

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

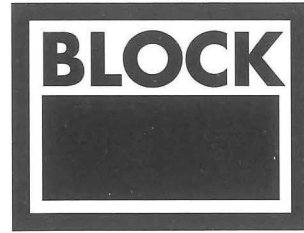
Aldo Rossi Associati  
Diana Agrest  
Mercedes Daguerre  
Vittorio Savi  
Antonio Díaz  
Carlos Martí Arís  
Vittorio M. Lampugnani  
Ana María Rigotti  
Adrián Gorelik  
Jean-Louis Cohen  
Diane Ghirardo  
Alejandro Crispiani

ALDO ROSSI

Número 3,  
diciembre 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*

Alejandro Crispiani  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*

Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*

Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

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

Javier Saez  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Claudia Shmidt  
*Universidad de Buenos Aires*

Graciela Silvestri  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad de Palermo*

### Editores del número 3

Mercedes Daguerre  
Alejandro Crispiani

### Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

### Diseño

Gustavo Pedroza

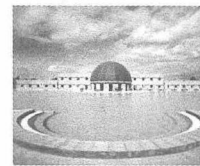
Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

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

ISSN: 0329-6288

Propietario  
Universidad Torcuato Di Tella  
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires  
Argentina  
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)  
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

# Indice



**BLOCK, número 3, diciembre de 1998**

	Introducción	4
	Aldo Rossi	6
Studio di Architettura Aldo Rossi Associati	Aldo Rossi, oficio y continuidad	8
Diana Agrest	Para Aldo, con el cariño de una argentina	32
Mercedes Daguerra	Aldo Rossi: el orden de la memoria	42
Vittorio Savi	Olvidar a Aldo Rossi	52
Antonio Díaz	Aldo Rossi: la arquitectura del presente	58
Carlos Martí Arís	La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi	68
Vittorio Magnago Lampugnani	Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura	72
Ana María Rigotti	Malas lecturas	76
Adrián Gorelik	Correspondencias	88
Jean-Louis Cohen	Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia	98
Diane Ghirardo	Aldo Rossi en los Estados Unidos	102
Alejandro Crispiani	Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires	110
Mercedes Daguerra	Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi	120

En la tapa:  
Aldo Rossi: Club de  
Golf, Tirrenia-Pisa  
(a partir de una foto de  
Stefano Topuntoli).

# Aldo Rossi en los Estados Unidos

Diane Ghirardo

## Una meditación sobre artefactos a través del tiempo

*La ciudad se presenta a través de elementos claramente definidos como viviendas, escuelas, iglesias, fábricas, monumentos. Pero esta biografía de la ciudad y de sus edificios, aparentemente tan claramente definidos, tiene en sí misma suficiente imaginación e interés —derivados precisamente de su realidad— como para rodearlos de un tejido de artefactos y sentimientos que son más fuertes que su arquitectura o su forma, y que va más allá de cualquier visión utópica o formal de la ciudad.*

Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*<sup>1</sup>, *Introducción a la primera edición norteamericana*

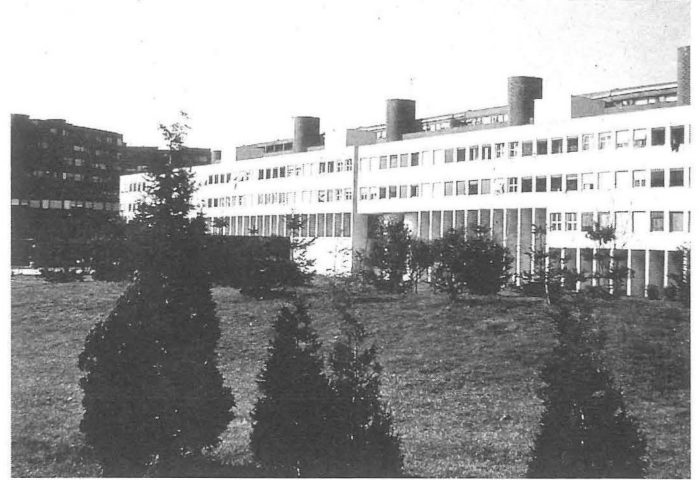
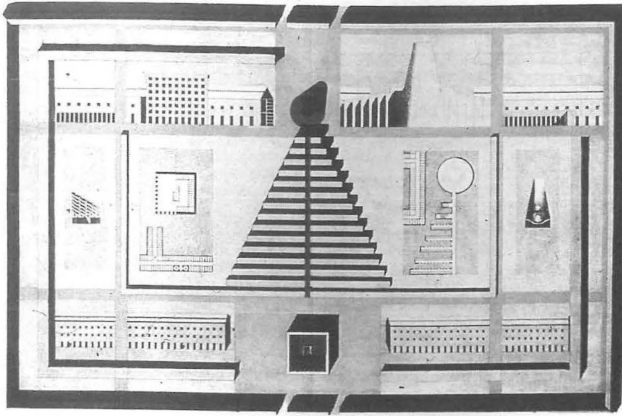
Mucho antes que sus teorías sobre la arquitectura alcanzaran vasta difusión, Aldo Rossi fue reconocido en los Estados Unidos primero por sus dibujos y luego por dos grandes proyectos. Las noticias de su proyecto ganador del concurso para el cementerio San Cataldo en Módena, Italia (1971) precedieron en una década la traducción de su libro *La arquitectura de la ciudad*<sup>2</sup>. Con sus formas desnudas, sombras profundas y luminosas y esa presentación de la ciudad de los muertos como una hoja envolviendo la ciudad de los vivos, este diseño del cementerio, ampliamente publicado, capturó la imaginación de estudiantes, profesores y profesionales. La siguiente publicación del dibujo de Rossi de 1975 *L'architecture assassinée*, en la tapa de la versión inglesa del libro de Tafuri *Arquitectura y utopía* fue seguida, en 1977, por un artículo de Jorge Silvetti en *Oppositions*, ilustrado con dibujos y fotografías, entre otros, del proyecto Gallaratese de viviendas económicas cerca de Milán. Finalmente la exhibición de su trabajo y un catálogo en Nueva York en 1979, lo catapultó a una posición de primera importancia<sup>3</sup>. Sin embargo esta prominen- cia no significó que su influencia fuera profunda, o que los arquitectos de Estados Unidos hayan estado ansiosos de seguir el rigor de sus ideas de la misma manera que la seducción de sus formas.

