

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

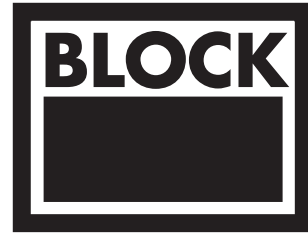
Kenneth Frampton
Fernando Aliata
Fernando Pérez Oyarzun
Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Carlos Ferreira Martins
Anahi Ballent
Luis Müller
Rosario Pavia
Robert Harbison

NATURALEZA

Número 2,
mayo de 1998



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

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

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

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 2

Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

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

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 2, mayo de 1998

	Introducción	4
	Naturaleza	6
Kenneth Frampton	En busca del paisaje moderno	8
Fernando Aliata	Entre el desierto y la ciudad	24
Fernando Pérez Oyarzun	Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura	41
Jorge Francisco Liernur	Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable	54
Graciela Silvestri	La medida de la naturaleza	62
Carlos Ferreira Martins	Bajo aquella luz nació una arquitectura...	76
Anahi Ballent	<i>Country life</i> : los nuevos paraísos, su historia y sus profetas	88
Luis Müller	Postales de la pampa gringa	102
Rosario Pavia	Florestas urbanas	110
Robert Harbison	Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje	116
	Actividades 1998 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

Bajo aquella luz nació una arquitectura...

Carlos Ferreira Martins

Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña

To me his deepest significance lies in the fact he was a true liberator in the fields of architecture and city planning. Only the future can reveal how those who have been liberated will use the freedom opened up to them by his courage and imagination.
Mies van der Rohe

En la copiosa literatura de los estudios sobre Le Corbusier es ya un lugar común aceptar que a partir de su presencia en Río de Janeiro, que se inicia con las dos conferencias que imparte en 1929 y prosigue con su visita en el momento clave del proyecto del Ministerio de Educación en 1936, la claridad y la concisión de sus aserciones, el magnetismo de sus dotes de propagandista, habrían dejado en el joven grupo de arquitectos reunidos alrededor de Lucio Costa una impronta decisiva y habrían determinado el rumbo de esa arquitectura que, ya en los años 40, sorprendería al mundo de la arquitectura moderna por representar un soplo de frescura y novedad¹.

La supuesta naturalidad de ese gesto de sembrador, quizás encuentra apoyo en la idea primigenia de Brasil como la «tierra en la que, al sembrar, todo crece»². Sin embargo, como ha sido señalado en distintos trabajos, el paso de Le Corbusier por otras ciudades en el mismo período había resultado en poco más que algunos titulares de los periódicos. Así como se puede recordar que la presencia de Wright en Río en 1931, pese a haber dirigido lo que hoy llamaríamos un *workshop* de dos semanas con los jóvenes arquitectos de la sociedad, Warchavchik y Costa, apenas tuvo consecuencias³.

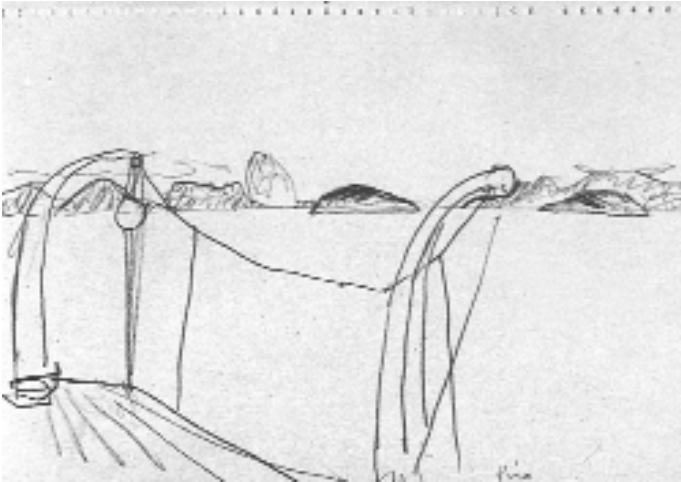
Otras veces, en la narrativa de la historiografía brasileña, el hegemónico influjo de Le Corbusier en la constitución de la arquitectura moderna en Brasil será también explicado por exclusión. Así, se dirá que la arquitectura miesiana no encontraría posibilidad de desarrollo frente a la precariedad de la industria nacional, o que la influencia de Gropius no encontraría resonancia en la situación política de la nueva república, aún marcada por su autoritarismo congénito⁴.

En otro momento hemos llamado la atención sobre la necesidad de invertir los términos de la cuestión y preguntarnos cuáles serían las condiciones culturales e ideológicas presentes en el Brasil de final de los años 20 e inicio de los 30, para que la prédica corbusiana encontrara finalmente el suelo propicio, arduamente buscado en su afán de constituir la «entente latina»⁵. En esta perspectiva de una mirada «desde el sur», queda más comprensible la «convergencia ideológica», para utilizar la expresión de Von Moos⁶, entre el «llamado a la autoridad» corbusiano y la visión del papel necesario del estado varguista en la configuración de la cultura

nacional, concebida por los ideólogos del modernismo brasileño como condición esencial para la construcción de la «identidad nacional»⁷. Mario de Andrade, el líder incontestable del movimiento modernista, comentando la posibilidad de que Le Corbusier construyera una casa en Brasil, dice: «es lamentable que de eso se trate (una vivienda privada) y no de un edificio público, un gran proyecto para la administración, que es lo que se necesita para afirmar definitivamente la nueva arquitectura en la conciencia popular»⁸.

Hay todavía otra dimensión de las «convergencias» que es fundamental retener. Costa declara, y lo confirman sus escritos anteriores a 1929, que en su período neocolonial no buscaba las formas del pasado sino el «verdadero espíritu de la arquitectura tradicional brasileña», su carácter de «verdad total» en consonancia con las condiciones constructivas y sociales de la época. Ese «espíritu profundo» es resultado de la «capacidad de adaptar lenta y progresivamente los modelos importados (de la metrópolis ibérica) a las condiciones de la naturaleza tropical, a los materiales locales, al clima y a la disponibilidad técnico-constructiva». Ese lento trabajo de decantación (que Corbusier hubiera llamado *sélection mécanique*) era, para él, un proceso que daba como resultado una arquitectura «robusta, fuerte y maciza, (...) de líneas calmas y tranquilas»⁹. En su famoso *Razões da Nova Arquitetura*, texto que suele considerarse como el manifiesto de fundación de la nueva arquitectura en Brasil, publicado en el calor de la polémica sobre el proyecto del Ministerio de Educación, Costa explicita su visión de la identidad profunda entre las «raíces de la arquitectura brasileña» y el proyecto corbusiano. «La nueva arquitectura, dice, procede, en sus ejemplos más característicos (...) de las más puras tradiciones mediterráneas –de aquella misma razón de los griegos y latinos, que ha buscado renacer en el Quattrocento (...) para solamente ahora resurgir, con imprevisto y renovado vigor». En la construcción teórica elaborada por Costa, el proyecto corbusiano es el único que permite el reenlace con la tradición constructiva brasileña, en la medida en que procede de las mismas fuentes y comparte el mismo espíritu: «Porque, si las formas han variado, el espíritu aún es el mismo y permanecen, fundamentales, las mismas leyes»¹⁰.

El líder de la renovación arquitectónica brasileña intentaba así demostrar la compatibilidad básica entre la búsqueda por la recu-



peración de la identidad de la arquitectura nacional y la nueva arquitectura propuesta por Le Corbusier. Compatibilidad consistente no sólo en el hecho de que la flexibilidad de la sintaxis corbusiana permitía la incorporación de elementos constructivos tradicionales, sino en que ambas eran la expresión de la racionalidad básica de los procesos productivos disponibles en cada época y del común esfuerzo de adaptación al clima y al paisaje. En otros términos, Le Corbusier representaba la posibilidad de recuperar el «espíritu profundo» de una arquitectura «fuertemente telúrica» en el marco de la modernidad técnica y cultural.

Sin embargo, hay allí algo de ambivalencia. La innegable presencia de Le Corbusier en el desarrollo de la arquitectura moderna en Brasil, no se expresa en una identidad formal de los hitos de ésta con la paradigmática producción purista de los años 20. Menos aún es comprensible la relación entre una arquitectura acusada a veces de excesivo formalismo y la visión esquemática de un Le Corbusier paladín del urbanismo «funcionalista». ¿Dónde buscar entonces los vínculos esenciales entre Le Corbusier y la arquitectura brasileña? ¿Cómo comprender las referencias de esa arquitectura que admitió la inevitabilidad del mundo industrial pero mantuvo un referente fundamental en el paisaje? Que, incluso inserta en el contexto urbano, ha buscado un diálogo permanente con las formas del horizonte.

