

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA

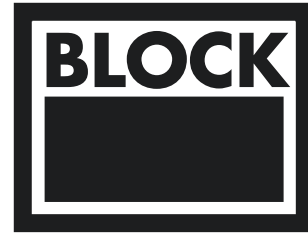
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otília Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

BRASIL

Número 4,
diciembre de 1999



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



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

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

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

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

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

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

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

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires

Editores del número 4
Carlos A. Ferreira Martins
Adrián Gorelik
Jorge F. Liernur

Diseño
Gustavo Pedroza

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

Las opiniones contenidas en los
artículos son de exclusiva responsabilidad
de los autores.

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 4784 0080, 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice



Lúcio Costa,
Plano Piloto de Brasília,
1957.

BLOCK, número 4, diciembre de 1999

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

Tentativas de comprender una ciudad moderna

Adrián Gorelik

Brasília merece respeito. É preciso acabar com esse jogo de «gosto-no gosto», e com essa mania intelectual de fazer frases peyorativas. Lo que es preciso ahora es comprenderla.
Lúcio Costa

Quienes hacen la apología de ciertos tipos de arte suelen decir que, si los comprendiéramos, también nos gustarían. Pienso que, en términos generales, la secuencia se da en forma inversa. Si primero no nos gusta un juego, un estilo, un género o un medio, difícilmente seremos capaces de captar sus convenciones como para conseguir discriminar y comprender.
Ernst Gombrich¹

Comprender Brasília

Estamos llegando al final del siglo XX y Brasília, que pronto cumplirá cincuenta años, sigue siendo su ciudad más moderna; tan moderna, que el trazado fundacional (el llamado Plano Piloto) ha sido declarado «patrimonio histórico de la humanidad», para que su carácter moderno sea preservado del paso del tiempo. En efecto, Brasília no es sólo la ciudad más moderna del siglo XX sino, fundamentalmente, es un museo de la modernidad, en una época en que el mero paso del tiempo, lo actual, no es moderno y lo moderno debe ser preservado. No es un juego de palabras ni una frase peyorativa; estas notas parten de una profunda coincidencia con la cita de Costa: es hora de comprender Brasília. Y que a finales del siglo XX la podamos ver como parte de una «historia de la modernidad» es uno de los elementos que debe ser incorporado en su comprensión.

En verdad, Brasília fue vista como un capítulo cerrado demasiado pronto. Nació en 1956-57 como un monumento de la modernidad occidental, destinada a marcar los rumbos nuevos en la concepción cultural de la ciudad en el mundo y a consolidar el lugar de privilegio que la arquitectura brasileña había ganado en las dos décadas anteriores en el panorama internacional. Pero cuando todavía no estaba terminada su construcción (con el fondo de los ecos de los aplausos rezagados) ya era el perro muerto de un «estilo» que había errado en todo —o, peor, que había «acertado» en todo, ya que su marca de agua debía verse en la segregación social brasileña y, más en general, en la reconstrucción capitalista de posguerra. Así que en su caída, Brasília arrastrará consigo no sólo una idea de ciudad, sino toda la arquitectura brasileña, que no volvió a recuperar un rol protagónico pese a seguir produciendo algunas arquitecturas de gran calidad, como las de Lina Bo, Vilanova Artigas o Paulo Mendes, e intensos fenómenos urbanos, como las decenas de ciudades nuevas que se han creado en el Amazonas.

Este artículo pudo ser escrito gracias a la temporada de estudios que pasé en Belo Horizonte y Brasília, como parte del Programa *Modernidades Tardías no Brasil*, del Centro de Estudos Literários de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais y la Fundación Rockefeller; quiero agradecer especialmente por ello a Wander Melo Miranda.

Una posición clásica en el ámbito latinoamericano para interpretar este suceso crítico ha sido señalar la veleidad de la crítica occidental, que no habría comprendido a la cultura brasileña y tanto al levantar su arquitectura como al condenarla, siempre habría actuado por motivos equivocados. (Como reacción simétrica, esta posición ha tenido una contraparte reafirmatoria en opiniones de la crítica «central» que efectivamente han consignado que los brasileños nunca habrían entendido a fondo la modernidad, y por eso quisieron aplicarla en un país no preparado para ella.) Una posición más interesante debería ver las causas internas del «fenómeno Brasilia» (y, con él, del «fenómeno Brasil» en la arquitectura moderna), pero incorporando como parte indistinguible de él su suerte crítica; es decir, viendo la ciudad y sus críticas como parte de una misma coyuntura: la de los agudos dilemas del modernismo occidental en la posguerra, del cual Brasilia es, a la vez, un ejemplo de máxima intensidad y su punto de clivaje; un banco de pruebas rápidamente descartado y un papel de tornasol que explica la prueba y su descarte.

Como ha escrito un ensayista brasileño, «el análisis de la construcción de Brasilia ha sido comprometido por el juicio sobre la segregación espacial»². Así fue. Y podríamos agregar: por el juicio sobre el autoritarismo planificador, y el juicio consiguiente sobre el estado desarrollista y su utopismo modernizador; y el juicio sobre la división de funciones, y el juicio consiguiente sobre la ausencia de las cualidades urbanas tradicionales (la calle, en primer lugar); y el juicio sobre la abstracción y el anonimato, y el juicio no consiguiente sobre el exceso de representatividad, es decir, el juicio sobre la monumentalidad y el barroquismo espectacular de la arquitectura de Niemeyer (es decir, «brasileña»); y así siguiendo. Entonces, comprender Brasilia a fines de este siglo moderno supone incorporar las críticas no tanto porque se acepte sin más su juicio —la sumatoria podría configurar más que una lista coherente de cargos, una enciclopedia borgeana—, sino porque dicen mucho de la capacidad de Brasilia para generarlos y, sobre todo, permitirían entender la peculiar coyuntura (no sólo brasileña) de su realización y opacamiento.

En este sentido, Brasilia debe ser comprendida como encrucijada particularísima, como punto de llegada —en algunos casos de consumación, en otros de quiebre— de una multitud de historias diferentes, que pueden reunirse en varios grandes haces. Brasilia, como «capital interior», consume una serie de mitologías de largo arraigo en Brasil, desde la aventura de la frontera, la «Marcha hacia el oeste», hasta el rol simbólico de la unificación de litoral y *sertão*, planteado desde temprano como cuestión decisiva de la constitución de la nación. Como nuevo centro geopolítico equidistante de los poderes constituidos, cierra la ambición de integración territorial estatal comenzado en 1930 con el debilitamiento

de los poderes regionales de la *República Velha*. Y en tanto esa búsqueda de integración recibió, desde su mismo inicio, aportes fundamentales de la capacidad simbólica de la arquitectura, Brasilia cierra también el excepcional ciclo de la *entente* arquitectura/estado en la construcción del Brasil moderno. Asimismo, Brasilia cierra el ciclo de voluntarismo constructivista estatal en Latinoamérica, que va de la construcción de los estados en el siglo XIX al desarrollismo en la década de 1950. Finalmente, Brasilia cierra toda una línea de figuraciones de ciudad ideal en occidente que encarnó en un sector del urbanismo modernista, un capítulo completo de lo que podría llamarse el tardomodernismo en un sentido cultural más amplio; aunque, como vamos a ver, ese tardomodernismo esté lejos de la representación paródica a la que nos ha habituado la crítica, y también para ello Brasilia sea un ejemplo fundamental.

En cada una de las complejas historias que se entrelazan en estos grandes haces podrían extractarse fragmentos para una comprensión del «fenómeno Brasilia», su ascenso y su caída, pero también su obstinada continuidad: a veces cuesta recordar que Brasilia es *también* una ciudad, que ha seguido construyendo, bastante exitosamente, una peculiar forma de vida. Peculiar porque se trata de una ciudad especial (por su trazado, por su arquitectura, por su función política, por su emplazamiento), pero también por la incidencia explícita en su realización cotidiana de todo el paquete de representaciones precedente, como una prueba extrema de que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente. Por todo esto creo, por fin, que Brasilia debe ser comprendida como uno de los momentos más densos de la cultura moderna. Y aquí me permito contradecir a Costa con Gombrich para incorporar en el juicio la cuestión del gusto: no puedo desprender de mi búsqueda de comprensión el impacto que me produjo el conocimiento directo de Brasilia, una de las experiencias estéticas y culturales más intensas que todavía pueda proporcionar una obra de arquitectura. Si uno de los aportes recientes de los mejores trabajos críticos ha sido, como vimos, desprender la aventura fundacional de Brasilia del opacamiento del juicio sociológico posterior, también debe ser reintroducida la aventura estética que perdura. Es que Brasilia merece, además de respeto, una reconsideración de los propios supuestos del gusto desde los cuales también —y quizás esto haya sido de mayor importancia que lo que habitualmente se advierte— su análisis fue comprometido.

