

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

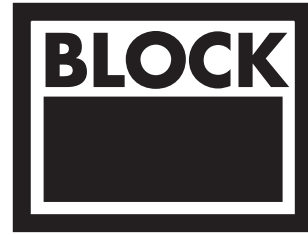
Adrián Gorelik
Silvia Pampinella
Graciela Silvestri
Ana María Rigotti
Luis Müller
Lina Streeuwitz
Jorge Francisco Liernur
Claudia Schmidt
Jorge Tarrago Mingo
Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

ARGENTINA 01+

Número 7,
julio de 2006



UNIVERSIDAD TORCUATO DE 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. Juan Pablo Nicolini

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

Consejo consultivo:*

Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Jorge Hampton
Arq. Jorge Morini
Arq. Josefina Santos
Arq. Clorindo Testa

Comité ejecutivo:

Arq. Oscar Fuentes
Arq. Pablo Pschepiurca

Block

Director:

Arq. Jorge Francisco Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Mg. 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. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

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

Dra. 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

* Enrique Fazio, Raúl Lier, *in memoriam*

Editoras del número 7:

Ana María Rigotti
Claudia Shmidt

Diseño:

Gustavo Pedroza
Universidad Nacional de Lanús

No está permitida la reproducción
parcial o total del material que
aquí se publica.

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

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77
C1428ATG Buenos Aires
Argentina
Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,
(54 11) 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu

Indice



BLOCK, número 7, julio de 2006

| | | |
|------------------------------------|--|----|
| | Introducción | 4 |
| Ana María Rigotti - Claudia Shmidt | Argentina 01+: ¿qué pasó con la arquitectura? | 6 |
| Adrián Gorelik | El romance del espacio público | 8 |
| Silvia Pampinella | La ciudad cambió la voz | 16 |
| Graciela Silvestri | La lógica de la sensación | 24 |
| Ana María Rigotti | Esas raras arquitecturas nuevas | 32 |
| Luis Müller | Córdoba x 5: indagaciones | 44 |
| Lina Streeruwitz | Proyecto para otra Patagonia | 52 |
| Jorge Francisco Liernur | Equívocos porteños: todos somos afts | 58 |
| Claudia Shmidt | <i>Sweet home Buenos Aires</i> : la oportunidad de la arquitectura | 64 |
| Jorge Tárrago Mingo | Casas-taller anónimas y cartas a Giedion: Wladimiro Acosta | 75 |
| Fernando Aliata | Lógicas proyectuales | 82 |
| Alejandro Crispiani | El objeto madí o la conquista imaginaria de la ciudad | 89 |

En la tapa:
J. Manuce, Sector
Puerto Norte,
Concurso de ideas,
Rosario, 2004.

Equívocos porteños: todos somos afts

Jorge Francisco Liernur

Que yo recuerde, en nuestro país nunca una construcción suscitó un debate tan encendido y extenso como el que se ha producido en torno al edificio Grand Bourg (GB) de Alteman, Fourcade, Tapia (AFT). Este hecho justificaría por sí sólo el intento de una reflexión; pero en la obra y en las opiniones vertidas sobre ella se ha venido, además, conjugando una cantidad de planos de sentido que convierten al caso en una expresión concentrada del estado de nuestra profesión, por lo que abordarlo en el marco de este número de la revista parece una tarea inexcusable.

Ajustando parcialmente la primera afirmación conviene recordar que hace más de cuatro décadas hubo un edificio que también provocó una intensa polémica: el Banco de Londres de Clorindo Testa y SEPRA. Memorables textos críticos de Francisco Bullrich y Horacio Pando fueron algunas de las piezas más sólidas de aquella discusión, que —a través de una carta de lectores firmada por un grupo de entonces jóvenes arquitectos— llegó incluso a las páginas de *Architectural Design*. Paradójicamente, en esa oportunidad el Banco era también acusado de «formalismo» pero, al revés de lo que ocurre en el edificio que nos ocupa, a la obra de Testa y SEPRA se le atribuía un exceso de futuro, un grado de experimentalismo que una sociedad como la nuestra, se argumentaba, no podía permitirse el lujo de abordar.

Se ha dicho ya que en el caso de GB no se trata de una obra de Arquitectura, sino simplemente de un producto comercial con un *packaging* determinado por estrategias de venta que sus promotores consideran apropiadas.

Conuerdo plenamente con esta observación. Existen en todo el mundo innumerables construcciones comerciales de este tipo y a nadie se le mueve un pelo por eso. Esta es una historia tan vieja como la aparición de un fenómeno —la mercancía metro cuadrado— que surgió con el capitalismo; esto es, con la modernización y la modernidad. Paradójicamente, fue la aparición de ese fenómeno —el de unas construcciones pensadas para regirse antes que nada por las leyes del mercado— lo que generó la crisis del lenguaje clásico que dio lugar a la cultura arquitectónica moderna. Antes de la modernidad, el lenguaje clásico, el lenguaje arquitectónico en general, estaba basado en Valores, y son esos Valores los que la modernidad venía a «disolver

en el aire», para retomar la magnífica metáfora del Manifiesto Comunista.