En un texto conocido, Kenneth Frampton plantea la necesidad de considerar la obra de Le Corbusier en distintas fases marcadas por el paso de la fascinación por el mundo maquinista al interés por el poder expresivo de los materiales y las técnicas tradicionales. En el ámbito urbanístico, este cambio se manifestaría en el abandono de la rigidez «antropomórfica» de la *Ville Contemporaine* en pro del tratamiento orgánico de las ciudades lineales de Argel o del Zlin¹¹.

Es dudoso el provecho de encasillar a un creador polimorfo como Le Corbusier en fases rigidamente demarcadas. Sin embargo, hay que retener que, si tuviera algún sentido buscar un «otro Le Corbusier», este «otro» sería precisamente el nuestro, aquél que dejó, en su paso por Sudamérica, la matriz referencial del desarrollo de una nueva arquitectura. «Desde el sur», interesa comprender cuál Le Corbusier ha sido leído y traducido por Costa. Qué, de sus múltiples aportaciones ha quedado y germinado bajo esa luz sudamericana que su paleta de colores europeos no alcanzaba a representar¹².

Significado de *Précisions...*

Aunque sea notable el carácter tardío de la incorporación de *Précisions...* a la lista de los libros considerados centrales para la comprensión crítica de la teoría urbanística corbusierana¹³, hay elementos que permiten caracterizar al libro que describe y reflexiona sobre el viaje de 1929, como un momento específico de «cristalización» de una reflexión teórico-proyectual, puesta a prueba por el «descubrimiento» impactante de la exuberancia de la naturaleza tropical y de la escala del continente, descubrimiento sin duda elevado a la condición de un cambio cognoscitivo radical por la experiencia del vuelo.

En este sentido un primer aspecto a destacar es que, a diferencia de lo que ocurría en *La Construction des Villes* y en *Urbanisme*, la fundamentación utilizada por Le Corbusier ya no busca respaldo en la ejemplaridad de las ciudades del pasado sino en su propia elaboración teórica y proyectual y en la autoridad que esos «largos años de reflexión» le confieren.

Précisions... es un momento fundamental de consolidación doctrinaria en relación a, por lo menos, cuatro puntos fundamentales, que aquí no es posible más que enunciar¹⁴, pero que son particularmente relevantes para la comprensión del significado de los planes urbanísticos sudamericanos de 1929 y del carácter específico de la presencia corbusiana en el desarrollo posterior de la arquitectura sudamericana y especialmente brasileña.

Primero –y sin duda motivado por los recientes enfrentamientos con el ala *sachlich* de los CIAM, especialmente agudos en la conocida polémica con Teige–, hay un esfuerzo inédito de sistematización de las relaciones entre posibilidades técnicas y creación formal, lo que en los términos corbusianos significa la explicitación de las relaciones entre las potencialidades específicas de la *civilization machiniste* y la esfera de la creación o del lirismo individual¹⁵.

En segundo lugar, el intento de sistematización de una sintaxis de la sensación arquitectural, paralela al esfuerzo teórico del

purismo, que revela la tendencia de Le Corbusier hacia una especie de fenomenología de la percepción arquitectural. También decisiva para caracterizar la visión urbanística de ese momento específico de la reflexión corbusiana, es la extensión de la noción de «unidad arquitectural», desarrollada inicialmente en *Une Maison-Un Palais*, a la escala de la ciudad y del territorio¹⁶.

Por último, pero no menos significativo, *Précisions...* es sin duda uno de los momentos en que más cerca se está, en la reflexión teórica de Le Corbusier, de salvar la distancia entre la importancia evidente del paisaje en su obra y la elaboración conceptual de algo así como una teoría del paisaje¹⁷.

Ahora bien, si es verdad que se deba considerar a *Précisions...* como una «*summa*» de su elaboración teórica y proyectual, no lo es menos que la misma experiencia del viaje del 29 va a marcar profundamente la visión y las concepciones de Le Corbusier respecto de las relaciones entre ciudad, paisaje y territorio¹⁸.

Le Corbusier ha dejado constancia, en las páginas de *Précisions...* que su viaje del 29 tenía el sentido claro de un intento de conquista. Sin embargo, no hay que olvidar que para un humanista, todo viaje, aún aquel concebido como acción de conquista, es un momento particularmente intenso de ampliación del campo del conocimiento, de revisión de certidumbres establecidas y de transformación del viajero. Si el *Viaje de Oriente* es un momento privilegiado de aprendizaje clásico, la aventura sudamericana puede ser vista como el *Opus Nigrum* corbusiano.

Nos interesa señalar que *Précisions...* es probablemente el momento de la obra de Le Corbusier en que se formula de manera más explícita la búsqueda de algo así como una fenomenología de la percepción espacial, articulada a los medios de desplazamiento, es decir a lo que podríamos llamar «modos de ver». Si es innegable que la noción de *promenade architecturale* es anterior, o que en *Urbanisme* ya se indican algunos intentos en ese sentido, hay ahora dos elementos fundamentales: el «descubrimiento» de la dimensión cognoscitiva de la experiencia del vuelo y la vivencia de un espacio natural sobrecogedor en función tanto de la escala de los territorios -cuya «ocupación» asume para Le Corbusier connotaciones míticas-, como de su carácter todavía relativamente «intocado» por la primera fase de la *civilization machiniste*.

La particular visión expresada por Le Corbusier a partir de *Précisions...*, ha sido vinculada a una concepción ideológica y teórica afín a la noción hegeliana del poeta-filósofo capaz de captar la totalidad de la Historia e identificar así el trabajo de la razón, noción que Colquhoun propone llamar «visión en altura»¹⁹, insistiendo sobre esta posibilidad de lectura dada la importancia que Le Corbusier va a atribuir a la vista aérea.

La visión aérea, la conquista del *vue d'oiseau*, no sustituye a las demás «visiones humanas» sino que las reordena, atribuyéndoles

un rol específico en el proceso de comprensión de las dimensiones globales del fenómeno arquitectónico.

Si la mirada del caminante permite al artista la observación detallada de las soluciones humildes y «naturales», y el encuentro con las pequeñas «casas de hombres» azarosamente esparcidas en los suburbios de ciudades gigantesca²⁰, es la visión del navegante la que desempeña un papel decisivo en la comprensión global de las ciudades, en la visión de conjunto de su silueta, del espectáculo de su articulación al paisaje y de su calificación del sitio²¹. Ese reconocimiento, esa impresión primera que quiere ser sustantiva y condensar en una visión unitaria lo que en *Urbanisme* Le Corbusier había llamado el «alma de la ciudad», sólo es posible porque la experiencia de la navegación tiene una dimensión poética de pausa vivencial que abre la posibilidad del «estado de juzgar», de movimiento ritual de paso a otro estado de percepción. Es lo que él describe al iniciar su *L'Esprit de la Sud-Amérique*: «En catorce días un navío os transporta a la otra margen del océano. Tenéis el tiempo de olvidar el tumulto continental; la soledad de las aguas os ha calmado; estáis receptivos, intensamente: vais a conocer otro mundo»²².

En los *Carnets* de ese período, la visión desde el navío comparte protagonismo con la visión aérea, ésta mayoritariamente dedicada a la aprehensión de la dimensión «cósmica» de los acontecimientos naturales y aquella a la impresión primera de las ciudades o de sus originarios bastiones fortificados, marcos afirmativos de las primeras manifestaciones «del orden» en la conquista del Nuevo Mundo.

La visión del caminante y la del navío se complementan pero todavía corresponden a la «escala del cuerpo». La experiencia del vuelo va a significar, para Le Corbusier, la visión a la «escala del espíritu»²³.

En *Aircraft*, Le Corbusier reafirma esa visión: «El avión, en el cielo, lleva nuestro corazón por encima de las cosas mediocres. El avión nos ha dado la vista del pájaro. Cuando el ojo ve claramente, el espíritu decide con limpidez»²⁴.

Parecería que en esa frase Le Corbusier hace el resumen de lo que había sido, seis años antes, su «aventura» sudamericana, la aventura de «ver claramente» el orden cósmico de los acontecimientos naturales, los patrones de crecimiento de las ciudades, sus entornos y también la aventura de definir «con limpidez» esos grandes gestos urbanos que aparecen, en su discurso, íntimamente articulados a lo que es la primera descripción de su experiencia con el vuelo²⁵.

La visión del avión le permite también destacar la dimensión epopéyica de la aventura de la colonización, en una manera indirecta de señalar la dimensión de la propia aventura de «nueva colonización» a que él mismo se siente lanzado. Al capitán Almo-

nacid, que lo lleva en su primer vuelo a Asunción, lo descubre lejanamente emparentado a Ricardo Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*²⁶, personaje que expresa bien el tono de epopeya que Le Corbusier atribuye a la empresa de los colonos de la pampa y, sin decirlo, a su propia «conquista de América».