Museo de la modernidad

La primera sensación de museo que transmite Brasilia surge de la notable autoconciencia que revelan todas y cada una de las cons-

trucciones acerca de la epopeya que protagonizan. Cada edificio importante de Brasilia nació consciente de su historia y la ha seguido relatando: en cada hall pueden verse sus bocetos originales (en general, de Niemeyer), las orgullosas narraciones de sí mismo, los rastros materiales y literarios de la epopeya de la que fue actor y encarnación al mismo tiempo. No sólo los edificios, el mismo plano de la ciudad, con su también autoconsciente capacidad simbólica que ha tenido la virtud de conseguir, a través de la pura radicalidad estética asociada a la mitología política, una identificación ciudadana que las ciudades suelen lograr a través de una larguísima sedimentación cultural. Incluso en comparación con el selecto grupo de ciudades míticas como París, Londres, Venecia, Nueva York, Brasilia ha logrado resultados llamativos. Aquellas ciudades prestigiosas han convertido a lo largo del tiempo la densa capa de representaciones sobre ellas en una parte consciente y fundamental de su encanto, haciéndolas presente a cada paso, en plaquetas que distinguen sitios que remiten a libros que hablaron de ellos (o que los usaron de escenario para sus historias, o que fundamentaron en ellos sus mitos), en postales, en íconos: son ciudades que se han vuelto discursos de sí mismas y que descubren cada vez la mágica multiplicación de esa potencia autogenerada (que, por añadidura, ha tendido crecientemente a convertir las representaciones identificatorias en *merchandising* urbano). Pues bien, creo que, desde este punto de vista, Brasilia ha tenido el notable mérito de producir *ab initio* un efecto análogo, logrando reemplazar la densidad cultural de las capas históricas de discursos con la radicalidad instantaneísta del voluntarismo proyectual vuelto *forma*. Creo que ése es el rol de los carteles con planos de la ciudad en Brasilia: no sirven tanto para orientar al turista como para hacer presente a cada paso el orgullo sobre la contundencia y la claridad de su forma; los planos nos dicen «esta ciudad tiene una *forma*», y en esa forma radica buena parte de la identificación estética y, a través de ella, cultural y ciudadana.

Hay un ejemplo fundacional de esta autoconciencia. Cuando recién comenzaban las obras para la nueva ciudad, en 1956, Niemeyer proyectó e hizo construir en diez días una residencia provisoria para el presidente Kubitschek a varios kilómetros del Plano Piloto, para que atendiera los asuntos de gobierno en cada una de sus visitas (las visitas frecuentes formaban parte de la campaña publicitaria sobre la inflexible decisión política de la construcción y la consiguiente mudanza de la capital). El pequeño edificio, llamado cariñosamente Catetinho (el Catete era el palacio presidencial carioca), es una feliz conjunción de criterios modernos y tradicionales, en una de esas operaciones arquitectónicas que comenzaron a ser típicas desde los años cuarenta, de apropiación de elementos tradicional-populares a partir de los

Oscar Niemeyer,
Catetinho, 1956
(fotografía A.G.).



parámetros de buen gusto modernista: una tira de una sola agua sobre pilotis, con una amplia galería a todo lo largo y una escalera exterior, resuelto todo en materiales «pobres», madera y chapa. La combinación en la imagen del edificio de valores como espíritu pionero, adecuación cultural y ecológica, austeridad republicana, es insuperable, y las anécdotas sobre la reacción favorable de los mandatarios o intelectuales extranjeros que visitaban al presidente en su residencia «precaria» son incontables: como siempre en Brasil, la capacidad comunicativa de la arquitectura moderna rindió dividendos inmediatos. Pero lo curioso es que, una vez concluida la residencia presidencial definitiva en 1958, lo que hubiera cabido esperar en cualquier epopeya constructiva, esto es, el acto solemne de demolición de todos aquellos rastros de la provisoriedad que sirvieron en el camino de la realización, no ocurrió; por el contrario, en otro acto solemne se declaró al Catetinho patrimonio histórico nacional y hoy puede visitarse como museo de sí mismo, es decir, como una arquitectura capaz de expresar la esencia política y cultural de la epopeya de Brasilia.

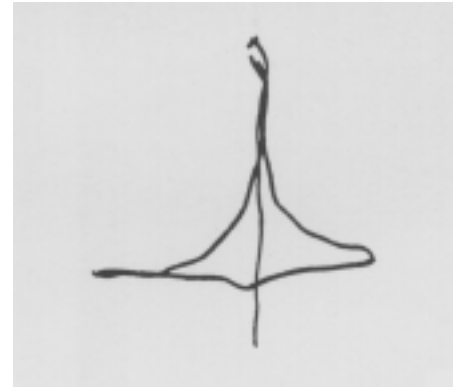
Y es en este sentido profundo que las arquitecturas de Brasilia son monumentales: porque hacen presente materialmente el acontecimiento y la voluntad que las produjo, como representaciones acabadas de una modernidad que supo ser estética, política y cultural. El propio acierto diagramático del plano de Costa y el talento inventivo de Niemeyer –tantas veces criticado como indicio de su superficialidad arquitectónica– contribuyen en esta dirección monumental. Se sabe, por ejemplo, que las tan características columnas del palacio de *Alvorada* han sido incorporadas masivamente en el imaginario popular en todo Brasil, ya sea como ícono de Brasilia en carteles publicitarios (formales o improvisados en pequeñas tiendas), o como ícono más general de una voluntad de modernidad nacional-folklorica en modestas arquitecturas popu-

lares; esto no es sólo un indicio de la aceptación popular de un «estilo» Brasilia (como indicó Lina Bo Bardi en polémica con la opinión de Marshall Berman sobre la inhumanidad del monumentalismo de la capital), sino de la capacidad de Niemeyer como productor de símbolos gráficos: más aún que como *form giver*, como *icon giver*. Y debe insistirse en señalar que esta característica fue anterior a la hoy tan en boga logotipización de la ciudad y la arquitectura con fines publicitarios, una vez que las ciudades o los arquitectos pueden mostrarse como *marcas* de prestigio. Creo que esa eficacia comunicativa debería ser una de las vías principales de comprensión del «fenómeno Brasilia» y de su específico lugar en la modernidad occidental; es una eficacia que incluso nació antes de Brasilia, con la arquitectura moderna brasileña, está directamente vinculada con su autoconciencia monumental y nos deja, por definición, a las puertas del museo de la modernidad.

De hecho, esa actitud museificadora sólo recientemente se ha asociado a las obras modernistas; el caso más habitual en las epopeyas de construcción modernista fue exactamente el contrario. Por ejemplo, las *Siedlungen* alemanas estaban hasta hace muy poco en deplorables condiciones, producto de medio siglo de uso como viviendas populares o de clase media baja; recién en las últimas décadas comenzaron a ser restauradas con subsidios estatales y a convertirse en santuario turístico de la modernidad estética. Su función original pretendió ser la de mero vehículo de la modernización de los hábitos de vida para adecuar las pautas culturales y el mundo material a las condiciones de un mundo moderno cuya lógica profunda las vanguardias creían haber finalmente comprendido; su epopeya fue construir el *Neue Welt*, y por eso se autorrepresentaban (y la sociedad las acompañaba en esa representación, aún en su rechazo) como el reemplazo definitivo de los valores estéticos por las metas técnicas, sociales o funcionales. Sólo bastante tiempo después, y sólo en el interior de la cultura artística y arquitectónica, se comenzó a analizar y comprender (para celebrarla o criticarla) la compleja suma de supuestos puramente estéticos y simbólicos que anidaban detrás de las hipótesis funcionalistas o civilizatorias; y sólo bastante después, todavía, comenzó su reconversión museográfica. Hubo algunos pocos casos de reivindicación temprana de las características específicamente estéticas de estos productos modernistas, pero fueron más bien excepcionales y restringidos y, en general, estuvo vinculada al fenómeno de readaptación de la finalidad original por obra de una moral del buen gusto de sectores medios altos progresistas.

Uno de los casos más patentes de una obra moderna que, como tal, se consumió en su función modernizadora sin dar tiempo a la revaloración estética, es el de la ciudad de Tel Aviv. Proyectada de

Dibujo de Oscar Niemeyer de las columnas del Palacio de la *Alvorada*, el Palacio (fotografía de Gautherot), y una réplica popular en una casa de Tiradentes, Minas Gerais (fotografía A.G.).



acuerdo a un *masterplan* de Patrick Geddes en los años diez, su arquitectura fue edificada mayoritariamente dos décadas después, en pleno pionerismo sionista, por arquitectos judíos centro-europeos emigrados; formados en el espíritu bauhausiano, habían encontrado en la «tierra prometida» un lugar de realización de los sueños vanguardistas, de modo tal que la ciudad se convirtió rápidamente en la principal exposición mundial de arquitectura moderna construida. Así se usó y se transformó silenciosamente durante más de medio siglo, y recién hace muy pocos años un fotógrafo organizó una muestra que permitió descubrir los restos de esa epopeya en las ruinas y las mutaciones de una arquitectura que jamás había sido valorizada en sí misma, ni por sus usuarios ni por el estado. La muestra fotográfica —una maravillosa estetización de esa arqueología de la modernidad en que se convirtió Tel Aviv— dio la vuelta al mundo llamando la atención sobre la necesidad de su salvataje y preservación como documento y obra de arte.

Pues bien, por el contrario, Brasilia nació reclamándose obra de arte tanto como de urbanismo y, en función de ello, monumento de la modernidad, lo que supuso en sus creadores —y en sus usuarios— una actitud distanciada con respecto de «lo moderno», una reutilización potenciada de algunas de sus valencias convertidas en motores de la comunicación y en objetos de veneración museográfica. Se trata de una actitud ya tempranamente desarrollada por Lúcio Costa en su reivindicación del rol de la historia para la construcción de una «modernidad nacional»; como se sabe, Costa integró activamente el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN) desde su creación, simultánea con el surgimiento de la «arquitectura moderna brasileña». La negación de la historia en el Bauhaus, la «tradición de lo nuevo» vinculada en la arquitectura con el culto del método empírico y el mundo tecnológico, estaba conducida a producir, como señaló Manfredo Tafuri, objetos artísticos que sólo pueden vivir en el presente; desde este punto de vista, la experiencia del modernismo brasileño en su versión canónica podría aparecer como una completa inversión: el fin del objeto artístico sería producir simultáneamente un futuro y una tradición³. Por eso puede decirse que es «antivanguardista»: porque su problema es la ausencia de historia, no su exceso. La necesidad del modernismo brasileño es encontrar un lugar en la historia para el presente, y, paradójicamente, eso lo coloca entre los primeros que acuden a la figuración modernista con sentido histórico distanciado; es decir, que *eligen* la figuración modernista como un *estilo histórico* para componer con él resoluciones formales, tipológicas y funcionales dirigidas a una voluntad diferente: por ejemplo, la producción de un *orden* capaz de encarnar y simbolizar el poder modernizador del estado nacional.

