

materiales

PROGRAMA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
DE LA CONSTRUCCION DEL HABITAR.

MATERIALES N°3.-Agosto de 1983-----
Entrevista a MANFREDO TAFURI-Notas
sobre el Pabellón de Barcelona.(F.
Aliata).La condición profesional por
A.Ballent-Historia, tipografía, el
caso de La Plata (J.Mele).Los espa-
cios de la locura en Buenos Aires--
La obra de Hernandez Larguía y New-
ton.(S-Pampinella).-Las ciudades de
la tierra, por Pancho Liernur.Docu-
mentos: Alejandro Christophersen.-
Programa de estudios históricos de
la Construcción del Habitar:objeti-
vos y Plan de Trabajo.-MATERIALES--

MATERIALES es una publicación interna del Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar que comprende varias secciones: traducciones de trabajos inéditos en nuestro país, trabajos de análisis crítico realizados por miembros del Programa y arquitectos invitados y reproducción de clases dictadas en Seminarios y reediciones de Documentos.

MATERIALES no tiene distribución comercial. Los trabajos que aquí se reproducen no son versiones definitivas y son, obviamente, de propiedad de los autores.

PROGRAMA DE ESTUDIOS HISTORICOS

DE LA CONSTRUCCION DEL HABITAR

Fernando Aliata
Anahí Ballent
Ana Cabarrou
Marcelo Cuenca
Jorge Feferbaum
Marcelo Gizzarelli
Humberto González Montaner
María Hojman
Pancho Liernur
Gustavo Lijalad
Trinidad Llambi Campbell
Jorge Mele
María Poberaj
Pablo Pschepiurca
Jorge Sarquis
Teresa Sauá
Irene Testa
Michel Tronquoy

CONSEJO DE REDACCION

Fernando Aliata
Pancho Liernur
Pablo Pschepiurca
Jorge Sarquis

INDICE

ENTREVISTA A MANFREDO TAFURI

NOTAS SOBRE EL PABELLON DE BARCELONA
por Fernando Aliata

LA CONDICION PROFESIONAL EN LA DECADA DEL 50
por Anahí Ballent

HISTORIA TIPOANALISIS Y EL CASO DE LA PLATA
por Jorge Mele

LOS ESPACIOS DE LA LOCURA EN BUENOS AIRES
por M. Cuenca, T. Sauá y C. Poberaj

PARA UNA CRITICA DEL PRIMER PERIODO
DE LA OBRA DE HERNANDEZ LARGO: IA Y NEWTON
por Silvia Pampinella

LAS CIUDADES DE LA TIERRA
por Pancho Liernur

DOCUMENTOS: ALEJANDRO CHRISTOPHERSEN

PROGRAMA DE ESTUDIOS HISTORICOS DE LA CONSTRUCCION DEL HABITAR

Como manifestación material de las formas de práctica social, el ambiente construído es una consecuencia de la superposición de múltiples proyectos. Esta multiplicidad se debe a la sucesión temporal en que tales proyectos se presentan y a los diversos intereses sectoriales e individuales a los que los mismos responden.

Sin embargo, el resultado de este proceso no es una indiferencia de la constelación de variables; por el contrario, el ambiente construído se caracteriza por la presencia de formas constantes y repetidas y por la permanente relación entre tal constancia y especiales momentos de quiebre.

Por otra parte, la Historia de la Arquitectura se ha ocupado casi con exclusividad de dar cuenta de construcciones, proyectos o conjuntos particularmente significativos en el plano de la evolución lingüística.

El conjunto del ambiente construído ha sido muy poco analizado; en algunos casos ha sido objeto de estudios cuantitativos en el marco de las disciplinas urbanísticas, históricas o sociológicas; en otros, de reseñas acumulativas o descriptivas de sesgo antropológico, capaces de explicar algunos aspectos de las producciones en sociedades primitivas pero que rara vez asumen el estudio de la producción del habitar colectivo en las sociedades modernas.

La hipótesis sobre la que se asienta el Programa supone la existencia de relaciones de transformación mutua entre los dos tipos de producción antes mencionados, a los que, a modo de simplificación, designaremos como producción 'alta' y 'baja' respectivamente.

En general los modos del habitar expresan relaciones de dominación. Vale decir que la organización de los lugares no hace sino sancionar materialmente compromisos intersubjetivos, históricamente transitorios, que unos sectores, estamentos, clases o individuos consiguen imponer mediante cohesión o consenso al resto de la sociedad.

Como sucede con otros ámbitos en la medida en que se complejizan sus requerimientos las comunidades tienden a generar un cuerpo especial de 'saber' a los efectos de controlar los comportamientos de este sector de la práctica humana. Arribado a un cierto estadio de su desarrollo, ese cuerpo de saber se organiza como Institución, vale decir que establece las condiciones de lo 'falso' y lo 'correcto' y con ello sanciona reglas, acepta agentes y construye genealogías.

Pero es menester entender que la propia existencia de las prácticas validadas por la Institución depende estrechamente del conjunto de las prácticas del habitar y funciona respecto de éstas, a veces, en modo negativo, procurando distinguirse renovándolas o intentando 'reencauzarlas' hacia modos aceptables presuntamente abandonados; y en otras ocasiones buscando desarrollarse a partir de la diversidad o de la negación.

De ambas maneras, sin embargo, el cometido de las prácticas institucionales es la regulación de los comportamientos y el conjunto de las acciones que participan en la construcción del habitar. En este sentido y aceptando a la Arquitectura como Institución puede entenderse que siempre y en cualquier circunstancia los productos o acciones que forman parte de su campo se presentan como Proyecto o Utopía, vale decir como prefiguración de ordenamientos diversos del mundo.

En este concepto la producción 'baja' no puede ser considerada como un producto incontaminado de sus protagonistas, sino como el resultado de unas fuerzas en pugna permanente y que a lo sumo consiguen equilibrios históricamente inestables. De un lado la presión desde la Institución que induce a asumir o descartar usos, hábitos, materiales o formas de acuerdo a los criterios que se establecen en ella como dominantes; por otro lado las necesidades y tradiciones que los diversos sectores sociales advierten y crean.

Interesan por lo tanto tres niveles problemáticos distintos dentro de una misma aproximación; éstos son: 1. La producción - institucionalizada, 2. La producción masiva, 3. Los mecanismos de funcionamiento del sistema.

Este enunciado puede ser formulado sobre la base de unos primeros avances realizados a lo largo de dos años de trabajo por

los distintos grupos de investigación que integran el Programa y merced a un cada vez más preciso ajuste instrumental.