El caso que ahora nos ocupa supone exactamente lo contrario. Aunque suene exageradamente marxista, no resisto la tentación de recordar lo que el autor del Manifiesto señaló en relación con el golpe de estado de Napoleón III: comparándolo con el de su tío Bonaparte, al replicarlo, este evento reproducía lo que había sido un drama en la forma de una farsa. Es que tanto GB como sus innumerables símiles a lo largo y ancho del planeta expresan ante todo un inútil intento de recuperar algo de un mundo de Valores convocando a sus espectrales trazas, en una sociedad que al respecto sólo enfrenta un enorme vacío. En este sentido y en el contexto de nuestro país, GB es sólo (simplemente) una manifestación brutal —algunos la llaman simpáticamente «desenfadada»— de ese intento que hace rato marca un gusto dominante en los barrios cerrados y abiertos, que en Puerto Madero se expresó en el reciclaje de los viejos depósitos de los que apenas quedó la piel, o que redujo el Palacio Alcorta —a metros de GB— a la cáscara de la obra de Palanti, luego de la demolición de la rampa para ensayos de automóviles que era su núcleo más original y sustantivo. Esos casos dan cuenta de la forma elegante de abordar la crisis: perdonar las finas superficies de la apariencia de las cosas (en este caso los edificios) como presuntos anclajes al pasado para tranquilidad de los nostálgicos, mientras la dura regla del mercado se adueña de esas cosas como el Octavo Pasajero.

Se trata de una historia —la de la añoranza de molduras, columnitas y cornisas vagamente clasicistas— que no comenzó en GB. Me animaría a afirmar que la tendencia tuvo entre nosotros su consagración en la realización de la exposición celebratoria de la obra de Alejandro Bustillo en el Museo de Bellas Artes en 1988; no por casualidad en el plexo del gobierno de un presidente que se ufana de haber «recuperado» el brillo clásico de la residencia de Olivos.

De todos modos, quienes desatan sus furias contra GB porque sus autores habrían traicionado el impoluto espíritu modernista parecen desconocer, o haber olvidado, que la relación entre innovación y tradición no solamente ha sido tensa en la propia historia de *todos* los arquitectos modernistas; sino que, más

genéricamente, es una componente implícita de actividades como la Arquitectura.

Como lo sintetizó Baudelaire, la modernidad –«lo transitorio, lo fugitivo»–, es sólo una de las mitades de esa totalidad creativa, mientras que la otra mitad es «lo eterno e inmutable». Esta afirmación referida al Arte se ve reforzada en la Arquitectura en razón de su peculiar relación con el tiempo y la duración, en las antípodas de su prima la Música.

El interés por el pasado está presente en el debate modernista desde la emergencia misma de la idea de una «nueva arquitectura», y eso es claro en la producción de todos los Maestros –desde Mies van der Rohe hasta Frank Lloyd Wright–, para no referirnos a los restantes miles de arquitectos que, en todo el mundo al menos desde principios del siglo XX, comenzaban a experimentar contradictoriamente la crisis del dominio exclusivo de la tradición que provocaba la modernización. No es mi propósito insistir en argumentos muchas veces desarrollados sobre este tópico, pero no deja de sorprenderme que algunos participantes del debate no tengan en cuenta que el «*rappel à l'ordre*» lanzado por Cocteau se produjo ya en los años veinte y abarcó también a la discusión acerca de esa relación tensa en la nueva música y en el conjunto de las artes. O, por si esto no bastara, que el viraje de Oud hacia la recuperación del decorativismo y ciertas pautas clasicistas tuvo lugar ya en 1936, y que en 1938 el ultra-radical Hannes Meyer incitaba a los arquitectos mexicanos a recuperar las tradiciones regionales al tiempo que él mismo reincorporaba en sus proyectos e ideas las reglas académicas de composición. En este océano de tensiones vivas entre pasado y futuro que atraviesa los tiempos modernos, las proclamas y obras que sostienen un discurso sin contaminaciones de la tradición son las excepcionales islas que confirman la regla. Pienso en algunos (sólo algunos) constructivistas rusos, o en algún momento de los Smithsons (no olvidemos la composición clasicista de Hunstanton). La tensión con la tradición de la disciplina tampoco se había esfumado en Buenos Aires cuando en los mismos años del viraje de Oud y Meyer se construían los grandes ejemplos de nuestro primer modernismo. Quienes insisten en mencionar al Kavannagh deberían recordar no sólo que la composición de su fachada sigue al pie de la letra las reglas académicas sino que además, sus plantas configuran un ejercicio sofisticado de *poché* a la manera de las mejores organizaciones derivadas de la *École*. E incluso, por si la elección de un símbolo «eterno» como un obelisco no fuera suficiente prueba del nunca cuestionado amor de Alberto Prebisch por el pasado, basta mirar con atención el fondo de las fachadas que rodean al monumento en su dibujo original para comprobar que ninguna distancia lo separaba de Alejandro Bustillo.