Estado y modernismo en Brasil: una vanguardia del orden

Si aceptamos entonces que la autoconciencia de Brasilia se remonta al propio momento fundacional de la «arquitectura moderna brasileña», debe aclararse que éste no es el momento de inicio de construcciones de apelación vanguardista en Brasil. Como se sabe, las primeras arquitecturas modernistas en Brasil fueron producidas en San Pablo por el arquitecto ucraniano emigrado Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho y Rino Levi desde finales de los años veinte. A Warchavchik llama Lúcio Costa a Río de Janeiro en 1930 cuando acepta dirigir la Escuela de Bellas Artes y decide acercarse a la figuración modernista; y en la primera mitad de la década del treinta se produce un verdadero estallido de diferentes tipos de experimentación con arquitecturas de punta de inspiración y motivaciones múltiples: el joven Luiz Nunes en Recife, Affonso Reidy en la Prefectura de Río, las escuelas de Aníxio Teixeira también en Río, el propio Costa en su sociedad con Warchavchik, etc. Pero hay una verdad en la afirmación carioca —tantas veces discutida con argumentos ciertamente de mayor precisión histórica— de que la «arquitectura moderna brasileña» nació con el proyecto del Ministerio de Educación en Río en 1936: lo que nació en Río, bajo el comando de Lúcio Costa, fue un eficaz dispositivo de producción simbólica que haría célebre en los años cuarenta y cincuenta un «movimiento», el único lo suficientemente homogéneo para aspirar al nombre de «arquitectura moderna brasileña».

El Ministerio de Educación supone un parteaguas porque clausura un período de intensa experimentación vanguardista conformando el modelo canónico capaz de albergar y homogeneizar cualquier otro tipo de búsqueda. Hay una serie de elementos que lo vuelven un sello nacional: la colaboración entre arquitectos y artistas, la apropiación levemente distorsionada (folklorizante; clasicizante; en otra escala) de motivos de la figuración modernista internacional, la relación de los arquitectos con el estado como promotor de programas nuevos y de su nueva figuración. El estado de aspiraciones nacionalistas surgido de la Revolución de 1930 y ratificado con la proclamación del *Estado Novo* por el mismo Getúlio Vargas en 1937, encontrará en la arquitectura la respuesta a sus requerimientos representativos y un vehículo extraordinario de unificación simbólica nacional. Como Vargas, Juscelino Kubitschek, el presidente que veinte años después cierra el ciclo con la construcción de Brasilia, siempre tuvo claro ese rol de la arquitectura: «Desde temprano comprendí que la arquitectura moderna era para Brasil más que una tendencia estética, y sobre todo más que la proyección de un movimiento universal en

el seno de nuestra cultura. En verdad [...] ella se proyecta como vigorosa fuerza de afirmación cultural...»⁴.

Si desde 1930 la modernidad comienza a ser un valor político, el estado buscará que una arquitectura de prestigio lo identifique y en esa búsqueda se producirá una ligazón muy íntima entre político y arquitecto; íntima y directa, a la manera del mecenazgo tradicional, ya que es una relación que para ser eficaz necesita preservar el carácter de artista del arquitecto (nótese la diferencia con el modelo mexicano de reclutamiento estatal de las vanguardias en los años veinte y treinta, que va a tender a convertir al arquitecto en un funcionario técnico). Así se realizaron los principales hitos con que la arquitectura brasileña iba a producir su reconocimiento internacional entre el Ministerio y Brasilia. En casi todos ellos es posible encontrar un grupo pequeño de protagonistas, como un album de familia de la «arquitectura moderna brasileña»: Rodrigo Mello Franco de Andrade, jefe del gabinete del Ministro de Educación de Vargas, propone para la dirección de la Escuela de Bellas Artes en 1930 a Costa y cinco años después le sugiere al nuevo ministro, Gustavo Capanema, que rechace los resultados del concurso público del Ministerio y llame a Costa para realizar una nueva propuesta. Asimismo, Capanema le sugiere hacia 1940 a Kubitschek, entonces Prefecto de Belo Horizonte, el nombre del jovencísimo Niemeyer —ya destacado en el equipo del Ministerio y presentado por Costa como el *factótum* del resonante éxito del Pabellón neoyorquino— para realizar Pampulha; a partir de allí Niemeyer ya acompañaría a Kubitschek como sello artístico en cada uno de sus peldaños políticos: gobernador de Minas Gerais y, finalmente, presidente. Y a Rodrigo Mello Franco de Andrade lo volveremos a encontrar como director (creador) del SPHAN con Costa, firmando con Kubitschek y Niemeyer la conversión en patrimonio histórico nacional del Catetinho.

Si bien de todo ese momento de esplendor lo que ha quedado resaltado de modo más vivo es el fuerte protagonismo de Niemeyer, lo que debería verse por detrás de sus formas ingeniosas y sorprendentes, como el bajo continuo que sostiene la melodía, es el dispositivo cultural de más vasto alcance organizado por Costa. Como se dijo más arriba, desde el comienzo quedó claro que Costa procesó toda la renovación desde una profunda ambición de continuidad, desde una búsqueda orientada a producir un «nuevo equilibrio»⁵. Por eso la referencia obligada en el panorama internacional es Le Corbusier: él ofrece un modelo de *orden*. A diferencia de los combates típicos por la renovación estética, las argumentaciones de Costa nunca se apoyan en polarizaciones como tradición/modernidad, nacionalismo/internacionalismo, elitismo/preocupación social; su interrogante es por qué medio se podría llegar mejor y de modo más eficaz a una representación

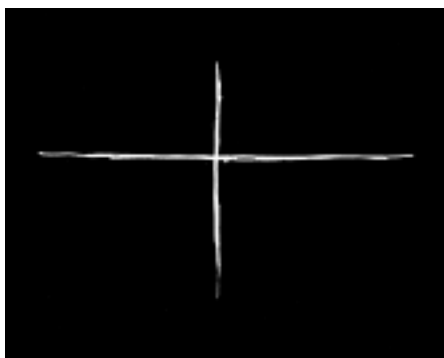
homogénea del Brasil moderno. Desde ese punto de vista va a discutir la idea de que el barroco del Aleijadinho pudiera ser una referencia para la arquitectura moderna brasileña, mostrando su limitación regional frente a la arquitectura residencial colonial más extendida —y en esta hipótesis se sostienen las fantásticas obras de los años cuarenta, en las que Costa combina composiciones clasicistas y resoluciones desenfadadamente modernistas dentro de estructuras muy simples, que se apoyan en tipologías y materiales tradicionales. Aquí puede puntualizarse la principal diferencia entre este modernismo y el regionalismo de Gilberto Freyre, más atento a las huellas de la diversidad en la producción de un imaginario nacional; pero esa diferencia debe entenderse en el interior del mismo debate sobre el mejor camino (en el sentido de más eficaz) de representar/construir la nación. Por eso, Costa va a buscar presentar la nueva arquitectura no como una *alternativa*, sino como la conclusión —sintetizadora y superadora— de todas las búsquedas de los años veinte, las del modernismo, las del regionalismo y las del neocolonial, materializando de este modo en la arquitectura la aspiración de los jóvenes intelectuales, compartida a partir del treinta por el estado: la producción de una *lengua nacional*.

Así, entre los años treinta y los cincuenta, la vanguardia arquitectónica va a saber producir los símbolos de ese voluntarismo constructivista estatal, y el estado va a saber potenciarla como la clave modernizadora de su ambición por una cultura, una sociedad y una economía nacionales. La arquitectura moderna, como en casi ningún otro lugar del mundo, se constituyó en Brasil en una usina de figuras a la que el estado pudo acudir para producir el imaginario de la modernización territorial y urbana que estaba afrontando como desafío contemporáneo: la conformación de sistemas económicos nacionales integrados, como parte de los nuevos roles públicos que emergen con la reestructuración del sistema económico internacional postreinista. Las figuraciones de esa modernización fueron llenadas por las formas modernistas gracias a su apelación simultánea a la tradición que debía fundamentarlas; ese marco de ambigüedad culturalista es el territorio común en el que estado y vanguardia se construyeron mutuamente. Y por eso el ciclo se ciñe tan perfectamente entre el nacionalismo sustitutivo de los treinta y el nacionalismo desarrollista de los cincuenta, llegando a la producción del mito de origen y futuro por excelencia de Brasil: Brasilia.

No sólo de Brasil: si por lo menos desde Euclides da Cunha la esperanza de integración del Brasil moderno había radicado en la fusión de litoral y *sertão*, la movilización de todo Brasil que produjo la construcción de la nueva capital generó a nivel nacional una «mística de trincheras» de resonancia continental. «La función integradora y el valor simbólico de Brasilia» lograron

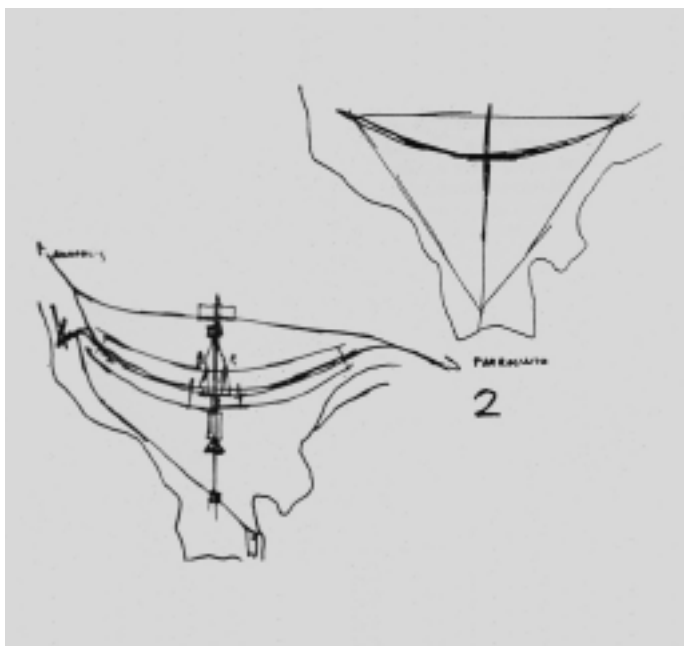


Plano del Brasil con las distancias indicadas a la nueva capital, en momentos en que se realizaba la primera comunicación importante, la ruta Belem-Brasilia; trazo en cruz de Lúcio Costa en la Memoria de su presentación al concurso de Brasilia, como origen de la forma de la ciudad; la cruz materializada sobre el *sertão* en el trazado de las autopistas principales (fotografía de Fontenelle, 1957).

