

Anexo III
Entrevistas

Universidad Torcuato Di Tella
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura
Tesis de maestría
Alumno: Matías Moreira
Director: Jorge Francisco Liernur
Junio 2025

Índice

1. Entrevista a la Mg. Arq. Olga Wainstein-Krasuk.....	3
Entrevista	3
2. Entrevista al Dr. Arq. Roberto Fernández	8
Entrevista	8

Imagen de portada: Fotografía en blanco y negro de los tres arquitectos principales de STAFF en un sector común del estudio. De izquierda a derecha: Ángela Teresa Bielus, Jorge J. Goldemberg y Olga Wainstein-Krasuk. Autor: Alejandro Leveratto. Año: 1979. Fuente: archivo personal de Eric Goldemberg.

1. Entrevista a la Mg. Arq. Olga Wainstein-Krasuk

Fecha: 07/08/2019

Tipo de entrevista: presencial, grabada

La siguiente entrevista fue grabada en el departamento de OWK luego de un primer encuentro más informal en la FADU-UBA la semana anterior.

Entrevista

MM: Me gustaría comenzar preguntándote de qué manera llegaron a conformar STAFF en el año 64. Entiendo que se conocieron en la Facultad, pero me gustaría conocer con más detalle ese comienzo.

OWK: Trabajando en un concurso que hizo Baliero, estaba Chiquita Cazzaniga, Baliero y el marido de Chiquita que ya no me acuerdo como se llamaba (F. J. Bullrich). Estaban todos los arquitectos, estaba también Goldemberg dando vueltas en ese grupo, estaba Manolo (Borthagaray), estaban todos. Yo ahí lo conocí a Goldemberg. Y yo después de ahí hice un concurso en el que estuvieron Polledo, Goldemberg, estaba Rodolfo Hasse. Y también yo y otra persona más y lo ganamos, que fue para hacer una escuela. Lo ganamos y lo perdimos, porque lo ganamos como sacamos el primer premio, pero no supimos pelearlo para hacerlo y lo terminaron haciendo los que sacaron el segundo premio.

De todos modos, Goldemberg a mí me llevaba 10 años, eran todos mucho más grandes. Bucho Baliero también y bueno, después... Yo fui alumna de Solsona, porque a medida que me iba cambiando de cátedra, yo estaba en la cátedra de Acosta (Wladimiro), pero después también fui alumna de Solsona. Y con ellos hice el concurso de la Biblioteca Nacional y sacamos el segundo premio. Ahí, muy circunstancialmente, hubo un desencuentro después del concurso, que fue aprovechado rápidamente por Goldemberg, que me dijo: "bueno, dale, si salís de ahí, vení a trabajar conmigo". Pero ahí ya armamos el estudio. Armamos un primer estudio con Goldemberg y con un arquitecto que se llamaba Palacios y con otro más que ni me acuerdo. Pero que duró muy poquito, porque al poco tiempo ellos se abrieron y entró Teresa. Teresa Bielus, que después fue la mujer de Goldemberg, era alumna de él.

MM: Ah, yo pensé que vos habías estudiado con Teresa.

OWK: No, Teresa era un año más chica. Ella fue alumna de Goldemberg. Yo ya estaba en la cátedra de él. Pero empezamos muy de abajo, con un estudio alquilado, con mesas y sillas prestadas. Empezamos con una primera obra, teníamos un cliente privado, que era Kalmar, al que le hicimos las oficinas. Pero siempre seguíamos con la idea de hacer concursos, entonces nos presentábamos en cuanto concurso abría.

MM: En principio, digamos, fue un estudio que se empezó a hacer conocido sacando segundos premios, menciones...

OWK: Sí, sí, estábamos siempre en los concursos. Este, el Instituto de Vitivinicultura, fue un muy lindo proyecto. También creo que sacamos un premio acá, no me acuerdo cuál fue. También hicimos concursos con Cacho Soler. Hicimos clubes, club Devoto, el de Tandil; en todos, algún premio sacábamos, pero todavía no acercábamos el bochín al primer premio. Hicimos muchos concursos de vivienda que tampoco salieron al principio. Esta fue la escuela Kennedy con la que habíamos ganado el primer premio.

MM: ¿Esos concursos ya los hacían como STAFF, ya estaba Teresa ahí?

OWK: Sí, sí. Teresa estuvo casi desde el principio, sí. Habrá entrado un año después, pero no mucho más. Y después hicimos varios concursos que perdimos y después sí empezamos a ganar los concursos.

MM: ¿Cómo era la dinámica para hacer esos concursos? ¿Los hacían en el taller? ¿Cuántos eran, más o menos?

OWK: No, a ver... los concursos se hacían... Es decir, nosotros éramos la cabeza del concurso siempre. Te digo, nosotros, por ahí sí, estábamos con los Beckinstein. Si estábamos con los Vidal, eran los Vidal también. O sea, éramos la cabeza del proyecto. Y después intervenían mucho los chicos de la facultad, todos estábamos en la facultad. Pero todos estuvimos en la facultad hasta el 66, después nos abrimos, después nos fuimos todos. Y muchos años después muchos de nosotros volvimos a través de un taller que había armado Borthagaray en la Universidad Belgrano. Ahí se volvió a armar el grupo y ya

cuando se abrió de vuelta la facultad (FADU-UBA), cada uno fue armando su propio taller. Pero la base del equipo nuestro era el concurso. Estaba totalmente centrado en el concurso de arquitectura.