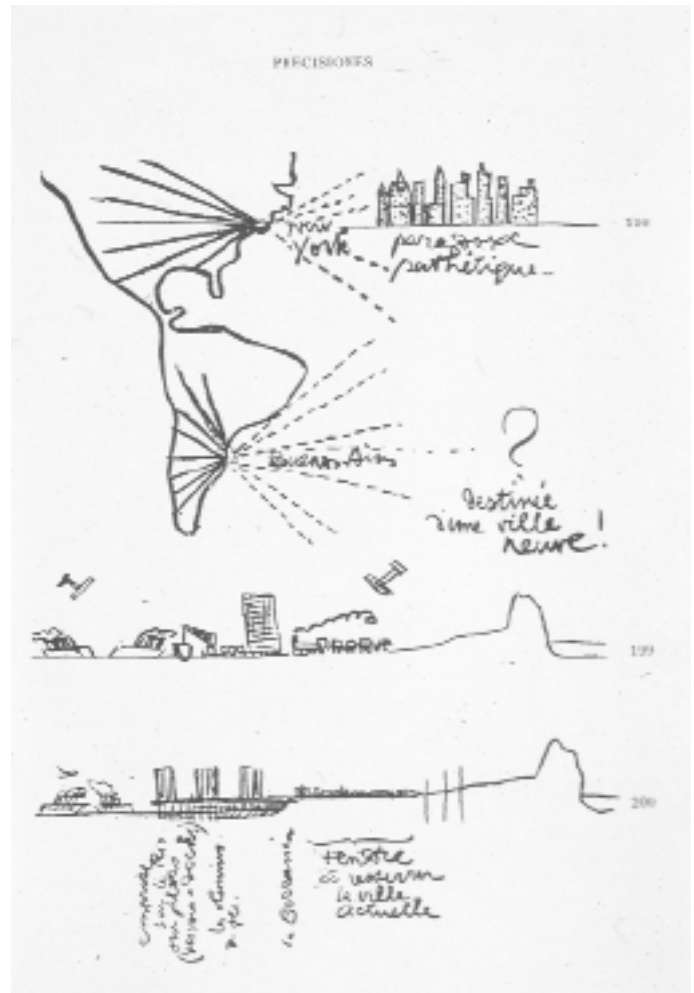
Ciudad, paisaje y territorio: los proyectos sudamericanos

En una formulación programática genérica, Le Corbusier dice, en *La Ville Radiense*: «...los materiales fundamentales del urbanismo son el sol, los árboles, el cielo, el acero, el hormigón, en ese orden y en esa jerarquía»²⁷. En *Précisions...*, así describe a Buenos Aires, capital de su «nuevo mundo»: «aquí, en el fondo del estuario del Río de la Plata, existen los elementos fundamentales. Son tres bases eminentes de la arquitectura y del urbanismo: el mar y el puerto inmenso; las vegetaciones magníficas del Parque de Palermo; el cielo argentino...»²⁸.

Entre una y otra formulación, aparentemente tan próximas, se percibe el paso fundamental de lo que es una formulación doctrinaria general sobre el marco natural necesario de la ciudad moderna, a la identificación de los elementos claves del paisaje concreto de una ciudad determinada. Si en todo el período de elaboración de la doctrina estética purista se trataba de utilizar tanto el arte como la ciencia para encontrar las leyes generales bajo el aparente desorden de la naturaleza, en el viaje de 1929 ya no se trata solamente de identificar leyes generales sino de trabajar con –y a partir de– la manifestación contingente de esas leyes en un sitio determinado. Se realiza así el paso, fundamental, de la noción de naturaleza a la idea del paisaje y del territorio, como instancias definidoras de los trazos esenciales, del «alma» de la ciudad.

Un paso, no una ruptura. La descripción que él mismo hace del proceso por el cual llega a las propuestas para Buenos Aires, Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro indica su propia convicción de que no había una ruptura teórica con sus planteamientos anteriores, expresados en la *Ville Contemporaine* y en el *Plan Voisin*, pero sí su incorporación como doctrina, como supuestos teóricos de un método cuyas referencias formales son los elementos dominantes del paisaje²⁹. En otros términos, las propuestas de 1929 serían la formalización resultante de la ampliación a la escala del urbanismo de la noción de la técnica como base del lirismo contemporáneo, explicitado en las conferencias³⁰.

La lectura que hace Le Corbusier de Buenos Aires es esclarecedora de sus procedimientos en este momento crucial de su reflexión urbanística. El *carré espagnol* es una expresión del espíritu de orden que presidió la primera conquista de América. Sin em-



bargo, ya no es compatible con el desarrollo técnico de los medios de transporte y producción³¹. Así, es necesario reencontrar un nuevo punto de equilibrio entre espíritu y técnica.

En el famoso croquis del continente americano se ve (no ya a *vue d'oiseau* sino con el «ojo del espíritu») la relación entre Nueva York y Buenos Aires, los dos polos del Nuevo Mundo. El «carácter» de la ciudad, su alma, se deduce de la sección del continente, del Pacífico al Atlántico, señalando en ese «lugar predestinado» la proyección de Buenos Aires hacia el mar, hacia el Viejo Mundo. Situación que sugiere la superación de la centralidad geométrica de la *Ville Contemporaine* en un nuevo *Centre d'Affaires* que se proyecta «naturalmente» río adentro, hacia Europa, hacia el futuro³².

La plataforma de hormigón, que sostiene los rascacielos, «diez o quince», es la primera manifestación de la idea de suelo



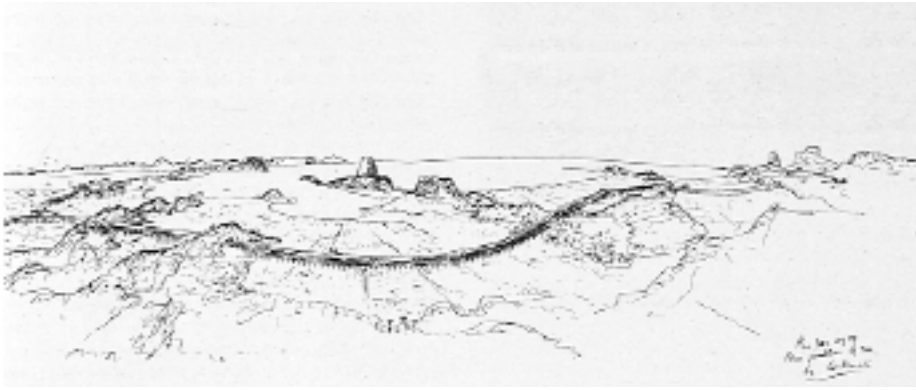
Le Corbusier: foto aérea desde el avión. *Aircraft*, 1935.

Le Corbusier: Montevideo y San Pablo. *Précisions...*



artificial a escala urbana. Supone sin duda, un llamado al ejercicio pleno de la explotación de todas las posibilidades técnicas de la *civilization machiniste*. Sin embargo, es la manifestación más concisa de la poética purista a la escala «humana» del territorio. Si Buenos Aires es «la ciudad de los tiempos modernos» donde la naturaleza no ha aportado más que «una línea infinita y llana», el gesto humano por excelencia, en la visión corbusiana, será el de ofrecer una contrapartida vertical, definir enfáticamente ese «lugar de todas las medidas», presentar al viajero la imagen de esos gigantes totens producto de la «pura creación del espíritu», concretizada en ese «bloque inmenso elevado por el hombre en el agua del Río, elevado bajo el cielo de Argentina»³³.

En Montevideo, el diagnóstico es esencialmente el mismo: «calles a la española prometiéndole en breve la aventura de la actual Buenos Aires». Aunque en distintas condiciones topográficas, la solución guarda fuertes analogías de razonamiento. El promontorio es ya una señal de la tendencia a prolongar la avenida principal, avanzando por encima del puerto, «mar adentro». Es aquí que se desarrolla, antes que en San Pablo o Río de Janeiro, la idea del edificio-autopista, que va a tener en Argel su máxima elaboración formal. La visión del centro de negocios es otra vez asimilada a los monumentos que constituyen el alma de las ciudades del pasado: «veremos elevarse del agua, como prolongación del promontorio, uno de esos espectáculos magníficos que, en escala pequeña, ya conocemos en Marsella (el viejo fuerte), en Antibes (el fuerte); en la villa Adriana de Tívoli (la gran plataforma a pique sobre el llano de Roma...)»³⁴. La «escala pequeña» de esos ejemplos sirve aquí para insistir, otra vez, en la búsqueda de soluciones a escala del espíritu humano en el patamar de las posibilidades técnicas de la *civilization machiniste*.



