

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

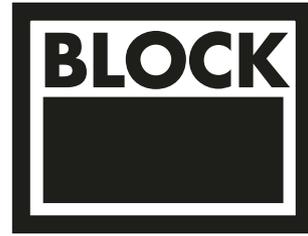
Otilia Fiori Arantes
Michael Speaks
Diego Capandeguy
Carlos Gotlieb
Graciela Silvestri
Tony Díaz
Sandro Scarrochia
Luis E. Carranza
Silvia Pampinella
Andrea Giunta

EL PRINCIPE

Número 5,
diciembre de 2000



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
Coordinación ejecutiva: Arq. Claudia Shmidt

Consejo consultivo:

Arq. Roberto Aisenson
Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Enrique Fazio
Arq. Raúl Lier
Arq. Clorindo Testa

Comité ejecutivo:

Arq. Oscar Fuentes
Arq. Pablo Pschepiurca
Arq. Mónica Rojas
Arq. Claudia Shmidt

Block

Director

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

Comité de redacción:

Arq. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

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

Dra. Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Arq. Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Arq. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Arq. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

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

Arq. Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Arq. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Editores del número 5

Anahi Ballent
Adrián Gorelik

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. (54 11) 4784 0080, int. 166,
(54 11) 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu

Indice

BLOCK, número 5, diciembre de 2000



Albert Speer,
Plan para el Gran Berlín,
1941.

	Introducción	4
Anahi Ballent - Adrián Gorelik	El Príncipe	6
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Cultura y coaliciones de poder y dinero en las nuevas gestiones urbanas	12
Michael Speaks	Dos historias para la vanguardia	22
Diego Capandeguy	Producción, poder y seducción en la arquitectura uruguaya reciente	27
Carlos Gotlieb	<i>Les Grands Projets</i> de François Mitterrand en París: la arquitectura como asunto de estado	32
Graciela Silvestri	Apariencia y verdad	38
Tony Díaz	Posmodernismo y dictadura	51
Sandro Scarrocchia	Mefisto o la arquitectura del totalitarismo	54
Luis E. Carranza	Narciso Bassols y Juan O’Gorman: la utopía arquitectónica del nuevo estado	64
Silvia Pampinella	Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas	70
Andrea Giunta	Poseer y usar la belleza: crónica de una colección	78
	Block Autores y contenidos de los números 1 a 4	90

Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas

Silvia Pampinella

1. Desde el paseo peatonal de Puerto Madero se ve una serie de vigas curvas como enormes costillas sobrevolar una construcción de hormigón más allá del dique 4. Al lado de la plaza Perú, frente al Palacio Alcorta en Palermo Chico, emerge un edificio que alterna volumetrías cerradas con expresivas transparencias. En el Bajo Belgrano, los galpones que fueran de Obras Sanitarias de la Nación serán objeto de una fuerte intervención formal de refuncionalización. Los tres proyectos están asociados a nombres de mecenas del arte: Amalia Fortabat, Eduardo Costantini, Torcuato Di Tella. Los tres alojarán nuevos museos. Los tres fueron gestados a fines de los años noventa.

Ubicados sobre una línea paralela a la costa norte, equidistantes aunque no próximos, aportarán una inyección de actividad cultural en sus respectivas áreas y teñirán con sus imágenes nuevas los sitios donde se insertan. Si bien la simultaneidad de las decisiones y las localizaciones pueden parecer azarosas, la concreción de estos museos tendrá un impacto sobre la dinámica urbana en varios aspectos: actualizan el imaginario de «Buenos Aires, capital cultural de Sudamérica», revitalizan y amplían los circuitos de consumo del arte, refuerzan y extienden el espacio de la ciudad identificado con usos culturales. Sobre esa franja del sector norte se han concentrado las mayores transformaciones del Buenos Aires contemporáneo que participaron de la construcción de una nueva imagen metropolitana: una estrategia puesta en marcha en los años sesenta que aún continúa activa, en la cual las instituciones culturales jugaron y juegan un rol importante, desde la construcción de la Biblioteca Nacional y de la Ciudad Universitaria hasta la consolidación de un eje urbano que hilvana las actividades museísticas con epicentro en la Recoleta. La mayoría de esas instituciones son públicas. Los nuevos museos son emprendimientos del capital privado.

2. Si hay un modelo de la relación entre un comitente y un arquitecto –materializada en un edificio para una colección, al que sus nombres quedaron profundamente ligados– es el de la conjunción de Solomon R. Guggenheim y Frank Lloyd Wright. El Museo Guggenheim fijó un paradigma de la arquitectura *in memoriam* de un mecenas moderno.

La idea que estableció la imagen y la atmósfera deseada fue la de templo. Las descripciones de Wright la asocian a la percepción



Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay y Solomon R. Guggenheim observando la maqueta del museo realizada por Wright en 1945 (de *Solomon R. Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum Publications, 1995).

exterior del edificio, al carácter de la contemplación en su interior y al programa de aspiraciones del comitente. Decía, por ejemplo, que «la naturaleza del edificio es parecerse a un templo en un parque sobre la avenida, a un templo para la educación adulta» y, en una carta a Guggenheim de 1946, se refería a «*your memorial building*». El paradigma se fundó en la eficacia de la forma arquitectónica como un elemento inseparable de la identidad del museo. De aquella conjunción de voluntades resultó una imagen que unía arquitectura y colección.