Este rápido ascenso a una posición preeminente fue debido al poder de sus diseños, a su potente estereometría y su representación fantasmal en dibujos de sombras espesas. Todo el que no hubiera visitado sus edificios encontraba estas imágenes fuertemente atractivas. Algo hacía que esos límpidos cubos, conos, cilindros y esferas fueran registrados como algo arcaico y contemporáneo a la vez, capaz de destilar esencias eternas y recordar la grandeza de los dibujos de Claude-Nicolas Ledoux y Etienne-Louis Boullée en los finales del Iluminismo. A pesar de tener no pocas semejanzas con el estilo directo y carente de adornos de los diseños del Movimiento Moderno, estos primeros proyectos de Rossi se apartaban de ellos al reunir formas diversas, con cilindros y triángulos rompiendo toda posible monotonía.

Durante los últimos años de la década del setenta y los comienzos de los ochenta, los proyectos de las escuelas de Arquitectura en Estados Unidos se hicieron eco de estas formas elementales crispadas, de los cubos, de las ventanas de vidrio repartido o de

Cementerio de San Cataldo en Módena, dibujo del concurso, 1971.

Conjunto de viviendas Gallaratese, Milán, 1969.



las hileras de aventanamientos cuadrados puestos en evidencia por sombras profundas, del techo azul brillante de la biblioteca de la escuela de Broni (1969), del ritmo de pilares delgados contrastando con pórticos estrechos. *La arquitectura de la ciudad* fue la que permitió explicar los principios que estaban detrás de estos proyectos, en particular su desafío al Movimiento Moderno a través de una arquitectura enraizada en su *locus*, que no tenía que ser ni abstracta ni internacional sino particular y local. Sin embargo, a pesar de la claridad con que Rossi expresó sus ideas, en los Estados Unidos los arquitectos tendieron a tomarse de las imágenes sin capturar la filosofía que los ordenaba y animaba, prefiriendo alimentarse de los aspectos formales que parecían susceptibles de una emulación irreflexiva. En realidad, tenemos una larga tradición de este tipo de respuestas en relación a las obras europeas más potentes e interesantes. Cuando Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson publicaron *The International Style*, evisceraron el diseño europeo moderno de todos sus tópicos salvo el formal, y todavía hoy sufrimos los ecos de sus perniciosas consecuencias<sup>4</sup>.

Pero a finales de los setenta, aun antes que *La arquitectura de la ciudad* apareciera en inglés, otros adoptaron la noción de *locus* como «contextualismo» de la manera más simplista y formalista. Aunque parezca mentira, un supermercado en Santa Mónica recientemente construido parece ser la quinta generación de las copias del shopping Centro Torri de Rossi cerca de Parma (1985), pero como toda fotocopia de quinta generación aparece borrosa e ilegible al punto que es difícil reconocer el original. Y sin embargo, a su manera, este supermercado confirma las ideas de Rossi en *La arquitectura de la ciudad*, en particular aquellas referidas a la ciudad como biografía.

## Reacción contra el modernismo

Quizás sea una ironía de la historia que las dos figuras principales en la revuelta contra el modernismo en los Estados Unidos, Aldo Rossi y Robert Venturi, se inspiraran en gran medida en las ciudades y los edificios italianos, aunque de manera diferente. Rossi creció absorbiendo tanto la alta arquitectura como la vernácula, mientras que Venturi conoció la arquitectura italiana durante los dos años como becario ganador del Premio Roma en la Academia Americana de Roma. Mientras Rossi siempre buscó captar los principios que animaban a todas las construcciones, Venturi permaneció fascinado con las imágenes. En Estados Unidos, cuando los arquitectos, las ciudades y las corporaciones adhirieron al Movimiento Moderno en la década del cincuenta, seleccionaron de las complejas y diversas manifestaciones europeas sólo algunos rasgos: las superficies enjutas sin ornamento, las superficies vidriadas vertiginosamente altas de los rascacielos de cristal propuestos por Ludwig Mies van der Rohe en 1919, el principio del *existenzminimum* para las políticas de vivienda pública, y el desdén por el entorno construido asociado al celo por destruir viejos edificios para dar lugar a otros nuevos. La respuesta de Robert Venturi a esta versión norteamericana fue su libro *Complexity and Contradiction in Architecture* (publicado en 1966, el mismo año que se edita en Italia *La arquitectura de la ciudad*) haciendo referencia a las que él caracterizaba como las obras maestras de la Arquitectura —edificios de Francesco Borromini, Gianlorenzo Bernini, Michelangelo Buonaroti, entre otros— como una manera de proponer la vuelta a estrategias de diseño que incorporaran la complejidad y la contradicción y garantizaran el interés de los edificios varios siglos después<sup>5</sup>. Como un verdadero *carpetbagger*, Venturi tomó estos edificios como enormes

artefactos autónomos, deshistorizados, cuya riqueza pudiera ser encapsulada en una serie de gestos proyectuales, independientemente de las ciudades en las que fueron erigidos, o de las maquinaciones de poder que hicieron posible su erección<sup>6</sup>.