Le Corbusier: proyecto para Río de Janeiro (redibujado en 1936). O.C. 1934-37.

Le Corbusier: proyecto para Río de Janeiro desde el avión y desde el barco. *Précisions...*

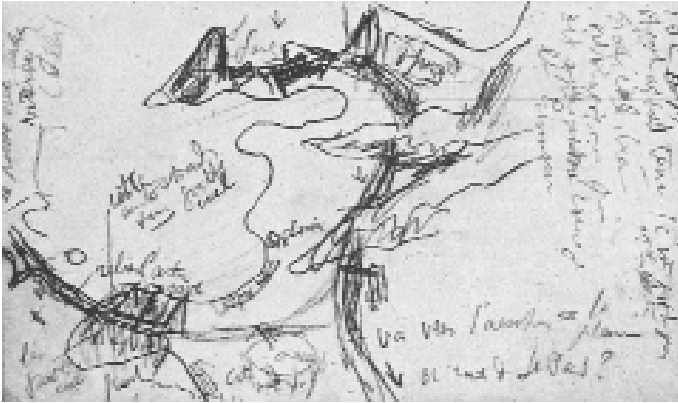


En San Pablo, Le Corbusier va a encontrar otro desafío: la ciudad está ubicada en un sitio que no presenta referencias topográficas fuertes como la «horizontal sublime» de Buenos Aires o el promontorio de Montevideo, tan inmediatamente sugerente de los viejos fuertes. Ciudad que solamente a finales de siglo empieza a tener importancia económica y ahora, con la industrialización, sufre un proceso de crecimiento rápido e incontrolado, y que tampoco presenta referencias arquitectónicas que pudieran servir como marcos ordenadores de una propuesta. Volando sobre el centro de San Pablo, dice, descubre una referencia que despierta su atención. La topografía suavemente ondulada condiciona un trazado vial acompañando las curvas de nivel que, para permitir la conexión entre áreas separadas por pequeños valles, sugiere la construcción de viaductos. De ahí surge, dice Le Corbusier, la idea de «apoyar de colina a colina, de cima a cima, una regla horizontal de 45 km, luego una segunda regla igual, más o menos en ángulo recto, para atender a los otros puntos cardinales...»³⁵. Sin referencias topográficas decisivas, el anclaje de su propuesta para San Pablo son los puntos cardinales. La más abstracta de las referencias cósmicas, sin duda, pero también una de las más fuertes evocaciones del deseo de orden en la historia del urbanismo, remitiendo al trazado ritual de las ciudades de conquista romanas, paradigmáticas en *Urbanisme*.

Si resulta pertinente indicar un proceso de paulatina «abstracción» de la ciudad –en el sentido de que la estructuración urbana de Buenos Aires merece un análisis más o menos detallado, la de Montevideo se deduce por extensión de aquella y la de San Pablo se resume en la verificación de la tendencia a la verticalización del centro– aparentemente Río de Janeiro es el límite de ese proceso.

En las antípodas de Buenos Aires, ciudad «a la que la naturaleza nada había aportado» y que, por lo tanto, era «pura creación del espíritu», se encuentra Río de Janeiro. En las notas preparatorias a las conferencias de Río, aparece esta formulación, con que se supone debería empezar la charla luego de los agradecimientos acostumbrados: «¿Qué es Río? *naturaleza* / es necesario fatalmente dominar un problema estético / ¿mis ideas serán capaces de responderle? / yo soy artista por encima de todo»³⁶.

Todo el texto de *Corollaire* es una elegía a esa naturaleza inimaginada, compuesta en un momento de goce casi eufórico. El



«clima» de la descripción se da, desde las primeras líneas, en torno a la magnificencia del sitio, al espectáculo grandioso de ese paisaje que «parece desafiar rabiosamente toda colaboración humana a su belleza universalmente proclamada»³⁷.

Curiosamente, ha escapado a los críticos un aspecto quizás decisivo para la comprensión del sentido demiúrgico de la tarea que se propone. Al describir la relación entre la ciudad y su sitio, Le Corbusier dice: «...las altiplanicies serían como el dorso de una *gran mano abierta* aplastándose al borde del mar; las montañas que bajan son los dedos de la mano; ellos tocan el mar; entre los dedos de las montañas están los estuarios de tierra y la ciudad está ahí adentro...»³⁸.

Sin forzar relaciones entre esta figura analógica y el conjunto de significaciones que tiene la mano abierta como forma simbólica en la obra tardía de Le Corbusier, valdría la pena retener una cita de Jean Brun en el famoso artículo de Patricia Sekler: «La mano revela, por lo tanto, esa situación ambigua del hombre que es la de ser, a la vez, superior a todos los seres vivientes e inferior a lo que hace la vida»³⁹.

La secuencia es conocida: después de sobrevolar una y otra vez la ciudad –y no sin una visita a la oficina de Agache, que por entonces concluía su plan de desarrollo de la ciudad, Le Corbusier decide afrontar el desafío. Dos meses antes, al llegar, por barco, había acuñado la expresión famosa que señalaba la dimensión mítica de la urbanización en aquel sitio privilegiado. Si urbanizar en Río equivaldría a «llenar el tonel de las Danaides», la *civilization machiniste* había encontrado su héroe. Aquel que es tomado por un «deseo violento, quizás loco, de intentar también aquí una aventura humana, el deseo de jugar un partido: la *afirmación-hombre* contra y con la *presencia-naturaleza*»⁴⁰.

El gesto final, esa línea horizontal a media altura de los montes, puede ser explicada técnicamente por las posibilidades de la autopista para conducir rápidamente a los habitantes a los cuatro puntos de la ciudad. Sin embargo, su determinación obedece aquí, una vez más, a otro orden de reflexión. El paisaje polifónico de esos montes y playas encuentran ahora, en esa magnífica horizontal, «una respuesta, un eco, una réplica. El sitio entero se pone a hablar, sobre el agua, sobre la tierra y en el aire; él habla arquitectura»⁴¹.

Ahora bien, ¿de cuáles ciudades habla esa arquitectura? Sabemos que el centro de la *Ville Contemporaine* abrigaría, tal vez, un tercio de los tres millones de habitantes. Si en Buenos Aires el nuevo centro, con «diez o quince» edificios cruciformes, podría albergar alrededor de doscientas mil personas, en Río esto se reduce a poco más del cinco por ciento de la población. Le Corbusier no está, en ese momento, verdaderamente preocupado en proyectar *ciudades* sino construir *ciudadelas*, no diseña *villes*, sino *cités*. El mecanismo de la ciudad es el precio que paga el urbanista moderno para llegar al *alma* de las ciudades. Su empeño es esa ciclópea «partida de a dos», «contra y con» la naturaleza. Ese es el sentido final de esos gestos demiúrgicos de instauración del paisaje.

Buenos Aires y Río de Janeiro, «pura creación del espíritu» y «paisaje violento y sublime» están, ambas, bajo el signo del «lugar de todas las medidas». Allí donde la naturaleza nada ha aportado sino esa «horizontal infinita» el gesto humano, «vertical», implanta esos prismas puros, cual ciclópeos menhires de Bretaña.

Aquí, donde «urbanizar equivaldría a llenar el tonel de las Danaides», donde todo el sitio es dominado por esa «roca célebre» que su amigo Cendrars había cantado, aquí donde la naturaleza ha aportado todo ese espectáculo de picos y bahías, cabe al hombre exaltarlos a través de «esa impecable horizontal».

El visitante, el viajero, los navíos, encuentran a lo lejos «suspendidos en el espacio por encima de la ciudad, una respuesta, un eco, una réplica». El urbanista ve *en su espíritu* ese «cinturón amplio y magnífico, golpeando de monte en monte y extendiendo la mano de una bahía a otra». Todo aquí es acústico: el eco, la horizontal «capaz de cantar con el capricho vehemente de los montes». Pero es una acústica extraña, una acústica del silencio.