Hubo un tercer protagonista. La baronesa Hilla Rebay von Ehrenweisen fue la artista que, al entrar en contacto con el empresario en 1926, lo persuadió de abandonar la adquisición de obras convencionales y coleccionar arte abstracto. La posibilidad de

Rafael Viñoly,
Museo Fortabat en
construcción
(fotografía
Armando Torio).



canalizar su aspiración a contribuir con nuevas búsquedas artísticas, que él veía equiparables a su espíritu pionero en la industria, fue una oportunidad única de mediados de los años veinte. La elección de su principal colaboradora fue central, ya que orientó las compras. Creada la fundación en 1937 y transferida la colección, en 1939 se formaba el «Museo de arte no-objetivo». En 1943 la baronesa conoció a Wright y lo eligió para «la construcción del museo más importante en el mundo». La orientación de la colección y de la arquitectura derivaron de la opción inicial de una consejera de arte, reafirmada después como directora del museo. La actuación del arquitecto dio forma al edificio que sellaría finalmente el carácter de la colección.

No hay indicios de puja entre promotores y arquitecto respecto de las ideas centrales del proyecto, en vida ni inmediatamente después de la muerte de Guggenheim (1949). Pero en 1952 se forzó el retiro de la baronesa y fue reemplazada por James Johnson Sweeney, quien difería fuertemente con Wright, al punto que cuando éste murió en 1959 cambió totalmente la manera de colgar e iluminar las pinturas y el color del interior. En esta trama de hechos, puede inferirse que fue Wright quien decidió, no sólo la forma, sino «una nueva unidad entre espectador, obras de arte y arquitectura». El edificio debía tener una armoniosa simplicidad en donde las proporciones humanas estuviesen aseguradas, un lugar tranquilo en el que las obras «obtuvieran el mejor partido que hubiesen obtenido nunca»¹. En el edificio, forma arquitectónica y modo de concebir la contemplación del arte son inseparables y llevan la firma de Wright. La colección y la institución llevan la firma de Guggenheim. O al menos así quedó fijado aquel reparto de autorías entre mecenas y arquitecto.

3. Para el museo que alojará su colección, Amalia Fortabat contrató a Rafael Viñoly, un arquitecto con trayectoria nacional e internacional. Resultaba funcional un nombre con prestigio que acompañara el reconocimiento del poder económico y la trayectoria filantrópica de quien dirige la empresa cementera más grande del país. Los años noventa significaron la mayor transformación de su compañía en acelerado proceso de expansión –bajo las condiciones de la política neoliberal– y culminaron con la gestación del museo con su nombre. Aspiraba a obtener, no una arquitectura «de marca», sino una arquitectura de autor.

Una marca implica dos procesos (uno externo y otro interno al diseño): identificación masiva y reiteración. A partir de un éxito emerge el nombre de un arquitecto, pero se transforma en una marca cuando su repertorio lingüístico es recurrente. Resultados previsibles tranquilizan a los comitentes que necesitan comprar con la garantía de una imagen previa. En ese sentido, difícilmente ATC o el Forum de Tokio constituyan un anticipo del Museo Fortabat, aunque sí puedan evaluarse como sus antecedentes. En la trayectoria de Viñoly hay una insistencia en *tomar partido* por un concepto básico, sin medias tintas, y en buscar una experiencia espacial que se propone como no narrativa.

La elección del comitente, sugerida por un asesoramiento familiar, se fundaba en el deseo de una firma de autor, capaz de proveerle un icono que diese identidad a la colección, un objeto representativo y único cuya calidad relumbrara en la escenificación mediática, una arquitectura incluíble entre las nuevas postales de Buenos Aires y un edificio excepcional entre los museos recientes a nivel internacional.

El arquitecto habría de partir de condiciones más específicas para resolver, por un lado, las restricciones impuestas por la reglamentación del terreno y, por el otro, dos dificultades vinculadas al encargo: la indefinición de una política museográfica y la mixtura entre innovación tecnológica y uso del hormigón armado. Salvó las dificultades reglamentarias con la invención de un circuito en sección («*a grand stair*») para la secuencia de ingreso y circulación del público (sorteando el atravesamiento de una «calle» que perfora la masa edificada), mediante una caja de escaleras y servicios que en su extensión lineal resuelve todas las vinculaciones. Como la conformación de la colección y la línea de dirección del museo habían sido pospuestas, muy probablemente por una gestión personal sin delegaciones y por el carácter predominante de *memorial building*, las condiciones de exposición, el tamaño y la forma de las salas quedaron en manos del proyectista, quien optó, no por la neutralidad (que se ha transformado en una clave estilística reiterada en tantos museos) ni por una diversidad de salas (como Richard Meier en Barcelona bajo condiciones parecidas de indeterminación programática), sino por una apuesta a la máxima flexibilidad sin renunciar a una fuerte caracterización, lograda por la contraposición en el tratamiento de la luz de dos grandes espacios, uno elevado y el otro enterrado respecto del muelle. En cuanto al uso de los materiales en una exhibición tecnológica y estética, explota el potencial del hormigón (con extensa tradición en la arquitectura de nuestro país) para la definición de grandes planos: el muro estructural al este y la losa en voladizo al oeste. El cuidado exhaustivo en la manufactura de sus edificios por parte del arquitecto es coherente con una expectativa del comitente: demostrar la potencialidad de una marca, la del cemento fabricado desde 1926 por la principal empresa del Grupo Fortabat.