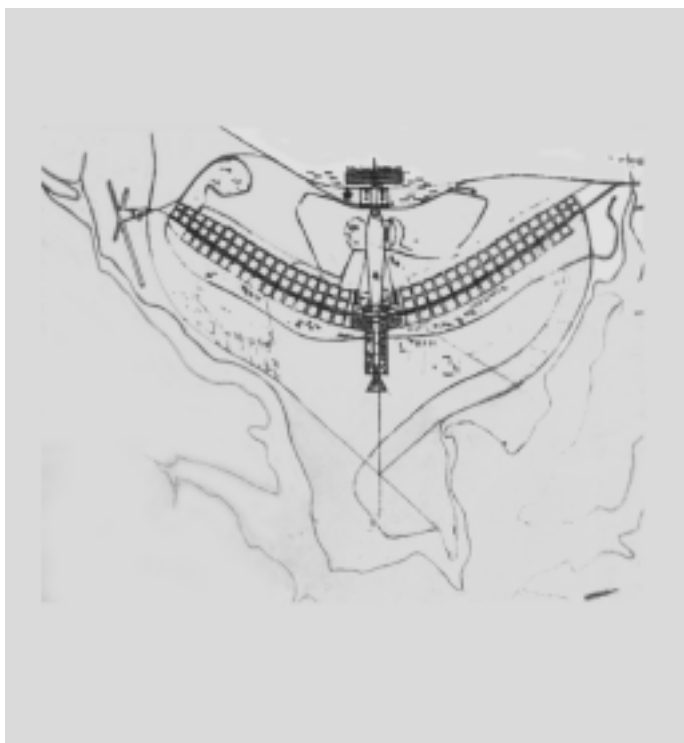


convertirse, durante los años en que duró la confianza desarrollista, en uno de los principales anticipos de que Latinoamérica, en términos de Jorge Enrique Hardoy, estaba «avanzando hacia sus propias fronteras»: para la ideología planificadora, Brasilia era la demostración de que el subcontinente estaba llegando a la mayoría de edad, proponiéndose cada vez metas más ambiciosas y cumpliéndolas⁶. El nuevo plano de caminos que resultó de la mudanza, con la carretera Brasilia-Belem como epítome de su epopeya política, técnica y geográfica, era un manifiesto continental de esa vocación nacional-estatal-desarrollista, tan cristalina como las líneas en cruz del Plano Piloto de Costa: una nueva fundación.

Mário Pedrosa explicaba Brasilia (y el modernismo brasileño) a través de la *boutade* de que Brasil estaba «condenado al moderno»; sí, pero más que explicar el «destino vanguardista» de Brasilia, esa *boutade* debería servir para entender que las representaciones de esa «condena» de «país joven» produjeron en la arquitectura lo contrario del «modernismo de la modernización» del vanguardismo artístico brasileño: produjeron la necesidad de arraigar la voluntad modernizadora del estado en una sobreactuación culturalista de orden e historia⁷. Tal fue el programa de Brasilia y así fue el éxito instantáneo —y por eso legítimo— de los bocetos de Costa para el Plano Piloto: nadie podía responder mejor a ese programa porque él lo había insertado como matriz fundacional de la «arquitectura moderna brasileña» desde veinte años atrás. Así, Brasilia realiza a la perfección la división de funciones de la escuela carioca: Lúcio Costa hace explícito con la confección del plano su rol de *organizador*, y en ese sentido aparece como el ideólogo de la *entente* arquitectura-estado; Oscar Niemeyer es el diseñador de iconos arquitectónicos. Pues bien, la peculiar combinación entre modernización y culturalismo nacionalista es lo que cementó a la arquitectura moderna y el estado en el ciclo de apogeo de la arquitectura moderna brasileña y eso es lo que terminó con Brasilia: la firme certeza de un movimiento nacional. A partir de Brasilia ha habido en Brasil arquitectos buenos y malos, obras interesantes o no, más o menos como en otros países; pero no ha habido más una «arquitectura moderna brasileña» como expresión cultural de una voluntad nacionalista producida por el estado y asumida como propia por la sociedad. Es más: podría decirse que el fin de ese «aura» estatal-nacional es lo que ha permitido que después de Brasilia se pudieran apreciar mejor aquellas expresiones que durante ese ciclo no cuadraron con la voluntad hegemónica, y también ha opacado la obra posterior de quienes siguieron produciendo como si nada hubiera cambiado (especialmente Niemeyer).



Bocetos y Plano Piloto de Brasilia entregados por Lúcio Costa en el concurso de 1956.



La hipótesis del fracaso

A partir de esta lectura del ciclo de la «arquitectura moderna brasileña» y de la comprensión de su peculiar versión de la figuración y la retórica modernistas, creo que puede apreciarse lo poco afortunadas de las versiones que ubicaron a Brasilia, por tanto tiempo, como un mero producto CIAM/Carta de Atenas, la realización tardía, desplazada, de los postulados del «Movimiento moderno» ortodoxo. Esto es lo que continúan haciendo quienes se horrorizan por ver en Brasilia la «realización» monstruosa de los sueños de la razón modernista, tanto como quienes se lamentan por ver en ella el «fracaso» de las ambiciones reformadoras y progresistas del programa moderno. No es infrecuente que ambas líneas argumentales aparezcan mezcladas, pero en pocos casos se despliegan tanto como en el conocido estudio de James Holston sobre Brasilia, por lo que conviene detenerse en él⁸. La operación de Holston es curiosa: parece ignorar que la vinculación más convencional de Brasilia ha sido con la tradición CIAM, y gracias a ese punto de partida puede organizar prácticamente la mitad de su libro como la develación de un «misterio»: detrás de los discursos poéticos y las referencias mitológicas de Lúcio Costa habría anidado, como «proyecto oculto», la ideología modernista del modelo CIAM/constructivismo soviético. Para Holston, las referencias a la historia en Costa no suponen ninguna complicación respecto del «modernismo»; son apenas modos de «contrabandear [...] los objetivos revolucionarios del plano y de sus urbanistas al proponer una ciudad específicamente modernista para Brasil». A partir de esa operación de «desmitificación», Holston entonces se dedica a *probar* que las premisas de esa ideología eran imposibles —e indeseables— en Brasil, mostrando un desfase doble: entre lo que esa ideología propone y la sociedad real; y entre los ideales de los propios discursos de los urbanistas y los resultados implícitos en sus instrumentos urbanísticos⁹.

Más allá de la acumulación de simplificaciones sobre la «utopía modernista» y sobre Brasilia que son necesarias para producir este «desvelamiento», me parece interesante analizar una cuestión que excede a Holston y al balance puntual que podamos hacer sobre el funcionamiento actual de Brasilia: ¿qué significa «fracaso»? ¿Acaso que después de la construcción de Brasilia sus habitantes no constituyeron una sociedad «liberada», ni siquiera «igualitaria»? Cuando a fines del siglo XIX se funda Belo Horizonte, la ciudad representó la materialización de los sueños de convertir al país en una República, pero hoy a nadie se le ocurriría «culpar» a las diagonales del plano de Belo Horizonte del poco republicanismo del Brasil contemporáneo. Es cierto que el discurso modernista, como culminación de una ambición ilustrada, articuló por primera vez de modo indeleble proyecto

de ciudad y de sociedad liberadas, prometiendo arribar desde el primero a la segunda, por lo que, desde su propia lógica, cabría hablar de «fracaso»; pero, justamente, *sólo desde su propia lógica*. A fines del siglo XX, ese discurso ya debería verse en perspectiva histórica: se lo debe comprender y deconstruir, se deben analizar sus consecuencias y sus variaciones (heroicas, ingenuas o cínicas), pero no se puede permanecer dentro de sus propias convenciones para, con un pase mágico, «descubrir» su fracaso y «denunciarlo»: el modernismo no mejoró el mundo.

Lo anterior no supone sostener que, en términos urbanísticos y sociales, Brasilia funcione a la perfección; hay una cantidad de críticas sólidas y muy buenos estudios que han buscado ajustar las cuentas con la ciudad y sus modelos, en una línea de análisis que no es el objeto central de este artículo¹⁰. Pero textos como el de Holston, instalados con comodidad en los malos entendidos ya habituales sobre Brasilia, no consiguen ni una crítica urbanística ni, lo que supuestamente es su propósito, comprenderla como un fenómeno de la modernidad occidental.