Podríamos continuar esta historia y llegar a nuestros días para concluir que, incluso como parte de esta saga, GB es un edificio banal. Se trata en definitiva de un emprendimiento que, en todo caso, debería ser evaluado en el campo de los negocios pero que no tiene nada que ver con la Arquitectura.

Lo que hace de GB un expresión significativa, esto es una expresión que ocupa un espacio en la cultura arquitectónica, no son sus propias características, sus méritos o deméritos, sino su relación con el MALBA, reforzada además por el modo en que ambas se presentan en secuencia sobre la misma avenida y a unos pocos pasos de distancia entre sí.

La indignación que ha provocado en la mayor parte de sus críticos se origina en el hecho de que el *pastiche* haya sido construido por los mismos arquitectos que llevaron a cabo la «arquitectura que admiramos» del nombrado museo, como ha sido calificada. Lo que escandaliza no es GB sino que la aparición de esta obra nos obliga a pensar MALBA como una operación ambigua. Esto es: GB nos dice que MALBA no se propone una defensa de la modernidad en tanto conjunto de Valores; ni mucho menos, en tanto manifestación crítica de *todos* los Valores. No parece ser obra del azar que, a pesar de la contundentemente «moderna» colección que el edificio contiene –a diferencia de lo que ocurre en el MASP de São Paulo– la «M» de moderno no figura en su designación.

Así, vistos juntos, los edificios de MALBA y GB generan tres afirmaciones posibles igualmente insoportables.

Una. GB es cierto, esto es: es cierto que las formas del pasado nos arrojan de mejor manera que el frío modernismo. En ese caso MALBA y su contenido son un error lamentable, o simplemente se piensa que la arquitectura y el arte modernos no son más que coyunturales manifestaciones de gusto y no el resultado de una crisis de civilización.

Dos. MALBA es cierto, esto es: GB es sólo una concesión al gusto tilingo de algunos sectores que deben ser complacidos como buenos clientes dispuestos a pagar fortunas por habitar en un barrio, y con las apariencias, de los sectores más rancieros de la sociedad argentina. En este caso, los desarrolladores y arquitectos nos explican GB, desde MALBA, con un guiño cínico.

Tres. Ni GB ni MALBA son ciertos: el primero es un ejercicio posmodernista con apariencia clásica y el segundo lo es con apariencia moderna. Discepolín. Todo da igual. No existen Valores. Lo mismo cuenta el amor que el odio, la piedad que la codicia, lo horrible que lo bello, la honestidad que el delito, el bien que el mal, el conservadurismo que la utopía. Sólo se trata de Poder.

Ahora bien ¿es que la primera persona del plural del «admiramos» nos incluye a todos? Admito que me complace que Buenos Aires, la Argentina, cuenten con una colección como la que Eduardo Costantini ha generosamente abierto al disfrute público, así como me parece muy bueno que la ciudad y el país se hayan enriquecido con un edificio como el del MALBA. Cuando se lo recorre es difícil no percibir que se trata de una linda e impactante obra. Asimismo, es destacable el empeño puesto en alcanzar la mejor calidad constructiva, para lo que incluso al *team* de sus jóvenes arquitectos se sumó una oficina de mayor experiencia en el proceso de construcción.

Pero ninguna de las dos afirmaciones me lleva a concluir que ese edificio notable en el marco local es una «admirable» obra de Arquitectura. No solamente porque en ese caso preferiría usar otros calificativos (como «bella», «sorprendente» o «conmovedora»); sino porque, como puede deducirse de su tenue éxito crítico fuera de nuestras fronteras, es evidente que los esfuerzos que supuso el armado del proyecto museístico y su construcción no se vieron compensados por un resultado arquitectónico a la altura del sobresaliente nivel internacional de la colección que contiene.

Coincido con quien ha observado sus similitudes con el Museo de Arte de Compostela de Alvaro Siza, pero tampoco considero esa similitud como algo demasiado reprochable. Siza es un gran maestro y son numerosos los arquitectos de todo el mundo que reproducen más o menos textualmente sus obras, como siempre ocurre y ha ocurrido con los grandes maestros. En este sentido, el MALBA es uno más en una serie de edificios que podemos encontrar en otras partes, particularmente en el ámbito ibérico y latino. En todo caso, deberíamos decir que la obra que nos ocupa no es nada especial o singular, sino un *déjà vu*.

Así, si las alabanzas llaman la atención es porque parecen un tanto desmesuradas. Mucho más si se considera que desde un punto de vista estrictamente funcional la obra no solamente no resuelve problemas como los del acceso vehicular de público, los estacionamientos o el crecimiento; sino que varios de los que parecen resueltos en realidad no lo están.