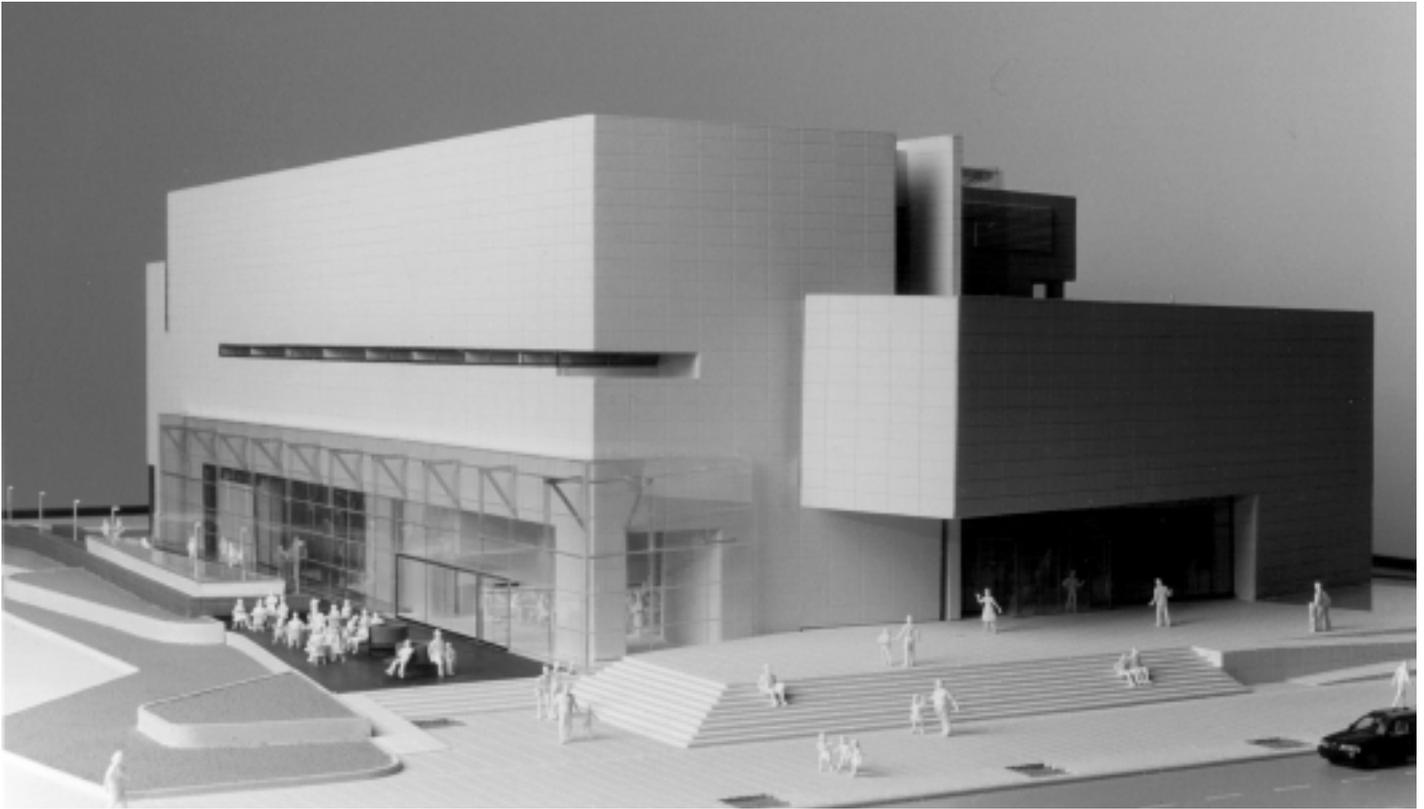
El edificio se recorta, excepcional pero contenidamente discreto, entre las preexistencias y las transformaciones de Puerto Madero: una actitud que podría hipotetizarse como la continuidad de aquel «discreto encanto de nuestra arquitectura» que ha conformado una tradición moderna en la Argentina, pero también una actitud claramente contemporánea lograda con resoluciones inéditas. Por la dimensión y contundencia de los elementos que lo componen y por el potencial de visualización del lugar, el edificio brillará como una gigantesca linterna por las noches y como un cofre reluciente durante el día, apreciable desde el *penthouse* de la señora Fortabat en lo alto de su torre cercana. Habrá cubierto su deseo de un edificio-«testimonio», signo de un gusto refinado en sus elecciones y de la dinámica de actualización tecnológica que imprime a sus empresas. La ciudad tendrá una nueva postal. La serie internacional de nuevos museos, una arquitectura que intenta redefinir algunos de sus presupuestos.

4. Un concurso internacional de anteproyectos llevado a cabo en el contexto de la VII Bial de Arquitectura de Buenos Aires BA/97 bajo la promoción de la UIA fue el mecanismo elegido por Eduardo Costantini, coleccionista privado de pintura moderna latinoamericana y promotor del museo, inicialmente con su nombre. El organizador de la Bial y director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Jorge Glusberg, tuvo a su cargo la dirección del concurso. El jurado (integrado por partícipes de la Bial: Mario Botta, Norman Foster, Kenneth Frampton, Josef Kleihues, Enric Miralles, Terence Riley, Sara Topelson, Berardo Dujovne, José Ignacio Miguens y César Pelli, junto al director y el promotor del concurso) otorgó el primer premio a los arquitectos Gastón Atelman, Martín Fourcade y Alfredo Tapia.