Para ello, deberían contemplarse varias cosas. En primer lugar, respecto de la crítica a la división de funciones y la consiguiente «muerte de la calle», que no era una cuestión de tendencias urbanísticas, ya que a mitad del siglo XX esos postulados atravesaban sin oposición las más disímiles propuestas, como un sentido común técnico análogo al que un siglo atrás recomendaba diagonales¹¹. La confrontación que hace Holston entre el Plano Piloto y la riqueza de la vida en la calle es anacrónico cuando la referencia es a las ciudades históricas brasileñas, y populista cuando la referencia es a la *cidade livre*, la calle de barracas provisionales que alojó a los trabajadores en el inicio de la construcción de la capital y que luego se convirtió en la primera «ciudad satélite» (contra ese populismo ya advertía Bruno Zevi, crítico radical del proyecto de Costa sin embargo, mostrando los peligros de la seducción de la imagen de «ciudad verdadera, donde pulsa la vida», frente a la «ciudad artificial», típica en los primeros comentaristas, que no se hacía cargo del problema de una creación *ex novo*)¹². Pero, además, Holston no ve que el intento del Plano Piloto es, tanto a través del énfasis en el carácter representativo del eje monumental como en la definición de las comunidades vecinales de las *superquadras*, una «recuperación de la vida urbana» en polémica con el funcionalismo estricto de los primeros modelos CIAM.

En segundo lugar, debería contemplarse el peculiar problema que supone el carácter simbólico de una capital (excepto que se diga que no debe crearse jamás una nueva capital). La función simbólica de Brasilia difícilmente se pudiera tener en cuenta desde los planteos «organicistas», y aquí se nota la polémica del Plano Piloto de Costa con una línea maestra de la urbanística modernista que en el debate de posguerra estaba deviniendo hegemó-

nica. Vale la pena, en este sentido, compararlo con el proyecto de Plano Piloto de los hermanos Roberto: ellos partieron de la premisa *New Town* de que una ciudad óptima no debe concentrar una población elevada; pero como el programa del concurso postulaba quinientos mil habitantes, propusieron una especie de organismo polinuclear, con células autosuficientes de setenta y dos mil habitantes articuladas entre sí, incapaces de producir el sentido de lo público que se demanda de una capital nacional (y fue un proyecto muy celebrado por los críticos del primer premio, porque frente a las vaguedades poéticas de éste, desplegaba un programa analítico extremadamente detallado, en la línea del urbanismo «científico» inaugurado por Patrick Geddes y convertido en manual por el Plan de Londres).

En tercer lugar, debería revisarse la identificación automática de las *superquadras*, la base del nuevo modo de organización residencial, con la indiferenciación anómica; Holston repropones todas las diatribas contra los conjuntos habitacionales del arco posmodernista norteamericano que se despliega entre Charles Jencks y Tom Wolfe: básicamente, las críticas progresistas contra el anonimato y las conservadoras contra el «modelo colectivista». Pero lo primero que una crítica reflexiva debería advertir es que Brasilia no tuvo su *Pruitt Igoe*, es decir, no hubo necesidad de dinamitar ninguna *superquadra* porque se han convertido en lugares de altísima calidad de vida con un desarrollado sentido de pertenencia; como pocos lugares en el mundo, en Brasilia debería comenzarse un estudio al revés, preguntándose por las razones del éxito de las premisas modernistas de la vivienda colectiva. Evidentemente, algunas respuestas se vinculan con la eficacia de las representaciones (el orgullo de ser brasiliense, es decir, de vivir en una ciudad moderna, ha producido una mística que defiende a ultranza sus peculiaridades, en primer lugar, la *superquadra*), y otras con la homogeneidad social de los habitantes del Plano Piloto; pero esto ya nos vincula con el último punto de crítica: la segregación espacial.

Como se sabe, Brasilia fue proyectada para medio millón de habitantes, pero esa cantidad se excedió muy pronto; a inicios de esta década el complejo metropolitano-regional había llegado a casi dos millones, de los cuales las tres cuartas partes se concentran en las «ciudades satélite» que debieron formarse por fuera del Plano Piloto original. Como señalamos al principio, éste fue el gran tema de la crítica sociológica en los años sesenta y setenta; es evidente que el programa del concurso del Plano Piloto no previó el crecimiento de la ciudad (crecimiento esperable, ya que por la dinámica económica que suponía su construcción estaba destinada a convertirse en poderoso imán para la mano de obra migrante de todo el interior) y, en consecuencia, no determinó la necesidad de un plano regional. La radicación de los trabajadores con sus familias en primer lugar, y de una gran cantidad de nue-



vos migrantes luego, fue producto de luchas sociales intensas por la consolidación de los campamentos de trabajo y de los asentamientos precarios que la autoridad de la capital buscaba reprimir y eliminar. Y, de hecho, Brasilia se convirtió en un verdadero laboratorio (por la velocidad del fenómeno) de las luchas urbanas y la conformación metropolitana. Pero una vez deslindado el terreno en que esto debe ser estudiado, no puede menos que decirse que las respuestas que se fueron dando en el marco de esas luchas, la radicación de las diferentes «ciudades satélite» en los alrededores del Plano Piloto, dieron como resultado, a pesar de todo, un proceso de metropolización más ordenado territorialmente que en el resto de las grandes metrópolis brasileñas, y también hábitats populares semi-planificados de mayor calidad relativa, especialmente si pensamos en las favelas de Río de Janeiro y San Pablo.

Costa y Niemeyer desarrollaron, a lo largo de estos cincuenta años, un arsenal de respuestas a la hipótesis del «fracaso», en general reuniendo críticas diversas para mostrar sus «contradicciones»: así, se quejaban de que les señalaban que había fallado una utopía porque Brasilia había reproducido el dualismo de la sociedad brasileña, y que al mismo tiempo les criticaban la escasa relación de la nueva capital con la realidad brasileña, como si ese dualismo no remitiera justamente a esa realidad. Costa lo hizo siempre manteniendo su rol de humanista lúcido y bienintencionado. Niemeyer, en cambio, tal vez porque su identidad comunista parecía darle inmunidad respecto de cualquier duda sobre su compromiso social, supo cultivar alternativamente el recurso al idealismo traicionado o al realismo cínico en la típica variante vanguardista¹³. Pero ambos fueron conscientes de que sus arquitecturas trabajaban sobre un conjunto de variables de composi-

ción, función y modos de vida traducidos en símbolos a los que ya no se les debía solicitar la adecuación a ninguna clase de valor que no fuera su propia representatividad (y en eso sí fue un éxito Brasilia). Construían «moderno», y les respondían a los que criticaban que lo que construían no cumplía con los postulados sociales del moderno: «¿pero ustedes realmente creyeron que eso era posible en la sociedad brasileña?»; mientras a los que los criticaban por cumplir con esos postulados, les decían: «¿y qué otra cosa podemos hacer en un país como Brasil, “condenado al moderno”?». Supieron darle forma arquitectónica a una ilusión de largo arraigo en el modernismo brasileño (tanto de izquierda como de derecha), la de capitalizar «las ventajas del atraso y las ventajas de lo moderno»¹⁴. En todos los casos señalaron una distancia crítica con el *deber ser* de la arquitectura que el «Movimiento moderno» había cristalizado; presentaron una idea de la arquitectura que no responde mecánicamente a necesidades sociales o económicas, sino que se autonomiza en una pura celebración de sus propios recursos. Una distancia que la crítica ha ubicado en años más recientes, como una de las actitudes de la rebelión «posmodernista». Lejos de sostener que Brasilia fue posmoderna *avant la lettre*, su ejemplo debería servir para mostrar la poca capacidad explicativa de ese término y la necesidad, desde su puesta en cuestión, de ponderar algunas peculiaridades de los debates arquitectónicos y estéticos de los años cincuenta, ya no bajo la generalizada idea (coherente con la noción de «posmodernismo») de que fueron los años de consolidación gris del «tardomodernismo».

La hipótesis de la traición

Para eso es interesante retroceder a las críticas contemporáneas del «fenómeno Brasil», y ver que entonces predominaron aquellas que en sus arquitecturas y discursos no veían la «realización» sino la «defección» del «proyecto moderno».

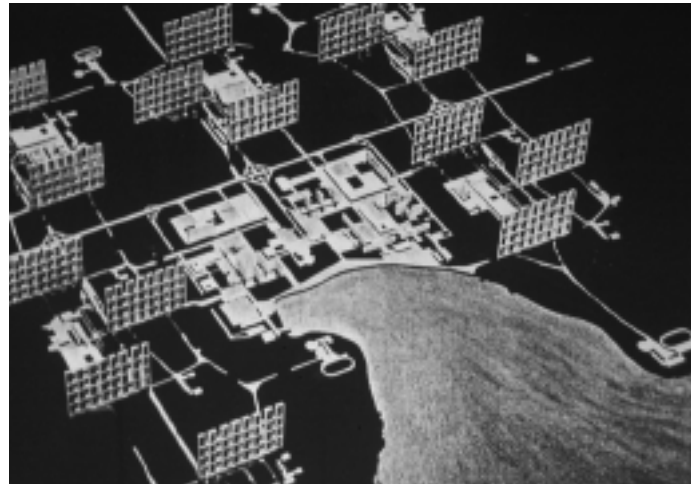
La primera crítica que marca el inicio del cambio de clima respecto del «suceso Brasil» es algo anterior a Brasilia, y adelanta una parte importante de los argumentos posteriores. Se trata del famoso *affaire* Max Bill: el artista suizo, invitado a la Segunda Bienal de Arte de San Pablo en 1953, que alerta con espanto sobre el rumbo que estaba tomando la arquitectura brasileña. Bill discute desde una posición que, frente a la conversión de la arquitectura moderna en «estilo», busca revitalizar los postulados heroicos en su versión «dura», alemana; desde allí percibe con claridad la distancia con que la «arquitectura moderna brasileña» asume el valor simbólico de lo moderno como cantera de formas dando por tierra con todo sentido de la responsabilidad, destruyendo todo vínculo moral de la arquitectura. Si en muchas partes del mundo

la arquitectura moderna ha revertido, de la mano de Le Corbusier (la *bête noire* de Bill), en un «nuevo academicismo», en Brasil eso sería más grave todavía por las necesidades sociales insatisfechas a cuyo servicio debería obrar la arquitectura.