Poderosamente simples, y convenientemente fáciles, como para ser reducidas a recetas, las ideas de Venturi polarizaron la comunidad arquitectónica, especialmente durante los años setenta, a pesar de que con el paso del tiempo tuvieron más y más adeptos. Como suele ocurrir en estos casos, su crítica radical escondía un impulso mucho más conservador. Su exhortación a que los arquitectos celebraran lo existente, en lugar de proponer continuamente nuevas utopías, no acarrea otra cosa que un llamado a retornar a las mil variaciones sobre el clasicismo griego y romano que durante siglos habían sido el soporte de la arquitectura europea y norteamericana. Al mismo tiempo, sus afirmaciones en la introducción del libro sobre el fracaso de los arquitectos a tomar en consideración los problemas económicos y sociales, era puro jarabe de pico, sin ninguna derivación en el resto del texto. Lo que todavía resulta más grave es que, a pesar de su apariencia novedosa a fines de los años sesenta, su posición enmascaraba una de las más tradicionales formas de celebrar al arquitecto como genio, como creador solitario, a ciertas obras aisladas en su unicidad y significación como obras de ese genio, y a la historia como repositorio de formas organizables según la voluntad y el genio del arquitecto.

*La arquitectura de la ciudad* de Rossi adoptaba una perspectiva dramáticamente diferente respecto a la arquitectura y las ciudades. En su introducción a la edición norteamericana de 1980 Rossi seleccionaba y clarificaba algunos puntos clave, particularmente lo que él describía como la ciudad análoga<sup>7</sup>. Argumentaba que las ciudades crecen y cambian y son definidas por sus artefactos que, por su lado, están plenos de potenciales interrupciones, transformaciones y diversidad. Las ciudades son, inevitablemente, obras en ejecución que explicaba haciendo referencia a la palabra italiana *fabbrica* que significa la construcción de un edificio o de una ciudad en el tiempo. Esto también significaba para él que las ciudades eran artefactos colectivos, capítulos de una biografía infinita de las vidas y los destinos de los individuos que habían vivido o pasado por ellas. La ciudad análoga, entonces, se expresaba arquitectónicamente a través de un proceso donde los elementos empleados eran «pre-existentes y formalmente definidos, pero su verdadero significado permanece oculto en un principio, hasta desplegarse al final del proceso. Así el significado del proceso se identifica con el significado de la ciudad»<sup>8</sup>.

Cuando publica la *Autobiografía científica* sus ideas habían madurado pero el núcleo permanecía constante. En este libro exploraba la poética del diseño, pero nunca dejaba de vincularlo a los

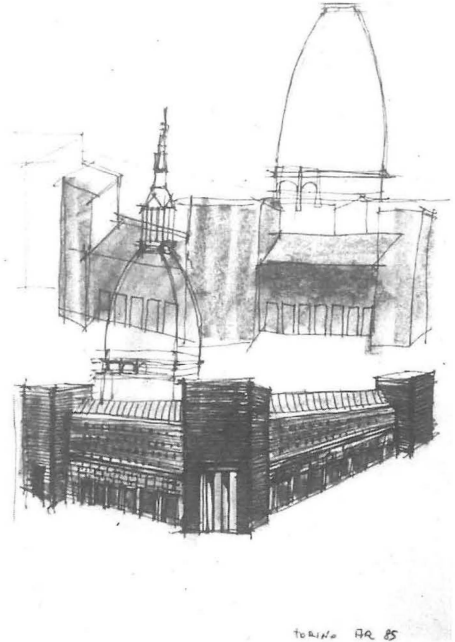
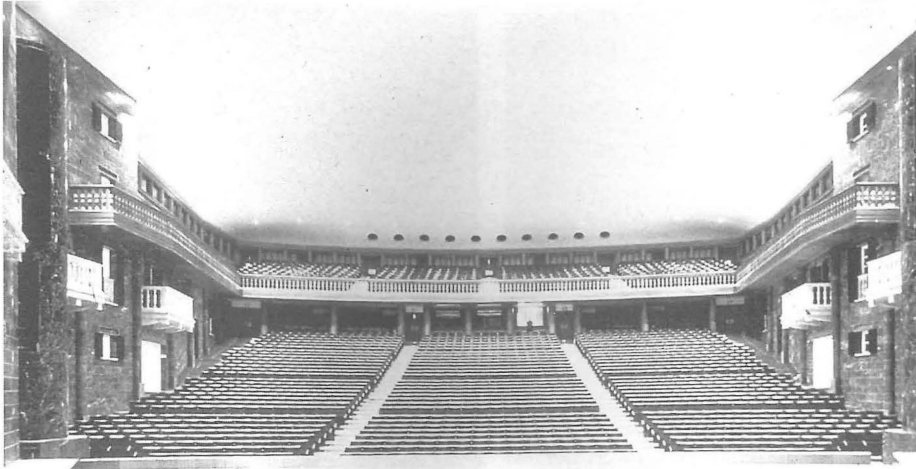
problemas más amplios que había desarrollado en *La arquitectura de la ciudad*: «(...) la arquitectura –escribió– se transforma en el vehículo más amplio para el acontecimiento que deseamos» y continuaba, «(...) las dimensiones de una mesa o una casa son muy importantes, no como lo pensaban los funcionalistas, porque tuvieran que desarrollar determinada función, sino porque permiten otras funciones (...) porque permiten todo lo que no ha sido previsto en la vida»<sup>9</sup>.