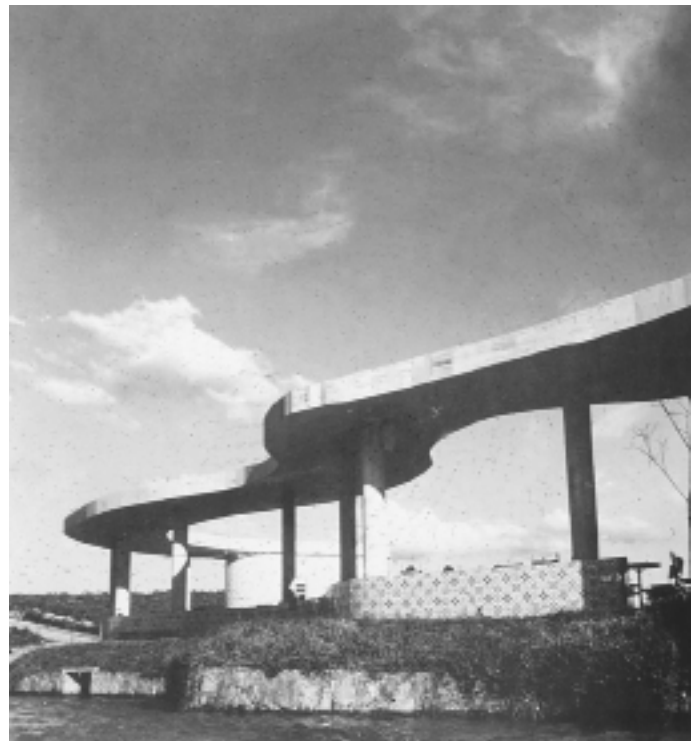
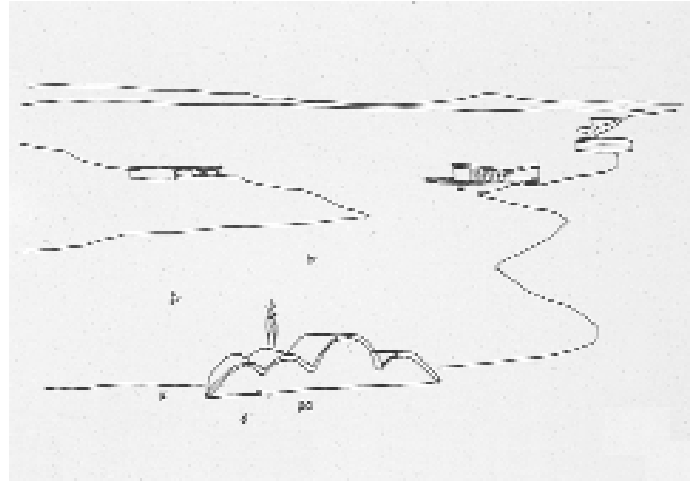
El urbanista, viajero, visitante, que intentó –y seguirá intentando– ser conquistador, se aleja y, más que las minucias del «mecanismo de la ciudad», estará quizás evocando un ya lejano día de 1911 en que descubrió que «La corona de piedra que limita el altiplano tiene el don de suspender toda sospecha de vida»⁴².

Instaurar el paisaje, ocupar el territorio, construir la nación

Cuando, en 1936, se presenta a los jóvenes arquitectos modernistas la posibilidad de hacer del proyecto del Ministerio de Educación y Salud Pública el marco para el esfuerzo de construcción de la identidad del Brasil moderno, y Lucio Costa logra invitar a Le Corbusier para que esté en Río como supervisor del proyecto, todo su esfuerzo se vuelca a la definición del sitio. Su correspondencia del período indica cómo, hasta el último momento de su estancia, intenta convencer al ministro de cambiar el terreno disponible en el *Aterro do Castelo* por otro, junto a la Bahía de Guanabara. Su preocupación era ante todo garantizar una obra paradigmática en su relación con el paisaje. Dentro de la máxima «*le dehors est toujours un dedans*», cabía garantizar al edificio una doble emblematicidad: hacer de él un puesto privilegiado de fruición del «célebre» paisaje de la Bahía, como indica su famoso croquis de la visión del Pan de Azúcar desde el despacho del ministro y, a la vez, asegurar una implantación que preservara al edificio de disolverse visualmente (como sucedió) por la inevitable verticalización de la nueva área central. La puja por implantarlo a orillas del mar tenía también el sentido de transformarlo en un hito que fuera la primera impresión del visitante que llegara en barco⁴³.

Aunque esta solución no se pudo llevar a cabo, la lección corbusiana fue asimilada. En la perspectiva del maestro, las relaciones entre el edificio y el paisaje pasan por distintos –y complementarios– niveles. Primero, el ambiente natural no es un dato relevante en sí mismo hasta que su «encuadre» lo transforme en paisaje, es decir, en un conjunto de relaciones visuales cualificadas por el recorte de la cultura y puestas a disposición de aquellos que tienen la posibilidad de disfrutarlo: los hombres de espíritu. Segundo, el mundo natural no es paisaje hasta que el gesto humano lo instituya en cuanto tal en un «partido de a dos», con y contra la naturaleza. Si Costa, en uno de sus escritos, afirma que construir es obstruir el paisaje, Le Corbusier diría lo contrario: es el gesto humano constructivo el que instaura el paisaje, culturalizando el ambiente natural, atribuyéndole valor, ordenando lo contingente. No sólo en el sentido de que el paisaje «encuadrado» por el edificio se ofrece a la fruición, sino también en que –y éste será un aporte de la arquitectura moderna de Brasil– el edificio constituye el paisaje y lo tematiza a la vez. Lo toma como referente para una articulación con el exterior pero también busca en esa articulación, a veces más idealizada que objetivamente disfrutada, las claves de su misma organización espacial.

El Conjunto de Pampulha es normalmente considerado como el primer momento de una arquitectura efectivamente brasileña,

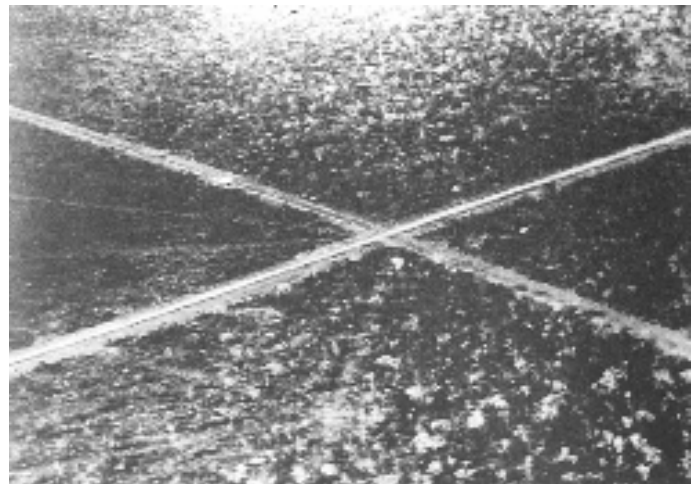
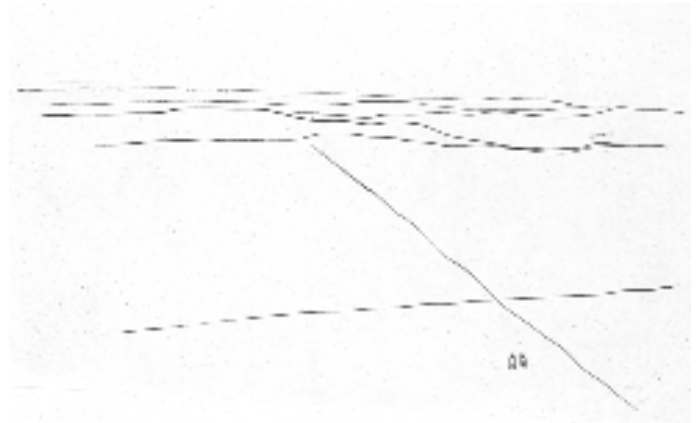


como afirmación de madurez e individualidad ante la tutela del maestro. Pero eso no significa la negación de sus enseñanzas sino la extensión de sus principios a la dimensión del desafío que el mismo maestro había intuido: si Brasil era, como una vez dijo Costa, el país donde todo estaba por construirse, eso implicaba también la misma «construcción» del paisaje, en un proceso en que la técnica no era solamente la base del lirismo sino también el instrumento de dominio de un territorio inmenso que había que ocupar, es decir, transformar en paisaje.

En Pampulha, así como en Brasilia, el hecho de que la laguna sea artificial sólo reafirma esa dimensión de construcción de un referente «natural» que los hitos arquitectónicos tematizan e instauran a la vez. La laguna garantiza la distancia necesaria para que estos hitos arquitectónicos sean percibidos, como diría Le Corbusier, «clásicamente» referenciados a la línea del horizonte. Un horizonte, sin embargo, que ya no es un dato simplemente aportado por la naturaleza sino una dimensión en continua construcción⁴⁴. La marquesina de la Casa de Baile establece un contrapunto musical con la sinuosidad del borde de la isla sobre la cual está apoyada, a la vez que enmarca la fruición visual de la laguna y el Casino, al frente. Ambas, marquesina y borde, son resultado del trabajo del hombre, elementos de la construcción del paisaje⁴⁵.

