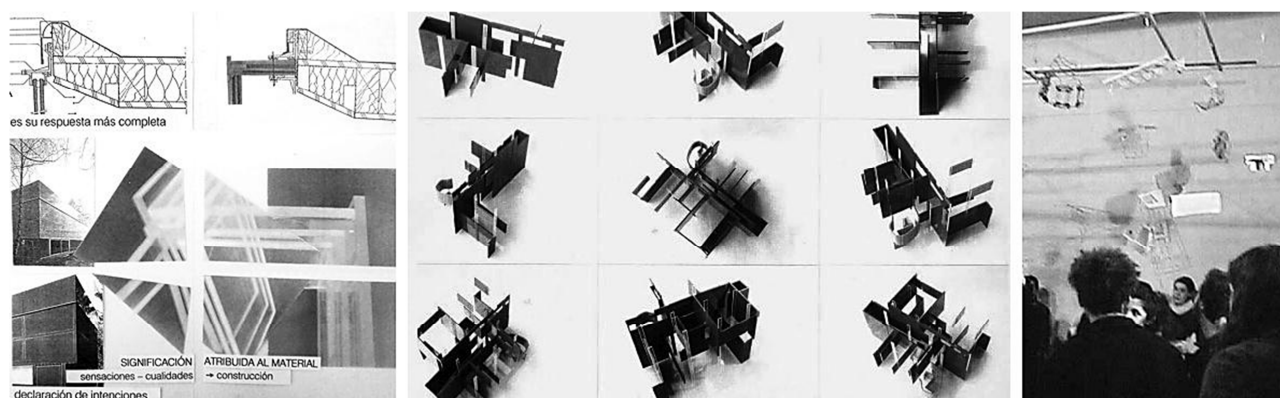
En otras unidades de *Teoría* los intereses se dirigieron hacia los aspectos tectónicos de la arquitectura: ese fue el caso del grupo conformado por Santiago Pagés y Fernán Goldín, quienes plantearon un trabajo sobre un detalle constructivo en escala 1:1 (f. 80, izq.). Al mismo tiempo, un ejercicio similar,

<sup>253</sup> “Nosotros nos empezamos a dar cuenta que nos teníamos que juntar a discutir entre nosotros. Entonces el “Club de los 40” era los jueves y nosotros nos empezamos a reunir los martes”, recuerda Lombardi (entrevista). También Forster relataba: “Nos juntamos en estudios rotativos y la mecánica era que cada uno traía entre 1 y 15 diapositivas. Podía ser obra propia u obra de otro. Y después discutíamos y nos peleábamos [...] para mí fue un lugar interesantísimo, de intercambio, de conocer gente. A mucha gente con la que hoy sigo trabajando la conocí ahí” (Forster, entrevista). De estas reuniones participaron, además de los organizadores de la “x posici on”, Vekstein, Forster, Claudio Do Campo, Najle, Pio Torroja, Gustavo Dieguez, Daniel Ventura, Emilio Shargrosky, Matías de Luigi, entre otros. (La lista de participantes de estos encuentros no pudo ser reconstruida con precisión. Los que aquí se mencionan corresponden a los relatos de Lombardi y Ventura).

<sup>254</sup> Esas “unidades” correspondían a: Claudio Do Campo; Pío Torroja + Roberto Lombardi + Mauricio Corbalán; Gabriela Cárdenas; Roberto Bogani y Ramiro Gallardo + Marina Masciottra, Sebastian del Campo y Judith Benedetti; Tomás Saraceno + Verónica Morello y María Cohen; Santiago Pagés y Fernán Goldin.

<sup>255</sup> Tomás Saraceno (1973) se recibió de arquitecto en la UBA (1999). Participó del Laboratorio de Najle y del posgrado que Vekstein en la Cárcova. Realizó estudios de posgrado en la *Staatliche Hochschule für Bildende Kunst*, en Frankfurt. Actualmente trabaja desarrollando instalaciones que se indagan en los límites entre Arte y Arquitectura.

llamado “Arquitecton”, se realizó en el taller de *Arquitectura IV* de la cátedra de Varas (en el que Goldín también era docente, junto a Roberto D’Amico, Leandro López y Federico Borghini). El ejercicio consistía en la producción de intervenciones materiales –en escala 1:1– en distintos sectores del taller que la cátedra tenía asignado: una vez construidos los “arquitectones” por diferentes grupos de alumnos, el taller abría sus puertas a modo de exposición.



f. 80. Izquierda: ejercicio realizado por alumnos del grupo de Pagés y Goldín en *Teoría* de la cátedra de Forster, 2000. Material cedido por Sergio Forster. Centro y derecha: ejercicios realizados por alumnos de Morfología en la muestra “Arte-factos”, en el año 2000. Publicado en el *Cuaderno de Lectura* n° 4, cedido por Roberto Lombardi.

A la vez, un interés por “la forma como capacidad constructiva” se expuso en la FADU desde la muestra “Arte-factos” (f. 80, der.), montada también en el año 2000 por la cátedra de *Morfología I y II*<sup>256</sup> de Javier García Cano (una cátedra que hasta entonces había llevado el nombre de su padre, Francisco García Berdiñas). Desde este espacio, en el que nuevamente convergieron a lo largo de los noventa muchos de los arquitectos docentes de “x posici on”, García Cano junto a Lombardi –ambos formados en la crítica posmoderna que heredaba las reflexiones iniciadas en La Escuelita<sup>257</sup>– habían iniciado un cuestionamiento al abordaje idealista de la forma arquitectónica instalado en la Facultad por Roberto Doberti y Roberto Bonifacio<sup>258</sup>: una aproximación funcional a la tradición de *partido* en tanto la forma se concebía primero de manera abstracta, para luego asumir sus manifestaciones tectónicas. Hacia los últimos años del siglo, la cátedra, que hasta entonces había abordado el problema morfológico desde el análisis de las estructuras organizativas y generativas de distintos casos de estudio, profundizó un trabajo sobre procedimientos de

<sup>256</sup> Se trata dos materias que fueron incorporadas a la currícula de grado en 1986.

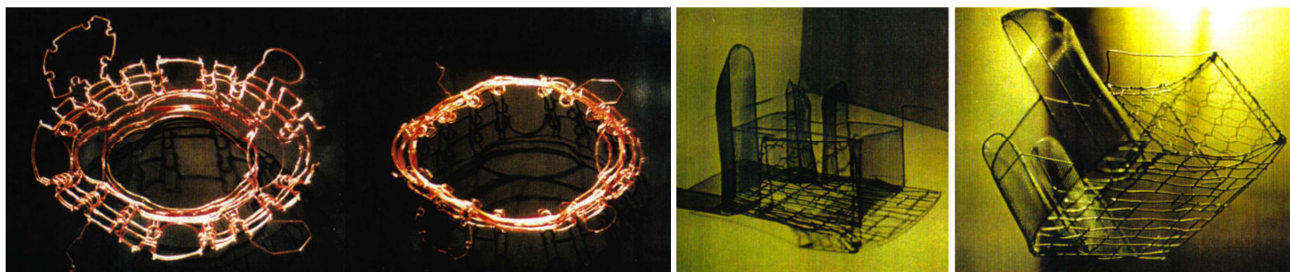
<sup>257</sup> “Teníamos entonces mucha influencia de una visión de la forma, si querés, más posmoderna, más influida por la tensión compositiva, por lo que habían difundido Pancho [Liernur] y Leston con *Hetereotopías*, ese tipo de cosas... [Entonces] era una discusión sobre cómo incluir al posmodernismo [...] Para nosotros era importante cruzarle a esa especie de abstraccionismo que se había vuelto muy platónico y muy funcional a la idea de partido una versión más informada por una producción crítica, por modelos un poco más interesados por [...] la relación entre forma y materia” (Lombardi, entrevista). El importante material teórico que dio fundamento a esta cátedra fue compendiado en una serie de *Cuadernos de Lectura*. Allí aparecía, por ejemplo, una reelaboración de la traducción de “*Hetereotopía*” que 20 años antes había hecho Leston.

<sup>258</sup> Tanto Roberto Doberti como Roberto Bonifacio era para entonces reconocidos profesores de estas materias.

transformación y construcción<sup>259</sup>. Sobre estas problemáticas giró la exposición “Arte-factos”. Lombardi decía que se trataba de

obras iniciadas en edificios aunque no son edificios, planteadas como representaciones y dispuestas a dejar de serlo. Bastante más construcciones que maquetas: construcciones con medios arquitectónicos pero capaces de interrogar a las convenciones de la construcción, sustituyendo la ficción de la tecnología por una técnica reflexiva, fundada en argumentos formales. [...] El trabajo se pone a prueba al someterlo a sus condiciones de desarrollo (su origen en un edificio paradigmático, el pasaje analítico de convertirse en representación, el despliegue de sus procedimientos para hacerlo dar cuenta de su propia factura como trabajo). Entonces puede ser proyecto: objeto atentamente construido, definiendo en su recorrido su estado de proyección, de reconstrucción cifrada en un trabajo capaz de volver a formular el material de la forma en arquitectura, aún sin recurrir a la ilusoria esperanza de adquirir apariencia verosímil de edificio. (Lombardi, 2000)

Las maquetas producidas en el taller surgidas de casos de estudio fueron construidas a veces como tejidos de alambre (f. 81) —permitiendo transparencias y superposiciones—, mientras que otras se realizaron con varillas, atendiendo a las tramas, las direcciones, la densidad y las texturas producidas. En otros ejercicios se produjeron maquetas de partes, materializadas como superficies plegadas y encastradas (f. 80, centro). La atención de estos trabajos, dirigida tanto hacia los procedimientos de repetición, transformación, alteración y variación, como a los de construcción material, corrió la mirada hacia las relaciones entre las partes, la identificación de límites, los cambios cualitativos del material, excediendo la mera identificación entre forma y figura geométrica habitual, hasta entonces, en los talleres de *Morfología*.



f. 81. Maquetas de alambre de Morfología de la cátedra García Cano.