Los trabajos de investigación realizados y en curso así como los seminarios de instrumentación que se detallan más adelante, pueden remitirse a algunas experiencias internacionales de las que interesa destacar las siguientes:

1. Los estudios y análisis de la producción del ambiente construido realizados en el ámbito del Instituto Universitario di Architettura di Venezia bajo la dirección del Profesor Manfredo Tafuri.
2. Los estudios de sociología de la cultura llevados a cabo por estudiosos como Raymond Williams en Inglaterra y Pierre Bourdieu en Francia.
3. Los enfoques historiográficos de E.Hobsbawn y E.T.Thmpson en Inglaterra y Carlo Guinsburg en Italia.
4. La renovación histórico-filosófica impulsada por los estudios de Michel Foucault.
5. Las posiciones y categorías estéticas elaboradas por la Escuela de Frankfurt, en especial por Adorno y Benjamin.
6. La semiología derivada del formalismo ruso, en especial de Victor Erlich y Slovsky, a los que se vinculan los análisis de la Escuela de Praga.
7. Pueden considerarse además como referencias en el plano específico los trabajos de Robin Evans, Enid Gauldie y John Burnett en Inglaterra, Bernard Le Roy, Pierre Saddy, Helene Lipstadt en Francia, Sergio Polano, Paolo Morachiello, George Teyssot, Giorgio Ciucci, Giorgio Piccinato en Italia, Víctor Pérez Escolano en España y Hartmut Frank y Tillman Buddensieg en Alemania.

2.OBJETIVOS

De acuerdo a lo enunciado más arriba podría inferirse que el sistema de relaciones por el cual la producción 'alta' determina el conjunto del ambiente construido constituye un mefistofélico y homogéneo mecanismo conspirativo. Esto no es así por varios motivos:

1. porque la propia historicidad del sistema implica en el conjunto de la producción la presencia de ciertas zonas que podemos llamar atrasadas y de otras que surgiendo de condiciones inéditas definen lo que puede llamarse una libertad relativa.
2. porque el funcionamiento del sistema es resultante de un conjunto de fuerzas que pugnan por la hegemonía y por ende se caracterizan por variaciones de proyecto.
3. porque en la medida en que el sistema se complejiza requiriendo un cuerpo especializado de saber, este genera a su vez sus propios mecanismos de validación que tienden a evitar una ligazón directa con los sectores que le dieron origen como factores de consagración absolutos.

Esta deshomogeneidad resultante permite la existencia de una producción que, como decía Benjamin, se mueva a contrapelo de la historia: la Crítica.

El objetivo de la Crítica es impedir la consolidación de aquellas representaciones (es decir conjuntos de construcciones, conceptos y proyectos articulados según determinadas matrices de sentimiento) del ambiente construido que se anteponen como obstáculos a una mejor condición de vida.

Este enunciado general de objetivos se hace concreto en la medida en que se lo vincula a conceptos ya enunciados. En las condiciones concretas de la historia argentina esto significa estudiar particularmente las estrategias y dispositivos de construcción del habitar integrantes del proceso de formación y modernización del país evitando improductivas generalizaciones globales, replanteando los conjuntos consagrados, atendiendo a los procesos de la historia tout-court, y especialmente a las áreas menos iluminadas de sus prácticas, pero sobre todo entendiendo que es en el interior de tales estrategias y dispositivos donde han de buscarse los signos y quizás las raíces de buena parte de los aspectos delirantes de nuestras construcciones contemporáneas.

3. PLAN DE TRABAJO

Por su carácter el Programa no tiene límites geográficos o temporales más allá de los que puede indicar una inscripción dentro de las problemáticas específicamente latinoamericanas. Siendo evidente sin embargo la necesidad de acotar el campo de trabajo a fin de permitir una progresiva afinación de los instrumentos analíticos además de la confrontación interna y externa de los resultados, se ha fijado una primera etapa de tres años de trabajo que se concentrará en las problemáticas de la ciudad de Buenos Aires en su construcción como metrópolis moderna, vale decir desde 1880 hasta nuestros días. Para permitir una mínima distancia sobre las temáticas a ser abordada, y por considerarlo un punto de quiebre en la historia reciente de nuestra disciplina, se ha fijado en el año 1960 la cota temporal más cercana. De este modo pueden formularse como "Estudios sobre la modernización del habitar en la Ciudad de Buenos Aires. 1880-1960", las tareas del Programa para el próximo trienio.

El cometido fundamental del Programa es la realización de tareas de investigación, pero este cometido requiere de otras actividades simultáneas que condicionan el carácter científicamente abierto y dinámico que constituye una de sus premisas fundamentales.

Estas actividades se definen según tres objetivos: autoformación, extensión y confrontación externa.

Las actividades de autoformación se concentran en la realización de seminarios internos que pueden ser obligatorios para todos los integrantes del Programa o responder a intereses específicos de las áreas. En ambos casos podrá requerirse la participación de especialistas de otras disciplinas.

En búsqueda de un enriquecimiento instrumental y ante las dificultades concretas que ha debido resolver, el Programa ha procurado hasta ahora buscar algunas respuestas en los ámbitos de la teoría del conocimiento y la sociología de la cultura. A corto plazo se prevee una mayor aproximación a temáticas específicamente historiográficas y estéticas.

En cuanto a la confrontación externa se consideran dos tipos de actividades: la publicación y los eventos.

Los productos del Programa son fundamentalmente los textos resultantes de las investigaciones, y su destino es obviamente la publicación. Esta puede asumir en su estadio final diversas formas pero requiere para su mayor ajuste de etapas previas de discusión y crítica. Para ello el Programa edita periódicamente una carpeta (Materiales) de reducida tirada (200), con la que se procura llegar fundamentalmente a otros investigadores o instituciones, teniendo en cuenta el carácter de apuntes preliminares de los trabajos allí publicados. Completan el contenido de la carpeta tres secciones permanentes: una dedicada a la traducción y reproducción de textos extranjeros de difícil acceso y primordial importancia científica, otra en la que se reproducen segmentos de los seminarios internos y una tercera en la que se procura recuperar del olvido textos fundamentales acerca de la cultura arquitectónica argentina.

La realización de eventos o la simple participación en los mismos constituye a todas luces una instancia que permite el crecimiento que a los miembros del Programa puede aportar el contacto con otros especialistas, además de la exposición y confrontación de las propias ideas; pero, lo que es más importante, es un vehículo eficaz hacia la reconstitución y consolidación progresiva del conjunto de la cultura argentina.

La extensión responde a la necesidad de ir reconociendo y comenzando a formular algunas premisas para las sucesivas etapas del Programa en cuanto a la modificación de las cotas espaciales y temporales adoptadas para el trienio. Con este objetivo el Programa iniciará en la medida de sus posibilidades la presentación de "módulos de trabajo" en otros ámbitos fuera de la Capital Federal, brindando apoyo y alentando la realización de programas similares.

ENTREVISTA

MANFREDO TAFURI

El texto que se publica a continuación es resultado de una entrevista colectiva realizada en Julio-Agosto de 1981 en Buenos Aires por un grupo de arquitectos.