Es más, a bien mirar la dualidad de criterio —o más bien la desorientación en el plano de los Valores— que hemos visto en la relación con GB, no son ajenas al edificio del MALBA. En primer lugar en lo que se refiere a su esquema funcional. En efecto, parece obvio que el corazón de un museo son sus salas de exposición. En nuestro caso las principales tienen idéntico tamaño y forma, pero difieren en un aspecto fundamental: la iluminación natural. La sala superior cuenta con iluminación cenital, inexistente por obvios motivos en la sala que se encuentra por debajo de aquella. Dado que en ambas se exhibe idéntico tipo de obras: ¿cuál de las dos es la correcta? (¿MALBA o GB?).

La misma dualidad se observa en el modo de materialización de la obra. Por un lado se adopta el criterio de «no importa cómo el edificio se sostiene sino su lógica plástica», y de esta manera están presentados los volúmenes principales. Se adhiere así a una de las dos grandes líneas —la clásica— de la disciplina arquitectónica: siguiendo los postulados de la retórica aristotélica no importa lo que los emisores del mensajes sienten o son, no importa su «verdad» sino su capacidad de persuasión. Frente a esa línea se ha alzado siempre la actitud «gótica» o más bien «románica», agustiniana: la verdad debe manifestarse convenciéndonos por su propio esplendor. El *high-tech* pretende heredar esa lógica, presuntamente transmitida a los ingleses por vía de Paxton y sus «puras» estructuras de vidrio y hierro. Pero entonces ¿qué hacen esas vidrieras *high-tech*/agustinianas en un edificio retórico/aristotélico? (¿MALBA o GB?).

Creo que esa dualidad no es ni puro producto del cinismo ni de una sagaz estrategia de sus autores; sino que, en lo que a ellos respecta, se origina en la articulación entre las dificultades de nuestro medio con unas habilidades proyectuales sostenidas por un andamiaje teórico débil. Pero esa debilidad es a la vez expresión de la desorientación de nuestra arquitectura, de la escasa consistencia de la arquitectura contemporánea en la Argentina. Porque: ¿desde dónde alzamos nuestros dedos acusadores? ¿Pueden arrojar piedras quienes se insertaron en la profesión a partir de un rechazo desenfadado del «limitante principismo» modernista? ¿Pueden transmitirse Valores cuando éstos se reducen a dogma y cuando quienes los sustentan no desdeñan construir caricaturas orientalizantes? ¿Sobre qué principios se sostiene la crítica a la incongruencia cuando hemos pasado de una moda a otra como prueba de nuestro eclecticismo diacrónico: del brutalismo al posmodernismo, del posmodernismo al deconstructivismo, del deconstructivismo al neo modernismo? ¿Y no somos igualmente responsables quienes, desde la teoría y la crítica, nos hemos mantenido al margen de las terrenas tentaciones y dificultades de la profesión?

La realidad del contexto de la cultura arquitectónica porteña, en el que las obras que mencionamos se inscriben, no es precisamente la de un extraordinario florecimiento. Y no se trata de falta de oportunidades. Basta observar simplemente la medianía de las propuestas que están construyendo Puerto Madero —a una velocidad por otra parte sorprendente— para constatar esta afirmación. Lo ha observado muy adecuadamente Claudia Shmidt: PM está construido en FM; esto es, con la tonalidad ligera de la llamada música funcional que, como es obvio, está en los antípodas de la «arquitectura funcional». ¿Qué diferencia hay entre la concesión al gusto de las clases medias neo-*kitch* en GB, y la concesión al gusto no menos adocenado de quienes prefieren trabajar en cajas de vidrio presuntamente «puras» que provoquen esa sensación de elegante neutralidad burocrática que parece ser el marco más adecuado para las reuniones de directorio? Es más: ¿es que si su proyectista tiene fama internacional, la arbitrariedad de la decoración con vidrios y carpinterías de diferentes características de una torre de oficinas sea menos arbitraria que la aplicación de falsas molduras en GB?

En rigor la respuesta dual del tipo «a cada clientito su estilito» se origina al confundir la Arquitectura con una profesión, cuando en realidad se trata de una disciplina.

El diccionario de la Real Academia Española define a la profesión como un «empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que percibe una retribución»; mientras que entiende a la disciplina como «doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral» como «arte, facultad o ciencia» y, unida al adjetivo «eclesiástica», como un «conjunto de las disposiciones morales y canónicas de la Iglesia». Es obvio el sentido operativo, práctico e incluso venal («vendible o expuesto a la venta») de la Arquitectura entendida como profesión; mientras que si se la

entiende como disciplina, resulta evidente su relación, de una u otra forma, con problemas de moralidad. El mismo diccionario nos dice que la «virtud moral» es el «hábito de obrar bien, independientemente de los preceptos de la ley, por la sola bondad de la operación y conformidad con la razón natural». Surgen de aquí al menos una certidumbre y una duda. La primera: que la Arquitectura entendida como disciplina nos obliga a actuar no solamente, o no necesariamente, «para la venta» (la profesión), ni limitarnos a «los preceptos de la ley»; sino además en relación con nuestro entendimiento del «bien». La segunda: ¿cómo definir el «bien»? ¿cuál es el alcance de esa definición?