Si en los años de La Escuelita y del Laboratorio del CAYC los dibujos habían ganado autonomía, podemos advertir que hacia el fin de siglo en la FADU lo hacían las maquetas, que además de ser representaciones de edificios fueron entendidas como construcciones materiales, como artefactos de escala

---

<sup>259</sup> Lombardi identifica ese giro, primero, con un curso de verano preparado por los docentes Mauricio Corbalán, Ariel Jacobovich y Diego Jaroslavsky para *Morfología II*, con “una agenda radicalmente experimental [...] que fue más directamente hacia la transformación”, un tipo de trabajo que Lombardi también vincula al impacto del trabajo de Miralles. Y segundo, con el trabajo que Hernán Barsanti (también docente del taller) realizó sobre los procesos constructivos de las maquetas. En los escritos de Barsanti, que la cátedra incorporó como apuntes, podía leerse: “Una maqueta puede ser un momento cualitativamente intensivo tanto como la obra y no una simple representación de ella. [...] la parte, puede adquirir en la maqueta características de objeto autónomo y completo, determinando relaciones en su condición de hecho constructivo con escala propia. [...] En un instante posterior, la obra será una actualización de la forma.” Barsanti, 1999, p. 392.

manipulable tal como los detalles que también se construyeron en escala 1:1, efectivamente sin representación.

#### IV. b. Partido, roto

Finalmente, la crisis del *partido* se hizo visible no sólo por la cantidad de nuevas prácticas que comenzaron a exponerse en Ciudad Universitaria. También la crisis fue explícitamente señalada en un número de la revista *Contextos* en el año 2001, en un artículo escrito por Pablo Sztulwark quien, recordemos, estaba a cargo de uno de los talleres de ICP de la cátedra coordinadora de Flora Manteola<sup>260</sup>.

En esas líneas el autor proponía una historicidad para el *partido* en nuestra cultura proyectual. Un primer modo en que para Sztulwark se había considerado la idea de *partido* era en tanto “punto de partida” de una lógica de “consistencia integral” –tal como hemos visto en los tempranos textos de Speranza y en el apunte inicial de Manteola-Baudizzone–. Una idea que respondía, desde su perspectiva, a un “pensamiento moderno” ligado a la noción de “estructura”:

La idea de estructura, que opera sobre muy diversos campos, es la de totalidad orgánica, una lógica que liga todos los elementos y que nos permite percibir algo como una unidad. Es la postulación de un orden en el que, una vez planteados sus axiomas, puede derivarse deductivamente de modo implacable el conjunto de su transitar. (Sztulwark, 2001, p.54)

Aunque como hemos visto el *partido* no surgió con la irrupción del estructuralismo –como sí lo hizo la noción de *sistema*–, sino que proviene de la tradición académica del siglo XIX, nos interesa poner de relieve esta comprensión del *partido* como el despliegue de un origen capaz de contener todos los sentidos y que, por lo tanto, conduce inexorablemente a un predecible punto de llegada: “El punto de partida planteado por el partido en esta lógica se convierte en fundamento: no se trata sólo de un comienzo sino, más radicalmente, de un origen. Un origen es un pensamiento que si uno supiera deducirlo ya contiene todo el desarrollo posterior” (Ibídem). Sztulwark advierte que por eso, en este modo de pensar, las contradicciones –si existen– son atribuidas a la “debilidad del pensador”.

La otra manera de entender esta noción en clave “contemporánea” implicaría, para Sztulwark, remitirnos a sus otras acepciones: “fragmentado”, “roto”, “deshilachado”, “desunido”, en fin, “partido”. Hemos señalado estas características en las prácticas analizadas en el apartado anterior. Según el argumento del autor, esta acepción sería consecuencia de un mundo que se nos presenta como fragmentado e incoherente; de allí que la práctica proyectual no pueda más que implicar un pensamiento “paradojal”, una

---

<sup>260</sup> Pablo Sztulwark se recibió de arquitecto en la FAU-UBA (1973). Desde entonces desarrolló su actividad profesional en su estudio NE3 arquitectos. Se desempeña como Profesor en el CBC-UBA desde 1985.

“lógica inconsistente” donde “pensar” equivaldría a “ligar”, a “hacer que elementos hasta entonces heterogéneos pasen a estar unidos. Pero ese estar unidos puede borrar o afirmar la heterogeneidad de la que parten los elementos” (p.55). Desde esta nueva acepción, una idea puede ser valorada por “un rasgo, una parte, un fragmento que enfatiza una parte del problema como manera de comenzar a pensarlo.” (Ibídem)

Así, en ese artículo, Sztulwark terminaba de allanar el camino para un trabajo proyectual de montaje, una práctica que en rigor se había puesto en marcha, como hemos visto, desde los años setenta. En el mundo contemporáneo el proyecto se presenta, entonces, ya “no como un camino, sino como una estela”, ya no como un despliegue progresivo, aunque sí como un trabajo retroactivo. En la lectura de Sztulwark, a crisis del *partido* no respondería tanto a su comprensión esquemática como a su inadecuación a un pensamiento contemporáneo, posestructuralista. Su artículo adquiere relevancia porque sus reflexiones se corresponden con cambios significativos producidos en la didáctica del proyecto en los talleres de ICP del CBC en los que aun hasta hoy se desempeña como Profesor Titular. Talleres que, como ya hemos dicho, son espacios de enseñanza introductoria un contexto de inequidad y masividad.

En este caso, el giro sobre los modos de entender la práctica proyectual debe ser puesto en relación con el interés por los nuevos estudios culturales surgidos en los años ochenta y con la concreta participación del historiador Ignacio Lewkowicz<sup>261</sup> en la cátedra. Lewkowicz había conocido a Sztulwark en el coloquio “1976-1996. El pasado, hoy: más que memoria”, que tuvo lugar en octubre de 1996 en la Facultad de Derecho de la UBA, con motivo de los veinte años de la última dictadura. Allí Sztulwark había coordinado el taller “marcas en la ciudad”<sup>262</sup> que se había ocupado del registro de los centros clandestinos de detención sobre un plano de la ciudad de Buenos Aires. Lewkowicz había participado del seminario y tras su conclusión propuso a Sztulwark la construcción de un espacio de reflexión sobre la ciudad: así, comenzó un diálogo que mantuvieron con regularidad semanalmente, mientras conformaron paralelamente un grupo de estudio al que asistieron por varios años muchos docentes de la cátedra<sup>263</sup>:

Yo empecé a llevar material y de ese material hacíamos lecturas. Yo llevaba los *Croquis*. *El Croquis* en esa época era muy barato. Leíamos a Herzog & De Meuron y a Deleuze... [Lewkowicz] daba unas clases maravillosas [...] A partir del año 2000 lo invité a participar de la cátedra [...] A mí lo que me produjo Ignacio fue una apertura muy grande, yo venía de una formación hiper profesionalista. (Sztulwark, entrevista)

---

<sup>261</sup> Ignacio Lewkowicz (1961-2004) fue un historiador (FFyL-UBA), interesado por los problemas de subjetividad contemporánea. Dio clases en la Facultad de Psicología y colaboró en *Introducción al Conocimiento Proyectual* en la cátedra de Manteola. Fue autor de *Sucesos argentinos* (2002) y *Pensar sin Estado* (2004). Entre otras coautorías, escribió junto a Pablo Sztulwark *Arquitectura, plus de sentido* (2002).

<sup>262</sup> También participaron de ese coloquio Horacio González, Eduardo Grüner, Gilou García Reinoso, Enrique Oteiza, Martha Goldín, Emilio Ariel Crenzel, entre otros.

<sup>263</sup> “Yo lo conocí al papá de Ignacio porque era arquitecto [...] Un día me dice que le había encantado el taller y que me invitaba a tomar un café. Pensé que lo hacía por el papá. Y me dijo que a él le interesaba la arquitectura, que le interesaba lo que habíamos hecho en ese taller. [...] y me dijo: ‘¿por qué no nos juntamos a charlar?’ [...] Entonces nos empezamos a juntar los martes. [...] A los dos meses me dijo: ‘¿por qué no armamos un grupo? [...] Para que todas estas cosas podamos discutir las con más gente’. [...] Entonces armamos grupos y empezó a venir gente de la cátedra y de otros lados”. Sztulwark, entrevista.