MM: Esto me lleva a otra pregunta que está relacionada con la formación de la Facultad de Arquitectura en ese momento. Me gustaría saber de tu experiencia personal en este sentido, pero también una perspectiva general: ¿Qué clase de ejercicios proyectuales se realizaban? ¿Recordás qué autores se leían? ¿Cuáles eran los referentes teóricos en la universidad en los primeros '60?

OWK: Nosotros estábamos todos formados hacia la arquitectura corbusierana. Veníamos de talleres donde se hablaba de eso, viste. Todo ese grupo era así. Después con Manolo había una mirada un poco más amplia, más de tipo humanista, digamos. Bueno, la otra también era humanista, pero... Pero era distinta. Manolo la abrió un poco. Y bueno, pero además era la época que mirabas la arquitectura que hacían los ingleses, y mirabas la arquitectura que se hacía en Francia. Es decir, eso llegaba en las revistas. Sí, eso llegaba. Eso llegaba. No hay una influencia muy directa en lo que nosotros hicimos, porque lo nuestro tenía una connotación... Es decir, como vivienda social tenía el peso de la realidad del entorno que vivíamos, que no era lo mismo que Europa.

MM: Sí, con presupuestos muy acotados, me imagino.

OWK: Nada que ver los presupuestos. Yo recorrí, viajaba bastante en ese momento, todos los conjuntos que se hacían en Francia y allá tenían un presupuesto de... si nosotros teníamos en ese momento 150 o 140 dólares por metro cuadrado, en Francia estaban en los 700, 800, 900. Y, además, con unos sistemas constructivos impecables, pero el resultado final era el mismo, o sea, los conjuntos tenían las mismas problemáticas.

MM: Imagino que hubo distintas etapas en el estudio, pero me gustaría si pudieras hacer una pintura de la composición del estudio, quizá tomando ese momento del 68 al 74 que fue el más prolífico...

OWK: Mirá, el estudio creció en forma exponencial. Nosotros llegamos a tener 100 personas trabajando en el estudio. Pero la cabeza éramos nosotros. O sea, el proyecto salía de nosotros tres y, por ahí, una o dos personas más que estaban ahí. Era bastante vertical. Sí teníamos cabezas de equipo, gente capaz, sobre todo en la parte de dirección de obra, teníamos algunos chicos que estaban ahí... Pero también hay otra realidad y es que en los conjuntos nunca tuvimos una dirección directa, tuvimos una dirección compartida.

MM: Incluso me habías comentado que en un momento en Soldati directamente les sacaron esa especie de dirección compartida...

OWK: Sí, nos sacaron la dirección, sí.

MM: Con lo cual perdieron el control total sobre la obra.

OWK: Sí, después ya hacían lo que se les cantaba. Y no te olvides que la forma de trabajar era distinta porque vos trabajás con planos de replanteo, pero cuando tenés tres mil viviendas y tenés que replantear cada sector –además, nosotros no es que hacíamos un prototipo y lo repetíamos así... se combinaba– tenés que hacer todos los planos. Yo me acuerdo porque yo pasaba bastante tiempo con el aspecto de la fachada y la combinación de los colores y cosas así. ¡Cada vez había que dibujar todo de vuelta! Entonces, era mucho laburo, mucha gente para laburar. Esa documentación hoy la hacés con, no sé, diez, doce personas.

MM: Sí, o menos incluso...

OWK: Bueno, porque además le encontrás la sistematización. Nosotros teníamos, que la había encontrado Zemborain¹ –antes de que existiera la computadora todavía–. Él decía “a ver, miremos qué tienen en común y hacemos esa base. A esa base le sacamos copia y le vamos a ir agregando lo que cambia”. Bueno, era una primera vuelta de tuerca a un sistema de este tipo. A ver, si todos los nudos son parecidos... Bueno, todos los nudos que son parecidos los dibujábamos y les poníamos los ejes correspondientes, después cada uno completaba el resto.

MM: ¿Y eso lo trabajaban con papel calco?

¹ En este punto OWK recuerda que hicieron varios concursos asociados con el estudio Antonini-Schon-Zemborain.

OWK: Sí, porque si no era volver a dibujar... ¡Dibujábamos a mano y dibujábamos con lápiz! Y si vos ves... No sé si verás, tendrás los planos de Goldemberg de cuando él estudiaba, no existía la tinta para usar. Todo era en lápiz. Son láminas que son increíbles. Pero era todo con lápiz. Yo me acuerdo que yo tenía mi caja lápices de todos los grosores. Era otro mundo. Era otra forma de trabajar. Pero bueno, es un cambio importante.

MM: Sí, incluso para el tema de la variabilidad de aquellas obras. Viendo las fachadas o las formas de estos conjuntos pensaba que hoy con la lógica del algoritmo esa variabilidad la lograrás mucho más fácilmente.

OWK: Pero rapidísimo. ¿Sabés las cajas de *Rastis* que teníamos? Y cómo probábamos qué pasaba si esto se superponía para un lado o para el otro. Y la sombra. Y, entonces, “fijate si le van a dar las dos horas de sombra, no, le va a dar así esto”.

MM: ¿Y qué armaban, un fragmento de maqueta con los *Rastis*?