Entre los presentes se encontraban Alberto Varas y F. Aliata, A. Ballent, M. Daguerre, J. Mele, J. Grin, A. Férnico, M. Cizzarelli, P. Pechepiurca, J. Sarquis, y Pancho Liernur quienes habían desarrollado previamente una serie de reuniones de estudio.

Esta versión, fruto del trabajo de desgrabación y traducción de varios de los presentes, no ha podido ser revisada por el Prof. Tafuri quien, por otra parte, había solicitado una rápida publicación. De todos modos hemos decidido incorporarla en este número ya que entendemos que su difusión resulta aún de gran importancia.

Bien, nosotros hemos hecho cuatro grupos de preguntas. Habría sin embargo una pregunta cero: nos gustaría conocer la historia del desarrollo del Instituto, tanto desde el punto de vista institucional como desde el punto de vista de las ideas externas a la arquitectura, que han condicionado su evolución.

Los otros cuatro grupos de preguntas que te haremos en su momento son: un primer grupo referido al balance de estos 10-15 años de trabajo y de la validez de los instrumentos críticos que has utilizado y que enunciaste en "Teorías de Historia". Un segundo grupo se refiere a problemas de la práctica proyectual que podría definirse como el ámbito de lo posible como operadoras, como arquitectos. En tercer lugar agrupamos temas de historiografía. El cuarto grupo se refiere a la relación entre saber-poder, centro-periferia.

TAFURI: Repetí la pregunta cero.

LIERNUR: La cero es una biografía de las ideas del Instituto y de tu grupo de trabajo. Cuando comienza, como, y en que situación se encuentran hoy, etc.

TAFURI: A esta primera pregunta estoy tentado de no responder nada.

LIERNUR: Comenzamos mal...

TAFURI: Te explico enseguida porqué: yo, balances no hago jamás, porque balances creo que se hacen solamente cuando uno está a punto de morir: duran el tiempo de un instante y luego estás muerto. Mientras estás vivo, en vez de hacer balances, que es inútil porque perdés tiempo, es mejor seguir adelante. Por lo tanto no tengo balances para hacer. En cuanto a las ideas está claro que si Uds. me hacen preguntas precisas yo respondo pero si me piden de explicitar aquello que he ya explicitado en muchos libros e investigaciones, yo no las explícito para nada. También porque buenas partes de los mensajes que emanan de estos trabajos, no deben ser explicitados, son metafóricos. En gran parte, una de las bases de nuestra elaboración es la crítica a la idea de moderno, por lo tanto a todo aquello que es funcional dentro del concepto de moderno, la racionalidad incluida. Y si Uds. me piden que racionalice algo que en cambio se presenta como un ataque al concepto de razón clásica, Uds. me piden traicionar me yo mismo, cosa que no haré. No se si es claro este concepto.

LIERNUR: Creo que sí.

TAFURI: Yo no sé si es claro para mí, porque creo que sea el nudo más complejo para desatar. No sé si todos han comprendido esto. Si entienden esto, entienden también que de alguna manera he respondido, no que no he respondido. ¿Queremos volver a Eurípides? Porque quizás con Eurípides nos entendamos...

En otras palabras, yo no quería que se interpretara el trabajo que yo hago y que muchos hacen en Venecia, como algo asimilable a cualquier otro trabajo de tipo histórico o crítico. Ni que se pensara aquello que hacemos allí como factible de etiquetarse, como suelen hacer ciertos simplificadores a menudo (de origen anglosajón) mediante el rótulo vago, impreciso, de "crítica de la ideología". Hace ya mucho tiempo que la ideología -por lo menos a mí- no me interesa. Trataré de explicarme.

Generalmente damos al término "ideología" una interpretación basada en Luckacs -clásica, digamos- que es aquella de falsa conciencia intelectual. Ahora bien, si se habla de falsa conciencia intelectual, mi pregunta es: ¿y cuál sería la verdadera? El término falso implica su opuesto, la falsedad implica la verdad. En realidad, ser profundamente nietzscheano, significa estar profundamente convencido.

do de la desaparición de cualquier concepto de verdad; por eso creo que el concepto de ideología como falsa conciencia es una contradicción en término. Debemos, en consecuencia, dar vuelta el discurso y ver que dentro de este término se ha insinuado algo de católico. Para eliminar este obstáculo podemos referirnos a otra cosa más simple y hablaremos entonces de representaciones. Estas sí que me interesan. Pero ahora veamos que son. Nosotros sabemos que las sociedades han tenido necesidades de representaciones, pero estas no siempre han sido descriptas, arquitectadas, dibujadas, pintadas. Muy a menudo las representaciones están escondidas dentro de más prácticas, y forman un substracto que es común a todos los individuos; el código intersubjetivo de una sociedad o de un grupo social. Podemos entenderlos como lentes no necesariamente deformantes a través de los cuales se ve la realidad. Un ejemplo simple nos lo proporciona "La flagelación" de Piero della Francesca de la otra noche, el cuadro que analizábamos ayer. Veíamos entonces algo que también fuera demostrado por Panovsky, vale decir que la perspectiva artificial con un solo punto de fuga no es para nada una representación objetiva del real sino una representación constituida. Pero en el cuadro de Piero, yo quería de mostrarles además que no se trata solo de una representación racional (matemática) del espacio, como dice Panovsky, sino que se trata de una representación matemática racional de la historia, que la racionalidad clásica se dispone sobre una línea, del mismo modo en que sólo una línea se dispone sobre un plano, porque sólo una línea y un plano se pueden poner en perspectiva. El espacio de Proust en cambio no se puede poner en perspectiva, porque va a saltos para adelante y para atrás, porque es fragmentario y no perspectivizable, vale decir que no tiene posibilidad de un único punto de fuga, aceptando sólo infinitos o ninguno. Pero los sistemas de representación del mundo yacen fuera de la posibilidad de nuestro control: sino ellos los que se expresan a través de nosotros, no somos nosotros quienes lo hablamos, las representaciones son entonces, siempre verdaderas construcciones de realidad, lo cual presupone que la realidad no existe sino en cuanto la construyamos. Les daré otro ejemplo pasando de la representación del mundo a representaciones más precisas. En 1528 Benedetto Bordone dibujó un mapa de Venecia. En 1500 exactamente Giocopo di Barbari había producido su famosa vista a vuelo de pájaro de Venecia. Veámoslas juntas. El mapa de Giocopo de Barbari fue el primer mapa perspectívico, muy preciso, en el que Venecia, se ve con mucha claridad. Es interesante que a ambos lados del mapa se ven dos dioses, Neptuno y Mercurio y sobre el fondo del dibujo un camino, que parte de Venecia hacia las montañas, en lo alto; se trata del camino que va a Alemania. Ahora bien, a partir de restituciones perspectivicas, se ha comprobado que la Venecia que dibuja de Barbari no es la Venecia real, sino una Venecia muy alargada, lo que señala su interés en mostrar, con muchos detalles, toda la zona que va de la desembocadura del canal grande en Plaza San Marco hasta el Arsenal. El resto es extremadamente realístico, es el fruto de un trabajo de equipos de personas que han relevado y dibujado minuciosamente la ciudad. Veamos, que tipo de representación hay aquí. Se puede comenzar por algunos detalles. Por ejemplo, el mapa de Barbari muestra todos los defectos de la navegación en laguna, así es que se ven muy claro en el mapa los hombres que en el medio de la laguna están levantando una red.