Las transformaciones que estas aperturas incitaron en los modos de entender la Arquitectura y los Diseños –y de concebir al mismo tiempo la enseñanza del “conocimiento proyectual”– fueron registradas en una serie de escritos que dan cuenta del esfuerzo colectivo de la cátedra<sup>264</sup>. Poniendo en suspenso la enseñanza entendida como “transmisión de conocimientos” –en consonancia con una atenta lectura de *El maestro ignorante* de Jacques Rancière (1987)– la cátedra se propuso desde entonces trabajar en direcciones no predeterminadas, no certeras, no sólo en relación al procedimiento proyectual, sino también en tanto didáctica:

Nosotros hacíamos los primeros ejercicios de Contexto a partir de una foto con una persona, y los alumnos tenían que inventarle el contexto. [...] Para nosotros en ese momento era revolucionario, porque veíamos el problema del contexto como un problema del Diseño, cosa que al principio no. Pero se construía una mirada absolutamente predeterminada [...] Era ridículo, era un ejercicio que sabíamos cómo terminaba. Ahí nos dimos cuenta de que la garantía de que vos puedas hacer algo interesante es que no sepas cómo termina, que quede abierto. (Sztulwark, entrevista)<sup>265</sup>

Los cambios más significativos se dieron en el ejercicio sobre la Materialidad (**f. 82**). No es casual: ya hemos señalado el giro hacia los aspectos tangibles de la Arquitectura. Si durante años ese ejercicio había consistido en la construcción de un puente (**f. 82, izq**) o de una torre con tanque de agua a partir de materiales asignados por la cátedra –metal, madera, hormigón o mampostería<sup>266</sup>–, desde el año 2002 el nuevo material desde el cual proyectar fue la luz: un material “inmaterial” (**f. 82, centro y der**). La nueva propuesta proponía

[Partir] de una caja, de un cubo de cartón de 30cm de lado, a la que se le hace un agujero por el cual se introduce una cámara digital con el fin de registrar lo que sucederá en su interior. Luego proponemos una serie de operaciones sucesivas, cuyos múltiples efectos serán registrados y expuestos antes nuestras miradas.

---

<sup>264</sup> El primero de esos trabajos fue *Arquitectura Plus de sentido* (2000) realizado en forma conjunta por Sztulwark y Lewkowicz (donde se reproducía aquel artículo de la revista *Contextos*). Al final del libro los autores aclaraban que para su elaboración utilizaron “profusamente materiales producidos en las discusiones grupales [...] con todos [los docentes que participaron] somos coautores del fondo de ideas sobre el que trabaja este libro.” (p. 127). A este libro siguieron, tras la trágica muerte del historiador, publicaciones donde se siguieron volcando los conocimientos adquiridos en torno a los temas y experiencias de los ejercicios de la cátedra, de los que participaron tanto arquitectos docentes, como invitados de otras disciplinas: *Seminarios. Contexto* (2006), con artículos de Silvia Batlle Planas, Nicolás Bayá Laffite, Christian Ferrer, Forster, Lewkowicz, Enrique Longinotti, Juan Molina y Vedia, Sztulwark y Turrillo; *Seminarios. Espacio Tiempo, pensamientos practicados* (2008), del que participaron Norberto Cháves, Silvestri, María Pía López, Lewkowicz, Sztulwark, Alejandra Carbone, Silvia Batlle Planas, Liliana Taramasso y Claudia Tchira; *Ficciones de lo habitar* (2009) y, más recientemente, *Componerse con el mundo. Modos del pensamiento proyectual* (2015), ambos de la autoría de Sztulwark.

<sup>265</sup> En otra entrevista decía: “Las pocas cosas en común que tenemos en la cátedra, es que la realidad no es una cosa que hay que estudiar, hay que hacerla, hay que inventarla, hay que construirla. Cuando en la facultad salíamos a la calle para estudiar el contexto, entonces hacíamos un Monge; es más, yo al principio diseñaba así: el corte, la vista; entonces el que reproducía mejor, era el que mejor nota tenía, porque había visto mejor. Yo hoy miro a los alumnos y les digo ‘no se trata de registrar lo que hay, se trata de tener una mirada que invente, que construya lo que estás viendo’. Ese es el tema. El mundo no está para ser repetido, el mundo está para ser inventado, de hecho, si no lo hacés te pasa por arriba de la cabeza; [...] las dimensiones del mundo se hubieran acabado, no alcanza con planta, corte y vista.” Sztulwark, P., entrevista archivos DAR-FADU-UBA.

<sup>266</sup> En relación al ejercicio de *Materialidad*, Sztulwark decía: “cuando hacíamos el ejercicio del puente, no había materia, había material ya con sentido previo. Yo te enseñaba a vos que el hormigón es esto [...] y vos tenías que construir un puente de hormigón y que todos vieran ahí un puente de hormigón. Estábamos enseñando a hablar con ese material.” Sztulwark, entrevista.

[...] Con este dispositivo intentamos capturar la luz en ese estado finito para hacer con ella un material de construcción. Todo lo capturable dentro de la caja comienza a ser material de construcción de un espacio humano y se constituye en material de proyecto. (Sztulwark, 2015, p.127 y 128)

Como en el taller de Speranza, el ejercicio proponía la construcción de un objeto que posibilitara la experimentación directa. Aunque ahora se planteaba como un “dispositivo”, un modo de cartografiar que adquiere operación maquina, que pretende suspender “el yo”: “los resultados –explica Sztulwark con más de una década de distancia– pasan a ser aleatorios y producto de operaciones determinadas” (p.148). La novedad en relación a la práctica proyectual residía en el camino no apriorístico que la cátedra comenzaba a proponer: lejos de las ideas de *partido*, se esperaba que “el sentido o la constitución de la idea [sean] posteriores a las operaciones, y no anteriores a ellas [...] cuando esto sucede las operaciones nos proveen materiales de proyecto, muchas veces novedosos” (Ibídem). La suspensión de los prejuicios y la búsqueda de novedad siguen siendo, entonces, objetivos deseados. Pero si antes la búsqueda de la “esencia” podía ser el medio por el cual aplazar esos prejuicios para llegar a “lo nuevo” (si recordamos el planteo de Speranza, por ejemplo), ahora la novedad aparecía con los accidentes surgidos de operaciones sistematizadas, contingencias “no esperadas” tal como proponían Miralles o Forster.



f. 82: Trabajos sobre “Materialidad”: izquierda, trabajo realizado a mediados de la década del noventa: construir un puente metálico. Centro y derecha: ejercicios realizados sobre la luz, taller de Claudia Tchira. Archivo personal de Claudia Tchira.

La suspensión del “yo” en el proceso proyectual no significaba, sin embargo, el abandono de un trabajo sobre la subjetividad del proyectista. Para Sztulwark (2015),

Como dispositivo de enseñanza, este ejercicio pretende desandar otros caminos más tradicionales [...] Como sostiene Gilles Deleuze, enseñar –y por eso conocer– exige construir conceptos pero además percepciones del mundo y modos de estar en él, y también afecciones, maneras de sentir, de ser afectado y por supuesto de afectar. Desde este lugar, conocer no es un mero acto de transmisión y/o acumulación de conocimientos sino un acto constitutivo de la subjetividad. Tal vez por eso, no hay mayor aspiración para un maestro *que generar los caminos para que un estudiante pueda construir su propio punto de vista.* (p. 131)

El nuevo ejercicio, que los docentes del taller fueron perfeccionando con los años (precisando su consigna y sus objetivos, mejorando la calidad de su materialización e introduciendo definitivamente a la cámara digital como una herramienta fundamental), es hasta hoy una de las principales experiencias de

estos talleres a los que asisten tantos estudiantes. Sztulwark sostiene hoy que “el campo del proyecto” se funda sobre dos grandes interrogaciones: “sobre la construcción material (la manipulación material como operación técnica y simbólica) y sobre la ciudad (como la esencia física y cultural donde transcurre la vida)” (Ibídem). El segundo de ellos había sido abordado desde mediados de los años ochenta. El primero implicaba a las transformaciones que se fueron dando hacia el cambio de siglo.

# Conclusiones

Como decíamos en el comienzo de este trabajo, las experiencias que hemos recorrido constituyen tan sólo un recorte del mapa –por volver a recurrir a una noción tan extendida en estos tiempos– de lo sucedido en la cultura del proyecto en Buenos Aires. Hemos seguido para delimitar sus provisorios contornos algunas de las experiencias que permiten explicar la crisis de la noción de *partido* acontecida en la última década del siglo pasado.

Este hilo –o más bien esta trama– recupera, primero, las diferentes experiencias proyectuales didácticas que tuvieron lugar en los espacios de enseñanza alternativa de La Escuelita y el Laboratorio del CAYC desde mediados de los setenta: allí convivieron prácticas aún vinculadas a la noción de *partido* –que persistieron sobre todo en los talleres de Solsona y de Viñoly–, con otras fundadas en la manipulación de un material de proyecto preexistente. Ese material preexistente consistió, por un lado, en material no disciplinar, que dio lugar a ejercicios de *traducción arquitectónica* (recordemos que en el taller de Katzenstein y Liernur uno de los ejercicios partía de una pintura purista). Se consideró también a la ciudad real como un material preexistente sobre el cual operar: en general, como una estructura o pieza morfológica que podía ser alterada. Pero principalmente se convirtieron en un material desde el cual podía iniciarse un proceso proyectual las propias obras de arquitectura, que propiciaron ejercicios de “rediseño” (como aquellos propuestos por Solsona), o prácticas de *composición* (como montaje de partes de obras, sobre todo en el taller de Díaz) y de *transformación morfológica y sintáctica* (implicando tanto reorganizaciones como distorsiones y multiplicaciones, por ejemplo, en los talleres de Katzenstein, Leston y Liernur). Hemos visto que la noción de *tipo* fue abordada en estas prácticas de modos muy diversos. La introducción de un material preexistente como punto de partida para una práctica proyectual puede, entonces, ser rastreada hasta estos años. Pero debe señalarse que estas prácticas, realizadas principalmente por medio de dibujos, si bien corrieron la atención hacia la realidad construida, soslayaron tanto los aspectos tectónicos y materiales de la arquitectura como aquellos fenoménicos.