Esa operación de interlocución con un paisaje que está más allá de lo que alcanzan los ojos del cuerpo, de tematizar y constituir, en ese proceso, un referente idealizado que se agrega a una idea de Brasil —es decir a una identidad que hay que construir en el futuro, más que rescatar del pasado— será recurrente en la producción brasileña. El edificio Copan es una crítica y una alternativa propuesta ante la irregularidad del trazado urbano del centro de San Pablo, pero es también —con el recorte sinuoso que remite al dibujo de las olas que se han tornado marca de identidad visual de Río y, por extensión, de una imagen de Brasil—, una afirmación de la pertenencia de ese confuso centro urbano al paisaje brasileño.

Extraer de la técnica todas sus posibilidades, construir el paisaje, ocupar el territorio, son momentos distintos de un mismo proyecto, de resonancias innegablemente corbusianas, aquél por el cual la arquitectura asume su papel en la construcción del *país del futuro*. En el inicio de su Memorial del Plan Piloto, Costa afirma que la concepción de Brasilia «nació del gesto primario de quien señala un lugar o toma posesión de él: dos ejes cruzándose en ángulo recto, o sea, (formando) la misma señal de la cruz»⁴⁶ y también aquí orientados a los puntos cardinales, a falta de referencias topográficas fuertes. El dibujo de Niemeyer, al insertar ahí un hombre —un ojo— transforma ese gesto —teórico— en paisaje. La foto aérea de esos *cardos* y *decumanus* modernos, dibuja-

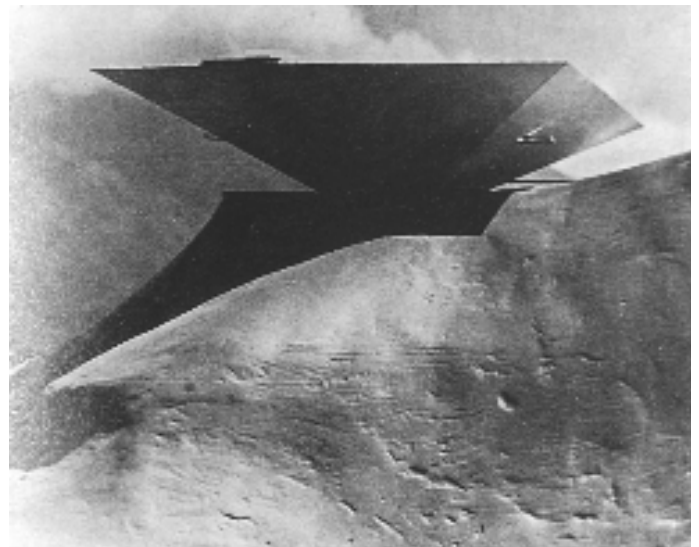
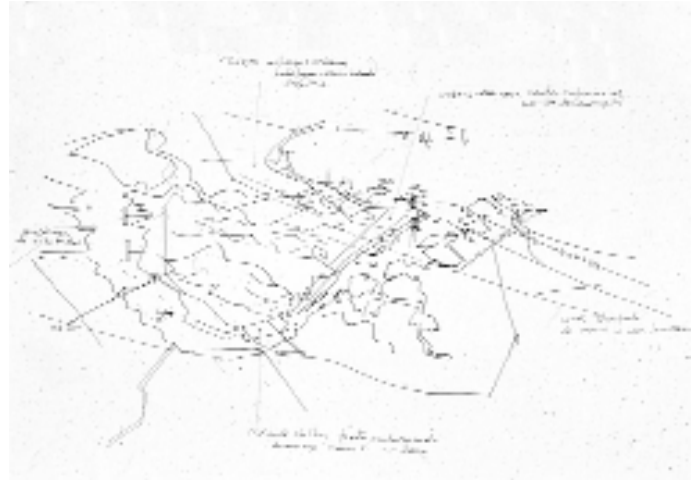


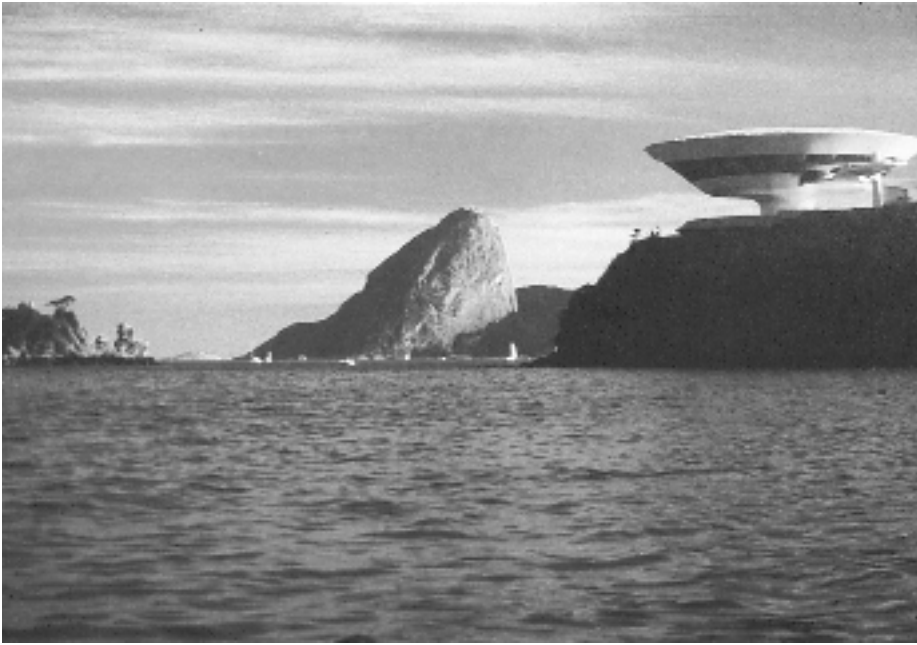
dos en el paisaje por tractores llevados en avión, nos enseña que aquella dimensión de epopeya de la conquista de América, en un cierto momento de la historia reciente de Brasil, se pudo convertir más que en una visión de arquitectura, en una visión de nación.

El sentido simbólico de la ocupación del territorio gana, a mediados de los 50, una dimensión política ineluctable. Ocupar el territorio es parte de la tarea de construcción de la nación, que solamente será llevada a cabo mediante la incorporación de las capas populares a la vida política activa, es decir, mediante la construcción de la ciudadanía en el proceso de dotar de sentido a los espacios sociales. A la arquitectura no le cabe ya definir con exactitud la acción del usuario determinándola a través de equipamientos fijos, sino ofrecer espacios capaces de albergar la libre manifestación de un pueblo en activa construcción de su ser social. Ese es el sentido del gesto de la «gran losa» de hormigón que va a caracterizar la arquitectura de Artigas y Mendes da Rocha. Definida la ocupación del espacio, pero sin determinar rígidamente su uso, cabe al usuario, ahora ciudadano, apropiárselo, definiendo su sentido.

Mendes da Rocha dice que el hombre no habita en la casa sino en la ciudad. La casa no es más que equipamiento de la ciudad. Es ésta, otra vez, la que está en el centro de la reflexión y de la actuación del arquitecto. Y ella sólo puede ser comprendida en su relación con el territorio. En su proyecto de reurbanización de la Bahía de Victoria, de 1993, responde a la solicitud de planificar la nueva ubicación de los organismos de la administración estatal, con la propuesta de unas grandes torres que se ubican proyectando la ciudad canal adentro, como una nueva versión de los «rascamares», que a la vez liberan el suelo que sería ocupado en una opción horizontalizada y hacen recordar a la ciudad su relación histórica con el puerto.