De este modo nos está dando a entender que allí hay un pozo. También nos muestra que las naves grandes y muy pesadas no pueden entrar en el puerto, por lo que están atascadas afuera con el consecuente alto costo y derroche de energía debido al hecho que de la nave grande se pasa a la más pequeña que es la única que puede pasar entre las partes de la laguna, y después entrar en el canal. El muestra claramente todo esto. Todas las disfunciones son así mostradas. Este mapa fue interceptado hasta como una acción de espionaje por parte de Alemania, porque el editor del mapa es un hombre de Munich, Antonio Kolb. Pero lo que es más importante de todo es que los dioses que él ha puesto en defensa de Venecia sean el dios del comercio y el dios de la navegación. Esto lo hace en el 1500, quiere decir en un momento muy preciso en el cual se está rompiendo la alianza con el emperador Maximiliano I, por lo tanto en Venecia se está perfilando una guerra, que será para ella desastrosa, con el emperador del Sacro Imperio Romano de Occidente. Aquel que en la representación está en cambio, ligado a Venecia (el camino a Alemania). Esta guerra es una guerra que es hostilizada, quiere decir una guerra que parte del patriciado veneciano no quiere. ¿Cuál parte del patriciado Veneciano no la quiere? No la quiere desde tiempos lejanos, desde los tiempos del dux Mocenigo y su sucesor Francesco Foscarini más decididamente expansionista. Tenemos entonces una Venecia dividida en dos. De una parte están los "viejos" y de la otra los "jóvenes". Los "viejos" son las viejas familias nobiliarias, ligadas al comercio y que consideran al comercio sagrado, santo y divino, y los "jóvenes" están interesados en la tierra y provocan la libertad de comprar tierras, así como de conquistarlas. Hasta se publicaba un famoso diario del Friuli que demuestra propio esta oposición de las familias antiguas y comerciales a la guerra. Así, existe durante todo el siglo, un partido de la paz contra un partido de la guerra, el partido de la paz es el partido del comercio, aquel que insiste sobre el destino comercial de Venecia, no sobre el destino territorial. Este mapa es la representación exacta del destino comercial de Venecia. Venecia tiene Mercurio y Neptuno - que la defienden, quiere decir los dioses de la paz, y el comercio. Tiene defectos, porque se piensa en la guerra en vez que en la navegación, y entonces él los muestra a todos, como para colocar una especie de plano regulador a la inversa, da un plano en donde señala aquí está mal esto, aquello y esto otro. Un plano que indica las reformas a efectuar y proporciona incluso una indicación política: es necesario aliarse con el Emperador. En efecto, alrededor del 1506-1507, una parte del patriciado quiere aliarse con el Emperador. Mas aún, cuando Giorgione pinta sobre la tienda de Ion alemanes el famoso desnudo, aquella mujer desnuda no es otra cosa que Venecia en forma de justicia, pero también en forma de paz, es la representación exacta del partido de los "viejos" que frente al emporio internacional de Rialto hace pintar el Giorgione un mensaje de paz. En cambio cuando se hace la guerra, y la pierden, Tiziano pinta exactamente frente al cuadro de Giorgione la alternativa ideológica: nuevamente Venecia es justicia pero ahora con la espada en la mano. Si ahora miramos el mapa del 1528, de Benedetto Bordone, quedamos estupefactos. Es un mapa pequeño sin la precisión del de Giocopo de Barbari donde se representa a Venecia pequesísima. Pero lo que es importante es que es exactamente la dársena de San Marcos, se entrecruzan los ejes del mundo: Venecia "umbelicus mundi". No bas

ta, Venecia es colocada dentro de una especie de laguna elíptica, se la representa en medio de un pozo de agua, como si estuviese en un lago, en un lago casi geométrico. Salteo ahora muchas consideraciones para mostrar las que representaciones de Venecia existen dentro de esto. Hay una ideológica clarísima; Venecia es el centro del mundo. Pero hay otra más interesante. Observen que la ciudad está dentro de un lago regular. En 1516 Tomás Moro había publicado la primera edición de la Utopía, y en la portada del volumen una ilustración mostraba la ciudad de México, la ciudad Utopía, dibujada a la manera en que los primeros viajeros que regresaban de Méjico representaban Tenochtitlán, vale decir en medio de un lago de agua dulce. Así, la lejanía mental de la Utopía, coincidía con la lejanía de un país perteneciente a la nueva tierra americana. Estamos en el 1516; doce años después del desastre de Agnateo, a un año de la primera paz del 17, a un año de diferencia de la paz de Bologna. Venecia comienza entonces a representarse a sí misma dentro de un lago, quiere decir, la isla de la Utopía, es un lugar que no tiene necesidad de ser buscado en el libro de Tomás Moro, puesto que existe en la realidad, llama Venecia.