Con estas ideas Rossi desafiaba, punto por punto, algunos de los principios mismos celebrados por Venturi, aun cuando ambos desafiaban la hegemonía y monotonía del Movimiento Moderno. Para Venturi, la arquitectura moderna producía edificios aburridos e insípidos, mientras que para Rossi destruía el tejido y el alma misma de la ciudad, violando su imaginabilidad e interés, que son algo mucho más importante que las formas individuales, que las obras de arquitectura o las «visiones utópicas o formalistas de la ciudad»<sup>10</sup>. Contraponiéndose a Venturi, a los historiadores de la arquitectura moderna y a los arquitectos que sólo podían ver los edificios como un ejercicio formal abstracto, Rossi ofrecía una aproximación llamativamente distinta. Usando el ejemplo de Estados Unidos, rechazaba la actitud dominante que afirmaba que Estados Unidos estaba «compuesto de ejemplos dispersos de buena arquitectura que debía ser rastreada con guías» sugiriendo, en cambio, ver la ciudad con los ojos de un arqueólogo capaz de encontrar en la «arquitectura anónima de las grandes ciudades, en las calles y las áreas residenciales, en las casas desparrramadas en el campo, en cementerios urbanos como los de St. Louis», «(...) a la gente, viva y muerta, que ha continuado construyendo la ciudad», al igual que los arqueólogos han sabido detectar en las ruinas y fragmentos de Micenas a los héroes más antiguos de nuestra cultura<sup>11</sup>.

En síntesis, Rossi afirmaba que el significado del edificio individual residía en la tensión dinámica entre este artefacto solitario y la forma en que estructuraba el artefacto urbano, y más aun, que ninguna intervención arquitectónica puede ser neutral: todo proyecto es una toma de partido –para bien o para mal– aun si el arquitecto se niega a reconocerlo. De modo que nada de recetas o juegos formales basados en variaciones inteligentes sobre Bernini o Bramante; por el contrario, un estudio profundo y comprometido de la ciudad, su historia, tradiciones y edificios, donde la nueva estructura va a ser insertada. Como astutamente lo reconoció el mismo Rossi, los arquitectos italianos tan admirados por Venturi (y la legión de arquitectos que lo siguió y que atravesaron Italia fotografiando edificios aislados e ignorando todo el resto) habían alcanzado sus logros a través de la misma rica y compleja comprensión no sólo de los edificios, sino de su cultura y de su pasado.

Teatro Carlo Felice, interior, Génova, 1983.

Casa Aurora, elevación, Turín, 1985.



En su segundo libro *Autobiografía científica* escrito casi quince años después que *La arquitectura de la ciudad*, pero publicado en inglés un año antes, en 1981, desplegaba las mismas ideas pero de manera más personal, vinculando sus teorías anteriores con su propia autobiografía y con su producción arquitectónica<sup>12</sup>. Inagotablemente fascinado con la relación entre el teatro y los edificios, Rossi diseñó y escribió sobre ellos, visualizando repetidamente la arquitectura como el escenario donde tenían lugar los acontecimientos de la vida humana. De esta manera se introducía deliberadamente en una tradición que databa, al menos, de la antigüedad clásica, de Grecia y Roma, donde la ideología cívica estaba vinculada a la puesta en escena; como también lo fue en el Renacimiento a través de Palladio, Serlio y otros<sup>13</sup>. En proyectos como el teatro Carlo Felice en Génova (1983), la Casa Aurora en Turín (1984), el hotel *Il Palazzo*, Fukuoka, Japón (1987) y el diseño para la construcción de la ópera *La Fenice* en Venecia (1997), yuxtaponían deliberadamente el edificio con la ciudad y tanto la ciudad como el teatro eran, como él mismo los describió, «espacios útiles donde la acción definitiva puede tener lugar»<sup>14</sup>.

Para cada proyecto estudiaba el edificio en referencia específica con la ciudad, su historia y sus tradiciones (incluidas las arquitectónicas) y junto con ellas ponía en juego un inventario de formas arquitectónicas elementales, su propia forma de entenderlas, y sus relaciones complejas con esas historias, esas culturas y esos sitios. Cada proyecto vinculaba explícitamente la ciudad al teatro y el teatro a la ciudad. Dos ejemplos, de los muchos que podrían elegirse, ilustran esta situación. Para el teatro Carlo Felice Rossi recreó las típicas elevaciones de las casas genovesas, con su revestimiento en mármol, sus balcones y ventanas, para recubrir las paredes interiores. Una maqueta más temprana para el concurso

de 1983 llegaba a representar el contexto de Génova en el decorado del teatro, de manera parecida a como Karl Friedrich Schinkel lo hizo para la *Schauspielhaus* de Berlín (1818). En la Casa Aurora, efectivamente repitió la fachada de la esquina del edificio como proscenio de un pequeño teatro interior.

Anidar el teatro en la ciudad, y la ciudad en el teatro –en cada uno de los proyectos y en una repetición potencialmente interminable– era una manera de fundir esta interpretación con la profunda comprensión que Rossi tenía de la historia de los edificios y de sus elementos. Una y otra vez retornó a los componentes más elementales –cilindro, cubo, placas rectangulares, triángulos equiláteros– que aparecían como obsesiones en sus composiciones y dibujos. Sin embargo no eran un simple juego de elementos sino «la confluencia de la memoria individual y colectiva con la invención que tiene lugar dentro del tiempo de la ciudad»<sup>15</sup>. A las memorias del lugar el arquitecto agregaba las memorias de una historia personal que, al combinarse con las memorias colectivas, se constituían en invención. De ese modo se diferenciaba claramente de la posición de Venturi y de otros arquitectos norteamericanos del momento.