Así, el argumento de «el cliente nos pidió eso» no basta en la medida en que seamos partícipes de la idea de Arquitectura como disciplina pues, en este caso, media entre el cliente y nosotros nuestro razonamiento moral.

A mi juicio esta mediación es lo que hace de la Arquitectura una actividad necesaria para la sociedad en su conjunto, más allá de su función de responder a los requerimientos de los comitentes. Como el Arte, como la Ciencia o la Filosofía, la Arquitectura entendida como disciplina configura uno de los medios con que reflexionamos acerca de las grandes preguntas humanas, sintetizadas en ese par elemental constituido por «el bien y el mal». Y es esa posibilidad lo que la constituye en una actividad imprescindible; en una actividad que es inherente a la condición humana. Ser Arquitecto, en esta acepción, supone por lo tanto construir, sostener y expresar un conjunto de Valores ante el Mundo. Esa actitud es parte de la mejor herencia que quienes amamos esta disciplina recibimos de su historia; una herencia en la que la relación con los clientes va desde la compleja articulación entre Daniele Barbaro, Giangiorgio Trissino y Andrea Palladio, hasta el denso diálogo/debate entre el Pandit Nehru y Le Corbusier, o los tormentosos acontecimientos en torno a la casa Farnsworth; para recordar sólo episodios que todos conocemos.

Por su cercanía con el caso que nos ocupa, es sumamente interesante analizar, en el mismo barrio, la casa de Victoria Ocampo en la calle Rufino de Elizalde como una muestra de las fuertes tensiones culturales, sociales, disciplinares –pero también éticas– que supuso su construcción tensando a la obra en dirección exactamente inversa (cliente modernista/arquitecto tradicional).

En realidad esta concepción del «profesionalismo» nos ofrece una nueva versión –menos radical– del funcionalismo en tanto en ella está implícita la ausencia de una mediación con «sentido» entre los requerimientos (funcionales o de cualquier otra especie) y los resultados. Sólo que, mientras la aproximación funcionalista cree en una relación directa entre requerimientos y resultados, la versión profesionalista se permite –en los casos en que los requerimientos la habilitan– agregar un plano de mediación de expresión subjetiva o, con mayor frecuencia, frívolo.

No se alcanza a advertir sin embargo que aún con toda su crisis, sus debilidades y sus falencias, sólo en apariencia lo que nos

atrae en el debate arquitectónico contemporáneo son las formas. En realidad, esas formas tan diversas –que pueden ir desde las combinaciones más fantasiosas de los californianos a las más rigurosas soluciones ascéticas de algunos japoneses o españoles– son en realidad producto de distintas concepciones del mundo. Son esas concepciones las que dan vida a esas formas (al menos a las más significativas) y las que nos llegan «arquitecturizadas», esto es: manifestándose mediante los recursos de la Arquitectura. El error extraordinariamente ingenuo que muchos cometen consiste en creer que reproduciendo esas formas podemos participar de ese debate, cuando al hacerlo de este modo sólo estamos manipulando oquedades.

La relativa pobreza de la Arquitectura en la Argentina contemporánea se origina, a mi juicio, en la devastación cultural que ha sido resultante de la dictadura militar, de la transformación menemista del país, y del populismo universitario que comenzó a consolidarse desde 1983. De esa pobreza somos y seguiremos siendo todos responsables en la medida en que no enfrentemos ni intentemos comprender seriamente el modo en que también ha venido colonizándonos a todos, a nuestras Instituciones y a nosotros mismos.

Cambiando el plano de mirada, y si el lector me acompaña en una lectura algo más atenta de lo ocurrido, es posible observar como el nudo MALBA/GB es expresión también de otros aspectos débiles de nuestra cultura arquitectónica.

El proyecto del MALBA fue el resultado de un Concurso Internacional organizado con exquisita inteligencia política por el señor Jorge Glusberg (JG), por entonces omnipotente director del Museo Nacional de Bellas Artes y director del Comité Organizador. Era obvio que un Jurado compuesto por un conjunto de superestrellas internacionales no podría funcionar en el brevísimo tiempo disponible, ni para analizar detenidamente las centenares de propuestas ni, mucho menos, como caja de resonancia de una confrontación entre las tendencias absolutamente opuestas entre sí que se expresaban en las figuras de Sir Norman Foster, Mario Botta, Cesar Pelli, Kenneth Frampton y Enric Miralles –para recordar algunos de los trece integrantes que lo conformaron (las personalidades mencionadas culminaban la realización de la VII Bienal de arquitectura '97). De ningún modo debería interpretarse lo dicho en el sentido de una sospecha sobre la legalidad de la elección. Pero no pueden caber dudas acerca de que de un jurado superpoblado como el mencionado no podía emerger un resultado consistente sino de conveniencia; no una obra marcadamente significativa, sino un producto neutro y relativamente convencional. De esas condiciones sólo era posible esperar que se seleccionara, precisamente, un proyecto que no representara a ninguna posición claramente identificable; al menos con las representadas por las superestrellas presentes.