En la nueva Facultad de la posdictadura convergieron posiciones sumamente heterogéneas. Por un lado, se recuperaron debates que habían quedado inconclusos en los años sesentas –Maldonado seguía siendo una voz reconocida por muchos arquitectos–. Tuvieron lugar, también, las vertientes nacionales y populares que se habían consolidado en los setentas, de las que aquí no nos hemos ocupado. Y se sumaban las reflexiones de esas experiencias alternativas, que tuvieron cierta continuidad en los talleres de Solsona, Díaz y Varas. Decimos cierta continuidad porque, como hemos observado, no se perdió de vista que aquellas experiencias habían sido prácticas experimentales y que las necesidades del grado eran de orden diferente. Sin embargo, en el grado, las diferencias entre las posiciones de Solsona y Díaz se agudizaron. Aunque como

en otras cátedras en ambos talleres se realizaron relevamientos de edificios de Buenos Aires, el de Solsona se ocupó de los primeros edificios modernos de arquitectos reconocidos y de edificios de indudable valor patrimonial como aquellos de la Avenida de Mayo, mientras que en el taller de Díaz se entremezclaron en esas “colecciones” obras anónimas. En esas diferencias se vislumbran miradas sumamente distintas sobre la práctica del arquitecto. Por su parte, Varas se orientó definitivamente hacia el problema del proyecto urbano: un camino que no hemos seguido pero que sin duda merece ser analizado en trabajos posteriores. Mientras que Katzenstein no se incorporó a la Universidad, el material teórico recogido por Liernur y Leston fue divulgado en algunos espacios de la FADU.

Por otro lado, en esos años de transformación institucional se abrieron nuevos espacios para pensar el proyecto. Unos estuvieron vinculados a un ciclo básico que desde entonces recibe miles de jóvenes ingresantes: allí, las reflexiones sobre la práctica proyectual se vieron forzadas hacia la inespecificidad. La idea de una práctica compartida de “diseño” como episteme común a todas las disciplinas que se reunieron desde entonces en la FADU, heredaba los debates abiertos en los años cincuenta y sesenta. En estas experiencias la idea de *partido* perduró. Sin embargo, en algunas cátedras como las de Speranza y Manteola-Baudizzone, se iniciaron productivas reflexiones sobre la didáctica del proyecto, sobre todo para niveles introductorios, no equitativos y masivos. Si en la primera se dio una temprana importancia a un *proceso* que involucró no sólo a la idea de *partido* sino también a la concreción material como objeto transformable y a la experiencia; en la segunda cátedra, la ciudad –abordada desde un registro situacional exhaustivo– fue central. Mientras que Speranza recuperó el trabajo teórico y práctico de Breyer, en la cátedra de Manteola se dio un productivo diálogo extradisciplinar del cual provino una de las interpretaciones a la crisis del *partido* en el cambio de siglo: para Sztulwark, *partido* debe leerse en el mundo contemporáneo como “roto” o “fragmentado”. Esa crítica se articularía con una serie de renovados ejercicios proyectuales que la cátedra realiza hasta hoy.

El otro espacio que se impulsó junto a la nueva FADU fue el área de Investigación Proyectual, que tomó forma en los *Talleres Experimentales Proyectuales* organizados por Sarquis (y articulados con POIESIS) recién en la década del noventa. En esos años la Convertibilidad permitió que un importante número de arquitectos “estrella” de la escena internacional participara de esas actividades. Los ejercicios allí realizados estuvieron fuertemente imbricados con los modos de práctica de esos invitados. Algunos de estos talleres fueron de gran influencia: se ha señalado reiteradamente cómo los procedimientos proyectuales de Miralles articularon una práctica fundada en el “lugar” –como un trabajo fuertemente asociativo apoyado en registros rigurosos–, con un recobrado interés por las condiciones materiales y tectónicas de la arquitectura que, como decíamos, no habían estado presentes en las décadas anteriores. Su trabajo abría el camino hacia una práctica confiada en la capacidad del propio registro para “presentar” las claves del proyecto. En este sentido, puede seguirse el trayecto de experiencias que comenzaron a vincularse de manera más explícita

con el Arte: una de ellas es la que llevó adelante Claudio Vekstein en la Cárcova, recuperando la teoría del “campo expandido” de Krauss. Pero Miralles también introdujo un interés por las “piezas”, desarrolladas como detalles técnicos y abordadas desde la maqueta. Si la realidad concreta había sido aprehendida principalmente como estructura morfológica y tipológica en las experiencias que analizamos en el comienzo, lo que se incorporaba en la última década del noventa era una atención hacia las cualidades materiales. Algunas insipientes incursiones –aunque alejadas de los intereses de Miralles– ya había realizado Dalh Rocha en el CEAC en 1986; intereses que reaparecerían en el *workshop* que realizó en el nuevo CEAC-UTD diez años después. El trabajo teórico de Frampton sobre cultura tectónica –que sería retomado con fuerza recién hacia el final del período– proveería un marco teórico para nuevos abordajes en este sentido. Los trabajos de algunos arquitectos rosarinos nucleados en el *Grupo R* comenzaron a ser referencias para una práctica posible, preocupada por la organización material de la arquitectura.

Hacia mediados de la década del noventa algunos alumnos del taller de Solsona respondieron a sus docentes que “sin reglas no hay *partido*”. Años antes Díaz había abandonado el país y por eso algunos de los que habían sido sus estudiantes de grado confluyeron en el taller de Solsona como docentes: ese fue el caso de Najle y de Forster. Sus propuestas didácticas retomaban aquellas prácticas que partían de un “material de proyecto” constituido por obras. Aunque no se retomaba el problema del *tipo* y pese a que el sentido de los ejercicios siguió otras direcciones, también aquí se trató de prácticas *compositivas* (de montaje) y de *transformación*. La atención se volvió sobre las acciones que permitían manipular ese material (algunas de ellas habían sido enunciadas tempranamente en el taller de Katzenstein) y estuvieron fundadas en los escritos de Deleuze y los autores que éste había estudiado. Por otro lado, si en La Escuelita el trabajo proyectual estuvo mediado por dibujos, particularmente en el taller de Forster se insistió en un trabajo desde las fotografías de maquetas: ingresaron entonces otras cualidades de la forma. La insistencia en el problema de la información como percepción de diferencias entrenó, así, un espíritu descriptivo en búsqueda de sistemas de notación. Esos trabajos derivaron en procesos diagramáticos, que irían a profundizarse con las herramientas digitales. Tanto Najle como Forster forman parte de una red inquieta y heterogénea de arquitectos y docentes que quedó materializada en la muestra “x posici **on**” en el año 2002. Desandar las experiencias que allí confluyeron –apenas hemos mencionado algunas experiencias del taller de *Morfología I y II* de la cátedra García Berdiñas (luego García Cano) y el ejercicio en escala 1:1 en *Arquitectura IV* de Varas– permitiría indudablemente complejizar las transformaciones que nos ocuparon en este trabajo y encontrar otros matices.

Pero, ¿qué pasó, entonces, con el *partido*? Como las críticas provinieron de los ámbitos de formación, es preciso distinguir aquellas motivadas por una reflexión sobre la didáctica del proyecto, de otras dirigidas hacia una arquitectura resultante de una idea de *partido*. Al mismo tiempo, debemos tener presente que algunas de estas críticas estuvieron tramadas con prácticas experimentales que bucearon en

los límites nunca rígidos del campo disciplinar –en búsqueda de su expansión–, mientras que otras trasvasaron a la práctica profesional (puede verse cómo muchas reflexiones iniciadas en los talleres universitarios fueron reconducidas hacia la producción arquitectónica, por ejemplo, en algunos trabajos expuestos en “x posici on”). De modo que la crisis de esta noción puede entenderse desde diferentes ángulos.

En primer término, dijimos que el auge del *partido* en los años sesentas y setentas se explica por la gran cantidad de concursos promocionados en el contexto del Desarrollismo. Una vez caído en los años posteriores el sistema de concursos como mecanismo de acceso a las “grandes obras”, el *partido* –tan funcional a esa dinámica– perdió valor como concepto clave del proyecto para las jóvenes generaciones.

Segundo, desde el punto de vista didáctico, esta noción, cuyo origen se remonta a la tradición *Beaux-Arts* que estuvo presente en los comienzos de la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura en nuestro país, pero que se resignifica en los años sesenta, se presenta hoy como un modo sumamente esquemático de aproximarse a la complejidad de la forma arquitectónica. Asociada a la producción de proyectos para concursos, potenció una enseñanza profesionalista de la disciplina que insiste en una correcta y clara “lectura” de la idea en la forma. Esto condujo, en muchos talleres, a resoluciones literales y forzadas. Además, la importancia otorgada a la “idea” relega para esta crítica los aspectos materiales de la forma arquitectónica: quedan en un segundo plano tanto las cualidades hápticas y fenomenológicas, como los mecanismos de su producción. Y como el *partido* supone un momento de “inspiración”, fue cuestionado como didáctica en tanto no se preocupa por una sistemática incorporación de conocimientos específicos.