La obra de arquitectura, el edificio, no pertenecía, entonces, a las fantasías y caprichos individuales del arquitecto sino a la ciudad, a su gente, a su historia, sus tradiciones y culturas, a ese fluir a través del tiempo del que surgía y al que debía retornar. Su diferencia es radical con la visión totalizante de un Frank Lloyd Wright o de un Le Corbusier, quienes pretendieron poder diseñar todos los objetos que habrían de colocarse en sus edificios como si desearan rediseñar las vidas mismas y las creencias de sus residentes. La posición diametralmente opuesta de Rossi se ilustra en una anécdota que me contó hace varios años cuando las primeras alas del cementerio San Cataldo habían sido construidas, y un



primer grupo ya estaba ocupado por tumbas. Un grupo de arquitectos alemanes que habían viajado a Milán para visitar el cementerio, estaba horrorizado por la manera en que las familias colocaban fotos, inscripciones, flores de plástico, luces y otros objetos sobre la tapa de mármol de cada tumba. Por el contrario, les maravillaban las secciones todavía desocupadas, las largas perspectivas de corredores donde sólo había arquitectura, puntuados por las luces inclinadas que marcaban cada uno de los edificios sucesivos. Para Rossi estos alemanes no habían entendido nada. El cementerio se transformaría en arquitectura sólo cuando fuera transformado por las familias honrando a sus muertos de manera autónoma, altamente personal, sin controles de diseño que estipularan como introducir cada elemento<sup>16</sup>. Para Rossi un edificio sobrevive en la medida en que es usado, transformado para cumplir nuevos objetivos, adaptado y vivido a través del tiempo, al punto de convertirse en Arquitectura.

De modo que la teoría y las construcciones de Rossi se opusieron de muchas maneras a los presupuestos básicos subyacentes en el pensamiento y la práctica en Estados Unidos. Algunas de sus ideas alcanzaron difusión a través de la cultura arquitectónica, *La arquitectura de la ciudad* ha sido un recurrente *best seller* desde su publicación, y fue adoptado como bibliografía en muchas escuelas de arquitectura y como texto fundamental en las bibliotecas. Pero ha sido justamente a nivel de estas asunciones básicas sobre el rol de la arquitectura y sus consecuencias, que los arquitectos de los Estados Unidos no han seguido a Rossi más allá de una respuesta superficial. Durante los años setenta, cuando Rossi visitó por primera vez los Estados Unidos y dio clases en Yale, entre otros lugares, su trabajo fue exhibido y publicado por el ahora desaparecido *Institute for Architecture and Urban Studies*. Finalmente sus dos libros fueron editados, en parte bajo los auspicios de esta institución. Peter Eisenman, entonces director del Instituto, escribió la introducción a *La arquitectura de la ciudad* iniciando esta historia de malas interpretaciones y reformulando las ideas de proyecto de Rossi como una proyección de las propias.

Eisenman comenzó con la ilustración de tapa de la cuarta edición italiana, una sección del mausoleo de Adriano en Roma: interpretándolo primero como una espiral, luego como un laberinto, lo identificó con un símbolo de la confrontación de Rossi con «el colapso del tiempo histórico» y su estar a la deriva en «un presente incierto»<sup>17</sup>. Al caracterizarlo como un arquitecto neutral actuando como investigador autónomo de la ciudad, Eisenman vio tanto a la teoría como a los edificios de Rossi como intentos de certificar la independencia y autonomía del sujeto (el arquitecto), del objeto (la ciudad, el edificio) y la ciudad análoga como un intento de subvertir la ciudad real. Fue aún más

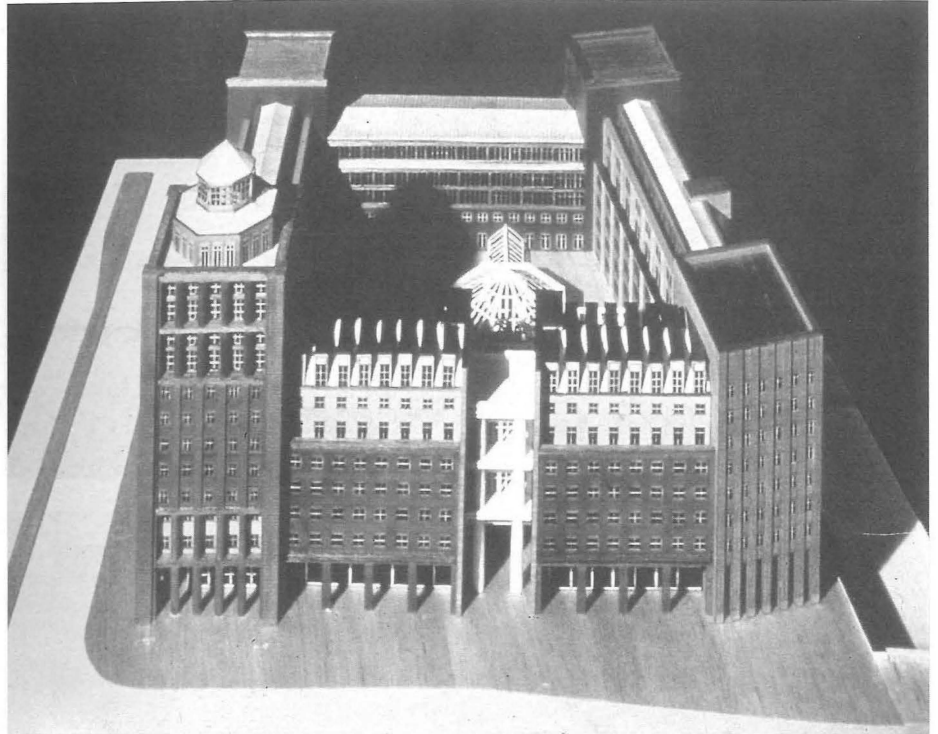
Cementerio de San Cataldo, interior, Módena, 1972.