OWK: Armábamos todo el tiempo maquetas. Todo el tiempo trabajábamos con los *Rastis*. Nosotros, no todo el mundo. Nosotros siempre sistematizábamos las cosas. O sea, a ver, los anchos, los... cosas como... En una cantidad tan grande de viviendas tenías que tener una sistematización. Es decir, teníamos ciertas cosas que decíamos “bueno, a ver, se encolumnan todos los baños y cocinas, se encolumnan tal cosa...”. Por ahí lo que cambia es que un living va así y el otro va así. Entonces, en un caso te quedaba la terraza acá y en el otro, acá. Pero esos eran los cambios.

MM: Te iba a comentar, ya que justo estábamos hablando de las colaboraciones que tuvieron con Antonini-Schon-Zemborain, que en esos años también hicieron –en el 72– el concurso para el Centro de Santiago de Chile.

OWK: Creo que sí, lo hicimos con Jujo (Solsona)

MM: Me interesan esas experiencias, porque ustedes trabajaron mucho en concursos con otros estudios ¿Cómo funcionaba esa colaboración? En aquel caso el proyecto era una especie de megaforma sobre el centro de Santiago, sobre la manzana tradicional.

OWK: A ver... En ese concurso creo que todavía estaba en el estudio... ¿Viñoly? Sí, todavía estaba Rafael. En esos concursos, viste, se llegaban a acuerdos básicos. Siempre dentro de los estudios había voces más fuertes que las otras y se formaban los grupos dentro de los grupos. Ese fue un buen concurso, pero nosotros hicimos concursos con cuantos estudios se te puedan ocurrir. También hicimos concursos con Clorindo. Con los Aftalión-Bischof-Vidal ganamos un concurso gigantesco que fue el Mercado de Hacienda.

MM: Ese concurso de Santiago tiene un gran parecido a un proyecto de Kisho Kurokawa, *Agricultural City* del 60. Viendo sobre todo ambas plantas. Y pensaba cuál era la relación con los referentes, las influencias de los metabolistas...

OWK: Pero sí, era la época. Era la época. También cuando hicimos todos los puentes metálicos, eso tenía una gran influencia de los ingleses. O sea, todas estas cosas, toda la ferretería... Que llegaba de las obras de los Smithson... Pero empezarle ahora a buscarle la cuarta pata al gato de que estábamos todo el tiempo mirando, no era así.

MM: En el libro de Jorge Glusberg, que compila las exhibiciones que hicieron en Europa, leí que en el caso del Conjunto Río Turbio habían trabajado con equipos de sociólogos censando la población que lo iba a ocupar.

OWK: Ahí sí, hubo un equipo interdisciplinario fuerte. Sí. Y nosotros hicimos un estudio de la gente que trabajaba en las minas, ese estudio fue lapidario, porque era un estudio que mostraba de que, es decir, prácticamente no trabajaba gente argentina, trabajaban casi todos chilenos, no tenían ningún tipo de seguridad social, no tenían seguro de nada, y las minas tenían problemas de derrumbe bastante seguidos. Y, además, del estudio sí que se había hecho, surgía que la edad promedio de las minas de los que trabajaban en la mina era de treinta y pico de años, porque, es decir, morían por el tipo de... todos tenían enfermedades pulmonares y eso. Ese estudio, cuando lo terminamos, se nos armó un quilombo brutal.

MM: Respecto de los conjuntos PEVE, ¿Ahí no había ningún tipo de trabajo interdisciplinario previo? Me imagino que la formación de Goldemberg tenía algún peso...

OWK: Él venía de la sociología también, o sea, sí, tenía peso. Era también una mirada más idílica, era la mirada de esa época en que, bueno, uno pensaba: vas a construir esto de esta forma, y la gente se iba a unir e iba a hacer cosas en conjunto y qué sé yo... Y bueno, a lo mejor en una sociedad distinta, en una sociedad en la que enseguida entraron los milicos, la posibilidad de que la gente se reuniera era imposible. Venían dos tipos parados en uno de estos puentes y los bajaban.

MM: Sí, la sociabilización en los lugares comunes era una especie de oxímoron en la dictadura. Me habías comentado en nuestro encuentro anterior que el estudio creció exponencialmente cuando empezaron a ganar los concursos, que llegaron a trabajar casi cien personas, y que en un momento –creo que fue con el proyecto de Río Turbio que se cayó luego del Golpe– tuvieron que achicarse.

OWK: Se cayó, porque teníamos casi 100 personas en este estudio y 100 en el de Zemborain. Se cayó el proyecto, se cayó la financiación y ahí hubo que indemnizar a toda la gente, porque estábamos contratados exclusivamente para esa obra. Pero estábamos a full, estábamos terminando las documentaciones y haciendo el llamado a licitación. Llegó justo con el llamado a licitación, ahí se paró. Fue muy complicado. Ahí tuvimos que vender el estudio que teníamos en el centro.

MM: Me decías que ustedes veían arquitectura que llegaba afuera, en el caso de los ingleses, con los puentes metálicos que comentábamos, pero que no era que estaban todo el tiempo viendo eso, sino que además había una especie de apropiación singular de esas experiencias...

OWK: Sí, bueno, te vuelvo a decir, todo este grupo tuvo una fuerte influencia de Acosta. O sea, el preocuparse por el asoleamiento...

MM: Sí, claro, de hecho, están todos cuidadosamente orientados los conjuntos.

OWK: Claro. O sea, la preocupación por eso, por los espacios al aire libre, por que tuvieran otras actividades que no fueran solamente la vivienda. Todo eso pegó fuerte en estos equipos.

MM: Algo que ya habíamos conversado era el uso de grillas y tramas para sistematizar las operaciones de gran escala...