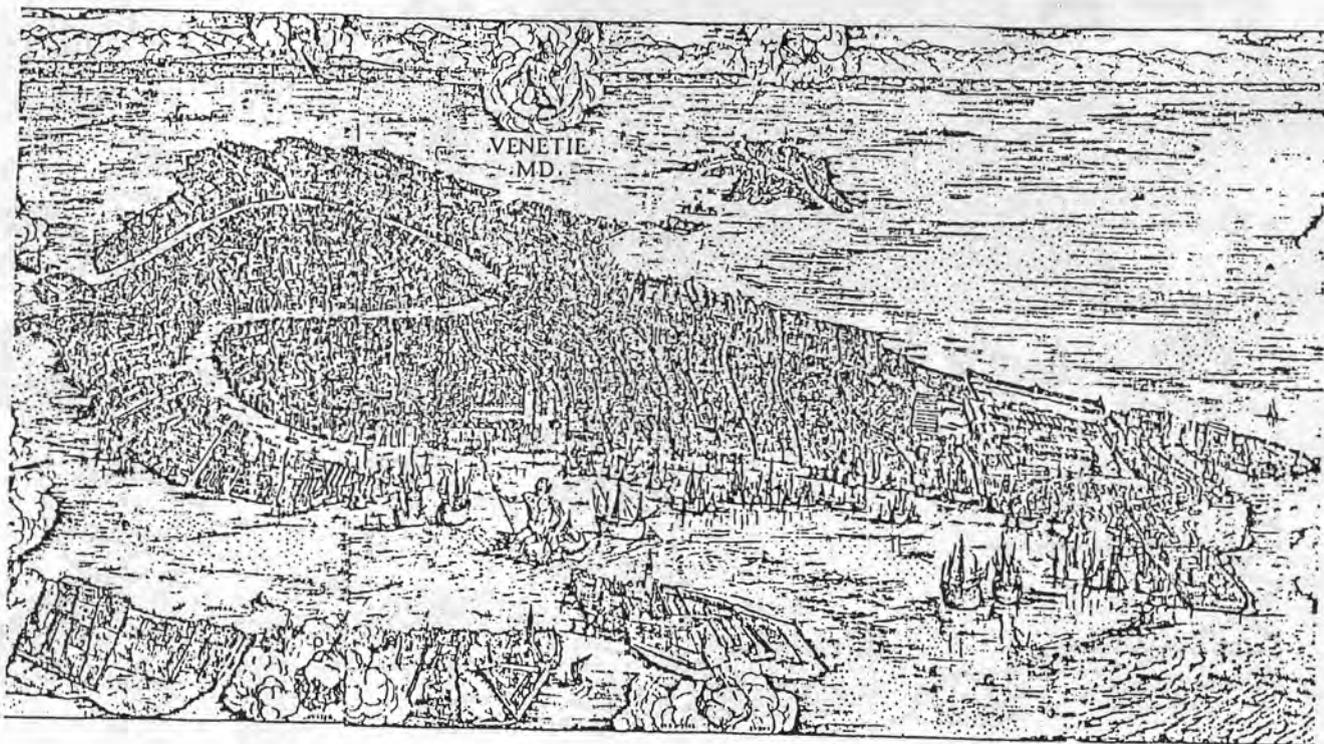
En el 1520 Gaspar Contarini que terminará siendo el cardenal amigo de Michelángelo, está cercano a Camandalese y construye el mito político de Venecia; que no es república o monarquía, ni oligarquía, sino república, monarquía y oligarquía simultáneamente como gobierno mixto. Así lo habían escrito Platón y Aristóteles, y así había confirmado Santo Tomás. Pero este gobierno mixto, que es monárquico en la figura del Dux, republicano en la del Consejo Mayor, y oligárquico

en el Consejo de los Diez, es como dirá también Guiciardini, gobierno atemperado; es decir, cada forma de gobierno es moderada por las otras. Por eso el mito de la armonía perfecta, de la armonía musical a la que se vincula esta visión cosmogónica de Venecia. Pero esta representación a su vez incide sobre la realidad: cuando hacia 1531 a Michele Sanmichele le será encargado estudiar un sistema de fortificaciones para la laguna de Venecia, el se remitirá ante todo a los historiadores venecianos de geografía que hablan siempre de Venecia como ciudad sin muralla, la única ciudad en el mundo que tiene el agua por muralla. Así Sanmichele propondrá simplemente excavar alrededor, en forma elíptica como en el mapa del Bordone, un canal, navegable. De este modo, el mapa de Bordone es por una parte utopía, representación, y al mismo tiempo avant-proyecto, de aislamiento.

Como pueden ver, las diversas representaciones de la ciudad, la mítica de Contarini, la representación perspectiva y la representación cosmogónica, se unen a otras prácticas institucionales, en un partido preciso, que tiene una política precisa.

Puede entenderse entonces que la importancia de las representaciones está ligada estrechamente a como ellas tienen o no la capacidad de entrar en diálogo con las instituciones y modificarlas, vale decir en su capacidad de reforma. A menudo se suele decir que una representación del mundo es más débil, es más sintética, es más simple que los procesos reales que acontecen, la representación señala de este modo un nuevo reflejo de las instituciones, aunque hay quien sostiene lo contrario por lo que cabrá preguntarse entonces ¿es la institución o la representación quien

Jacopo de' Barbari, *Pianta di Venetia*.
Venecia, Museo Correr.



Existen movimientos que pueden alterar la representación, pero no son subjetivos. Por ejemplo - la crítica. La crítica, poniendo continuamente - al desnudo las representaciones en cuanto tales (observen que no digo el crítico sino la crítica) o sea un trabajo intersubjetivo, social, - internacional; la crítica, decía, puede introducir tantas dudas sobre las representaciones - vigentes que puede forzar a hacer un esfuerzo - por ir adelante, por dar un salto.

En cuanto a la relación entre esto y el arquitecto se me ocurre una imagen: en un cuarto, en el que parecen no existir puertas ni ventanas está el arquitecto, y en cierto momento la habitación comienza a inundarse.

En esta acción consistiría la operación de la - crítica, absolutamente dispuesta a ahogar al personaje, no por maldad sino para que aquel señor descubra que la habitación no tiene paredes, ni pisos ni techo. En otras palabras, para que se de cuenta de que la habitación no existe.

Parece una imagen kafkiana, pero es real. Si aquel personaje que está en el cuarto continúa - obstinándose en creer que la habitación es verdadera se ahogará. Sin en cambio se da cuenta que la tal habitación no existe es probable que, desesperado, a último momento quizás, exclame: - "¡pero esta habitación no existe...! y de este modo, obligado por el agua habrá inventado un espacio.

Por supuesto que no me refiero a una persona. Se trata de un trabajo larguísimo que no corresponde a la duración de nuestra vida. Aunque podemos ver mientras tanto algunos efectos: por ejemplo 10 ó 15 años atrás ninguno se habría permitido - tomar la planta de San Pedro de Miguel Ángel y transformarla en un jardín. Si esto se realiza es una demostración de desesperación. Naturalmente ante tales gestos el crítico frunce el ceño, puesto que se trata de una desesperación inconciente, y por ende inútil.

Pero esto ya demuestra una duda tan grande sobre los instrumentos que el arquitecto tiene en la mano que generar, por lo menos, un cierto optimismo sobre el trabajo hecho de 15 años hasta el presente. Por cierto que es necesario continuar haciéndolo pero existe ya una cierta perplejidad difundida en todo el mundo sobre instrumentos que en cambio han sido construidos a lo largo de 100 años. Esta perplejidad corresponde a comenzar a abrir la puerta.

LIERNUR: Las dificultades que encontramos al formular estas preguntas me recuerdan un cuento de ciencia ficción americano contemporáneo, donde hay un aparato inventado por quien sabe que raza en una galaxia llamado "el contestador". Seres de diferentes lugares del universo lo visitan para hacerle preguntas que inevitablemente no obtienen respuesta. También llegan seres humanos - y se dan cuenta finalmente que el aparato está - programado y capacitado para contestar las preguntas pero son los sistemas para hacer las preguntas, los sistemas de pensamiento, los inadecuados para comprender e incluso para detectar - los verdaderos problemas repensar absolutamente todo.

La conclusión es la necesidad de repensar absolutamente todo desde el comienzo.