Es la línea de las críticas a la exuberancia formal de Niemeyer, a su sentido de lo monumental, que va a ser característica de ahí en más, y que muestra cómo su arquitectura se vinculaba a comienzos de los años cincuenta con el giro expresivo-brutalista de Le Corbusier, *en contra* del funcionalismo duro y puro. En Brasil, Max Bill le contrastará a este «formalismo decadente» una arquitectura también expresiva, también de clara matriz corbusierana, pero que, incluso por el tema, había mantenido aferrado el discurso moral de la arquitectura moderna: el conjunto Pedregulho en Río, realizado por Affonso Reidy en 1950, que va a funcionar como la contracara «social» en toda la argumentación contra la «arquitectura moderna brasileña».

La posición de Bill es completamente coherente con los postulados del «arte concreto», la internacional artística dominante en los años cincuenta también en Brasil, y en todo caso sorprende que buena parte de los artistas concretos brasileños, especialmente los poetas, no lo hubieran advertido o, si lo hicieron, priorizaran una defensa nacionalista de la «arquitectura moderna brasileña» *maniera* Niemeyer, el arte local de mayor repercusión internacional. Y lo mismo podría decirse de la relación de los artistas concretos con el concurso del Plano Piloto: es obvio que la apuesta a la «Gran Forma» del plano de Costa está mucho más lejos de sus postulados que una propuesta como la de Rino Levi, con sus enormes conjuntos habitacionales como livianas estructuras laminares homogéneas, mezcla de un realismo que remite a las propuestas objetivistas de Hilberseimer, con un imaginario visual futurista que parece acompañar al metabolismo japonés; sin embargo, prefirieron ver en el plano ganador de Brasília un «manifiesto concreto» y una guía de acción para su propio arte¹⁵. En verdad, la posición de los concretos resulta bastante característica, ya que la «arquitectura moderna brasileña», en tanto encarnación material del estado-nación, se había caracterizado por –y había dependido de– convocar a la unanimidad; sin embargo, se debe notar que entre la visita de Max Bill y Brasília no todos mantuvieron las viejas fidelidades, ofreciendo otro indicio de que el ciclo canónico se estaba agotando.

Este es el caso de la revista *Hábitat*, creada en 1951 por Lina Bo Bardi en relación con la política cultural del Museo de Arte Moderno de San Pablo, a la búsqueda de una vía alternativa al modelo canónico a través del concretismo o de la vinculación, en nuevas claves, de lo moderno con lo popular (priorizando los lazos con la cultura afrobrasileña). *Hábitat* va a seguir las posiciones de Bill con inocultable simpatía (Lina Bo, en una breve presentación de



su texto, se refería con ironía a que la polémica se hubiera convertido en una «cuestión de honra nacional»); va a criticar la «destemplada propaganda internacional» que venía recibiendo la «arquitectura moderna brasileña» y, más aún, como contracara propositiva, va a publicar durante 1956, el año del concurso de Brasília, una serie de biografías de los «pioneros» de la renovación arquitectónica brasileña que constituye sin duda el primer intento de relato contracanonico. La serie de artículos se titula «Individualidades en la historia de la actual arquitectura en el Brasil» y su secuencia arma una manifiesta inversión de las prioridades establecidas: I. Gregori Warchavchik; II. Affonso Reidy; III. Rino Levi; IV. M. M. Roberto; V. Lúcio Costa; VI. Roberto Burle Marx. (No sólo no está Niemeyer; Costa, anteúltimo en la secuencia, es presentado apenas como una figura de catalización, como *medio*, muy poco consciente –entre otras cosas por su dandismo de niño bien–, de las condiciones que bullían en 1930 en Río¹⁶.) Esta línea contramítica va a estar sostenida con gran solidez por Geraldo Ferraz, encargado de arquitectura de *Hábitat* y compleja figura de la historia de las vanguardias brasileñas: miembro del movimiento antropofágico (fue uno de los editores de la *Revista de Antropofagia*) y de la renovación paulista de los años cincuenta, compañero de Pagú (primera pareja de Oswald de Andrade, artista y agitadora multifacética, militante trotskista) también en su radicalismo político, lo que permite entender que el disgusto con Niemeyer multiplicase los flancos.

En relación con Brasília, *Hábitat* va a ser muy crítica con el llamado a concurso y extremadamente reticente con sus resultados. Enfatizará el único voto disidente dentro del Jurado (todo un escándalo, ya que se trataba del representante de la Asociación de Arquitectos que protestaba por el poco tiempo de estudio con que el Jurado había tomado su decisión), y difundirá los proyectos

no ganadores, especialmente el de Levi («tal vez esta sea la ciudad del siglo XXI», editorializa), mostrando una coherencia que no tuvo el resto de la renovación concreta. Va a haber otras voces de la arquitectura que, con mayor o menor intensidad y coherencia, también reaccionen contra Brasilia (la revista *Brasil - Arquitetura Contemporânea*, por ejemplo, dirigida por Mindlin y Vital Brazil), especialmente buscando contrarrestar la eficacia y la hegemonía de la usina publicitaria Niemeyer-Kubitschek, manifestada en la cultura arquitectónica por la revista *Módulo*. Eficacia expandida al terreno de la cultura masiva, pero contrastando ya con el hecho, patente en el ámbito arquitectónico, de que el consenso dominante durante los años dorados se había quebrado, y que el dispositivo de la «arquitectura moderna brasileña» había dejado de funcionar.

¿Tardomodernismo?

Si volvemos a la repercusión internacional de Brasilia, como punto de llegada de la repercusión de la «arquitectura moderna brasileña», podremos notar la multiplicidad de las posiciones en juego en el escenario de los años cincuenta, la completa ausencia de estabilidad en los postulados del modernismo. Otro antagonista ya varias veces mencionado de Brasilia, Bruno Zevi, lo expresaba al aclarar que sus críticas a Brasilia no estaban dirigidas a sus proyectistas, ya que los defectos de la ciudad los excedían: «reflejan las carencias, los problemas irresueltos, las lagunas de nuestra cultura urbanística y arquitectónica»¹⁷. ¿Estaba tan claro en los años cincuenta, entonces, qué ciudad era *diseñable*, como parecen suponerlo quienes encuentran en ese período la mera cristalización del fenómeno modernista en *tardomodernismo*?

En los últimos años, como derivado secundario del debate modernismo/posmodernismo, se ha impuesto la imagen de los años cincuenta como los años de la consolidación pacífica y autoconformista de un modernismo devenido norma desde el comando de posguerra norteamericano: el *International Style* en arquitectura, el expresionismo abstracto en pintura, el serialismo en música, las teorías de Theodor Adorno y Clement Greenberg como marco de una nueva autonomía artística¹⁸. En efecto, toda la intensa revisión realizada en las últimas décadas ha dejado intacto ese paisaje: la revisión posmodernista, porque quiso ratificar el sentido compacto de una rebelión que nacería recién en los sesenta con el pop y la neovanguardia americana; la modernista crítica, porque se propuso desarmar el proceso de cristalización y homogenización de las versiones canónicas del modernismo, deconstruir su relato interesado sobre la renovación lingüística, reconstruyendo la multiplicidad y la riqueza de las vanguardias clásicas. Es decir, sea porque se vio en los años cincuenta el punto de llegada de *toda* la

tradición modernista contra la que debía producirse una rebelión *in toto*, sea porque se vio la consagración de un relato reductivo que componía *una* tradición mediante la mutilación de una multiplicidad que debía ser recuperada, en todos los casos se consolidó un juicio unánime sobre el *tardomodernismo*.

En realidad, las mejores historias de la arquitectura que se han construido al margen de los relatos canónicos –las de Manfredo Tafuri o Kenneth Frampton, o análisis más específicos de los años cincuenta como el clásico de Reyner Banham– muestran un panorama bastante diferente, que tal vez sirva para imaginar complicaciones análogas en el resto de las artes. Simplificando, nos muestran que: a) la construcción del relato canónico del «Movimiento moderno» comienza ya en la década del treinta; b) esa construcción se hace posible, en parte, porque los principales experimentos vanguardistas han mostrado sus límites –o su consumación en la figura del Plan–; c) pero el relato existista –y de enorme eficacia– de un «Movimiento moderno» que se autopercibe como «punto de llegada», es sólo una cara del agotamiento del ciclo abierto por las vanguardias; la otra cara aflora en cuanto se analiza al conjunto de la producción arquitectónica y urbana de la misma década del treinta, y buena parte de las reflexiones contemporáneas a ella, y se percibe un generalizado sentimiento de crisis que alimenta un nuevo ciclo de búsquedas, asordadas al comienzo por el clima de inestabilidad y guerra –aunque también alimentadas por él–, exasperadas luego frente a la puesta a prueba de la reconstrucción de posguerra¹⁹.

Por eso, que en los años cuarenta el «caso Brasil» debiera ser colocado en el rubro absurdo de los «episodios nacionales» –junto con Finlandia– revela la crisis de las clasificaciones canónicas que ya no podían dar cuenta de la multiplicidad de experiencias que se salían de sus moldes –esto lo explicaría en 1951 el mismo Henry-Russell Hitchcock, autocriticándose por su fórmula de 1932 «estilo internacional»²⁰. Por añadidura, se entiende que el relato canónico no pudiera asumir (sin destruirse completamente) que justo en el carácter «nacional» de la «arquitectura moderna brasileña» residía su cantera de respuestas a la nueva situación. Otras respuestas son muy conocidas, y ya es imposible con ellas recomponer una totalidad coherente «Arquitectura moderna»: el «giro regionalista» de Le Corbusier a partir de 1930; el «giro nacionalista» de Hannes Meyer desde su experiencia en la URSS; la radicalización de las vertientes místicas en el sector de la Bauhaus que se instala en los treinta en California; el «giro monumentalista», teorizado por Giedion, Sert y Lèger en 1943 (cuando escriben sus *Nine points on Monumentality*); las propias polémicas internas en los CIAM, que luego del compás de espera de la guerra se convierten en una cámara de agitación del malestar de las nuevas generaciones. La variedad de «nuevos

slogans» de la generación de posguerra muestra la pluralidad de las líneas de búsqueda y su completa incompatibilidad: replantear el compromiso político-social de la arquitectura; recuperar las valencias vanguardistas «domesticadas»; identificar las líneas de continuidad del modernismo con el clasicismo; entre muchas otras. En todos los casos, reproponiendo el lugar de la historia en el proyecto; investigando la expresividad de los materiales tradicionales –es decir, rompiendo con la identificación «moderna» entre material, progreso técnico y espíritu del tiempo–; prestando atención a las tradiciones locales, a los factores psicológicos –en polémica con la pura racionalidad funcionalista–, etc., etc.