OWK: Eso lo hacíamos mucho nosotros. Eso lo ves acá². Todo el tiempo trabajábamos así. Esto era independiente de que estuviéramos haciendo los conjuntos, pero en nuestros tiempos libres estábamos siempre probando esas trabas de las distintas unidades.

MM: Eric (Goldemberg) me dijo, incluso, que tiene bastantes axonométricas de “Din” allá en Miami que también eran como unos trabajos abstractos de volumetrías y nudos...

OWK: Sí, de nudos, sí. Todo el tiempo. En este caso (Florencio Varela) trabajamos mucho con la gente de OSTRILION, que eran los especialistas en estructuras metálicas. O sea, no es que nosotros inventábamos... Nosotros tirábamos la idea y nos sentábamos con ellos a ver. OSTRILION era en ese momento una empresa muy grande de estructuras metálicas. Pero ahí se trabajaba con esa asesoría de ingenieros y demás. Ninguna de estas cosas las hicimos porque se nos ocurrió así nomás. Claro, sí, el dibujito se nos ocurrió, pero después esto había que sostenerlo.

MM: En el texto que está en la otra *summa*, el número doble 64/65, “Historia de nosotros”, que es una especie de introducción a esa antología de obras y proyectos, se enfatiza la idea del usuario, del habitante de la villa miseria...

OWK: Sí, hubo un momento de estos conjuntos –creo que fue en el caso de Ciudadela, fue un período corto– en que dentro del Plan de Erradicación de Villas de Emergencia el gobierno, por su parte, construía al lado de donde iba a ser la obra, unas tiras de vivienda... Que en realidad eran como si fuera un espacio único, cocina y baño, otro espacio único, y ese cocina y baño se compartía entre dos grupos familiares. O sea, si vivían en la villa, pasaban a esto, que era como un espacio transitorio...

Esta vivienda transitoria venía acompañada por el tema de trabajadores sociales, que hacían un seguimiento sobre el grupo familiar, en el sentido de que los chicos fueran a la escuela, que los padres no fueran tipos tomadores y demás. Y en función de eso, había una calificación para el orden de mérito. Las empresas tenían que tomar un número determinado de gente para la obra que surgiera de acá mismo. Entonces, esa fue una buena experiencia, pero la cortaron rápido porque lo vieron como la base de una organización...

MM: Claro, una organización de base.

OWK: Sí. Bueno, los trabajadores sociales no eran tipos que estaban en la luna. Y ahí la cortaron. Y fue una lástima. Porque al final, después, esas viviendas transitorias pasaron a ser viviendas definitivas como siempre pasa. Pero estuvo bueno

² OWK indica una serie de dibujos publicados en la revista *summa* n° 169 en los que se ven desarrollos de distintos sistemas de viviendas en grillas ortogonales.

el tema de que trabajaron en el mismo lugar. Porque tenían como incentivo el puntaje, sabían que iban a vivir ahí, Nunca sabían en qué lugar, en qué departamento ni dónde iban, pero iban avanzando.

MM: ¿Y esas primeras experiencias en los PEVE fue en algún conjunto que ustedes hicieran?

OWK: En Ciudadela, la primera parte. En Ciudadela 1.

MM: En Soldati hay una planta que era como una especie de espacio público en altura.

OWK: Es que nosotros pensamos que se iban a hacer cosas ahí. Después se empezó a ocupar, pero eso era para que hubiera un lugar intermedio donde los jóvenes tuvieran espacio para distintas actividades, un lugar para reunirse.

MM: En ese sentido ¿Por qué crees que en ese momento se creyó que se podían como reproducir ciertas condiciones de heterogeneidad de la ciudad adentro de un conjunto?

OWK: Porque estabas en los 70 y en los 70 el mundo era distinto. Yo te digo, cuando a mí me decían... Cuando venían los americanos decían: "¿Y no va a pasar nada en los pasillos?" ¿Y qué va a pasar pasillos? No pasaba nada. O sea, yo en los 70 me bajaba a la Panamericana y me iba caminando a las 2 de la mañana sola. Porque volvía del estudio y caminaba sola. En ese momento a nadie se le ocurría que le podía ocurrir, era una sociedad distinta.

MM: Y en ese contexto, entonces, eso parecía...

OWK: Era una buena respuesta. Porque realmente a cambio de eso nosotros habíamos logrado convencer a las empresas de que esa superficie se la dieran al departamento. Estaba bien. Porque tenían ese balconcito, esa terracita. Era el lugar que necesitaban.

MM: Porque también en ese presupuesto había que convencer, digamos, a la constructora de dejar tantos metros de espacio común.

OWK: Esto era un concurso de proyecto y precio. Venían con un precio base y tenías que tratar de estar lo más cerca posible de esa base. Porque nosotros teníamos la teoría de que, si negociábamos una cantidad de ascensores toda junta con la empresa, íbamos a conseguir un mejor precio y ese mejor precio nos permitía poder convencer a la empresa constructora de hacerle una mejor instalación en el baño, hacerle una mejor instalación...

MM: Darle por ahí una terraza-balcón más grande...

OWK: ¡La terraza-balcón! No hicimos nunca una vivienda sin balcón. Y cuando llamaron al concurso, eran una caja de zapatos³. A ver... Todos nosotros veníamos con la imagen de las viviendas socialistas del Karl Hoff e incluso las de Beretervide acá, que tenían el lavadero común y todas estas cosas comunes que para nosotros era algo fantástico.