En tercer lugar, desde una mirada más amplia, el procedimiento implicado por el *partido* en clave moderna se presenta hoy como una estructura rígida, de sentido único, incapaz de incorporar conocimiento nuevo: en tanto determina el momento de inicio y de final del proyecto, se cierra al material no previsto y, por lo tanto, aun no conocido. Esta interpretación puede, además, vincularse con el rescate de una sensibilidad “heterotópica”: ese concepto que Demetri Porphyrios había tomado de Foucault para contraponer, a partir del estudio de la obra de Alvar Aalto, con la sensibilidad “homotópica” dominante de la arquitectura moderna ortodoxa. Este escrito, que estuvo presente en La Escuelita, y que fue retomado luego, por ejemplo, por Lombardi en los talleres de *Morfología*, habilitó otros modos de pensar la forma arquitectónica. Recordemos que allí Porphyrios señalaba el interés por las discontinuidades y las diferencias, el crecimiento acumulativo, la yuxtaposición y la autonomía de las distintas manifestaciones de orden<sup>267</sup>.

Finalmente, hemos visto que en los años noventa estas críticas condujeron hacia la búsqueda de otras prácticas proyectuales no guiadas por una idea previa. Se profundizó la atención hacia la arquitectura

---

<sup>267</sup> Tampoco puede perderse de vista que la obra de Aalto –que tanto había impactado a Borthagaray– fue siempre, en nuestra cultura disciplinar, un llamado de atención sobre la condición táctil de la Arquitectura.

ya construida y hacia la complejidad de la ciudad. Pero ahora se sumaba una mirada en clave paisajística, un redescubrimiento de las cualidades materiales y fenoménicas, de la dimensión tectónica y de los límites que conforman el espacio. Como se dijo, estas cualidades fueron aprehendidas en distintos tipos de registros sobre los que se desplegaron diferentes acciones proyectuales. Cómo aprehender ese material y cómo operar sobre él pasó a ocupar el centro de las reflexiones. La idea preconcebida, la forma sintética, el gran gesto, la perfecta correspondencia entre idea y forma, perdió valor. No es posible evaluar aquí (y no ha sido tampoco el objetivo de esta tesis) si estas transformaciones produjeron cambios profundos en la arquitectura construida. Pero sí creemos que todas esas atenciones comenzaron a conformar otros programas de percepción: la “arquitectura de *partido*” se presenta como esquemática ante una sensibilidad que ha sido cada vez más formada para percibir detalles, para observar las más sutiles variaciones, para registrar formas no objetuales y no jerárquicas –organizaciones de campo como las llama Allen–. La insistencia sobre las partes y los detalles, la descripción pormenorizada de la forma, educa de una manera muy específica a los sentidos.

Ahora bien, ¿por qué junto a la crisis al *partido* no encontramos una crítica hacia otras nociones como la idea de *sistemas* o de *tipo*? Los *sistemas*, en tanto priorizan las relaciones entre las partes y suponen una indeterminación formal, no entraron necesariamente en contradicción con estas nuevas sensibilidades. En todo caso, la crítica apuntó nuevamente hacia la esquematización que los proyectos pensados como sistemas sufrieron al imbricarse con la tradición del *partido*: simplificando la arquitectura a una relación entre espacios cualificados –entendidos como “paquetes funcionales”– unidos mediante “conectores”. Esa crítica también se dirigió hacia una arquitectura que no resultó precisamente indeterminada, móvil o variable. Pero el problema de los sistemas –de los sistemas complejos– sigue siendo de interés para las prácticas proyectuales contemporáneas, tan adeptas, al mismo tiempo, a la sistematización de los procesos proyectuales.

Por otra parte, si bien el concepto de *tipo* fue relegado de los discursos disciplinares en la década del noventa –hacia el final ya casi nadie habló de la cuestión tipológica en los talleres–, no encontramos una crítica específica a los procesos proyectuales que lo implicaron. Hemos observado que tanto los procesos de *composición* (rescatados al mismo tiempo que la noción de *tipo*) como aquellos de *transformación* (que esta noción había abierto vía Ungers, por ejemplo), en tanto prácticas centradas en problemas de variación formal, de cambio de sentido de arquitecturas preexistentes, de montaje de partes de edificios, fueron (y siguen siendo) explorados, aunque incorporaron nuevos problemas. En la cultura disciplinar local, estos procedimientos pasaron a ocupar parte del vacío que la crítica al *partido* dejó. Claro que esto no se explica sin entender la irrupción de la Historia en la disciplina en los años ochenta (en sus diferentes vertientes) y por el hecho de que las reformas comenzaron a ser cada vez más un terreno válido para la práctica profesional.

Por supuesto no toda la “arquitectura de *partido*” es necesariamente mala arquitectura: muchas obras que han sido proyectadas a través de un *partido* son excelentes casos de Arquitectura. Y pueden, a la vez, interpretarse sin la necesidad de recurrir a esa noción. El problema para un proyecto fundado en el *partido* es, como señalaba Leston, cuan profundamente se desarrolla esa idea; es decir, cómo han sido abordados todos los procedimientos posteriores necesarios que conducen hacia la forma arquitectónica, que no son necesariamente esquemáticos o de poca complejidad. El edificio de la Biblioteca Nacional, si bien puede explicarse como un gliptodonte, sobrepasa ampliamente esa enunciación. Por otra parte, la arquitectura decimonónica –con los relieves y cambios de materialidad en sus superficies, con la sucesión de espacios diferenciados– difícilmente pueda ser calificada de esquemática. En este sentido es necesario tener presente las diferencias entre *partido* tal como fue entendido en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo veinte y la noción de *parti*.

A la vez, la importancia atribuida al *proceso proyectual* tampoco garantiza una buena arquitectura. Pero sí permite abordar una didáctica del proyecto con objetivos específicos. Como observaba Moneo, la insistencia en el *proceso* del proyecto está vinculada a la pregunta por el cómo, que es una pregunta relacionada con las escuelas, donde justamente se enseña a cómo proyectar. En este sentido, la crítica hacia el proceso implicado en el *partido* reactivó en Buenos Aires la pregunta sobre la enseñanza de la Arquitectura: ¿puede enseñarse a proyectar? ¿Es un entrenamiento de la intuición creativa o deben involucrarse metodologías de base científica? ¿Se enseñan instrumentos, procedimientos, mecanismos, reglas? ¿Se enseña a formalizar ideas, es decir, a traducir a la forma arquitectónica cuestiones que provienen desde otros múltiples campos? ¿Debe estar centrada en la construcción de problemas, en la formación de la mirada? ¿Se practican modos? ¿Se aprende desarmando y reelaborando arquitecturas ya construidas? ¿Es una práctica que aúna el pensamiento lógico y analógico (Martí Arís, 2004)?

Muchas de las experiencias analizadas se propusieron como focalizaciones, como recortes o como dosificaciones de los problemas que conciernen a la forma arquitectónica, con el objeto de volver más denso el conocimiento sobre los mismos y de estrechar, lo más posible, el espacio para la creación arbitraria del proyectista. Esta didáctica –hemos insistimos– ya había sido abordada en La Escuelita y en el Laboratorio del CAYC desde finales de los años setenta. La importancia otorgada a los detalles y piezas, o a la pequeña escala, son una novedad de los últimos años del siglo que se explica tanto por la necesidad de ahondar en el conocimiento sobre la complejidad de la forma arquitectónica, como por la valorización de otros terrenos para la acción real de la práctica profesional. Está claro que el detalle y el abordaje desde la pequeña escala son aproximaciones opuestas al proceso implicado en el *partido*, según hemos visto.

El reclamo por las reglas del proyecto refiere, en parte, a la necesidad de pautas claras de evaluación en un taller universitario: el taller de proyecto presenta problemas de evaluación similares a los que podemos encontrar en las escuelas de arte. Es un reclamo por la explicitación de los criterios por los que se

establece por qué un proyecto –o su proceso– puede estar bien o no. Pero las reglas, los límites, también atañen al campo del Arte: “el hombre sólo debe jugar con la belleza [...] el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega”, decía Friedrich Schiller (1795). También Gadamer (1977) ha apuntado al carácter lúdico del arte. Sobre el cambio de siglo, Beitía (2000) sostenía que la Arquitectura estaba “otra vez en escala de obra Arte” y proponía “reenfocar la importancia de la dimensión artística en arquitectura como dominio idóneo para la investigación y la experimentación estética, morfológica y constructiva, dentro del conjunto de las artes del espacio contemporáneo”, que además de la arquitectura involucran, para él, a la escenografía, las instalaciones, “las obras de *land-art* e incluso la ‘realidad virtual’” (p. 6 y 7). Hemos reiterado algunos vínculos entre Arquitectura y prácticas artísticas contemporáneas. Ese límite difuso entre Arquitectura y Arte fue –y sigue siendo– un campo fructífero para muchos arquitectos. Por eso el arquitecto-artista no se diluyó. Si bien fue criticada su figura en tanto “genio creador”, su lugar como artista permanece intacto. Este lugar fue resguardado desde la década del setenta, cuando los dibujos comenzaron a cobrar autonomía. La arquitectura de autor –una arquitectura acompañada por la explicación del *proceso* que la hizo surgir– ha encontrado, por otro lado, un mercado fértil en los años noventa.