Se ha dicho que el Concurso fue organizado por la UIA aunque en rigor lo que ocurrió es que se siguieron algunas de las recomendaciones de esa entidad, por otra parte laxas en relación con las reglamentaciones de los concursos nacionales organizados por la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos. De todos modos, en el Artículo 35 del «Reglamento Modelo de los Concursos Internacionales de Arquitectura» elaborado por la UNESCO se precisa muy claramente que «el jurado se compondrá del número más limitado posible de personas, de distintas nacionalidades, en su mayoría arquitectos o urbanistas independientes o, en casos particulares, profesionales que trabajen en asociación con los mismos. Es conveniente que el número no exceda de 7 y sea impar». Muestra de nuestra nunca suficientemente estimada astucia criolla, la presencia dominante de ocho superestrellas internacionales no solamente condujo a un resultado de conveniencia (esto es: por el que ninguna de ellas daría «la vida») sino que cubrió con su fulgor la ausencia de la FADEA y de su verdaderamente transparente sistema de concursos.

Cabe preguntarnos por qué un promotor con las características de conocimientos, inteligencia, energía y recursos de quien impulsó este proyecto evitó a FADEA y prefirió ponerse en manos del señor JG. La respuesta que yo propongo es simple y comprensible: los reglamentos de FADEA, al tiempo que disminuyen sustancialmente el poder de decisión de los promotores a lo largo de todo el proceso, otorgan simultáneamente una importante porción de ese poder en manos de los participantes. Como es sabido, son los participantes los que eligen al Jurado que tradicionalmente lleva la voz cantante en el proceso de evaluación. Este mecanismo tiene la ventaja de establecer una dirección en los criterios de selección, no dejarlos librados al azar o al arbitrio como en el caso que nos ocupa. Pero tiene la desventaja de otorgar el mayor poder a la corporación de los arquitectos con consecuencias de alguna manera imprevisibles para los promotores: las dificultades para llevar a cabo algunos proyectos surgidos de este tipo de concursos son notorias y no deben haber sido ignoradas a la hora de decidir el mecanismo de selección de los futuros autores.

Decía mas arriba que, en torno a este tema, se conjugaban numerosos planos de sentido y por eso me he detenido a analizar el proceso de concurso del MALBA. No se trata de señalar como parte del problema a quienes en definitiva, más allá de otros efectos, estaban de hecho procurando a la sociedad mediante esta operación los beneficios que ya he mencionado. El haber intentado con la intervención del entonces director del MNBA una fórmula fuera de toda posible crítica y con respaldo internacional no puede ser censurado; sino entendido como reacción a un aspecto débil del sistema local.

En otras latitudes, el sistema de otorgamiento de las obras, especialmente de las financiadas con fondos públicos, es más complejo. En casos como los de España o Francia se establecen diferentes niveles, y hay margen para la experimentación sobre

dos bases: en los niveles de principiantes los temas son relativamente sencillos y los presupuestos más reducidos, mientras que en los niveles superiores la solvencia profesional está asegurada por la trayectoria de los participantes invitados.

Por otra parte, el promotor no hacía sino recurrir a una figura en la que podía presumir una gran autoridad en materia de arquitectura, a pesar del detalle aparentemente irrelevante de que el señor JG no es arquitecto. En definitiva ¿no concurrían cada dos años las principales figuras de nuestro medio a engalanar con sus obras y proyectos las salas de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes? ¿Acaso el MNBA no había precedentemente realizado otras competencias y otorgado premios y galardones igualmente aceptados por los colegas, varios de los cuales acompañaban al funcionario a eventos y exposiciones internacionales? Si esto era verdadero, ¿por qué no designar entonces al director del MNBA como presidente de la Comisión Organizadora?

He tratado de explicar en otras oportunidades la larga historia del «profesionalismo» en nuestro país y a esas explicaciones me remito. Pero es importante destacar aquí que el nudo MALBA/GB no es más que una nueva expresión del mismo problema; un problema que sólo puede comenzar a encontrar alguna solución en la medida en que el conjunto del entramado institucional de la Arquitectura en la Argentina pueda hacerse cargo, al menos, de un profundo debate sobre el tema.