Ahora bien, las preguntas que siguen tienen un - vínculo con la primer preocupación por la biografía del Instituto. Nuestro interés se refiere especialmente al uso de instrumentos críticos; por ejemplo ¿cuáles parecen ahora más útiles? ¿cuáles los que deben ser más estudiados? ¿cuáles en estos años han fallado? o, por el contrario, ¿cuáles han demostrado ser más idóneos? ¿cuáles son los que se han ido incorporando últimamente?.

O, por ejemplo, la presencia de Rella en el Instituto ¿implica una nueva relación con psicología? ¿qué relación han ido estableciendo con el pensamiento de Foucault?.

Pero para que puedas orientar mejor tus respuestas vamos a formularle algunas inquietudes concretas.

TAFURI: De acuerdo.

M.DAGUERRE: Mi pregunta es la siguiente: ¿cuáles pueden ser los alcances operativos de la crítica ante un tema como el de los concursos, entendidos éstos como momentos de cristalización de los "proyectos", en el sentido amplio del término? o más precisamente, por ejemplo: la publicación - del volumen que dedicarás al concurso de la Cámara de Diputados, ¿qué grado de incidencia real marcó en el mundo cultural arquitectónico italiano?

TAFURI: En cuanto al uso de los instrumentos - críticos, yo creo ser bastante claro, y he tratado de referirme a ello en mis últimos textos. Existe una fidelidad a aquellas que son las tradiciones del pensamiento, a las que me vincula una tradición que Benjamin hubiera llamado la - del pensamiento destructivo, y no sé como se puede destruir con método; una tradición a la que GARGANI - uno de los pensadores italianos - más interesantes sobre la crisis del método - llama la tradición del pensamiento sin fundamento. En suma, no se trata de algo que inventamos hoy o ayer. La crítica al concepto de fundamento está ya en "El nacimiento de la tragedia" y ha sido desarrollada en todo el arco de su vida quizá por el más grande filósofo que toma sus orígenes en Nietzsche, que es Martín Heidegger. Toda su obra es una crítica del fundamento y por lo tanto una crítica del método. Es Nietzsche quien en "El nacimiento de la tragedia", individualiza como enemigos actuales a Sócrates y Eurípides. A Sócrates por su filosofía y a Eurípides como a aquel que ha destruido la tragedia griega, aquel que ha hecho imposible el pensamiento trágico y el concepto de trágico.

Es evidente que el filósofo completamente racionalizador es aquel que se hace cómplice digamos de la edad de la técnica, y éste es precisamente el objetivo central de nuestra crítica. Por eso, más allá de sus juegos formales, si la arquitectura nos interesa es como consecuencia de esta edad y su "episteme" en el que nos movemos. Entendiéndola de esta manera, podremos dejar nuestra alma en paz y no preguntar continuamente: "hoy desperté a las nueve de la mañana, entonces el mundo va hoy en esta dirección". Simplemente yo me desperté a las nueve de la mañana, y estoy más descansado que ayer que me desperté a las ocho horas. Quizá hoy trabaje más. Dentro de cinco siglos, el "episteme" contemporáneo puede ser otro. El concepto de una crítica que sirve para que un arquitecto en vez de hacer los cuadrados de una manera, los haga de otra, no me interesa. Yo con eso no tengo nada que ver. Para esto llamen a Zevi, a Frampton, a Scully, llamen a quien les parezca.

Yo hago la historia, mi deber con respecto a la arquitectura consiste en entender la arquitectura como un pequeño fragmento de los modos de representación del conocimiento de lo real y basta. Por lo tanto que cosa cambia mientras yo estoy vivo no me importa en absoluto, porque el cambio que yo deseo, aquel que deseo profundamente, es tan fuerte que espero que de Buenos Aires, de Roma, de Manhattan no quede absolutamente ni una brizna sobre la faz de la tierra. Por lo tanto, como se que quedarán de pie las ciudades del enemigo mientras yo esté

vivo, tengo el alma tranquila, serena, y vivo como estoico y epicúreo. En tanto, se que mi trabajo tendrá consecuencias; el mío y de tanta otra gente. Y no creo en la escatología, esto es no creo en el apocalipsis, en el juicio universal, etc, etc.

Hecha esta precisión que sirve solamente para establecer las escalas. ¿Porqué ningún método?. Ningún método por que debemos accionar con astucia. Las representaciones -delirantes en el sentido de Freud- son producidas socialmente, esto es, son construidas. Esta construcción es una -construcción social.

Para construir la representación del mundo burgués capitalista se necesitaron alrededor de -nueve siglos. Ni veinte, ni treinta años: nueve siglos. En nueve siglos, el capitalismo burgués ha tenido fracasos, ha tenido derrotas, ha tenido momentos de drama profundo, y también tuvo momentos de ascenso, momentos de explosión. No -existen otros modelos frente a nosotros, fuera de los que esta cultura ha creado en nueve siglos. Esto debemos tenerlo bien presente.

Entre los instrumentos que aquella cultura ha forjado, que aquella cultura ha inventado está la crítica, lo que significa auto-crítica puesto que al comienzo servía para poder dirigir con mayor racionalidad sus propias acciones. Pero esta misma crítica se ha dirigido luego contra aquellos mismos que han iniciado el proceso en su etapa de fundación. En consecuencia esta crítica debe ser astuta.

¿Qué significa astuta? Debe tomar en sus manos el fenómeno histórico que tenemos de frente y atacarlo en todas formas de que seamos capaces, puesto que si lo ataca de una sola manera será apenas una crítica académica, inútil. Tomemos como ejemplo el Concierto Campestre, de Tiziano dado que ya hemos hablado de esta obra en una de las conferencias. Allí hemos usado por lo menos seis métodos.

Hemos usado la iconología; pero atención, no la hemos usado de por sí, porque interpretaciones iconológicas puras de este cuadro nos hubieran llevado hacia deformaciones mágicas, alquímicas, herméticas, que no nos interesan. Hemos debido usar la iconología junto a una filología tradicional. Por ejemplo, la filología tradicional ha sido hecha sobre el reconocimiento de los vestidos, esto significa, establecer quién es pastor, quién es noble, y qué significa una mujer desnuda, esto ha sido realizado ya no sobre instrumentos iconológicos, sino sobre instrumentos iconográficos, que es una crítica de otro tipo basada sobre conceptos bien diferentes.