Depositar la confianza en la arquitectura como piedra basal de una institución y en la acción publicitaria sustentada en nombres prestigiosos, es un procedimiento frecuente en la gestión de un nuevo edificio. Ampliamente experimentados en el primer mundo, los mecanismos para contratar un nombre reconocido son la selección por antecedentes, el concurso por invitación o las entrevistas con un comité, en distintas combinaciones, a veces incluyendo el concurso abierto en primera instancia. Ninguno de esos procesos evita la aparición de conflictos, que adquieren publicidad a través del arquitecto como en el caso del Museo Getty en Los Angeles, provocan rechazo por parte del público y la prensa como la ampliación del Victoria & Albert en Londres, o atraviesan dos años de «tira y afloja» y cambio de arquitecto en el Neues Museum de Berlín, casos recientes que dejan en claro que la voz soberana es la del cliente y para quién el arquitecto está trabajando (operadores económicos con intereses más complejos que un mero programa edilicio)². Las condiciones en los países centrales y en los periféricos no son muy distintas en cuanto al doble sentido que genera un concurso: impacto mediático e imprevisibilidad de resultados.

En un intento por asimilarse a la internacionalidad de los encargos importantes, la organización del concurso del Museo Costantini recurrió al prestigio acumulado de los nombres del jurado y a la caja de resonancia que le daba la simultaneidad con la Bial. Pero un concurso abierto no garantiza nombres reconocidos, sino un buen proyecto (entre los de aquellos participantes atraídos por los premios). Es probable que el promotor esperase vincular su operación a una trayectoria arquitectónica. Los ganadores resultaron tres jóvenes arquitectos cordobeses, y ésta su primer obra de envergadura. La posterior asociación con el estudio de Manteola, Sánchez Gómez, Santos y Solsona para la dirección de la obra habría de salvar en parte la expectativa no resuelta por el concurso.

La relación con los jóvenes arquitectos ganadores se convirtió en otra posibilidad para el coleccionista privado, director de



Estudios Atelman, Fourcade y Tapia
Manteola, Sánchez Gómez, Santos y Solsona,
Museo de Arte Latinoamericano, maqueta
(fotografía brindada por los proyectistas).

una empresa de inversión de capitales y gestor de urbanizaciones privadas. De manera similar al patrocinio de artistas que organiza en el MNBA con los premios que llevan su nombre, habría de potenciar el resultado avalado por el jurado internacional y a sus autores. La relación se dibujó próxima a la figura del mecenas protector, a través del apoyo para realizar estudios de museos recientes, las «bajadas de líneas» que orientaron el avance del proyecto produciendo algunas modificaciones en relación a ajustes del programa y la contratación de asesoramientos especializados de importantes firmas de actuación nacional o internacional. La estructuración y la configuración formal del proyecto inicial se mantuvieron como la base que absorbía los cambios.

El edificio responde a las imágenes que el comitente y probablemente los futuros usuarios pueden tener de los llamados museos de fin de siglo. La adopción de esa línea estaba implícita en la conformación del jurado, sea por adhesión de algunos de ellos o como resultado de un denominador común de lo aceptable para todos, y fue confirmada cuando en la asignación de los tres primeros premios se excluyeron las variantes más formalistas y tecnológicas.

Frente a su entorno inmediato la obra arquitectónica es muro o espejo, se cierra o refleja. Su forma incluye la diversidad, controlada a través de la costura entre las partes con distintos grados de sutileza: yuxtaposición de dos sistemas ortogonales para explotar las posibilidades de un solar irregular, cruce de direcciones manifiestas en expresivas volumetrías, encuentro difícil de las lógicas de cada uno de los tres prismas que forman el edificio, exageración de la expresividad y el color en los puntos de articulación de la estructura vidriada del espacio central, adición de soluciones *high-tech* localizadas a técnicas y materiales de construcción tradicionales. La yuxtaposición parece ser la lógica principal, tanto de la composición como de sus referentes³.

Estas particularidades se inscriben en una línea de museos que optan por un autorrepliegue y una plácida austeridad con caracterizaciones formales localizadas —en un espacio principal y en el controlado juego lingüístico exterior— y que produce resultados satisfactorios sin riesgos cuando está en manos de buenos arquitectos. El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) podrá sumarse a esa lista internacional como otro caso bien logrado.

5. La Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) se presentó en 1997 a una licitación pública para la adquisición y refuncionalización del edificio de Obras Sanitarias de la Nación, llamada bajo la condición de alojar un programa cultural. Los arquitectos convocados daban continuidad a relaciones anteriores: Clorindo Testa y su socio Juan Fontana junto al estudio de Juan José Barros Tomé y Horacio Rodrigo⁴.

El programa era más amplio que alojar una colección. El llamado «Proyecto Alcorta» propuso la transformación de la UTDT en una Universidad de Artes y Ciencias, concebida desde una interrelación activa con la comunidad mediante la apertura del patrimonio y las colecciones en un centro de arte y un museo. Este será el primer museo universitario temático en el país (con modelo norteamericano y ejemplo en la Universidad Católica de Porto Alegre) y constituirá la base fundamental para las licenciaturas en Ciencias Integradas y en Artes Integradas y para una Escuela de Educación. Planteado como el principal difusor de los conocimientos producidos por la universidad, se ubica en el edificio principal del *campus*. Las colecciones permanentes, además de formar parte de las exhibiciones, se expondrán habitualmente en sus áreas públicas. Habrá además una unidad de reproducciones y un taller de experimentación de artes digitales (con la colaboración y asesoría de la respectiva división del Museo Guggenheim de Nueva York). La figura del mecenazgo es crucial para operativizar esta idea. Llegado al punto de tener desarrollado el proyecto arquitectónico, se necesita un benefactor que nomine el museo o una fundación que apoye programas, mientras que la UTDT financiará puntualmente exhibiciones anuales y ve su mayor capital en los recursos humanos y la capacidad de *management*.