Las experiencias estudiadas recorren un largo período al que pertenecen distintas generaciones que se fueron cruzando en la Facultad de Arquitectura de la UBA y otros espacios de formación gestionados por las redes allí tejidas. Estas experiencias, en tanto estuvieron atravesadas por particulares condiciones institucionales (la FAU del Proceso, la conformación de la nueva FADU, el CBC, el área de Investigaciones Proyectuales, nuevos centros de estudio) deben ser también entendidas como disputas en el interior del campo disciplinar: disputas por legitimidad, pugnas entre nuevas y viejas generaciones, en el contexto de una institución pública, de cátedras masivas y heterogéneas. En este marco deben entenderse las búsquedas de espacios alternativos para la experimentación proyectual.

Desde el punto de vista didáctico, la crítica al *partido* y la atención hacia los procesos, provocó indudablemente un gran salto cualitativo en la enseñanza de la Arquitectura. Pero esta crítica no hubiese sido posible sin los cambios de sensibilidad que se dieron desde la llamada crítica posmoderna y por la irrupción de las herramientas digitales que pusieron en crisis a los clásicos dibujos de arquitectura. Y, al mismo tiempo, la importancia otorgada al *proceso* no puede dejar de comprenderse como un modo de resguardar la especificidad y la insustituibilidad del proyecto y del proyectista, en un circuito propio de circulación y de consagración. Los sencillos esquemas y las pocas palabras que explican un *partido* arquitectónico, contrastan fuertemente con la sofisticación de los discursos y de las imágenes (que exceden los dibujos de arquitectura convencionales): estas sofisticaciones, que por un lado provocan nuevas y bienvenidas reflexiones disciplinares, son también modos de distinción dentro del campo restringido de la disciplina.

Finalmente, queda al descubierto la pregunta por la buena Arquitectura, porque la atención centrada en el *proceso* desplaza los interrogantes por la pertinencia de la forma final –o actual–. Una instancia que el *partido* ponía en foco desde el primer momento. Podría reconstruirse un mapa de cuáles obras son hoy consideradas buena arquitectura si se sigue la casuística elegida en algunos de los talleres de proyecto. Pero sería una lista parcial porque en esas elecciones hay objetivos didácticos. Pareciera que la buena arquitectura –no como programa sino como colección de casos de cierta densidad– puede ser abordada desde sus fragmentos, analizables y transformables. Estos fragmentos funcionan como garantes de calidad. Son las pocas certezas con las que estos procesos cuentan. Si pensamos en algunas de las experiencias analizadas, la buena arquitectura pareciera poder surgir, también, de la atenta y rigurosa lectura de una realidad compleja. Las traducciones necesarias para reconducir ese material hacia la forma arquitectónica aparecen quizá más veladas: la forma arquitectónica no surge simplemente de los registros.

Tal vez la pregunta por la buena arquitectura no tenga sentido sin una reflexión sobre la agenda de la arquitectura contemporánea: desde la década del ochenta, la relación entre arquitectura y ciudad ha sido incorporada de manera profusa y productiva a los debates sobre el proyecto. En los últimos años del siglo pasado, se ha profundizado una aproximación arquitectónica hacia ese campo compartido con el Arte. También se ha recuperado su dimensión material, tectónica y fenoménica. Quizá han estado menos presentes sus implicancias con lo político y lo social, aspectos que es necesario recuperar.

# Archivos y bibliografía

## Archivos consultados

**Dirección de archivos de arquitectura y diseños argentinos (DAR):** entrevistas realizadas por Juan Molina y Vedia y Fernando Williams. En: <http://www.archivosdar.com.ar/>

**Videoteca CCPE:** VHS de las Jornadas de Arquitectura del CCPE, Rosario (1994-2001). Conferencias revisadas: Oriol Bohigas, Ignasi de Solà-Morales, Pablo Beitía, Wiel Arets, Carme Pinós, Pep Llinás Carmona, Carlos Ferrater, Eduard Bru, Álvaro Siza, Jordi Borja y Helio Piñón.

**Archivo personal de Silvia Alvite:** trabajos realizados como alumna de las materias ICP I y II de la cátedra Speranza (1996), de *Arquitectura II* de la Cátedra Solsona (1998), del TEP de Juan Herreros (1999).

**Archivo personal de Sandro Borghini:** afiches CEAC (1986 y 1987); afiches y fotografías de La Escuelita.

**Archivo personal de Sergio Forster:** consignas y bibliografía de *Arquitectura II* de la cátedra Solsona (1997); programa de *Teoría de la Arquitectura* año 2000 y 2002; imágenes del segundo premio del concurso de Ciudad Universitaria realizado junto a Ciro Najle y Martín Ibarlucía.

**Archivo personal de Eduardo Leston:** *Selección de textos y de material gráfico. Taller Leston-Liernur* (1980).

**Archivo personal de Roberto Lombardi:** catálogo "x posici on ba in wien"; afiches CEAC (1986); *Cuadernos de Lectura de Morfología I y II* de la cátedra García Cano; afiches y fotografías del posgrado organizado por Claudio Vekstein en la ESBA Ernesto de la Cárcova (1996-1997).

**Archivo personal de Jorge Sarquis:** fotografías de trabajos de participantes de los TEP; programa de los TEP de Peter Eisenman, Enric Miralles, Jorge Silvetti, Vázquez Consuegra; transcripción del TEP de Eisenman.

**Archivo personal de Edelmiro Speranza:** fotografías de trabajos de alumnos de ICP I y II.

**Archivo personal de Claudia Tchira:** fotografías de trabajos de alumnos y consignas de los ejercicios de ICP I y II; apunte: "Introducción al Conocimiento Proyectual, Cátedra: Baudizzone-Manteola" (1985); fascículos *Antes del Diseño*.

## Entrevistas realizadas

**Miguel Baudizzone:** Buenos Aires, 17 de julio, 2015.

**Sandro Borghini:** Buenos Aires, 30 de junio, 2015.

**Gerardo Caballero:** Buenos Aires, 28 de octubre, 2013.

**Bruno Emmer:** Buenos Aires, 17 de julio, 2015.

**Sergio Forster:** Buenos Aires, 23 de abril de 2015.

**Oscar Fuentes:** Buenos Aires, 29 de mayo de 2015.

**Eduardo Leston:** Buenos Aires, 17 de abril de 2015.

**Roberto Lombardi:** Buenos Aires, 6 de febrero de 2015.

**Leandro López:** Buenos Aires, 30 de mayo, 2015.

**Francisco Moskovits:** Buenos Aires, 12 de junio, 2015.

**Ciro Najle:** Buenos Aires, 10 de junio de 2015.

**Jorge Sarquis:** Buenos Aires, 16 de febrero de 2015.

**Edelmiro Speranza:** Buenos Aires, 31 de julio de 2014.

**Pablo Sztulwark:** Buenos Aires, 14 de enero de 2015.

## Fuentes

### Apuntes y publicaciones de talleres

*Antes del Diseño. Cátedras coordinadas: Arq. Manteola / Cátedras Arqs. Daitch-Sztulwark-Turrillo*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997. (Fascículos: Espacio-Tiempo, Estructura, Dimension-Escala y Uso).

*Cuaderno de lecturas. Morfología Cátedra García Cano*, n° 1, 4, 5, 6, FADU-UBA.

*Taller Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Experiencias 1997-1998*, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

*Selección de textos y de material gráfico. Taller Leston-Liernur*, Cursos de Arquitectura, La Escuelita, 1980.

Baliero, H. (1984). "Taller Baliero. Propuesta". Publicado en: <http://www.tallerbaliero.com.ar/> (Última visita: abril de 2015).

Baudizzone, M., Manteola, F. y Van der Poll, I. (1985). *Introducción al Conocimiento Proyectual, Cátedra: Baudizzone-Manteola*. Buenos Aires: Eudeba.

Borghini, S., Salama, H. y Solsona, J. (1987). *1930-1950, Arquitectura moderna en Buenos Aires*. Buenos Aires: CP67.

Díaz, A., Katzenstein, E., Solsona, J. y Viñoly, R. (1981). *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*. Buenos Aires: Espacio Editora.

Díaz, A. (1985). *Relevamientos, taller de Arquitectura, cátedra Díaz*. Buenos Aires: FADU-UBA.

Forster, S. (1997, 1998). *Programa de Arquitectura II. Cátedra Solsona*, Buenos Aires.

Forster, S. (2000). *Teoría de la Arquitectura. Curso 1*. Buenos Aires.

Forster, S. (2002). *Teoría de la Arquitectura. 2002. Cátedra Forster*. Buenos Aires.

Goldemberg, J. (1985). *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires*. Buenos Aires: FAU/UBA.

Hunter, C.; Solsona, J. (1990) *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires.

Sarquis, J. (1995). Programa del conjunto habitacional "Ciclo Vital". *Serie difusión*, 13, Buenos Aires: Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

Speranza, E. (1997). *Apunte de la cátedra Edelmiro J. Speranza: Fundamentos del pensamiento Proyectual. Conocimiento Proyectual I y II*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC.

Varas, A. (1984). *El laboratorio de arquitectura CAYC*. Buenos Aires: Ediciones Unión Carbide Argentina.