No se trata como algunos suponen de oponer de modo simplista la «Arquitectura del mercado y el Poder» a la «Arquitectura de la necesidad y la Resistencia»; como si se tratara de universos diferentes. Es cierto que los grandes temas de la «necesidad» han sido olvidados o relegados en los años de plomo o del peso/dólar. Este olvido nos atravesó y atravesó a nuestras instituciones con rarísimas excepciones. Los desequilibrios territoriales, la segregación urbana, la ausencia de servicios esenciales que deberían ser provistos o al menos facilitados por el Estado –desde las infraestructuras a la vivienda– han estado ausentes de la agenda, al menos desde hace treinta años.

Pero tampoco es útil ignorar que nos referimos a la agenda de los arquitectos que ejercen la profesión «liberal», pero no así a la de numerosísimos colegas anónimos que trabajan en las distintas oficinas del Estado. En realidad, la construcción de viviendas, escuelas, oficinas públicas, edificios culturales, instalaciones de salud, cárceles y otras obras de servicio público no se ha detenido por completo en estos años. Eso es: es falso que a diferencia de otros países –el «modelo» español, por ejemplo– en nuestro caso no hay obra pública con la que la Arquitectura pueda contribuir a un mejor ambiente para la vida de nuestra sociedad. El problema es que los resultados de la obra que sí se realiza son más que magros y sólo excepcionalmente tienen un valor cultural (esto es, para la sociedad en su conjunto, en el sentido expresado en párrafos anteriores) más allá del que cubre la necesidad inmediata. ¿A quiénes responsabilizar por este relativo despilfarro de recursos? ¿a quienes forman parte de él porque es una forma de

ganarse la vida con una profesión superpoblada en relación a todos los estándares mundiales?, ¿a la dinámica política clientelista que engorda las oficinas públicas?, ¿a un sistema de concursos que encarece la realización de las obras y representa algunos de los problemas ya mencionados?, ¿a una formación que apunta casi exclusivamente a construir arquitectos según el modelo de las superfiguras, despreciando las restantes maneras de intervención en la disciplina mientras que, simultáneamente, no dignifica ni ofrece los conocimientos específicos que requiere la función pública?

«Arquitectura del mercado y del Poder» y «Arquitectura de la necesidad y la Resistencia» no constituyen polos opuestos; sino aspectos de una misma realidad. Si la Arquitectura es entendida como disciplina, el compromiso con los Valores –e incluyo en estos a la solidaridad, la transparencia, la tenacidad, la justicia, la honestidad, el rigor, para nombrar algunos– no se restringe a ninguno de los lados de esa presunta polaridad y tiñe en cambio la totalidad de la actividad de quienes la protagonizan: desde el modo de tratar a un obrero o a una pobladora, pasando por la relación con los presupuestos y las leyes, y llegando hasta las formas de concebir y conseguir belleza.

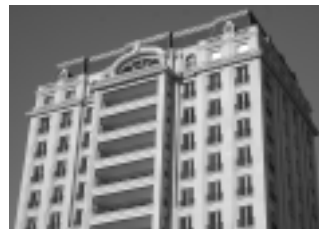
Aceptar esa polaridad, por más que nos ubiquemos en el polo que creemos más cercano a la «justicia», no hace sino liberar de toda responsabilidad moral a quienes se declaran satisfechos habitantes del polo presuntamente opuesto.

Quienes se identifican como ubicados en ese presunto polo, se ven a sí mismos como los representantes del partido realista (de realidad, no de monarquía), frente a los ilusos, utópicos o ideologizantes que constituirían el partido antagónico. Pero ese realismo es de cortas miras. En este sentido, paradójicamente y aunque con diferente nombre, ambos partidos comparten el mismo fundamento. Los «realistas» lo llaman cliente mientras que los del bando opuesto prefieren la más populista designación de «usuario». Lo que se diluye en ambos casos es el hecho de que la Arquitectura se dirige a la «sociedad en su conjunto» a la que pertenecemos; la del presente pero también a la del pasado y a la del futuro. La Arquitectura construye el ambiente urbano en el que todos habitamos, establece relaciones con el que heredamos y construye el que habitarán los que vendrán después de nosotros. Por eso, más que ninguna otra actividad del campo de las artes, la Arquitectura –y con ella los arquitectos, por supuesto– asume, además de su carácter de servicio al «Príncipe» sea público o privado, una responsabilidad cívica.

En el caso que nos ocupa es esa responsabilidad cívica la que parece ignorada o relegada a un fondo difuso. Tanto en el plano de la actitud frente a los medios expresivos, como en lo que se refiere a la relación con el espacio urbano. No es por azar que en el debate, este último aspecto haya sido opacado por el anterior. En una sociedad civilizada la presencia de una torre de esas dimensiones en un tejido de esas características debería contar

con un Estado y una sociedad que conjuntamente determinaran su pertinencia. En nuestro caso eso no ocurre, y me temo que no ocurre porque la idea de «responsabilidad cívica» (esto es de una responsabilidad en un espacio más vasto que el de nuestros propios «business») se ha ido ausentando. Así, los vecinos de nuestra ciudad parecen propensos a realizar dos movimientos de protesta de carácter opuesto: por la exigencia de que pasen colectivos cerca de su casa, y por que a la parada no la ubiquen frente a su propia puerta. Pero los arquitectos no somos ajenos a esa dualidad. Creo que es porque no lo somos que se hace difícil encontrar a alguno que haya rechazado el encargo de construir una torre gigantesca en un lugar en la que ésta no sería recomendable.