Dar continuidad a una tradición, nombrada «ditelliana», de fomento del arte y las ciencias sociales se emparenta con la elección casi natural de Testa, quien perteneció a la joven generación del Instituto Di Tella en los años sesenta. En 1963 había proyectado con Francisco Bullrich el local del Instituto, un lugar para la experimentación de vanguardia, neutro y flexible. Luego fue la casa de Guido Di Tella (con Luis Hevia Paul e Irene van der Poll, en 1968), donde se habría de producir el «amontonamiento» casual de objetos del coleccionista (arte africano, una chimenea del siglo XVI, un surtidor de YPF de los años veinte). Con similar apariencia de casualidad, nuevos volúmenes de colores serán agregados al recinto de un claustro, interconectado a su vez a una plaza pública.

La universidad se postula como una alternativa de renovación de los conceptos de educación en fuerte vinculación con la investigación, en contacto directo con las experiencias e instrumentos técnicos y científicos, y con la creación artística, las formas y los problemas de su producción. Por trayectoria y por identificación,

Testa era su mejor intérprete. Como arquitecto y como artista plástico tiene tomada posición, desde los años sesenta, contra la inmovilidad de los museos que sostuvo en diversas propuestas de espacios de exhibición. Desde esos años sostiene también la conveniencia de la iluminación artificial respecto de la natural y de los espacios neutros donde lo importante es la experiencia.

El conjunto será un juego de contrapunto entre edificios viejos y nuevos, entre ortogonalidad y formas libres, y una graduación entre la plaza, el claustro y las ruinas (de galpones desmontados). La reclusión de Testa en explicaciones exclusivamente funcionales es adecuada a la libertad de su lenguaje, de gestos autobiográficos, de relaciones inconscientes que no está interesado en someter a un «deber ser». El permite a lo surreal irrumpir en la escena del diseño y admite el encuentro fortuito de lo imaginario. Insiste en una continuidad, más de espíritu que de referencia formal, con aquella búsqueda que inaugurara Le Corbusier en los años cincuenta, la de los *espaces indicibles*.

La Fundación de la UTDT aspiraba, en mayor o menor grado, a tener una arquitectura reconociblemente «testiana». No hay registro de conflictos entre promotores y arquitecto; no constituyó un problema la calificación de «arquitectura de formas raras» por parte de posibles benefactores, más vinculados a la gestión empresarial de la universidad que al intento de reavivar una tradición de dar lugar a la rebelión y a la ironía. La imagen de conjunto se identificará claramente con el arquitecto, quien recurre a la analogía con una ciudad inexistente y a la composición de objetos que saltan las diferencias canónicas entre escultura, obra arquitectónica y fragmento urbano. Allí se ha previsto un *interior*, un museo, un lugar donde arte y ciencia sean acontecimientos.

6. Si regresamos a aquel reparto de autorías entre Guggenheim y Wright, podemos separar dos momentos en los que el poder de decisión se concentra en manos de uno u otro: el momento de elección del arquitecto y definición del programa, cuando el comitente se inclina por la fructífera mediación de la baronesa von Ehrenweisen, y el momento del proyecto, cuando el arquitecto trabaja en relación a la directora del museo.

En los tres casos porteños, el personaje de la baronesa, que había sido central en la formación de la colección y en la determinación del proyecto museográfico, está fragmentado en distintos agentes. Están quienes orientan la compra de obras de arte, definen donaciones, tramitan comodatos, aconsejan sobre la elección del arquitecto, gestionan un concurso, pero el rol de la dirección del museo queda desfasado y opacado porque se postergan las designaciones hasta después de que los proyectos arquitectónicos estén definidos. Esa relación más directa entre comitentes y arquitectos incrementa la determinación del proyecto arquitecto-



tónico sobre el proyecto museográfico, aunque las opciones adoptadas no habrán de producir interferencias.

Las colecciones, por otra parte, tienen características diferentes en cada caso: una colección posible de recortarse entre numerosas y diversas obras de valor, una colección de arte moderno latinoamericano, varias colecciones específicas y una en comodato. Los temas pendientes son la definición y organización de la Colección Amalia Fortabat, el incremento de la Colección Costantini y los contactos para intercambios con museos de Latinoamérica; en ambos casos, la orientación de las exposiciones temporarias. Y en la UTDT, el armado y financiamiento de exhibiciones temáticas con aportes pluridisciplinares a partir de equipos propios e invitados.

Finalmente, el funcionamiento de estos museos bajo particulares líneas de dirección incidirá sobre el mercado del arte al intervenir en sus sistemas de circulación y consumo, en los procesos de consagración y en el agregado de valor a los objetos ingresados en el sistema. Las dinámicas y relaciones que implican esas puestas en funcionamiento superan el alcance local y sería impensable acometer esas inversiones edilicias sin una evaluación de las posibilidades de inserción, de gestión y de supervivencia en un proceso más amplio. Más allá de las situaciones específicas, hay una condición común a la construcción o ampliación de un museo de arte: la sobrestimación de la imagen en un mundo mediático y el nuevo rol del edificio en el dispositivo museo. Un dispositivo complejo que se ha modificado al insertarse en los procesos de mundialización.