Se podría haber continuado con un análisis puro visibilista porque este también nos hubiera dado una serie de cosas muy profundas pero no se podía hacer por falta de colores, pero se podría hacer ver el significado pánico, quiere decir, la falta de color en perspectiva, enteramente al contrario de Piero della Francesca, quiere decir que hasta el color en Tiziano implica la unión de la figura con el fondo. Pero esto no es indiferente: unión figura-fondo a través del color, implica una armonía pánica. Hubiéramos podido usar también otros tipos de lectura: por ejemplo, aquellas basadas sobre diferencias de las escuelas. Recordemos el famoso discurso de Dolci sobre el dibujo romano y el color veneciano que nos hubiera permitido entender ya no sobre el cuadro sino sobre la escuela, que sentido tiene la falta de dibujo que se le imputa al área veneta. También la lectura de Vasari, nos hubiera ayudado por otra parte a descubrir, entonces, que ya allí se inicia una crítica del concepto de dibujo,

quiere decir, una crítica del concepto de límite, del concepto FINITIO, etc, etc, basada justamente sobre el uso del color sin dibujo, etc. Luego hubiéramos podido hacer una crítica sociológica, reconociendo en el comitente del cuadro, no una persona sino un exponente de una clase - particularmente atormentada por el problema del campo.

Hubiéramos podido hacer luego una crítica dirigida en cambio a la personalidad de Tiziano y -ver que Tiziano inicia la juventud con cuadros que son atinentes a la "Metamorfosis" de Ovidio, y que por un largo período -especialmente aquel en el cual trabaja para Carlos V- retoma este tema hasta que, en la vejez, las "Metamorfosis" reaparecen, pero reaparecen como alguna cosa en la que justamente aquella mujer que echa el agua que purifica, conceptualmente es transformado en Tiziano mismo que medita.

O sea que él continúa así representándose pero la victoria pertenece siempre a los dioses superiores, pertenece a Diana que transforma a Teone en ciervo, pertenece a Apolo que despelleja a Marte. En otras palabras, le queda a las clases altas.

Sin embargo hay también "Pietas" por parte de Tiziano. Puesto que no cree más que la victoria sea real, Tiziano no se identifica más con el vencedor. Precisamente después de la experiencia con Carlos V, Tiziano expresa su piedad por las clases perdedoras, y por lo tanto expresa -un impulso que es totalmente subjetivo e intelectual contra el mito que él mismo había contribuido a formar.

De todas estas cosas, ninguna funciona sola. Tal es así que cuando leemos un texto de Calvese, un texto de Bettisti o del mismo Panovsky, que no logra poner en relación su análisis iconológico con el lugar, con el tiempo, con el momento, -creo que quedamos todos fastidiados. Y es que la reconstrucción que se nos presenta es una reconstrucción que se conforma con hechos fácilmente expresables. Si se los entrecruzan, no todo se habrá dicho. Mucho puede ser dejado a la apertura de quien lee; de quien quiere continuar el análisis. Y aquí nos vinculamos a una de las preguntas que antes me hacían en cuanto al aporte de los nuevos estudios relativos al análisis y psicoanálisis. No es tanto Lacan, o las disciplinas de moda, lo que nos interesa sino más que nada el contenido profundo de Lacan, o sea el retorno al texto de Freud. Releyendo a Freud, hemos descubierto la excepcional validez que tiene para nuestro trabajo las ideas expuestas en el "Lady Godiva" y especialmente en las dos últimas tesis "Construcción en Psicoanálisis" y "Análisis terminable, análisis interminable", habiendo encontrado allí mucha afinidad con los principios que hasta llegar a este texto de Freud, habíamos seguido. Me refiero al concepto de un análisis que no se cierra, puesto que la profundidad metafórica tanto del texto figurativo como del propio contexto histórico en el cual aquel se coloca, precisamente por ser metafórica es interminable y no se extingue como cualquier discurso sino que cambia según las construcciones que lo sustentan.

Sobre este discurso, quisiera hacer algunas precisiones. La construcción histórica, como construcción crítica, implica una fuerte arbitrariedad.

Se presentan entonces dos problemas, primero: ¿cuáles son los límites de la arbitrariedad? segundo: ¿quién decide sobre la validez de las construcciones?

Comencemos por el segundo: ¿quién decide? ¿sobre

qué base nosotros construimos?. Nosotros construimos sobre una base productiva. Quien decide es la productividad de nuestra crítica.

Por eso en un cierto sentido la pregunta acerca de la influencia que ha tenido el volumen sobre el concurso de la Cámara de Diputados es una pregunta que es correcta e incorrecta. Correcta por que se plantea el problema de la productividad e incorrecta porque lo hace en un ámbito demasiado pequeño.

La productividad de la crítica, la productividad de nuestras construcciones, solamente puede ser verificable a gran distancia; esto es, sobre largos periodos no sobre tiempos breves. En este sentido no es ciertamente el consenso o el disenso del público lo que nos interesa, sino la capacidad que las hipótesis que formulemos tengan para provocar ciertas consecuencias, e incluso de dibujar prefiguraciones. Daré un ejemplo. Cuando se teorizaba una fuerte reducción de los límites de la actividad de proyectación, no existía seguramente la intención de llegar a formulaciones relativas al crecimiento cero de una ciudad. Esto último se ha producido como ustedes saben en el caso de Bolonia, cuya experiencia podemos o no considerar positiva. Ahora bien, aquí se ha instituido -por canales inescrutables, no directos ni lineales- una conexión entre el hecho de que alguno o un grupo comienza a teorizar sobre la no necesidad de producciones diversas desde muchos puntos de vista y un sector de un partido político, el cual considera que debe experimentar un crecimiento cero para una ciudad. A esto yo lo llamo productividad. Una productividad que insiste no es consecuencia directa de aquella teorización pero que implica justamente el hecho de que ha pasado al interior de un conocimiento colectivo -como aquel de un partido-, el concepto de terminar de agitar una ideología basada sobre la forma arquitectónica, sobre la cantidad de producción construída etc, etc.

Pero adviertan que se trata de un ejemplo abstracto que no intento valorar, y con el que no pretendo significar que deba ser ese el único criterio, cuando se habla de la productividad histórica de una crítica. Si pensáramos así la construcción histórica de Nietzsche -quien escribió el "Zaratustra" alrededor de 1881-83- seguramente viéndolo perfectamente usado por Hitler en 1938 hubiéramos dicho: "esta productividad es negativa". Bastaba correrse hasta el 1981 para ver aquella productividad positiva. Por eso digo que no se puede medir sobre medio o breve período o en relación a las disposiciones deseadas.

Planteemos ahora el tema de los límites de la arbitrariedad, porque hace entrar inmediatamente en juego la parte objetiva del trabajo histórico.