lejos al decir que, para Rossi, la ciudad europea se había transformado en una «casa de los muertos» al límite de su historia y de su función<sup>18</sup>. Por cierto ninguna de estas ideas derivaba de los escritos o de la obra de Rossi. Simplemente Eisenman proyectaba su propio pesimismo y cinismo en Rossi, que no era ni un cínico ni un pesimista.

Otros escritores han continuado mal interpretando a Rossi, a menudo de la manera más simplificadora. William J. R. Curtis, por ejemplo, lo colocó dentro de un movimiento orientado a «vincular los edificios con su contexto» y vio a sus edificios como «una vuelta atrás, como un reexamen de formas anteriores»<sup>19</sup>. Como Eisenman, interpretó erróneamente la discusión sobre el tipo y la analogía como una receta para el proyecto, un «adhesivo de contacto» que permitiría al producir un diseño con relaciones formales con el contexto, más que como un proceso cuyos resultados no pueden ser anticipados. En 1977, en su prólogo para la versión portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*, Rossi ya había respondido a estas malas interpretaciones<sup>20</sup>. Después de establecer que sus referentes habían sido, sobre todo, historiadores y geógrafos decía: «Puede parecer extraño que alguien preocupado por establecer los límites del *corpus* de los estudios arquitectónicos haya recurrido a estas disciplinas, pero en realidad nunca hablé de la absoluta autonomía de la arquitectura

*Landsbergerallee Block*, Berlín, 1997.



o de una arquitectura *an sich*. La historia de la arquitectura es el material de la arquitectura. Es en el proceso de construcción de un amplio y único proyecto a lo largo del tiempo, trabajando con elementos que cambian muy lentamente, que uno llega a una invención. Sólo dentro del contexto de la sucesión lógica de los artefactos urbanos puede uno evaluar, con alguna precisión, el carácter formal de propuestas específicas»<sup>21</sup>.

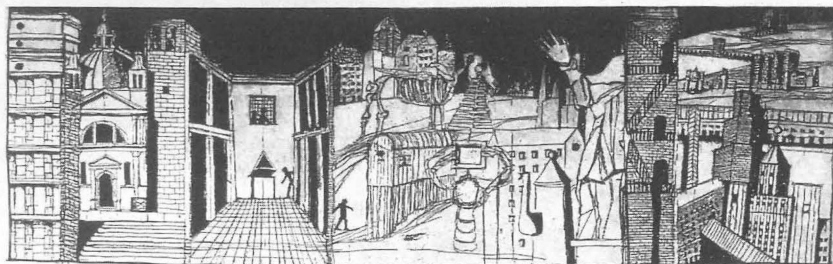
El tipo nunca pudo haber sido una fórmula para Rossi: la casa gótica, por ejemplo, estaba inextricablemente vinculada al tamaño y forma del lote de cada ciudad específica. Como él mismo subrayó, la forma de la ciudad se refiere a experiencias reales, y la arquitectura resume la forma de la ciudad: el tipo sólo puede ser el resultado de una historia particular de un lugar particular, nunca puede ser un modelo o una imagen a copiar. En arquitectura, antes de cualquier intento de proyecto, es necesaria una comprensión completa y profunda de la topografía, geografía, historia y cultura. Ese es el caso del edificio de oficinas en una manzana completa en *Landsberger Allee*, Berlín (1992), elemento dentro de un plan complejo orientado a volver a entretejer una ciudad que había permanecido despedazada por casi medio siglo. Habiendo construido otros edificios en Berlín y estudiado la ciudad en profundidad por más de treinta años, Rossi propuso una intervención usando materiales tradicionales (ladrillo rojo, tejas cerámicas), el

esquema del perímetro construido y el jardín interior, pero variando imaginativamente las fachadas mediante la articulación y rearticulación de diferentes elementos. A diferencia de las monótonas fachadas modernistas, rígidamente uniformes y repetitivas, respetó la diversidad de las manzanas de Berlín sin sucumbir a una imitación banal; por el contrario transformó los elementos existentes de una manera individual y provocativa. El mismo principio había guiado su proyecto de viviendas Gallarate de 1969, donde la tipología residencial típica de Milán de corredores abiertos al aire libre y escaleras puntuadas por escaleras, está presente y transformada al mismo tiempo, aun dentro del estrecho margen de una obra con tantas limitaciones presupuestarias.

Es justamente este aspecto fundamental de su pensamiento el que ha sido ignorado en favor de un formalismo fácil. Lo que ha sido imposible de erradicar en Estados Unidos es el concepto de arquitectura como vehículo para la expresión individual. Desde este punto de vista, el arquitecto disfruta de una completa libertad para imponer su visión basada en nada más que su capricho y es intolerante con cualquier tipo de restricción a su libertad. Las escuelas de arquitectura inculcan esta actitud desde el primer año y la solidifican a lo largo de la carrera. Y si bien pareció erosionarse entre los profesionales jóvenes durante la recesión de principios de los años noventa, las actuales tendencias económicas,



Municipio de Borgoricco, 1988.



«Senza titolo, su un'antica carta francese», dibujo, 1989.