Todo esto debería ser bien conocido; sin embargo... Si se considera que la «Unidad de Habitación de Marsella», de Le Corbusier es de 1947, y que en 1956, junto con el concurso de Brasilia, se está construyendo en Milán la «Torre Velasca», de Belgioioso, Peressutti y Rogers, con su remisión nostálgica a la historia, y se diseña en Londres la «Casa del futuro», de Alison y Peter Smithson, inspirada en el imaginario de los automóviles norteamericanos en una especie de celebración consumista de un nuevo vernáculo industrial popular, podrá verse la extrema complejidad del momento. Y podrá verse lo absurdo que sería hablar de «antecedentes» del historicismo y del pop, ya que de lo que se trata es de discutir la idea de compartimentos estancos correlativos en una línea de progreso «pre-post», para ver el clima continuo e inestable de experimentación en que el agotamiento de las vías seguidas por las vanguardias dejan al conjunto de la cultura artística y arquitectónica durante la mayor parte de este siglo²¹. De modo tal que la simplificación reductiva del recetario *International Style* que caracterizaría al *tardomodernismo* ocupa casi exclusivamente la fracción de la arquitectura de las corporaciones característica de la expansión económica norteamericana de posguerra. Por supuesto, podrá discutirse largamente si en esta expansión hubo o no «responsabilidad» del modernismo arquitectónico en sus apuestas iniciales a la racionalización y la serie; lo que no puede discutirse es que la cultura arquitectónica había abandonado hacía tiempo aquel recetario, visto como una de las más graves expresiones de la crisis y que, en todo caso, si la masividad de ese *International Style* expresa un reemplazo de la cultura por la economía, no parece que en términos de producción masiva las cosas hayan cambiado mucho desde entonces como para instalarnos confiados en alguna certidumbre «post».

Gustar Brasilia

Todos estos datos conocidos permiten recolocar el período y entender así que, desde sus mismos comienzos en la década del

treinta, la «arquitectura moderna brasileña» no significó la aplicación desplazada en el tiempo y el espacio de un canon establecido por fuera de ella, sino una de las líneas de búsqueda contemporáneas a la crisis del modernismo. Como vimos, esa línea estuvo marcada por las necesidades de representación simbólica del estado y por la producción de una *tradición nacional* que la agenda original del relato canónico no incorporaba. Algunas explicaciones de Brasilia surgen de la historia interna de esas búsquedas, y otras de su relación intensa y polémica con las otras búsquedas internacionales que le fueron contemporáneas. Para no insistir con las más obvias discusiones que plantea Brasilia con el funcionalismo por una parte y con el pintoresquismo *New Town* por la otra, conviene ver también las fuertes diferencias del esquema de Costa con la grilla corbusierana para Chandigarh (la otra capital construida en los años cincuenta en el «tercer mundo»), o la mayor elaboración del problema de la vecindad en las *superquadras* frente a la recurrencia a la disposición libre de tiras residenciales en el parque que se realiza en el Hansaviertel de Berlín en 1957²². Vale la pena enfatizar aquí cuál es el sentido del *orden* en el esquema de Brasilia, ya que a él se someten todos los instrumentos de la urbanística modernista (la división de funciones, especialmente) que parece compartir con una propuesta como la de Berlín: ya no es el orden de la Nueva Objetividad, que busca una ciudad adecuada a la moderna producción socializada; ni el orden de la planificación burocrática de la posguerra, que ha convertido los dispositivos de las vanguardias en técnica neutra del buen funcionamiento de la ciudad capitalista; se trata de un *orden* que articula sentido histórico y valencias mitológicas, representación potenciada de la modernidad como valor de integración colectiva, y monumentalidad como autoconciencia de la epopeya arquitectónica, política y cultural, para simbolizar la voluntad estatal de desarrollo e integración nacional.

La identificación del «caso Brasilia» en tal panorama debería servir, entonces, para reconsiderar algunos aspectos de su (mala) suerte crítica. Incluso puede entenderse por qué lo que al comienzo fue visto como su principal logro, rápidamente se le volvió en contra: en ese marco de inestabilidad, de prueba y error, la realización *ex novo* de una ciudad *completa* no podía sino correr el riesgo del anacronismo inmediato, de la cristalización de fórmulas, de la rápida rigidez; el esquema del Hansaviertel, mucho más pobre, puede quedar como una nota inofensiva dentro del Tiergarten, incluso como un (relativamente) pequeño monumento de ciertos esquemas del modernismo que hoy no se seguirían; pero, ¿qué se hace con *toda una ciudad*?

En verdad, el desajuste principal estuvo vinculado con el cambio de juicio sobre aquello que había hecho posible no sólo Brasilia, sino todo el ciclo de la «arquitectura moderna brasileña»:

Imagen actual de Brasilia (fotografía A.G.).



las necesidades monumentalistas de un estado nacional-desarrollista, que en la posguerra europea no podían escapar a la caracterización de autoritarismo. Pasados los primeros momentos de euforia crítica (finalmente, construir una ciudad completa parecía un sueño del modernismo), comenzó a parecer claro que la construcción de una ciudad por razones y decisión exclusivamente políticas ya resultaba completamente inasimilable: tanto desde una perspectiva de realismo capitalista como desde una de izquierda, las razones políticas para el desarrollo de la ciudad eran despreciadas como «enfermas», frente a las únicas razones «sanas», las económicas y sociales. En definitiva, que Brasilia se hubiera podido realizar, lejos de mostrar la capacidad brasileña, no hacía sino confirmar la imagen ya consolidada de los países latinoamericanos como sitios de dictaduras excéntricas, imagen que la relación Niemeyer-Kubitschek potenciaba al infinito (es llamativo la cantidad de veces que las críticas se ven en la necesidad de aclarar que Kubitschek es un presidente democrático). Esta lista de cargos fue desarrollada con gran coherencia por Zevi en el filo de las décadas de 1950 y 1960, al punto de que el golpe militar de 1964 pudo ser leído simplemente como una confirmación: la profecía autocumplida de una ciudad burocrática, autoritaria y kafkiana, alejada tanto de la realidad de su pueblo como de la dinámica verdadera de la economía.

Es evidente que, como ya se apuntó, desde entonces han cambiado mucho los juicios sobre ese período del modernismo, de cuya vertiente «humanista» Zevi era todavía un combatiente. Nuestros comentarios para entender esos años se apoyaron en textos fundamentales de la historiografía arquitectónica, como los de Tafuri y Frampton, y por eso vale la pena señalar, para finalizar, que lamentablemente es imposible encontrar en esos mismos textos una opinión sobre Brasilia que no repita más o menos lite-

ralmente, con el mismo estilo de repudio, los cargos que ya Zevi había enumerado; repetición que contradice sus propios logros en haber sabido historizar y cuestionar –para el caso de la arquitectura europea y norteamericana– incluso ese estilo de repudio como marca de los conflictos (y los límites) de la época. Podría suponerse que ese esfuerzo agotó la posibilidad de interesarse por la experiencia brasileña con la misma frescura y el mismo espíritu desmistificador que dedicaron al resto; o, al menos, la posibilidad de mantener la coherencia con el indudable cambio general de los parámetros del gusto que ellos mismos exhiben frente a los que eran aceptables en los años cincuenta. En efecto, después de que Aldo Rossi rompiera con la idea más extendida en el sentido común del siglo XX, de que las imágenes urbanas debían ser pintorescas, bucólicas y domésticas, y nos familiarizara tanto con la arquitectura revolucionaria francesa, como con el monumentalismo clasicista o la metafísica chirichiana; después de que el problema de la autonomía de la forma, las cuestiones de la identidad y la representatividad, y la importancia del sentido de lo público se colocaran en el centro; deberían haberse abierto posibilidades impensables hasta entonces en la cultura arquitectónica para una nueva admiración de las cualidades plásticas y simbólicas del eje monumental de Brasilia, del surrealismo expresivo de las cúpulas del Congreso, de sus magníficos juegos volumétricos, de la apuesta radical de las *superquadras*. En fin, para apreciar Brasilia como un monumento de la voluntad constructiva de la modernidad, encarnada en toda Latinoamérica por el estado (un estado que hoy sólo es posible encontrar en monumentos históricos), en un país que supo generar en la estela de esa voluntad uno de los movimientos de arquitectura más originales del siglo XX.