Huber Damish sostiene que el museo-máquina corresponde al régimen de la fábrica. El dispositivo «museo» emerge históricamente junto con la paradoja de la economía burguesa: «una economía que provoca una continua y generalizada subversión de todas las relaciones, formas y valores», frente a la cual la institución intenta vencer la perturbación causada en la memoria, a la vez que transforma los tesoros acumulados del arte en capital activo, productivo. Genera, a su vez, otra paradoja: «en cuanto nace del fantasma (la ilusión) de una apropiación colectiva de los instrumentos de la cultura, el museo es [...] el lugar de un despojamiento del sujeto, tanto sobre el plano de la recepción como de la producción». Esta era y es su condición común con la máquina⁵.

Inserto en la complejidad de los nuevos procesos de consumo cultural, manteniendo la resistencia, tanto a la subversión como al olvido, y el despojamiento del sujeto propio de la relación con la máquina, el dispositivo ha modificado su carácter al de museo-circulación, ha extendido su alcance e interrelaciones al mundo entero y multiplicado sus amarres materiales tanto como ha ingresado a la red virtual. Hoy, más que proponer el modelo de

un arte, el museo pone en escena sobre el plano de la percepción una posibilidad de exhibición y de consumo que, por el hecho de necesitar la forma de una arquitectura, aparece en el espacio como un organismo productivo (en su sentido literal). En ese sentido, el Guggenheim ofrece un nuevo modelo de la reconversión simbólica del ámbito de la producción al de la circulación y la comunicación, cuando el edificio de Frank Gehry en Bilbao fagocita la experiencia del arte, al punto que es la mayor atracción, coherente con el proceso actual de estetización generalizada y la transformación en obra de arte de todo lo que el museo contenga, incluyendo su edificación. Sin embargo, ante una mayor expectativa respecto de la forma como elemento fundamental del dispositivo, puede registrarse cierta debilidad de los arquitectos para plantearse preguntas de fondo. Recurren al uso estético de formas antiguas o modernas en intentos por reanimar una narración exhaustiva o por simular un «hallazgo» reiterado una y otra vez en el gesto o en las reformulaciones del lenguaje.

Las condiciones presentes difieren profundamente de aquellas que permitieron la conjunción entre mecenas y arquitecto en el Museo Guggenheim de Wright. En los años treinta y cuarenta, las respuestas de la arquitectura moderna aquietaban la oposición entre revuelta del arte y conservacionismo propio del museo, las alternativas avistadas intentaron absorber las contradicciones vislumbradas por las vanguardias, que en sus posturas extremas habían planteado la muerte del museo. El proyecto de Wright encontraba en la forma lineal (antes Le Corbusier en el Museo de crecimiento ilimitado) la expresión que se correspondía con un desarrollo de la historia donde el recorrido deja una huella del desplazarse de los objetos según las leyes de la gravedad: una manera de aquietar la paradoja en la que vive, entre pasado y futuro, una institución que se configura como destino respecto de la historia y de la cual no es más que un producto. Por otra parte, así como la decisión de cambiar el rumbo de la colección a mediados de los veinte había proporcionado a Guggenheim una oportunidad única de compras, los años cuarenta en América le ofrecían otra, la de canalizar la turbación espiritual (ya fuese real o falsa) que impulsaba hacia la apropiación de lo nacido en Europa durante la primera guerra mundial –máquina + velocidad + masa + guerra– hacia impulsos nostálgicos en el consumo del arte cuyo lugar por excelencia habría de ser el museo, en la Norteamérica de la segunda posguerra confirmada en su predominio internacional.

Los hechos recientes dibujan con claridad un nuevo rol de la baronesa como cabeza visible de operaciones que involucran a grandes inversionistas y una nueva relación con los grandes nombres de la arquitectura, los de aquellos estudios de primera línea en los encargos a escala internacional. El anuncio de Tomás Krens

de una alianza entre el Guggenheim Museum y los estudios de Frank Gehry y Rem Koolhaas, una unión que realizará estudios de factibilidad para posibles intervenciones culturales y proyectos estratégicos en ubicaciones en todo el mundo, es ejemplo evidente de la participación plena del museo en la *global city*. Las políticas museográficas toman una dirección, hacia una «inteligente y sugestiva presentación» y «programas que profundicen la experiencia», u otra, inspirada en un pragmatismo publicitario, que prescribe los «componentes de un gran museo del siglo XXI». Sus asociadas líneas arquitectónicas están atrapadas entre las reediciones de aquella unidad entre arte y arquitectura o la teatralización de una des-unidad como estrategia de seducción de los espectadores. Ambas intentan diluir, aquietar o enmascarar con idéntica fuerza las paradojas del dispositivo museo⁶.

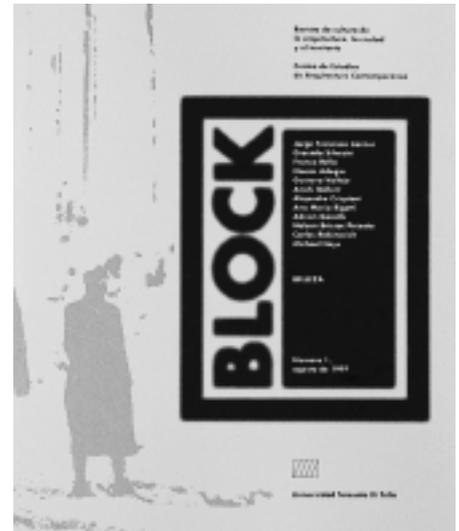
7. Mecenazgos y museos, hoy se conjugan en Buenos Aires como nunca antes. Tres edificios *in memoriam* se identifican con modos no espectaculares del lenguaje. Como gran parte de las obras anteriores de la arquitectura moderna local, operan con selecciones que no producen rupturas abruptas y con imágenes no estridentes. Como los microemprendimientos privados de la modernización «clásica», se sitúan en puntos potenciales de la estructura urbana para recualificarlos. Partícipes de la oferta de nuevas opciones para el consumo cultural y de la formación de *habitus* de contemplación en públicos cada vez más numerosos, constituyen versiones locales del mundializado museo-circulación y se disponen a ingresar en los procesos mediáticos de comunicación como postales de la presente modernización de la ciudad⁷.