³ Se refiere aquí a las bases y condiciones de los primeros PEVE que eran mucho más restrictivas respecto del proyecto de arquitectura.

2. Entrevista al Dr. Arq. Roberto Fernández

Fecha: 09/07/2019

Tipo de entrevista: escrita, vía e-mail

La siguiente entrevista fue realizada por escrito vía correo electrónico después de algunos intercambios previos.

Entrevista

Bloque 1: introducción – sobre el lugar de STAFF en la historiografía

MM: En las primeras líneas de tu libro *La ilusión proyectual: una historia de la arquitectura argentina* (1996) señalás que hacer una historia del período 1955-1995 suponía el problema metodológico de abordar un material histórico que te tuvo involucrado con un cierto grado de proximidad. En este sentido, entrevistaste a STAFF para la revista *Dos Puntos* (1982), escribiste un artículo para *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires* (1985) -el trabajo publicado del taller Goldemberg de la FADU- e incluiste algunos de sus conjuntos en el libro mencionado. Por esto es que para comenzar me gustaría conocer un poco el recuerdo personal que tenés del estudio, de sus integrantes, de la figura particular de Jorge “Din” Goldemberg y de tu relación con ellos.

RF: La obra de STAFF –sobre todo en vivienda- era muy conocida y valorada a fines de los 80, aunque ya empezaba a manifestarse cierta obsolescencia de su arquitectura y los procesos de degradación social. Conocí personalmente a los socios de STAFF (Din, Teresa y Olga) cuando hicimos el reportaje para *Dos Puntos*, que implicó al menos tres reuniones en su estudio por entonces, en Callao y Paraguay. Desde entonces tuve una gran amistad con ellos, pero sobre todo con Din, quién me elogiaba calurosamente por lo que entendía que era una alta capacidad intelectual y manejo de información. Lo empecé a frecuentar regularmente e incluso cuando me mudé a Mar del Plata en 1985 (decisión que el juzgó ácidamente como un “retiro a las provincias”) era común que en mis idas a BA almorzara con él y su mujer Teresa, en su piso cercano a Luis María Campos y Lacroze. Trabajamos juntos, llegada la democracia, en armar el área de posgrado en FADU donde ambos fuimos convocados con sendas cátedras a cargo, escribí mi texto para “*Eclecticismo...*” –que me pareció una gran idea documentalista en línea si se quiere, con el por entonces triunfante *postmodern*– y siempre Goldemberg insistía en tener largas tenidas acerca de la actualidad proyectual. Incluso cerca de los 90 hizo un viaje a Mar del Plata según él para encontrarse conmigo y allí hablamos varias veces en dos o tres días. Lo vi regularmente hasta su fallecimiento, a veces en el departamento que alquilaba en la avenida Santa Fe donde pintaba sombríos *collages* en línea con cierta estética apocalíptica tipo *Blade Runner* pues ya estaba sin trabajo profesional y había exacerbado su crítica y desencanto, a veces en el bar de profesores de la FADU donde me iba mostrando los avances de un insólito proyecto de megalibro dedicado a presentar una especie de *historia material del mundo*, en grandes láminas donde insertaba fotocopias de inciertos y eclécticos orígenes y sus comentarios y hasta que nos vimos alcanzó a mostrarme un centenar de láminas sin haber llegado por entonces todavía ni a los egipcios...

MM: El programa de la vivienda colectiva sin dudas fue uno de los motores de la modernidad en la arquitectura del SXX. Esa centralidad para la disciplina, sin embargo, ha ido perdiendo intensidad desde el último cuarto del siglo pasado. En el período definido como tardo-modernidad -al que corresponde la producción de STAFF que indaga la tesis- se intentó una revisión de los principios de la vivienda moderna a través de la incorporación de ideas provenientes de otras disciplinas como la sociología o la antropología y una resignificación del concepto de “usuario”. ¿Qué aspectos del proyecto de la modernidad tardía te parecen interesantes y cuáles creés, por el contrario, que carecen de relevancia para pensar el escenario actual de la arquitectura y las ciudades?

RF: La noción de “modernidad tardía” o tardo-modernidad (*latemodernism*) es bastante amplia y ambigua puesto que albergaría tanto la crítica europea a la modernidad (alrededor de los CIAM finales y del Team X), a la eclosión norteamericana de la *bulldozer architecture* urbana y corporativa e incluso a los aportes de áreas más marginales que sin embargo pasaban por estadios desarrollistas, como Argentina, Brasil, México, Japón, Canadá, Israel, etc. La vertiente crítica europea –en los Smithson o en Van Eyck- fue importante y replanteó los límites disciplinares sobre todo intentando reducir la omnipotencia del universalismo moderno, pero abarcando la nueva realidad metropolitana. Proyectistas como los Smithson (en los trabajos berlineses y en Robin Hood, conjunto social que dicho sea de paso, acaba de ser demolido

por sus obsolescencia), Bakema o el polaco Hansen repensaron las cuestiones socio-antropológicas de la vivienda colectiva urbana y hubo grandes aportaciones, pues a pesar que se promoviera la idea de *grand ensemble* en Candilis-Josic-Woods (que también eran miembros de Team X pero que incubaron futuros fracasos como Tolouse-La Mirail e incluso anticiparon cierta declinación ulterior de esta arquitectura en Bofill por ejemplo) también hubieron aportes como los de Erskine o Utzon e incluso la *Free Universitat* berlinesa del grupo Candilis que tal vez inauguró exitosamente la idea de *arquitecturas de sistema*.