### Catálogos de muestras

Catálogo "Corte 7", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2000.

Catálogo "x posici on ba in wien", Berlage Instituut, Viena, 2002.

## Revistas consultadas (números diversos entre 1975 y 2001)

[041], revista de arquitectura y urbanismo, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2.

Arquis, revista de la Universidad de Palermo.

Contextos, revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.

El Croquis

Summa

Summa +

Summarios

Revista 3

Revista de Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos.

## Bibliografía específica

Agrest, D. y Gandelonas, M. (1977). ~~arquitectura~~-Arquitectura. *Summarios*, 13: "Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica", Buenos Aires.

Aliata, F. (2003). De la Antigüedad restaurada a la Composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica. *47 al Fondo*, 9, FAU-UNLP, La Plata.

Aliata, F. (2004). Sistemas (Arquitectura de). En J. F. Liernur y F. Aliata (Comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (vol. s|z). Buenos Aires: Clarín Arquitectura - Agea.

Aliata, F. (2006, Septiembre). Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block, 7: Argentina 01+*, CEAC-UTDT.

Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económico (2000).

Barsanti, H. (1999, diciembre). Maqueta: análisis y construcción. Desplazamiento por la escala. *Revista Vivienda*, 449.

Bateson, G. (1979). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu (2002).

Beitia, P. (2000, Julio/Agosto/Septiembre). Arquitectura, otra vez en escala de obra de Arte. [041], 4, Rosario.

Breyer, G. (1978, Diciembre). La heurística del diseño, entre el teorema y el poema. *Summa*, 131, Buenos Aires.

Breyer, G. (1007). *Heurística del Diseño*. Buenos Aires: Ediciones FADU y Nobuko.

Caballero, G. (2004). La construcción del pensamiento. En: <http://gerardocaballero.com/wp/?p=1737> (Última visita agosto de 2014)

Cravino, A. (2012). *Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955. La inercia del modelo Beaux Arts*. Buenos Aires: Nobuko.

Colquhoun, A. (1978). The Beaux-arts plan. *Architectural Design*, Vol. 48, 11/12.

Córdova, C. (2006, Junio). Jugarse por las ideas es renunciar a aceptar... Entrevista realizada por Vivian Acuña. Buenos Aires: SCA. En: <http://www.socearq.org/cms/wp-content/uploads/2011/02/cc1nuevo1.pdf>. (Última visita: julio de 2015).

Corti, M. y Vekstein, C. (2005, Abril). La 'mano de Dios'. Experimentación arquitectónica, integración del cuerpo y estética particularista en la obra de Claudio Vekstein. *Café de las Ciudades*, año 4, 30. En: [http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura\\_30.htm](http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_30.htm)

Crispiani, A. (1997, Marzo/Abril). ANY body: imágenes y realidad. *Revista de Arquitectura*, 185, Buenos Aires.

- Chandler, M., Iribarne, J. y Roizen, C. (1993, Julio/Agosto). Más allá del Deconstructivismo. Reportaje a Peter Eisenman. *Revista de Arquitectura*, 165, Buenos Aires.
- Delich, F. (2014). *808 días en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós estudios de comunicación 29.
- Díaz, A. y Viñoly, R. (1977). Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti. *Summarios*, 13: "Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica", Buenos Aires.
- Díaz, A. (1987). *Textos de Arquitectura*. Buenos Aires: CP 67.
- Díaz, A. (1998, Diciembre). Aldo Rossi: la arquitectura del presente". *Block*, 3: Aldo Rossi, CEAC-UTDT.
- Dujovne, B. (1997, Octubre). Entrevista al decano. *Contextos*, 1, FADU-UBA.
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen (1999).
- Eisenman, P. (1989). Entrevista por David Cohn. *El croquis*, 41.
- Foreign Office Architects (2001). Código FOA remix 2000. 2G n°16, Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, K. (1988, Septiembre). Arquitectura y Regionalismo crítico. *Revista de Arquitectura*, 142, Buenos Aires.
- Frampton, K. (1994, Marzo/Abril). Reflexiones. *Revista 3*, 2, Buenos Aires.
- Gandelsonas, M. (1970, Diciembre). Semiología arquitectónica. Un enfoque teórico de la arquitectura; y De la semiología, los objetos perversos y los textos ideológicos. *Summa*, 32, Buenos Aires.
- Glusberg, J. (2000). La nueva generación. En "Corte 7", Catálogo de la muestra, MNBA.
- Iribarne, J., Roizen, C. y Chandler, M. (1993, Julio/Agosto). Más allá del Deconstructivismo. Reportaje a Peter Eisenman. *Revista de Arquitectura*, 165.
- Jacobovich, A. (2006, 1° de Septiembre). Entrevista al arquitecto Ariel Jacobovich. Archivos DAR - FADU UBA, Buenos Aires. En: <http://www.archivosdar.com.ar/entrevistas/jacobovich.html>
- Jajamovich, G. (2009). *La circulación internacional de ideas y estrategias urbanísticas y sus aplicaciones transculturadas: Buenos Aires y Rosario (1976-1993)*. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT, mimeo.
- Jajamovich, G. (2011). Arquitectos proyectistas y transición democrática. El concurso '20 ideas para Buenos Aires. *Anales del IAA*, 41.
- Jajamovich, G. (2012). Universidad y transición democrática: reformas curriculares y reconfiguraciones en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1984-1987). *Cuestiones de Sociología*, 8, UNLP.
- Katzenstein, I. (Ed) (1999). *Ernesto Katzenstein arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lampuzina, A (1998, Junio). La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia?. *Arquis*, 15, Buenos Aires.
- Leston, E. y Sarquis, J. (1985). Dios está en los detalles II. Entrevista. *Summarios*, 94, Buenos Aires.
- Lewkowicz, I. y Sztulwark, P (2002). *Arquitectura plus de sentido. Notas ad hoc*. Buenos Aires: Kliczkowski.
- Liernur, F. (1992). Transcripción del seminario sobre la obra de Eisenman. Archivo personal de Jorge Sarquis.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (2da ed). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Liernur, J. F. (2004). Contemporánea (Arquitectura). En Aliata, F. y Liernur, J. F. (Comp.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina, vol. c|d. Buenos Aires: Clarín Arquitectura - Agea.
- Lombardi, R. (2000, Junio). Artefactos. Nota de presentación de la exposición en La Muestra, CEADIG. En *Cuaderno de Lectura. Cátedra García Cano, 4*, FADU-UBA.
- Lombardi, R. (2014, 16 de Octubre). Tony Díaz: tributos. En *Moderna Buenos Aires*, CPAU, Buenos Aires: <http://www.modernabuenosaires.org/noticias/tony-diaz-tributos> (Última visita: junio de 2015)
- Maldonado, T. (1981). Conferencia dictada en agosto de 1981, La Ecuelita. En A. Díaz, E. Katzenstein, J. Solsona y R. Viñoly. *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*. Buenos Aires: Espacio Editora.
- Maldonado, T. (1984). El proyecto moderno. Conferencia dictada en la FAU. Buenos Aires: Publicaciones FAU-UBA.
- Maldonado, T. (1992, Enero/Febrero). ¿Es la arquitectura un texto?. *Revista de Arquitectura*, 156, Buenos Aires.
- Maldonado, T. (1997, Octubre). Proyectar hoy. *Contextos*, 1, FADU-UBA.
- Malecki, S. (2014). ¿Una arquitectura imposible? Política y arquitectura en el Taller Total de Córdoba. En *La ciudad dislocada: Córdoba, 1947-1975. Modernización y radicalización en la cultura urbana y arquitectónica*. Tesis de doctorado en Historia, FFyH, UNC, mimeo.
- Manteola, F., Sztulwark, P. y Turrillo, G. (Comp.) (2006). *Seminario. Contexto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Manteola, F., Sztulwark, P. y Turrillo, G. (Comp.) (2008). *Seminario. Espacio Tiempo*. Buenos Aires: Nobuko.
- Moneo, R. (1978). On typology. *Oppositions*, 13.
- Naselli, C. y Waisman, M. (1985). Dios está en los detalles. *Summarios*, 93, Buenos Aires.
- Pastorino, F. (2011). La [041]: una re- vista a la arquitectura de las décadas del 50 al 70, en búsqueda de una raíz para la arquitectura contemporánea. Artículo presentado para el Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española, Universidad de Navarra, Pamplona, mimeo.
- Petrina, A. (1984, Agosto). Presente y futuro de la Universidad de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura*, 130, Buenos Aires.
- Plotquin, S. (2011, Noviembre). *Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna, 1976-1983*. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT, mimeo.
- Quatremère de Quincy, A. C. (1832). *Voz: Tipo, Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*. Traducción al español: Aliata, F. y Schmidt, C. (1992), Centro POIESIS, FADU, UBA, Buenos Aires de la versión de: Farinati, V. y Teyssot, G. Venecia: Marsilio (1985).
- Rojas M., Shmidt, C. y Silvestri, G. (2004). Enseñanza de la Arquitectura. En Aliata, F. y Liernur, J. F. (Comp.) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, vol. e|h. Buenos Aires: Clarín Arquitectura - Agea, pp. 32-44.
- Rossi, A. (1966). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili (2015).
- Rossi, A. (1975, Abril). La arquitectura análoga. *2C Construcción de la Ciudad*, 2, Barcelona.
- Sarquis, J. (1993, Julio/Agosto). Eisenman en el taller proyectual. Selección de trabajos. *Revista de Arquitectura*, 165, Buenos Aires.
- Sarquis, J. (2004). *Itinerarios del proyecto. 2: Ficción de lo real. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.
- Sarquis, J. (Comp) (2007). *Coloquio Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Schere, R. (2008). *Concursos 1825-2006*. Buenos Aires: SCA.