*Senza titolo su un'antica carta francese 1/70*

*Aldo Rossi 83*

junto con el éxito de arquitectos como Frank Gehry y Rem Koolhaas, que lucran con la imagen del arquitecto como genio, la han vuelto a fortalecer en los últimos años.

Un diseño reciente de Thom Mayne para una estación de bomberos en Santa Mónica ilustra el problema. Los bomberos objetaron el proyecto por la ubicación del vidriado y por la imagen deconstructivista. Al ser entrevistado Mayne no sólo minimizó estas objeciones sino que rechazó toda limitación a su arbitrio «artístico». Mayne se presentó a sí mismo como un héroe que resistía los embates de clientes filisteos, siguiendo la misma tradición heroica de arquitectos como Le Corbusier o Frank Lloyd Wright. De esa manera no hizo sino confirmar la animosidad de mucha gente contra los arquitectos como un agregado innecesario para sus proyectos porque en lugar de satisfacer las demandas de los clientes parecen perseguir intereses propios.

Para Rossi esta actitud hubiera sido impensable, logrando diseñar y construir proyectos originales e inventivos sin transformar a sus clientes en sus enemigos. La actitud de Rossi era notoriamente más humilde y mucho más honestamente comprometida con la ciudad y los edificios que veía y los lugares en los que vivía. Como señaló en 1979 «El proyecto debe ser sólo un pretexto, una ocasión para un compromiso más profundo con las cosas»<sup>22</sup>. De hecho, estaba comprometido con una arquitectura de la ciudad entendida como una empresa colectiva y producto de la invención personal y colectiva, que hacía que sus proyectos, a pesar de ser muy personales, fueran apropiados para sus clientes y para los sitios a los que estaban destinados. Esta es una forma mucho más difícil de hacer arquitectura, lo que quizás explica la resistencia de otros profesionales en imitarla. Sin embargo, es la que ofrece los resultados más seguros.

Notas

1. Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, traducida por Diane Ghirardo y Joan Ockman, Cambridge, MA, MIT Press, 1982, p. 18.
2. El libro de Rossi fue publicado por primera vez como *L'architettura della città* Padua, Marsilio Editori, 1966. En el momento de su edición inglesa ya había sido traducido al castellano (1971), alemán (1973) y portugués (1977).
3. Jorge Silvetti, «*The Beauty of Shadows*», *Oppositions* 9, 1977, pp. 43-61; Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge, MA, MIT Press, 1976; Aldo Rossi, *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Nueva York, Institute for Architecture and Urban Studies, 1979.
4. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style. Architecture Since 1922*, Nueva York, Norton, 1966 (primera edición, 1932).
5. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1966).
6. *Carpetbagger* era el término usado en el sur de Estados Unidos para referirse a esos norteos que llegaban después de la guerra civil con sus pertenencias en valijas hechas de retazos de alfombra. Tiene una connotación negativa aludiendo a los extranjeros recién llegados, actuando con desenfado pero sin entender la cultura.
7. Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, op. cit., pp. 13-19.
8. *Ibid.*, p. 18.
9. Aldo Rossi, *Aldo Rossi in America*, op. cit., p. 3.
10. *Ibid.*, p. 18.
11. *Ibid.*, pp. 15, 18-19.
12. Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, traducida por Lawrence Venturi, Cambridge, MA, MIT Press, 1981. La edición italiana es de 1991, casi diez años después.
13. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, editados por Licisco Magagnato y Paolo Marini, Milán, Il Polifilo, 1980, ver en particular el prólogo al libro cuarto; Sebastiano Serlio, *Tutte le opere d'architettura*, reimpresión de la edición inglesa de 1611, Nueva York, Dover Publications, 1982, especialmente el libro segundo; para Scamozzi ver Kurt W. Forster, «*Stagecraft and Statecraft: The Architectural Integration of Public Life and Theatrical Spectacle in Scamozzi's Theater at Sabbioneta*», *Oppositions* 9, 1978, pp. 63-87.
14. Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, op. cit., p. 33. En este párrafo si bien Rossi se refiere explícitamente al *Teatrino scientifico* que construyó en su estudio como un recurso para estudiar arquitectura, también se está refiriendo a su comprensión de la arquitectura en un sentido más amplio.
15. Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, op. cit., p. 18.
16. No podía entender, por ejemplo, la actitud de Frank Gehry cuando se enfureció cuando un cliente al que había diseñado su casa contrató a Mark Mack para que la reformara de manera de responder mejor a sus necesidades. A pesar de que Mack había comenzado discutiendo su propuesta con él, y Gehry le deseó suerte con un cliente con el que había tenido tantos problemas, se enfureció por las transformaciones que introdujo y por años se negó a dirigirle la palabra, a Mack. Nos referimos a la *Whitney house* en Santa Mónica Canyon, 1989. Ver Diane Ghirardo, *Architecture After Modernism*, Nueva York y Londres, Thames and Hudson, 1996, pp. 141-2, y Diane Ghirardo, *Mark Mack*, Tübingen: Wasmuth, 1994.
17. Peter Eisenman, «*Editor's Introduction. The Houses of Memory: The Texts of Analogy*», en *The Architecture of the City*, op. cit., pp. 3-11; la cita es de la página 3.
18. Eisenman, *ibid.*, p. 10.
19. William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, tercera edición, Londres, Phaidon, 1996, pp. 553-4, 590, 592-4. Como tantos autores, Curtis conectó de modo simplista los diseños de Rossi con las pinturas del artista italiano Giorgio de Chirico, en vez de reconocer que tanto Rossi como de Chirico se inspiraron en el paisaje urbano y vernáculo de Italia, en el caso de Rossi del norte de Italia en particular. Si algún pintor ha tenido influencia en Rossi, éste ha sido el milanés Mario Sironi.
20. Aldo Rossi, «Introducción a la versión portuguesa», *La Arquitectura de la ciudad*, op. cit., pp. 169-177.
21. La cita es de las páginas 169-170 de la «Introducción a la edición portuguesa». El énfasis es suyo.
22. Aldo Rossi, *Aldo Rossi in America*, op. cit., p. 17.