MM: En el libro distinguís los conjuntos de Ciudadela y Soldati como “los dos trabajos de mayor madurez de este grupo y, quizás, la experiencia más redondeada en materia de vivienda de ‘interés social’ en la Argentina” (60). También allí ubicás a STAFF junto a MSGSSV como los dos estudios más relevantes del período “configurando muestras elocuentes de cierta elaboración proyectual de comunes alcances obtenidos a nivel mundial” (60). Una peculiaridad es que el estudio de Solsona supo reconvertirse con “éxito” luego del declive del Estado de Bienestar –un proceso que se dio desde mediados de los 70 en todo el mundo y que en Argentina coincidió con el quiebre del orden democrático por la última dictadura- mientras que STAFF nunca pudo recobrar la potencia que tuvo en su arquitectura de Estado. ¿Cuál pensás que es el lugar que la experiencia de STAFF en la historia de la arquitectura argentina y latinoamericana? ¿Creés que la crítica posterior a la luz del funcionamiento deficitario de los conjuntos terminó por condenar a esas producciones a cierto ostracismo?

RF: En línea con la euro-tardo-modernidad en la onda de Candilis o los Smithson tanto los grupos de Goldemberg como de Solsona creo que representaron entre nosotros esa idea ligada a cierta utopía de estado de bienestar de cuño desarrollista (que nunca logró el afianzamiento industrial de soporte) con los defectos propios derivados de tal condición utópica. Probablemente la decisión de producir enormes conjuntos no fue la mejor (de hecho, los de menor escala y más urbanidad como el Rioja de Solsona son de los que mejor sobrevivieron) pero su degradación social no es sólo culpa de los proyectos: frente a cosas parecidas Lacaton & Vasal o Nouvel pensaron que no solo era posible reelaborar esas ideas para re proyectarlos o adaptarlos sino para reproducirlos en arquitectura social actual. Por otro lado, la idea de arquitecturas de índole sistémica no sólo reflejaba el pensamiento técnico más avanzado de la época –entre nosotros, con mucho más cultores que aquellos ya mencionados, como los grupos de Varas o de Aftalión– sino que también iban a permear la renovación teórica instalada en la primavera camporista y nutrir el vanguardismo de los llamados equipos político-técnicos de inicios de los 70 así como el llamado Taller Total.

Bloque 2: sobre el perfil intelectual de Jorge Goldemberg

MM: Una característica de la producción escrita de JG es lo variado de los autores que utilizaba para construir ideas, desde una cita de un poco conocido lingüista norteamericano –Samuel Hayakawa- hasta Umberto Eco, de Marshall McLuhan a Christopher Alexander. Esto no era algo tan usual en un arquitecto que además integraba uno de los estudios más exitosos de la época. En la entrevista para *Dos Puntos* del año 82 lo describís como “un verdadero *rara avis* dentro de los diseñadores de éxito” ¿Cómo recordás el perfil intelectual de “Din” Goldemberg?

RF: Creo que era una *rara avis* pues, por una parte, tenía educación formal como sociólogo (había completado un programa de titulación abierto para arquitectos que dictaban los popes de la entonces nueva carrera de UBA como Germani o Graciarena) y por otra había cultivado el perfil porteño de intelectual *aggiornado* con lecturas completas del estructuralismo afrancesado, pero también aristas críticas devenidas de la recién nacida área de los *cultural studies*. Pero no era el único, Solsona o Varas por ejemplo también tenían formación cultural y socio-política y ya se insinuaba la idea ulterior de que los avances disciplinares de transgresión y vanguardia sólo iban a ser protagonizados por intelectuales que fueran capaces de *pensar el proyecto* como Rossi, Eisenman, Holl, Koolhaas o Tschumi.

MM: Me interesa particularmente la idea del “arquitecto intelectual” que en el caso de JG pareciera algo oscurecida. La figura del arquitecto intelectual era más habitual en esos años en el escenario internacional –pienso, por ejemplo, en Shadrach Woods-, aunque no lo fue tanto en el ámbito local. Hoy es casi una figura en extinción. ¿Creés que esta figura fue un producto típico de la renovación de la disciplina en la tardo-modernidad? ¿Pensás que en el caso argentino aparece un tanto visibilizada? Y de ser así, ¿A qué lo atribuirías?

RF: Creo que la idea de “arquitecto intelectual” adjetiva de manera *optativa* el *poder pensar/hacer arquitectura* y genera un error conceptual acerca de lo que podría llamarse la “autonomía disciplinar”. Esa idea, introducida por Rossi y la *tendenza*, en realidad no excluye la necesidad de resultar configurada en un determinado campo intelectual; Rossi mismo es, ante todo, un intelectual (incluso orgánico del gramscismo) avezado en manejar aportes de la sociología

(Halbwachs) o la geografía (Cattáneo). Yo creo que la *evolución* de la arquitectura –o los cambios de paradigma proyectual– la hicieron arquitectos cuya formación obedecía a cierta amplitud intelectual, como Alberti, Palladio, Blondel, Durand, Ledoux, Loos, Asplund, Corbusier y así siguiendo, pues sin esa densidad formativa para poder *entender el mundo* no hubieran sido capaces de desarrollar *proyectos fundantes*. Los que rechazan la formación intelectual y reivindican cierto pragmatismo absoluto nunca serán capaces de realizar sino *proyectos recurrentes*, o sea, performances de reedición de algo proyectado por otros. El célebre aforismo de Picasso –*yo no busco, encuentro*– al que muchos se remiten por pereza de pensamiento y formación es absolutamente falso ya que Picasso (o Testa, por nombrar alguien más del palo) *buscaban* muchísimo y de manera incesante.