- Silvestri, G. (2000, Diciembre). Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina. *Block*, 5: *El príncipe*, CEAC-UTDT.
- Silvestri, G. (2006, Septiembre). La lógica de la Sensación. *Block*, 7: *Argentina 01+*, CEAC-UTDT.
- Silvestri, G. (2007). En el círculo mágico del lenguaje: la teoría de la arquitectura contemporánea. En J. Sarquis (Comp). *Coloquio Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Silvestri, G. (2008, Abril). Arquitectura argentina: las palabras y las cosas. *Punto de Vista*, 90.
- Silvestri, G. (2008, Diciembre). Sombras del pasado, sombras del futuro: La arquitectura contemporánea frente a los cambios metropolitanos. *Alteridades*, v. 18, 36, México. En: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018870172008000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018870172008000200008&lng=es&nrm=iso) (Última visita: 26 de mayo 2015).
- Speranza, E. (2007). Teoría de la Arquitectura y teoría del proyecto. En J. Sarquis (Comp). *Coloquio Teoría de la Arquitectura y Teoría del Proyecto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Solsona, J. (1997). *Entrevistas, apuntes para una autobiografía*. Buenos Aires: Infinito.
- Sztulwark, P. (2001, Verano/Verano). Partido. partido. partido. *Contextos*, 6+7, FADU-UBA.
- Sztulwark, P. (2009). *Ficciones de Lo Habitar*. Buenos Aires: Nobuko.
- Sztulwark, P. (2015). *Componerse con el mundo. Modos de pensamiento proyectual*. Buenos Aires: SCA/Diseño.
- Varas, A. (1997). *Buenos Aires Metrópolis*. Buenos Aires: UP-Harvard-UBA.
- Viñoly, R. (1999). Katzenstein y el Valor del Fragmento. En I. Katzenstein (Ed), *Ernesto Katzenstein arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Van Zanten, D. (1978). El sistema de Beaux Arts. *Architectural Design*, Vol. 48, 11-12. Traducción de S. Cricelli, para la cátedra de Historia de la Arquitectura II, Gandolfi-Aliata-Gentile, UNLP.
- Waisman, M. (1970, Septiembre). Umberto Eco en Buenos Aires. *Summa*, 29, Buenos Aires.
- Zaera Polo, A. (1998). Un mundo lleno de agujeros. *El Croquis*, 88-89, Madrid.

## Bibliografía general

- Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Allen, S. (1993). Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación. *CIRCO*, 8. En: [http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993\\_008.pdf](http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_008.pdf) (Última visita: agosto de 2015).
- Allen, S. (2000). *Practice: architecture, technique and representation. Essays* (2° ed.). Londres: Routledge.
- Allen, S. (2004, Marzo). Condiciones de campo. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 241, Barcelona.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili (1981).
- Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (tercera redacción). En W. Benjamín. *Obras, Libro I, Vol. 2*. Madrid: Abada editores, Madrid (2008).
- Benjamin, W. (1927-1940). *Libro de los Pasajes. Apuntes y materiales*. Madrid: Akal (2007).
- Berger, J (1968). Entender una fotografía. En J. Berger. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: GG mínima (2007).
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.

- Bergdoll, B. (2008). Complejidades y Contradicciones del Clasicismo Posmoderno: Notas sobre la Exposición The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, realizada en el Museum of Modern Art en 1975. En F. Salmon (Comp.). *The persistence of the Classical. Essays on Architecture presented to David Watkin*. London: Philip Wilson Publishers. Traducción realizada por E. Gentile para el HITEPAC-UNLP.
- Briones, C. (2011). Bitartesanía: del diseño digital a la manufactura artesanal. *Revista 180*, 27, Universidad Diego Portales.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cameron, D. y Markus, T. A. (2002). *The Words Between the Spaces: Buildings and Language*. Londres: Routledge.
- Colomina, B. (1996). *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición, Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal.
- Corboz, A. (2004). El territorio como palimpsesto. En A. M. Ramos (Comp.). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Edicions UPC.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la A.G.E.*, 34, Los Ángeles, Universidad de California.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura, El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Dubois, P. (2008). *El Acto Fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires. La marca editora.
- Evans, R. (1997). *Translations of Drawing to Building and Other Essays*. Londres: The MIT Press.
- Evans, R. (2000). *The projective Cast. Architecture and its Three Geometries*. First MIT Press paperback edition.
- Faura Coll, R. (2010, Septiembre). Construir, desplazar (Instalaciones de Tiro con Arco y Palacio de Deportes de Huesca). Púbol, mimeo.
- Fernández, R. (2007). *Lógicas del proyecto*. Buenos Aires: Concentra.
- Fernández, R. (2013). *Modos del proyecto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Foster, H. (Ed.) (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno (2002).
- Foucault, M. (1967, 14 de Marzo). Espacios Otros. Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984, Octubre). Traducción: Luis Gayo Pérez Bueno, *Astrágalo*, 7, (1997, Septiembre).
- Foucault, M. (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama (1981).
- Frampton, K. (1998). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre la cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H. G. (1977). *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós (2003).

- Guillerme, J. (1970). Notas para la historia de la regularidad. *Revue d'Esthétique*, 3. Traducción de Fabiana Carbonari, para la cátedra de Historia de la Arquitectura II, Gandolfi-Aliata-Gentile, UNLP.
- Goodman, N. (1977). ¿Cuándo es arte?. *Aparte Rei. Revista de filosofía*, 26 (2003, Marzo). En: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>
- Goodman, N. (1979). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós Estética (2010).
- Goodman, N. (1985, Junio). How buildings mean. *Critical Inquiry*, Vol. 11, 4, *The University of Chicago Press*. En: <http://www.jstor.org/stable/1343421>
- Goodman, N. (1991, Spring). On capturing cities. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, 1: More Ways of Worldmaking.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Gorelik, A. (2006, Julio). El romance del espacio público. *Block*, 7: Argentina 01+, CEAC-UTDT.
- Gorelik, A. (2011, Marzo). Historias de Nueva York. *Block* 8: Historiografía, CEAC-UTDT.
- Hays, M. (2014, Octubre/Noviembre). Entre la creación y el misterio. Entrevista a Michael Hays. *Plot*, 21.
- Ibarlucía, R. (2011, 27 de Septiembre). Recepción táctil: Walter Benjamin y la obra arquitectónica. Ponencia dictada en el Ciclo Filosofía y arquitectura / Walter Benjamin y el concepto de obra, UTDT, mimeo.
- Jameson, F. (1985). Posmodernismo y sociedad de consumo. En H. Foster (Ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Krauss, R. (1985). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial (2009).
- Koolhaas, R. (1978). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili (2004).
- Laddaga, R. (2004). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lahuerta, J. J. (2007). Mies Popular (primeros apuntes). En AA.VV., *Arquitectura y Ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Ediciones Arte y Estética.
- Latour, B. (1991). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo veintiuno (2007).
- Martí Arís, C. (2004). *La cimbra y el arco*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Moneo, R. (1981). Prólogo. En J. N. L. Durand, *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura (1819)*. Madrid: Pronaos.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Moneo, R. (2005, 16 de Enero). Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Discurso promulgado con motivo de su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En: [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos\\_ingreso/moneo\\_rafael-2005.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf)
- Novaro, M. y Palermo, V. (Comps.) (2004). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Ortega, Ll. (ed.) (2009). *La digitalización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panofsky, E. (1927). *La perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquets (2003).
- Panofsky, E. (1955). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza (2008).
- Picon, A. (2003). Arquitectura, ciencia, tecnología y el reino de lo virtual. En Ll. Ortega (ed.) (2009). *La digitalización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Picon, A. (2010). *Digital Culture in Architecture. An introduction for the design professions*. Berlin: Birkhäuser.
- Quetglas, J. (2002). El formato 40F. Sobre la planta, retícula, formato, trazados. En *Massilia. Anuario de estudios lecorbusieranos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Quetglas, J. (2004). *Artículos de ocasión*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Rancière, J. (1987). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal (2007).
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral (2011).
- Schiller, F. (1795). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En: <http://es.scribd.com/doc/84759644/Friedrich-Schiller-Cartas-sobre-la-educacion-estetica-del-hombre> (Última visita: agosto de 2015).
- Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Schumacher, T. L. (1987, Enero). Deep Space, Shallow Space. *Architectural Review*, Vol. CLXXXI, 1079. Traducción de D. Cerchiara para la cátedra García Cano, FADU-UBA.
- Shaviro, S. Deleuze's Encounter With Whitehead. En: <http://www.shaviro.com/Othertexts/DeleuzeWhitehead.pdf> (Última visita: agosto de 2015)
- Simmel, G. (1903). El individuo y la libertad. Las grandes urbes y la vida del espíritu. *Revista de Estudios Sociales*, 10, (2001, Octubre), Universidad de Los Andes, Bogotá.
- Tafuri, M. (1968). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Celeste (1997).
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Vidler, A. (2008). *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili (2011).