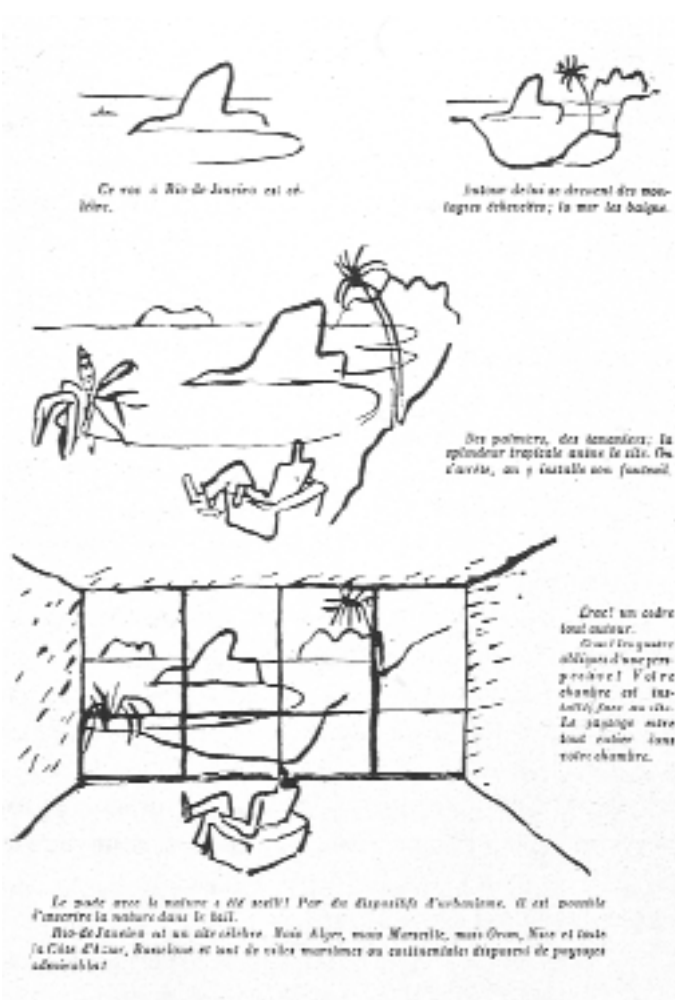
Esa visión de la ciudad como un hecho solamente comprensible en su relación con el sitio –del que toma significados históricos y al que califica a la vez– es otra vez el tema de uno de los más recientes proyectos de Niemeyer. Concebido como parte de una intervención de gran escala a lo largo de la costa de Niterói, al otro lado de la Bahía de Guanabara, el Museo de Arte Contemporáneo se yergue sobre un peñasco que tiene enfrente la ciudad de Río de Janeiro. En el proyecto del Museo de Caracas, la relación con el paisaje estaba definida por el contrapunto entre el tronco de pirámide invertido y la colina sobre la cual se asentaba. Sin embargo, esa era una relación sólo perceptible desde el exterior. El espacio interno del Museo de Caracas estaba cerrado sobre sí mismo. En Niterói, si bien el museo no deja de ser un espacio de fruición de las obras de arte, es ante todo un dispositivo de aprehensión del paisaje. Le Corbusier, en su croquis de la ven-





Oscar Niemeyer: Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, 1994.

Le Corbusier, *Ce roc a Rio..., Maison des hommes*, 1942.



tana del ministerio, propone todavía un encuadre clásico de la «célebre roca» a disposición del observador en descanso. Niemeyer hace que el visitante, antes de entrar al Museo, suba por una gran rampa de acceso dando un giro de trescientos sesenta grados y se detenga ante la ventana horizontal que circunda todo el Museo, brindándole otra visión, a la vez más cariñosa y comprensiva, de la Bahía y la ciudad. La *promenade* es aquí no solamente una experiencia de fruición del espacio, sino un instrumento de aprehensión del paisaje.

Esta obra todavía provoca, como es ya costumbre con Niemeyer, mucha polémica. Es significativo que los admiradores –y los detractores– de Niemeyer insistan sobre la dimensión formal de sus hitos arquitectónicos o sobre una supuesta sensualidad de sus formas curvas mientras él, reiteradamente, afirma que el desarrollo formal de la arquitectura brasileña ha sido siempre una manera de señalar el desarrollo de la ingeniería nacional. «*Les techniques sont l'assiette même du lirisme*».

1. Una de las más expresivas manifestaciones de esa sorpresa es ofrecida por Giedion, para quién «*there is something irrational in the rise of brazilian architecture...*». Cfr. Siegfried Giedion, «*Foreword*» en Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, New York: Reinhold, 1956. p. IX.
2. Pedro Vaz de Caminha, escribano de la escuadra de Cabral, así se reporta al Rey, para describir sus impresiones sobre la tierra encontrada, inaugurando el mito de la fecundidad inagotable del suelo brasileño.
3. Cfr. Geraldo Ferraz, *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, San Pablo, MASP, 1965, p. 38.
4. Cfr. Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, San Pablo, Perspectiva, 1981, p. 22.
5. Para una discusión más detallada de este tema véase nuestro artículo «*État, Nature et Culture aux origines de l'architecture moderne au Brésil*», en *Le Corbusier et la Nature*, París, FLC, 1991, pp. 19-27.
6. La expresión es utilizada por Moos para referirse a las afinidades entre Le Corbusier y el nacionalismo autoritario y centralizador de Nehru en ocasión del proyecto de Chandigarh. Cfr. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier*, Barcelona, Blumen, 1977, p. 208. Ed. orig. 1968.
7. Cfr. nuestro «*Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista*», *Óculum*, San Pablo, PUCCAMP, n° 2, 1992, pp. 71-76.
8. Mario de Andrade, «*Le Corbusier*», *Diário Nacional*, 21/11/1929. Reproducido en GFAUUSP (org), *Mario de Andrade* (Depoimentos 2), San Pablo, Centro de Estudos Brasileiros-GFAUUSP, mimeo, 1962.
9. Lucio Costa, «*O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*», *O Jornal*, número especial, 08/1929. Reproducido en Alberto Xavier (org), *Lucio Costa: Obra Escrita*, Brasília, UnB, mimeo, 1966.
10. Lucio Costa, «*Razões da Nova Arquitetura*», *Revista da Diretoria de Engenharia do Distrito Federal* (Río de Janeiro), vol. 3, n° 1, enero 1936, pp. 3-9. Reproducido en *Lucio Costa, Registro de uma Vivência*, Brasília, Editora da UnB/Empresa das Artes, pp. 108-116.
11. Keneth Frampton, «*El otro Le Corbusier: la forma primitiva y la ciudad lineal*», *Arquitetura* (Madrid), n° 264-265, enero-abril 1987, pp. 30-37.
12. En un dibujo de San Pablo, Le Corbusier anota el nombre de los colores que sus lápices no pueden reproducir. Cfr. *Carnet B4 259*. FLC.
13. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, París, Crès (Coll. de l'Esprit Nouveau), 1930. Traducción al español: Barcelona, Poseidon, 1978 (s. trad.) Incluye Prefacio de L.C. a la 2ª edición francesa: París, Vicent Fréal, 1960.
14. Esta lectura está desarrollada en nuestro *Razón, Ciudad y Naturaleza: La génesis de los conceptos en Le Corbusier*, Tesis doctoral presentada a la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 1992. Cfr. especialmente el cap. III.
15. Este es precisamente el tema de la segunda conferencia pronunciada en Buenos Aires. Cfr. «*Les Techniques sont l'assiette même du lirisme*», LC, *Précisions...*, pp. 37-67.
16. Véase Jean-Pierre Giordani, «*Visioni Geografiche*», *Casabella* («*Le Corbusier*», número especial), vol. 51, n° 531/532, enero-febrero 1987, pp. 18-33. Tb., del mismo autor, «*Territoire: Nouveaux plans urbains, les esquisses sud-américains et le Plan Obus d'Argel*», en: Jacques Lucan (org), *Le Corbusier. Une Encyclopedie*, París, Pompidou, 1987, pp. 402-406.
17. Dice Caroline Constant: «*Le Corbusier rarely wrote about the landscape, yet it was inextricably linked with his desire to reconcile man, nature, and cosmos through architecture*». Cfr. Caroline Constant, «*From the Virgilian dream to Chandigarh*», *The Architectural Review*, vol. 181, n° 1079, enero 1987, pp. 66-72. La cita es tomada de la p. 66.
18. Tentori es uno de los primeros en rescatar la importancia del viaje de 1929: «*Se è stata, giustamente, sempre sottolineata l'importanza del viaggio del 1911, a torto - mi sembra - è stata trascurata l'enorme importanza per L-C del viaggio in America. (...) sono probabilmente uno dei momenti più intensi e felici della sua vita*». Cfr. Francesco Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza, Roma/Bari, 1979, p. 75.
19. Cfr. Alan Colquhoun, *Modernidad y Tradición Clásica*, Madrid, Jucar Universidad, 1991, p. 134. Edición original: *Modernity and Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1989. La hipótesis de Colquhoun está evidentemente asentada sobre la lectura hecha por Turner de la influencia de la teoría de Provensal sobre el joven Jeanneret. Cfr. Paul Venable Turner, *La Formation de Le Corbusier: Idealisme et mouvement moderne*, París, Macula, 1987. Edición original: *The Education of Le Corbusier*, (PhD diss., Harvard, 1971); New York, Garland, 1977.
20. LC, *Précisions...*, pp. 8-10.
21. Le Corbusier relata que, en su viaje de 1911, tras dos días de indecisión, habían decidido llegar a Istambul, «a la manera clásica, por el mar...». Cfr. Jeanneret, *Voyage d'Orient*, París, Parenthèses, p. 67.
22. Le Corbusier, «*L'Esprit de Sud-Amérique*» (prefacio no publicado a *Précisions...*). Original dactilografiado con correcciones AFLC U3 (8) 2-9. Manuscrito original AFLC (20) 17-25, p. 1. Traducción al portugués: en *Margareth Pereira et alli, Le Corbusier e o Brasil*, San Pablo, Tessela, 1987.
23. Es evidente que, en cuanto elementos configuradores de la visión del arquitecto urbanista, esas «escalas» no pueden ser separadas. Utilizamos ambas expresiones exclusivamente en el sentido de remitir a la hipótesis de Turner respecto a la influencia que podría tener en las formulaciones corbusianas la idea de Provensal de una «escala del espíritu». Cfr. Paul Venable Turner, *op. cit.*
24. Le Corbusier, *Aircraft*, Adam Biro, París, 1987, ed. facsímil de la edición original: Studio, Londres, 1935, p. 7.
25. No está completamente aclarado si los vuelos realizados en Sudamérica en 1929 han sido su primera experiencia. Hay referencias a que ésta se habría dado en su viaje a Moscú. En *Les Quatre Routes*, Le Corbusier dice: «*debiendo partir hacia Moscú, yo decidí ahorrar el tiempo del trayecto recurriendo al avión*». Y seguido nos describe con detalles el funcionamiento de los aeropuertos, la precisión cronométrica de las partidas y llegadas, el carácter de cruce cosmopolita de esos lugares de la era moderna. Cfr. LC, *Quatre Routes*, p. 141-142. Sin embargo no hay una descripción del vuelo, no hay una descripción del paisaje o de las ciudades, lo que es de extrañar dada la fuerte impresión de que los textos de *Précisions* dan testimonio. La pérdida de los *Carnets* de viaje relativos a ese período, por otra parte, nos priva de un documento valioso para verificar este punto.
26. El libro no está en la biblioteca de Le Corbusier. El pudo haberlo leído durante su estancia en Buenos Aires o simplemente haber tenido referencia por sus amigos argentinos. De cualquier manera el carácter y el destino del personaje, la trayectoria del gaucho por la pampa inmensa, sin más vínculo y sin más riqueza que su propio saber de los animales y de las cosas naturales, corresponde de una forma libre a la imagen que hace Le Corbusier de su propio papel.
27. Le Corbusier, *La Ville Radiense*, París, Edit, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1935, p. 86.
28. Le Corbusier, *Précisions...*, p. 24.
29. En el sentido de que la *Ville Contemporaine* es explícitamente presentada como un «trabajo de laboratorio», que nosotros preferimos comprender como «abstracción espacializada».
30. Cfr. LC «*Les Techniques...*», in *Précisions...*, pp.
31. Cfr. LC, *Précisions...*, pp. 199-213.
32. Cfr. LC, *Précisions...*, p. 203.
33. Cfr. LC, *Précisions...*, p. 204. El carácter de síntesis mayor de las dimensiones técnicas y poéticas de la propuesta para Buenos Aires es reafirmada por la elección del dibujo de la visión nocturna de la gran plataforma (desde el Río, desde el navío, «clásicamente») para la portada del libro.
34. LC, *Précisions...*, p. 238.
35. LC, *Précisions...*, p. 242.
36. AFLC C3.7.125.
37. LC, *Précisions...*, p. 236.
38. LC, *Précisions...*, p. 234. Subrayado nuestro.
39. Jean Brun, *La Main et L'Esprit*, París, 1963, p. 17. Cit. en Patricia Sekler, «*Le Corbusier, Ruskín, the Tree and the Open Hand*», en Russel Walden (ed), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*. Londres, MIT Press, 1977, pp. 42-95. Texto cit. a la p. 69
40. LC, *Précisions...*, p. 234.
41. LC, *Précisions...*, p. 245.
42. LC, *Voyage* (1911), Cit. de la traducción en castellano, p. 177.
43. Retomando la idea de los fuertes cuya impresión está tan marcada en sus *Carnets*, pero también, quizá, retrabajando la idea de una «Puerta del Brasil», conjunto monumental destinado a ser la primera impresión del viajero, presente en el plan de Agache para Río. Cfr. Alfred Agache, *Cidade do Rio de Janeiro. Remodelação, extensão e embelezamento*. París/Río, 1930.
44. Véase, respecto a este punto, ensayo de Sophia Telles, «*Arquitetura Brasileira, o desenho da superfície*», *Novos Estudos CEBRAP*, n° 28, San Pablo, 1989.
45. El tema de la marquesina como elemento articulador de distintos edificios y ordenador del paisaje será retomada en gran escala en el Parque Ibirapuera, construido para las conmemoraciones del IV Centenario de la fundación de San Pablo.
46. Cfr. Lucio Costa, *Registro de uma Vivência*, p. 284.