Los arquitectos han logrado, aún bajo signos distintos, imágenes que anticipan el oasis de la experiencia de la contemplación. Son paréntesis que se insertan en la acelerada vida de la metrópolis. Reducción a un mínimo de elementos y materiales y tendencia a un máximo de calidad de manufactura, reescritura narrativa de fragmentos recortados de la acelerada «tradición» museística reciente, o traza de gestos refugiados en la autorreferencia ante la imposibilidad de un orden en el caos. Los tres proyectos se recluyen en formas excepcionalmente apropiadas a programas y sitios particulares y son, sólo en ese sentido, novedosos. Arquitecturas de autor o arquitecturas de mecenas: dos términos de una conjunción en oposición aparente, en equilibrio inestable al borde de la equivalencia, que no constituyen opciones ni indican atajos o salidas.

Notas

1. Los datos referidos a la gestión del Museo Guggenheim corresponden al libro de John Coolidge, *Patrons and Architects: Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas, 1989.
2. Sobre los procesos de gestión de estos museos, ver *AV Monografía* 71, Madrid, 1998, en particular los artículos de Martin Filler, David Cohon y Kaye Geipel.
3. Pueden reconocerse influencias de otras arquitecturas de museos: el juego volumétrico de Alvaro Siza en Santiago de Compostela, los detalles para el control de la iluminación de Renzo Piano en Houston o en Basilea, la resonancia de algunos elementos de Richard Meier en Barcelona y el acento de vibración formal de una estructura sobre la carpintería vidriada de Piano y Rogers en la fachada del Beaubourg.
4. El Instituto y la Fundación Di Tella fueron creados en 1958 en memoria del pionero empresarial. Ambas instituciones crearon a su vez la UDTT en 1991. Los datos de la presentación a la licitación (que primero evaluaba el proyecto, luego la oferta) corresponden a *El proyecto de la Universidad Torcuato Di Tella*, 1997.
5. Huber Damish, «*Il dispositivo museo. Note sui cambiamenti istituzionali*», en *Lotus International* 35, Electa, Milán, 1982, pp. 4-11.
6. Estas dos líneas están expuestas en el reportaje a Philippe de Montebello (director del Metropolitan) y Thomas Krens (director del Guggenheim). Ver «*Hip Vs Statel: The Tao of Two Museum*», Suplemento *Arts & Leisure* de *The New York Times*, 20 de febrero de 2000.
- La de Gehry es claramente una arquitectura «de marca» que identifica, no sólo al arquitecto, sino a la operación de inversiones y a la gestión de Krens. Sin embargo el modelo populista y escenográfico no seduce a algunos candidatos a patrocinar el proyecto para Manhattan: «Cuando Krens le enseñó la maqueta de Gehry al promotor inmobiliario Joseph Rose, un posible mecenas, éste se quedó desconcertado. “No puedes hacer esto, Tom” –le dijo– “cambiaría la postal típica de Manhattan”» (citado de «*Mercados y museos. El Guggenheim de Wall Street*», de Martin Filler, en *Arquitectura Viva* n° 71, marzo-abril de 2000, p. 67).
7. Pierre Bourdieu (*L'amour de l'art*, 1969) afirmaba desde la sociología que la experiencia de la obra de arte basada en el gusto innato es un mito, que es el poder delegado el que permite imponer arbitrios culturales y el *habitus*, el que lo interioriza. La democratización del museo es el nuevo mito impuesto bajo el museo de masas. Hoy el museo es, en términos de Françoise Choay: un «supermercado de la cultura» (*Il museo d'arte oggi*, 1990) o como lo explicita Néstor García Canclini: «El arte culto ya no es un comercio minorista» (*El público como propuesta*, 1987).

Block Números 1 a 4



Belleza

Jorge Francisco Liernur
Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza?

Graciela Silvestri
Velos. Belleza natural, forma moderna y paisaje

Franco Rella
El enigma de la belleza: una mirada ulterior

Noemí Adagio
«¡Hay que salvar a la arquitectura que se hizo atea!»

Gustavo Vallejo
La belleza en la universidad

Anahi Ballent
El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón

Alejandro Crispiani
Belleza e invención

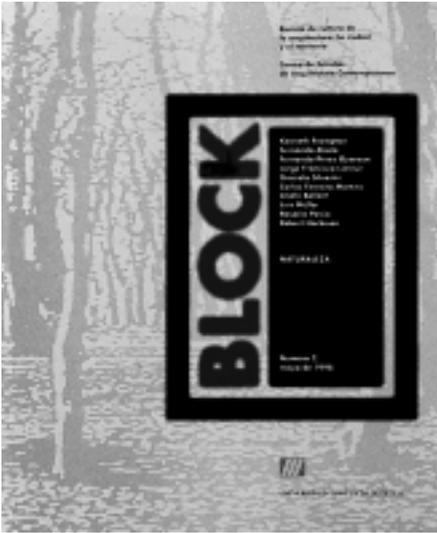
Ana María Rigotti
«La eterna lucha entre lo bello y lo útil»