Mientras el debate deje enfrente a los que «no entienden a los clientes» y a los dogmáticos; mientras consigan ignorar toda perspectiva social o de futuro; mientras insistamos en cuestionarles sus elecciones decorativas, los jóvenes autores de GB pueden dormir relativamente tranquilos defendiendo al partido «realista». De mantenerse las actuales condiciones, ni los vecinos, ni quienes han dado su aprobación desde la administración urbana, ni los colegas que se saben en posiciones demasiado cercanas, habrán de demandarles esa incómoda «responsabilidad cívica» que nos obliga a plantearnos no sólo nuestras formas sino, con ellas, nuestras conductas *como arquitectos* desde un punto de vista moral. Pero no debería pasar desapercibido que, más allá de sus debilidades, la polémica generada por la obra nos habla de una inquietud verdadera, notablemente extendida y lo suficientemente intensa como para ilusionarnos con expectativas de movimientos. No es poca cosa que la primavera constructiva +01 provoque alteraciones en el envejecido tablero porteño, anquilosado por su hegemonía y sus certezas desde hace ya demasiado tiempo.



Atelman, Fourcade, Tapia,
Edificio Grand Bourg,
Buenos Aires, 2005.
Foto: Alejo Sarano.



Atelman, Fourcade, Tapia,
Museo de Arte Latinoamericano,
Colección Costantini,
Buenos Aires, 2001.
Foto: Alejo Sarano.

La Universidad Torcuato Di Tella es una institución sin fines de lucro fundada en Buenos Aires en 1991, por el Instituto y la Fundación Torcuato Di Tella. Con la misión de formar a las nuevas generaciones de dirigentes empresariales, académicos, sociales y políticos, se ha constituido en un ámbito de enseñanza e investigación básica y aplicada, partiendo del pluralismo de ideas, la excelencia académica y la igualdad de oportunidades. En la actualidad dicta 6 carreras de grado (a partir de 2007, lanza la nueva carrera de Arquitectura) y 22 programas de posgrado, conformando una comunidad académica vibrante al servicio de la sociedad, a través del fomento de los valores humanos, la provocación intelectual, la internacionalidad y la rigurosidad académica.

Arquitectura en Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea (CEAC) es una unidad académica de la Universidad Torcuato Di Tella concebida para estimular, renovar y transmitir el conocimiento de las teorías y las prácticas de la arquitectura y los estudios urbanos. Es un organismo flexible, dinámico y abierto que procura captar los acelerados cambios de la época, a la vez que reflexionar sobre los valores que permiten decidir acerca de su conveniencia, y promover acciones académicas que contribuyan a mejorar los espacios públicos y privados en el país. Desde 1996, el CEAC realiza actividades de forma permanente en las que han participado 160 profesores invitados provenientes de Asia, Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y Oceanía.

Carrera de Arquitectura

Título: Arquitecto.

Duración: 5 años.

Dedicación: Tiempo completo.

Opciones: Campos menores.

Perfil del graduado: estará preparado para desplegar sus mejores aptitudes individuales en cualquiera de las formas del ejercicio profesional: independiente, en empresas vinculadas a la edificación, en los diferentes organismos del Estado o en el sistema de investigación. El elevado nivel académico de la Universidad, el constante intercambio con el conjunto de sus alumnos y de sus profesores *full time* y sus programas de posgrado le permitirán completar su formación y encauzar su carrera en variadas especializaciones, garantizándole los medios para un proceso de permanente actualización.

Posgrados

Programa de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*.

Duración: 2 años.

Programa de Arquitectura y Tecnologías.

Duración: 1 año.

Programa de Arquitectura del Paisaje.

Duración: 1 año.

Programa de Preservación y Conservación del Patrimonio.

Duración: 1 semestre.

Maestría en Economía Urbana.

Duración: 2 años.

* Maestría en trámite. Expediente n° 8110/04 del Ministerio de Educación.

Departamento de Admisiones

Tel.: (54 11) 4784 0088/0553

Desde el Interior: 0800 777 8838 (UTDT)

E-mail: admisiones@utdt.edu

www.utdt.edu

Universidad Torcuato Di Tella.

Autorización Provisoria por Resolución Ministerial n° 841/91 del Ministerio de Educación.

Las imágenes de los distintos proyectos
y obras de este número fueron suministrados
por los respectivos arquitectos y estudios.

Cantidad de ejemplares: 500
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