Universidad Torcuato Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Actividades 1998

La ciudad

1. Berlín/Buenos Aires: Taller DES-LIMITES

El valle del Riachuelo/Matanzas

En la segunda fase de este taller se llevarán a cabo dos actividades:

a. Presentación del Taller DES-LIMITES

Arq. Matthias Sauerbruch (Berlín-Londres), arq. Juan Lucas Young (Berlín), arq. Cecilia Alvis (Buenos Aires) y *el futuro está en el papel pintado de la bauhaus* (Buenos Aires).

En conjunto con el Instituto Goethe.

b. Segundo Taller de proyecto

Dirección: arq. Matthias Sauerbruch (Alemania).

2. Seminario y exposición:

La ciudad contemporánea: el renacimiento de Bilbao

Presentación de las estrategias de transformación de Bilbao y su ría.

En colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

3. Coloquio internacional:

La ciudad y el cine

Estará integrado por tres grupos de actividades:

a. Coloquio internacional

Se desarrollarán los siguientes aspectos:

- I. La ciudad como forma;
- II. La ciudad como problema;
- III. La ciudad como metáfora;
- IV. La ciudad como condición.

b. Concurso de videofilms

c. Proyección de films

4. Seminario:

La ciudad en la economía global. Temas teóricos y metodología

Prof. Saskia Sassen (USA).

5. Seminario:

Ciudad, urbe, metrópoli. Las respuestas arquitectónicas

Prof. Ignasi de Sola-Morales Rubió (España).

6. Conferencia abierta: Rem Koolhaas

7. Simposio:

Arte y espacio público

Catherine David (Francia), Américo Castilla, Adrián Gorelik, Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Pablo Shanton y Lita Stantic (Argentina).

Con el Instituto Goethe y la Fundación Proa.

8. Taller de experimentación urbana

Arq. Jesse Reiser (Reiser + Unemoto, Nueva York).

Arq. Marcelo Spina (Argentina).

El proyecto

9. Ciclo de talleres de arquitectura: Los usos de la materia

a. Taller I: el aluminio

Arq. Richard Horden (Gran Bretaña) con arq. Mederico Faivre (Argentina).
En colaboración con Aluar División Elaborados.

b. Taller II: la madera

Arq. José Cruz (Chile).
En colaboración con la Embajada de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

10. Taller de arquitectura Pablo Beitía (Argentina)

11. Taller de arquitectura Bernard Tschumi (USA)

12. Proyecto Hejduk, etapa final: construcción

Con la colaboración de los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli.

13. El Paisaje

Constará de dos tipos de actividades:

a. Seminario paisaje y arquitectura

Dra. Graciela Silvestri (Argentina) y arq. Fernando Aliata (Argentina).

b. Taller de experimentación proyectual:

El arroyo bajo la casa (Desencuentros- Naturaleza y arquitectura)

Arq. Claudio Vekstein (Argentina).

14. Laboratorio de vivienda

Desarrollo de las actividades iniciadas en 1997. En colaboración con el *Joint Centre of Housing Studies* de la Universidad de Harvard.

15. Taller experimental de diseño: imágenes de la inmensidad

Arq. Gerardo Caballero (Argentina).

La historia

16. Seminario:

Historia de la vivienda: Rusia, URSS, Rusia

Prof. Alessandro De Magistris (Italia).

17. Seminario:

Revisión del Renacimiento

a. Preseminario de lectura de textos

Dra. Graciela Silvestri (Argentina).

b. Seminario 1: La obra y el pensamiento de León Bautista Alberti

Prof. Christine Smith (USA).

c. Seminario 2: Andrea Palladio y su arquitectura

Prof. James Ackerman (USA).

Próximo número: **Aldo Rossi**.

Block recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
es patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar

Constructora Iberoamericana SA

Tecno Sudamericana

Alarqui SA

Iggam 2000

Ascensores Thyssen

Interieur Forma SA

Baucor SRL

Kalpakian

Biblos

La Europea SRL

Sanitarios Cointer

Obras Civiles SA

Eseve Maderas SA

Phonex Isocor

Exxal SA

Richard Ellis

G. T. Eximport

Industrias Saladillo

Gabelec SRL

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: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



ISSN 0329-6288