MM: Me gustaría preguntarte por el ámbito formativo de los arquitectos en los primeros 60. ¿Podrías trazar un mapa breve de los referentes teóricos e historiadores de la arquitectura que se leían en el medio local en esos años y que vos consideres que eran los más influyentes en los debates disciplinares de la época?

RF: Estudié arquitectura del 64 al 70 y los referentes de época eran personajes como Banham, Norberg Schulz, Rowe, Rossi, los matrimonios Venturi, Collins y Smithson y los muy jóvenes Tafuri y Frampton entre otros, todos además procesando aportes diversos como las vertientes estructuralistas, marxistas, psicoanalíticas, semióticas y en general, devenidas de la crítica y análisis de los productos culturales (ejercida por ejemplo por Barthes, Eco o McLuhan). Hay que decir que la teoría venía de lo que proponían los historiadores y algunos de éstos resultaban ser padres de los protagonistas de esos años, como el reconocimiento que en tal sentido hizo Stirling de Rowe.

Bloque 3: forma y usuario

MM: Como el eje de esta investigación está puesto –de forma muy general– en la relación entre la arquitectura y sistemas conceptuales más abstractos, es decir, en las posibilidades y los límites entre conceptos provenientes de, por ejemplo, las ciencias sociales (las ideas de usuario, de comunidad) y las operaciones más específicamente disciplinares (disposición de núcleos, circulación horizontal, agrupamiento de las unidades, usos de la simetría, empleo de grillas, tipologías) me gustaría saber si creés que existen elementos para pensar ese vínculo en la producción de STAFF.

RF: No lo puedo decir con certeza más allá de las propias declaraciones y escritos de Goldemberg, pero éste aplicaba muchas nociones devenidas de su formación sociológica de clave funcionalista (por ejemplo, de las corrientes americanas derivadas de Parsons) en su trabajo ligado a los grandes conjuntos de vivienda social. Aunque también se quejaba de cierta excesiva abstracción conceptual devenida de esos campos, tanto por el tipologismo actoral como por la sociología cuantitativista.

MM: En esos años ciertas ideas que se relacionaban con la emergencia de las ciencias sociales –las ideas de “usuario”, de “comunidad”– encontraron correlato en la arquitectura y amplificación a través de, por ejemplo, distintos personajes del *Team X*. En los programas que dieron lugar a la producción de Estado del estudio –mayormente el PEVE– entiendo que no había ninguna instancia de relación con futuros usuarios, aunque en Soldati se dejó en varios sectores una planta libre en el cuarto nivel para programas comunitarios.

En algunos textos JG colocaba esta suerte de “determinación social” de la forma y la fusión entre arquitectura y ciudad como horizonte de la disciplina. Hay ciertamente un aspecto difícil de desambiguar allí. Me refiero a si primaban criterios formalistas y estilísticos en boga en la época (las ideas de calles aéreas, tramas) o si verdaderamente esas obras pueden leerse como una instrumentación de criterios de sociabilidad buscados conscientemente por el proyectista. ¿Cuál es tu mirada sobre esa dimensión de los proyectos?

RF: Yo creo que la complejidad de cierta voluntad de *arquitectura urbana* (también visible en Winograd, quien luego sería jurado en 1972 del proyecto urbano para el centro de Santiago, que ganó un grupo de discípulos platenses de Winograd y en el que también participó Staff) generaba una especie de autonomía del planteo de forma que a lo sumo, quería salvarse con la idea de flexibilidad pero que terminaba siendo más bien un modelo de generación de forma antes que una manera de aceptar cambios y adaptaciones de usuarios. Incluso el más actual y remanido ejemplo del *Elemental* chileno no deja de ser un modelo de forma que simplemente dispone de inicio ciertos vacíos por llenarse. Creo que los modelos del *Team X* a lo sumo dejaban abierta una puerta evolutiva de la forma final basada en lógicas de completamiento, pero me parece que siempre pensaban en que los grupos sociales se iban a adaptar a tales formas de inicio, lo que en parte no ocurrió. Era una arquitectura para usuarios ideales o estadísticos y casi el único que propició una arquitectura participativa que acogiera, con límites, ciertas decisiones de usuarios concretos fue Erskine.

MM: En la entrevista de la Revista Dos Puntos preguntás por la posibilidad de una “ciencia urbana” relacionada al proyecto. La formación en sociología de JG, así como su participación en distintos planes urbanos son aspectos conocidos. En un libro reciente de Kenny Cupers (2014) sobre la vivienda de posguerra en Francia – *The Social Project* – el autor explora la relación entre la ciencia emergente de la sociología urbana y las experiencias de proyectación de los conjuntos del *banlieue* parisino. En Argentina, si bien hubo algunas experiencias, esa relación parece menos clara y más fragmentaria. ¿A qué creés que se debió esto? ¿Creés que hay un intento de “aproximación científica” al proyecto en los PEVE de STAFF o en alguna otra experiencia de esos años?