Notas

1. La primera frase en *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, San Pablo, 1995, p. 323; la segunda, citada en David Watkin, *Moral y arquitectura*, Tusquets, Barcelona, 1981, p. 17.
2. Luiz Sérgio Duarte da Silva, *A construção de Brasília. Modernidade e periferia*, Editora UFG, Goiânia, 1997. Se trata de un muy interesante intento por comprender el sentido simbólico del momento de construcción de Brasília.
3. Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura* (1968), Laia, Barcelona, 1977, pp. 70-71.
4. Juscelino Kubitschek, entrevista en la revista *Modulo* n° 4, Río de Janeiro, mayo de 1956. He desarrollado esta argumentación respecto de la década de 1930 en «Nostalgia y Plan: el estado como vanguardia», en AAVV, *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, tomo II, UNAM/IIIE, México, 1994.
5. Escribió Costa en 1934 su manifiesto liminar, llamado, precisamente, «*Razões da Nova Arquitetura*»: «Las “revoluciones” —como sus desatinos— son, solamente, el medio de vencer la cuesta, llevándonos de un nivel ya árido a otro, todavía fértil, exactamente como la escalera que necesitamos cuando estamos cansados y tenemos a la vista el piso donde están el cuarto y la cama. Mientras que el simple hecho de subirla —de dos en dos— ya puede constituir para aquellos espíritus inquietos y turbulentos que evocan para sí la pintoresca cualidad de “revolucionarios de nacimiento”, el mayor —y quizás incluso el único— placer, a nosotros, espíritus normales a los que el rumoroso sabor de la aventura no satisface, nos interesa, exclusivamente, como medio de alcanzar otro equilibrio, conforme con la nueva realidad que, ineluctable, se impone», republicado en *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre, 1962, p. 20.
6. Jorge Enrique Hardoy, «El rol de la urbanización en la modernización de América Latina» (Cornell University, 1965), en *Las ciudades en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 44.
7. Mário Pedrosa ha usado en diferentes lugares esa expresión, por ejemplo, en «*Reflexões em torno da nova Capital*», *Brasil, Arquitetura Contemporânea* n° 10, 1957, reproducido en *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, Perspectiva, San Pablo, 1981; ver también Otilia Arantes, Mário Pedrosa. *Itinerário crítico*, Scritta, San Pablo, 1991. La caracterización del modernismo artístico brasileño como «modernismo de la modernización» corresponde a José Guilherme Merquior, «El otro occidente», en Felipe Arocena y Eduardo de León (orgs.), *El complejo de Próspero*, Vintén, Montevideo, 1993.
8. James Holston, *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasília*, The University of Chicago Press, 1989.
9. Cito de la traducción brasileña: *A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia*, Companhia Das Letras, San Pablo, 1993, p. 82. Sigo la argumentación de los capítulos 2, «*Utopía arquitetônica*», y 3, «*As intenções ocultas do projeto*». No hay lugar aquí para detenerse en los errores gruesos como que Holston caracteriza al modernismo arquitectónico y urbanístico, ya no sólo brasileño; valga como ejemplo su uso de la noción de «extrañamiento» en pp. 60-62: confunde las hipótesis de las vanguardias cuando critican la ciudad existente (en ese caso el extrañamiento busca hacer presente el *shock* teorizado por Simmel para despertar al habitante metropolitano de su actitud *blasé*), con las hipótesis de las propuestas urbanísticas *ex novo*, y postula que la utopía de ciudad modernista busca «desfamiliarizar». Por el contrario, Brasília (y aquí sí, en tanto ciudad modernista) no busca el extrañamiento; por el contrario, supone estar creando las bases de la «verdadera naturalidad» que en la metrópoli caótica se habría perdido. El extrañamiento funciona en el dispositivo de la vanguardia como la instancia crítica que permite advertirle para producir el deseo de la nueva ciudad «orgánica».
10. Ver, por ejemplo, el reciente balance en Benamy Turkienicz y Carlos Eduardo Comas, «Brasília. Historia y análisis» (1957 hasta la actualidad), en *Arquitetura panamericana* n° 1, FPAA, Santiago de Chile, diciembre de 1992; o el número especial que editó la revista paulista *AU* en su n° 2, de abril de 1985, para los 25 años de Brasília.
11. Conviene recordar que el libro de Jane Jacobs que reivindica la calle y la densidad de la vida urbana es de 1961 y que su crítica no iba dirigida tanto (o tan sólo) contra el urbanismo «progresista» en que se instala Brasília (para Holston, la línea de la «utopía modernista»), sino contra el urbanismo «culturalista» de la «ciudad jardín», de fuerte impacto en Norteamérica a través de la prédica organicista y descentralizadora de Lewis Mumford, y que presidió el conjunto de las operaciones de mayor suceso urbanístico en la inmediata posguerra contra el que se recorta Brasília: las *New Towns* inglesas. Asimismo, la recuperación de la calle en clave histórica y política aparecerá recién con De Carlo en la experiencia de Urbino a partir de 1964.
12. «Inchiesta su Brasilia. Sei ? sulla nuova capitale sudamericana», *L'architettura. Cronache e Storia* n° 51, Milán, enero de 1960.
13. Sobre estas oscilaciones, ver Miguel Alves Pereira, *Arquitetura, texto e contexto. O discurso de Oscar Niemeyer*, Editora UNB, Brasília, 1997.
14. Ver Luiz Werneck Vianna, «Ventajas de lo moderno, ventajas del atraso», en *El complejo de Próspero*, cit.
15. Sobre los artistas concretos, ver el artículo de Gonzalo Aguilar en este mismo número. Como ejemplo de la actitud de los poetas concretos, véase la siguiente afirmación de Haroldo de Campos poniendo la arquitectura como ejemplo de la independencia artística de Brasil ganada en la posguerra: «De la importación (de arte) se pasa a la producción y de esta se transita naturalmente a la exportación. Es lo que sucedió con la arquitectura brasileña en nuestra época, con condiciones de posibilidad para construir no sólo los edificios que se quisiera, sino toda una nueva capital, y capaz por eso mismo de tratar sobradamente a un Max Bill como arquitecto-amateur, cuando éste (sin el mismo bagaje de proyectos ejecutados) le puso reparos a la funcionalidad», en «*A poesia concreta e a realidade nacional*», en *Tendência* n° 4, 1962 (reproducido en *Arte em revista* n° 1, San Pablo, enero-marzo de 1979).
16. *Hábitat* había republicado en su n° 12 (septiembre de 1953) la entrevista que Bill había dado a *Manchette*, generadora del escándalo, y luego publicó en su n° 14 (enero-febrero de 1954) la conferencia completa que Bill había dictado en la Facultad de Arquitectura en junio; allí Lina Bo Bardi da la posición editorial. Sobre las críticas al suceso internacional de la arquitectura brasileña, ver en *Hábitat* n° 43 (julio-agosto de 1957), el comentario de Geraldo Ferraz al libro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (1956), con críticas mordaces al libro que había iniciado la serie de la crítica internacional, *Brazil Builds*, de Philip Goodwin (véanse al respecto los artículos de Carlos Martins y Jorge Liernur en este mismo número de *Block*). Y la serie de biografías, también de Geraldo Ferraz, aparecen en los números 28 (marzo de 1956), 29 (abril de 1956), 30 (mayo de 1956), 31 (junio de 1956), 35 (octubre de 1956) y 36 (noviembre de 1956), respectivamente. Sobre Lina Bo, véase el artículo de Renato Anelli en este mismo número.
17. Cfr. Zevi, «Inchiesta su Brasilia. Sei ? sulla nuova capitale sudamericana», cit.
18. Ver, por ejemplo, Andreas Huyssen, «Guía del postmodernismo» (1984), *Punto de Vista* n° 29, Buenos Aires, abril-julio de 1987.
19. Ver las historias generales de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Arquitetura contemporânea*, Aguilar, Madrid, 1978, y de Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gili, Barcelona, 1981. Debe aclararse, para no producir una nueva versión edulcorada de las «intenciones» de la arquitectura de posguerra, que, especialmente en el caso de Tafuri, el autor de las versiones más sofisticadas, esa certidumbre de la cultura arquitectónica sobre la crisis no elimina el dato básico que es su imposibilidad estructural (o su superficialidad, condenada a meros juegos de lenguaje) una vez que el capitalismo ha «realizado» en el Plan las anticipaciones de las vanguardias; pero más allá de que Tafuri analice los intentos de la cultura arquitectónica como más o menos patéticos (incluso cuando son «correctos»), lo cierto es que de su visión del ciclo que se abre en la posguerra emerge un panorama de agitación cultural constante que expulsa toda noción de tardomodernismo.
20. Ver Henry-Russell Hitchcock, «*The International Style: Twenty Years After*», publicado en *Architectural Record* en 1951, citado por María Teresa Muñoz en el «Prólogo» a la edición española de Hitchcock y Johnson, *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (1932), Colección de Arquitectura, Murcia, 1984.
21. Sobre el proyecto de los Smithson, y sobre el clima «pop» de las exposiciones que realizaron en Londres entre 1953 y 1956 con el fotógrafo Nigel Henderson y el escultor Edoardo Paolozzi, ver Reyner Banham, *El brutalismo en arquitectura*, Gili, Barcelona, 1967.
22. El Hansaviertel es un conjunto residencial en el Tiergarten de Berlín, sobre la base de un plan general de Bartning y la colaboración de Bakema y Sharoun, y con edificios de Gropius, Aalto, Niemeyer, entre otros, que se inauguró en la exposición Interbau 1957, junto con la vecina Unidad de Habitación «Typ Berlin» de Le Corbusier.



Imágenes actuales de Brasília:
izquierda, *Os candangos* de Bruno
Giorgi en la Plaza de los Tres Poderes;
derecha, vista de la Explanada de
los Ministerios desde el Parlamento
(fotografías A.G.).

Vista aérea de las *Super-
quadras* en Brasília (de *Registro de
uma vivência*, cit.).



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

Aluar División Elaborados	Constructora Sudamericana SA
Buenos Aires Greens	Industrias Saladillo SA
C.B. Richard Ellis SA	Interieur Forma SA
Ceusa	Kalpakian alfombras
Cliro SA	Obras Civiles SA
Constructora Iberoamericana SA	Tecno Sudamericana SA

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

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

Precio del ejemplar: \$ 18



20

49

17

46

12