Adrián Gorelik
La belleza de la patria

Nelson Brissac Peixoto
Intervenciones a gran escala

Carlos Rabinovich
Una arquitectura silenciosa.
Diener & Diener Architekten, Basilea

Michael Hays
Odiseo y los remeros, o nuevamente la abstracción
de Mies



Naturaleza

Kenneth Frampton
En busca del paisaje moderno

Fernando Aliata
Entre el desierto y la ciudad

Fernando Pérez Oyarzun
Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura

Jorge Francisco Liernur
Departamento en Virrey del Pino: el equilibrio inestable

Graciela Silvestri
La medida de la naturaleza

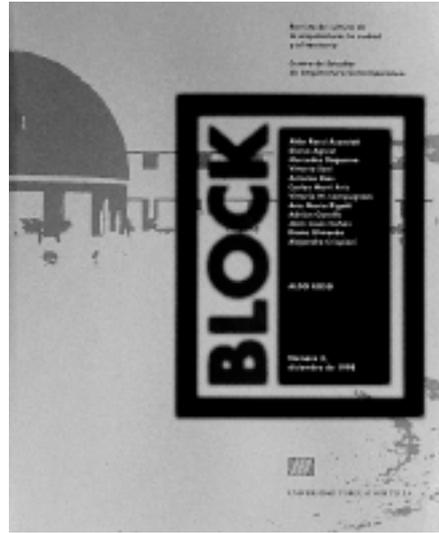
Carlos Ferreira Martins
Bajo aquella luz nació una arquitectura...

Anahi Ballent
Country life: los nuevos paraísos, su historia y sus profetas

Luis Müller
Postales de la pampa gringa

Rosario Pavia
Florestas urbanas

Robert Harbison
Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje



Aldo Rossi

Studio di Architettura Aldo Rossi Associati
Aldo Rossi, oficio y continuidad

Diana Agrest
Para Aldo, con el cariño de una argentina

Mercedes Daguerre
Aldo Rossi: el orden de la memoria

Vittorio Savi
Olvidar a Aldo Rossi

Antonio Díaz
Aldo Rossi: la arquitectura del presente

Carlos Martí Arís
La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi

Vittorio Magnago Lampugnani
Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura

Ana María Rigotti
Malas lecturas

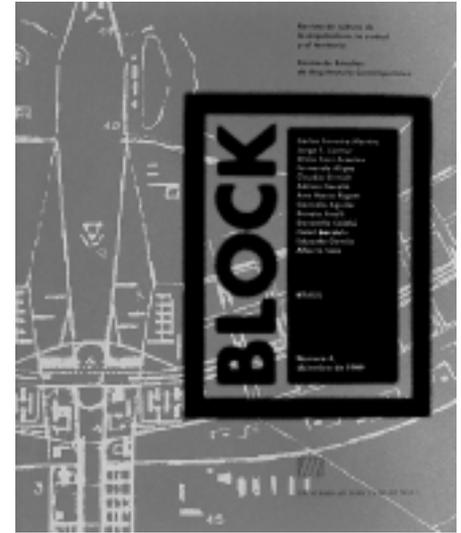
Adrián Gorelik
Correspondencias

Jean-Louis Cohen
Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia

Diane Ghirardo
Aldo Rossi en los Estados Unidos

Alejandro Crispiani
Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires

Mercedes Daguerre
Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi



Brasil

Carlos A. Ferreira Martins
«Hay algo de irracional...»

Jorge Francisco Liernur
«The South American Way»

Otília Beatriz Fiori Arantes
Esquema de Lúcio Costa

Fernando Aliata - Claudia Shmidt
Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret

Adrián Gorelik
Tentativas de comprender una ciudad moderna

Ana María Rigotti
Brazil deceives

Gonzalo Aguilar
El laberinto transparente

Renato Anelli
Mediterráneo en los trópicos

Donatella Calabi
Un arquitecto italiano en San Pablo

Nabil Bonduki
Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)

Eduardo Gentile
Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño

Alberto Sato
Una lectura cómoda

Graciela Silvestri - Silvia Pampinella
Lecturas

**Entidades y personas con cuya colaboración y apoyo
desarrolló sus actividades durante el año 2000 el
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Fondo Nacional de las Artes
Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica Argentina
Agulla & Baccetti
Asociación de Empresarios de la Vivienda y Desarrollo Inmobiliario
Berlage Institute of Amsterdam
Ceusa
Comisión Municipal de la Vivienda del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo
Constructora Iberoamericana
Council on Latin American and Iberian Studies, Yale University
Embajada de Holanda
Escuela de Arquitectura, Universidad Federico Santa María de Valparaíso (Chile)
Fundación Proa
Hewlett Foundation (Argentina)
Industrias Saladillo
Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC)
Joint Center for Housing Studies, Harvard University
Organo de Control de la Red de Accesos a Buenos Aires (OCRABA)
Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT)
Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, Secretaría de Obras Públicas,
Ministerio de Infraestructura y Vivienda
Southern California Institute of Architecture (SCIArch)
Universidad del Diseño (Costa Rica)
Vidogar Construcciones

Carlos Altamirano
Cecilia Alvis
Horacio Baliero
Valeria Caruso
Mauricio Corbalán
Hernán Díaz Alonso
Juan Carlos Franceschini

Javier Hojman
Sebastián Khourian
Sebastián Petit de Meurville
Javier Rivarola
Ana Slemenson
Marcelo Spina
Pío Torroja

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

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

Precio del ejemplar: \$ 15