La finestra del poeta a N.Y. N.Y. 78 AR  
- Con la mano del fauto

«La ventana del poeta en Nueva York con la mano del santo», dibujo, 1978.

Allí donde se indica las ilustraciones han sido tomadas de  
Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, opera completa*, Electa, Milán,  
tomo 1 1987, tomo 2 1992, tomo 3 1996.

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

---

**Aluar división elaborados**

---

**Baucor SRL**

---

**BHN Inmobiliario SA**

---

**Buenos Aires Greens**

---

**C.B. Richard Ellis SA**

---

**Cliro SA**

---

**Constructora Iberoamericana SA**

---

**Constructora Sudamericana SA**

---

**Exxal Argentina SA**

---

**Gabelec SRL**

---

**HSBC Banco Roberts**

---

---

**Industrias Saladillo SA**

---

**Interieur Forma SA**

---

**Kalpakian alfombras**

---

**La Europea SRL**

---

**Obra Mix SA**

---

**Obras Civiles SA**

---

**Phonex Isocor SRL**

---

**Tecno Sudamericana SA**

---

**Tizado Propiedades**

---

**Vidogar Construcciones**

---

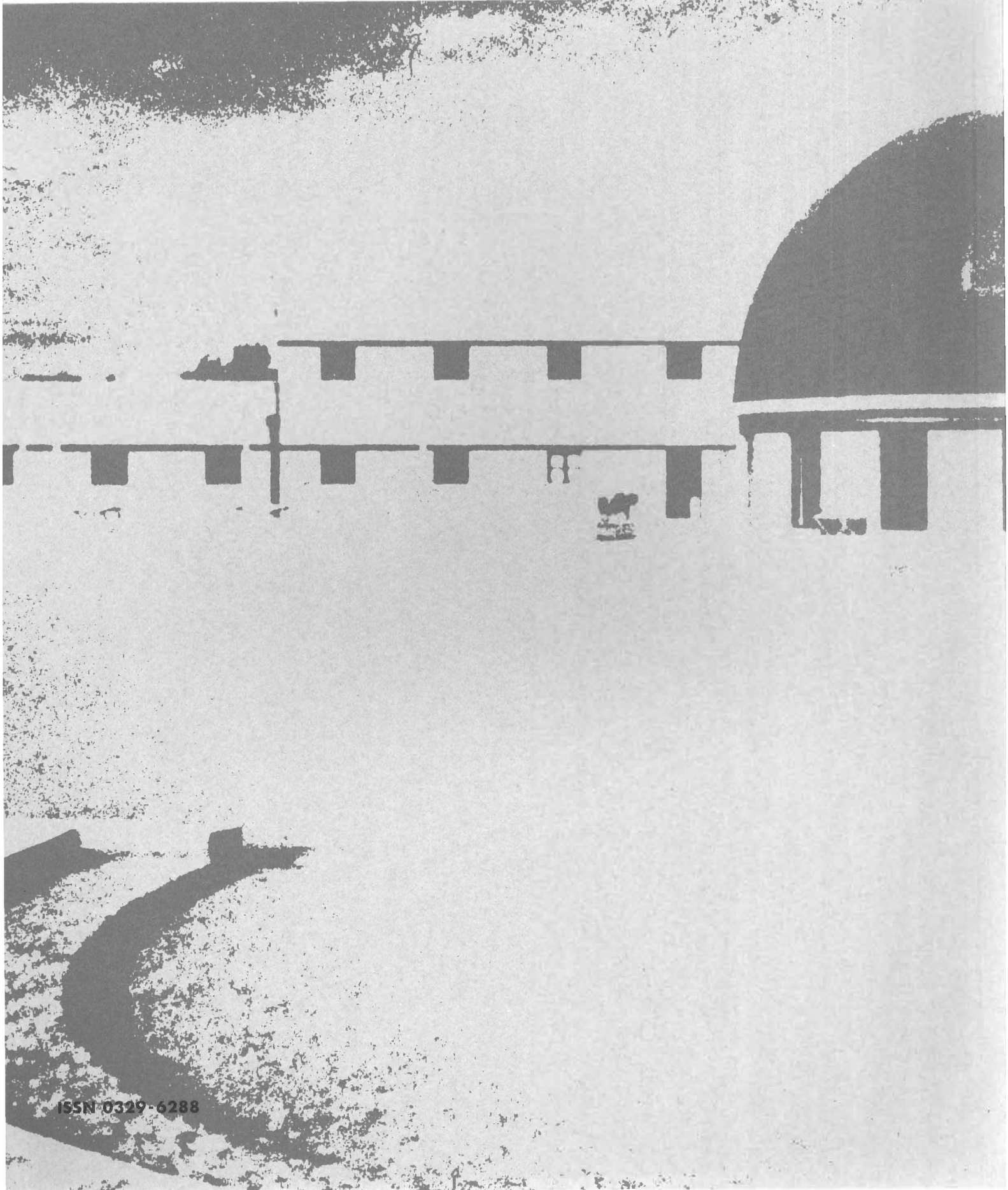
---

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

Preimpresión: 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