RF: Si bien Goldemberg incursionaba casi como amateur, en ideas o propuestas de planificación urbana, las políticas de vivienda que promovían los grandes conjuntos padecieron una fuerte miopía respecto del impacto acumulativo de esas iniciativas en los territorios periurbanos. En Francia hubieron trabajos interpretativos de los grandes conjuntos, como los de Raymond Ledrut, casi al mismo tiempo en que se proyectaba, pero entre nosotros las evaluaciones y análisis debieron esperar como tres décadas después de inauguradas las obras y avanzados sus deterioros. Olga Wainstein, curiosamente, fue una de las analistas muy ulteriores a su puesta en uso, de estas arquitecturas.

Bloque 4: consideraciones generales sobre la obra de STAFF

MM: Tanto Ciudadela como Soldati permitieron al estudio experimentar con la yuxtaposición de sistemas bajos y altos de torres y tiras conectados mediante núcleos comunes y calles “aéreas”. En ambos casos se trató de intervenciones de gran escala que requirieron un alto grado de sistematización de las operaciones de diseño a la vez que un cuidadoso criterio de “variabilidad” de esas operaciones para producir un *skyline* urbano. Una de las premisas de estos proyectos era reproducir condiciones de heterogeneidad de la ciudad en contextos de tejido escasamente consolidado y ubicación periférica. ¿Qué opinás de la dimensión teórica que sostenía esos discursos?

RF: Ciertamente los grandes conjuntos como los de Ciudadela o Soldati creo que contenían desde el proyecto no solo la voluntad de un “lejos” basado en el armado de un *skyline* urbano dado que eran implantaciones bien extraurbanas sino también o con más preponderancia, la búsqueda de un “cerca” relacionado con la idea de crear nuevo tejido de ciudad fuera del armado predial convencional. La idea de tejido nuevo y supra-predial claramente era tributaria a la condición urbana originaria de los *siedlungs* ortodoxos, hechos fuera de la ciudad en grandes terrenos no subdivididos. Claramente podría decirse que el fracaso principal de estos conjuntos –extensiva a las grandes operaciones europeas de posguerra y a algunas realizaciones americanas desde Pruitt-Igoe hasta el 23 de Enero de Caracas– fue su incapacidad de crear nuevo tejido que se suturase espontáneamente con los tejidos clásicos de lotes de la ciudad formal y las teorías de disponer *figuras* (bloques) flotando en *fondos* (los grandes terrenos) generó un superávit de vacíos que en general fueron casi meramente paisajísticos pues no albergaban funciones: de hecho la idea que esos vacíos fueran *áreas de todos* hizo que fracasaran deviniendo *áreas de nadie*.

MM: Respecto de estos proyectos, la regularidad cuidada de la estructura –que ayudaba a la economía de las obras, pero que la vez formaba parte de esta idea de “sistema”– no guarda relación con la forma de ejecución de los edificios en sistema tradicional. En este sentido, hay una retórica del sistema ejecutada de forma más bien artesanal. ¿Qué pensás que primaba en este énfasis en la retórica de los sistemas: una imagen ciertamente de época o una herramienta de proyecto?

RF: Desde los *siedlungs* hasta la arquitectura de sistemas emanada del Team X (Candilis, Hansen) la idea de la racionalidad del proyecto pretendía conjugar con la lógica de la prefabricación y la producción industrializada pero ello en general no ocurrió en ningún caso por la base productiva de su producción en que participaban empresas constructoras nacionales monopólicas –como Roggio, Petersen o Supercemento– que no eran más que coordinadoras de múltiples pequeñas pymes organizadas por gremios y que no tenían ni tanto equipamiento sofisticado (como plumas móviles o trenes de montaje) ni tampoco patentes de tecnologías de prefabricación. En realidad, la arquitectura de sistemas daba para la *racionalización* que podía conseguirse tanto mediante modelos de construcción artesanal como de alternativas industrializadas.

MM: Para finalizar quisiera volver a *La ilusión proyectual*. Allí, por un lado, encuadrás estas experiencias en las prácticas hegemónicas en ese momento en el escenario global relacionadas a la idea de “ciudad extensa” –la producción de grandes conjuntos en zonas periféricas de las áreas metropolitanas donde podían conseguirse terrenos vacantes de escala a menor precio– y, por el otro, en las políticas de vivienda locales –y regionales también– del desarrollismo. Respecto de esto, me interesaría preguntarte acerca de cómo pensás que se dieron esos cruces entre ideas propias del

centro desarrollado de occidente y su apropiación en países periféricos de Latinoamérica como Argentina. ¿Creés que esa relación centro-periferia fue unidireccional? ¿Hubo apropiaciones novedosas, hibridaciones o creaciones propias?

RF: En general para este tipo de desarrollos edilicios en los 60-70 no había tanta distancia teórica ni técnica entre centro y periferia puesto que habían emergido desde los 50 como respuesta de posguerra en Europa y en soluciones populistas-desarrollistas en regímenes civiles o militares a la búsqueda de aculturación urbana de migrantes internos; en ambos casos como tareas de los Estados y para lo cual los arquitectos de fines de la modernidad todavía estaban disponibles pues poco después pasaron en todos lados a trabajar preponderantemente para el mercado y en estratos sociales más acomodados. Así en los 50 hay muy buenas *unités* europeas (como las de Corbusier) y americanas (como las de Reidy) y en los 60 los *grands ensembles* los hicieron en Europa (como los de CJW) o en América (como los de Samper en Colombia o los gestionados en la presidencia Belaunde en Lima como el conjunto San Felipe de Ciriani). Algunas operaciones americanas como varias en Lima, Montevideo o Santiago fueron importantes, se conservan muy bien y se integraron eficazmente a sus ciudades.