Yo -al menos a mis estudiantes- les propongo lo siguiente: tomemos algo muy simple, la obra Palazzo Sachetti por ejemplo. En torno a la obra sería necesario comenzar a estrechar redes cada vez más cerradas mediante datos absolutamente ciertos con la idea de llevar hasta el límite la posibilidad de objetivación. Palazzo Sachetti ¿de quién es? ¿para quién es? ¿cuántos han sido los pasajes de propiedad? Sabemos que el palacio no está hecho para los Sachetti, sino que se trata de una operación de especulación edilicia llevada a cabo por Antonio de Sangallo el joven, quien se había propuesto construir una casa con el objeto de venderla. Debemos pasar a través de los testimonios de Vassari y advertir que él no habla de una casa que tiene mucho más locales comerciales que los que hoy

existen; haremos entonces un ensayo sobre la mano posterior para descubrir los locales de que habla Vassari y comprobar que fueron en realidad construidos y más tarde desechados. Buscaremos en la sala de dibujo de los Uffizi y luego en el archivo Sachetti para descubrir que el palacio no era de los Sachetti, sino que muerto Sangallo, la familia lo cede a la familia Ricci, y son ellos los que duplican la superficie del palacio; un trabajo que realiza Nanni di Baciopigio, por lo que en definitiva el palacio no es de Sangallo. Se trata en realidad de un injerto sobre una pequeña idea de Sangallo, una obra de Nanni di Baciopigio. El mismo Nanni di Baciopigio que es el rival de Miguel Angel, aquel que disputa a Miguel Angel el encargo del San Pietro que es quien construya La Loggia sobre el Tevere, luego recibida por la familia Sachetti (incluso es posible que en el patio haya participado con lo que sería su ópera prima Pietro da Cortona). Una vez hecho esto, puede todavía indagarse cuanto costó. Pero entonces deberemos prestar atención a como procede la especulación en Roma, al porque de las variaciones del precio de estos locales en diferentes años y de este modo se confirma la importancia de la zona (Sangallo que es toscano se instala en aquella zona fiorentina, para poder así tener una relación con la parroquia de San Giovanni in Fiorentini) al tiempo que se detectan una serie de pasajes de propiedad y de enfiteusis (que era en aquel entonces la forma del alquiler), que también demuestran la calidad y la cantidad de la especulación. Todo esto indica que un arquitecto vivía más de especulación edilicia que de salario.

Llegado a este punto habrá alcanzado el límite. Como pueden ver a la interpretación le queda un círculo pequeño, muy pequeño. Y comprimido, parecería que no tengo libertad y sin embargo dentro de este pedacito que me ha quedado, mi libertad es máxima. Me ha quedado una superficie diminuta de máxima libertad. Ahora bien, cuanto más la superficie de este último círculo tienda a cero significa que aquella obra habla solamente a través de los datos que he coleccionado. Quiere decir que el palacio es solamente palacio de la especulación, puesta en lenguaje de las condiciones edilicias de una época, puesta en lenguaje de una determinada estrategia. Pero veamos otros límites que pueden condicionar nuestra construcción.

Tomemos una obra de Miguel Angel: San Giovanni dei Fiorentini. Los dibujos para San Giovanni dei Fiorentini son seis, dibujados entre 1558 y 1562, unos años de grandes luchas para Miguel Angel. Primero con Paolo IV, luego con Pío IV a pesar de lo cual él es de todos modos arquitecto de San Pedro. Puedo también estrechar temas en torno a San Giovanni in Fiorentini, pero la obra es muy metafórica y por lo tanto me queda mucho por decir. ¿Cómo hago para no desperdiciar? ¿Cuáles son los criterios que tengo para verificar? ¿comenzar a tejer todos los datos que tengo a mi disposición, antes, después, atrás, adelante, sobre varios planos y que encuentro? (no solamente en el último proyecto de Miguel Angel, sino también en los anteriores): una fuertísima tendencia al cristianismo, un retorno a una arquitectura de los orígenes cristianos y por lo tanto una tendencia anti-arqueológica (lo que no significa anticlásica). Debemos inmediatamente hacer un éxclusus en este punto sobre la religiosidad de Miguel Angel. Debo recabar todos los datos necesarios para esto, y comenzar a enlazarlos; debo saber quiénes son sus amigos, saber que él forma parte

primero, del círculo de Savonarola para después pertenecer al ambiente del Círculo de los Teatinos de Viterbo; debo tener presente todas las polémicas sobre los desnudos del "Juicio Universal", entender como se ubica Miguel Ángel respecto a la Contrarreforma respecto a Paolo Carafa (Paolo IV) que introduce la inquisición, ad vertir cuales son las contradicciones entre el círculo de religiosos de Viterbo y Miguel Ángel; puedo avanzar aún más y preguntarme por que Miguel Ángel a punto de morir rechazó los sacramentos, aunque pidió el crucifijo, etc, etc. Simultáneamente debo colocarlo en serie con las otras obras religiosas, porque esta tendencia que aparece de improviso en San Giovanni in Fiorentini, se manifiesta también más adelante en la refacción de las termas de Diocleciano y en Santa María degli Angeli. Pero entonces me debo plantear el gran problema del significado de San Pedro. Comprenderé de este modo que puedo entenderlo en relación con San Giovanni solamente si examino el proceso paralelo de construcción -desde 1508 en adelante- de ambas iglesias comprobando que los dos están continuamente relacionados: cuando una es de planta central lo es también la otra; cuando se modifica una según una planta longitudinal también la otra lo hace. Es que San Pedro y San Giovanni son los símbolos de la alianza Firenze-Roma. Pero no solamente expresan la alianza Firenze-Roma; es también el hecho que Miguel Ángel, quien debe llevar adelante ambas obras, expresa en San Giovanni lo que no puede hacer en San Pedro: su oposición total a la simbología Petriana, que significaba la reivindicación por parte del Papa del poder terreno. De este modo aquello que nosotros hemos creído que era Miguel Ángel en el ático, es en realidad Pirro Ligorio o sea una broma atroz hecha a Miguel Ángel. Una broma que en los últimos años se ha descubierta y cuya importancia se advierte solo a través de San Giovanni. En realidad el ático de Miguel Ángel se presentaba completamente desnudo, es decir que entre la cúpula y todo el murallón absidial, había un muro completamente blanco, enorme, con grandes ventanales de efecto perspectívico que pueden verse en un grabado. Ahora bien, esta separación tan violenta hubiese provocado una serie de problemas a la unidad del edificio, la que hubiese saltado por los aires.

Pero además este ático intermedio hubiese producido una polémica increíble y se hubiera espejado en la gran cúpula, blanca también ella, sin relieves arquitectónicos, que se veía desde la vecina orilla al otro lado del Tiber.

Es así que la interpretación de una obra, se apoya y se confronta respecto a este arco múltiple de relaciones adelante y atrás, de tal modo que la obra es solamente algo de un laboratorio que forma parte de esta red, a tal punto que el análisis de la obra debiera en cierto momento diluirse en esta red de relaciones, una red tan múltiple que es la que constituye en realidad el verdadero sujeto. LIERNUR: ¿Han utilizado métodos de historia cuantitativa?

TAFURI: La historia cuantitativa es útil sólo para historias de largo o larguísimo período.

En arquitectura se han aplicado en forma muy restringida. Actualmente estoy supervisando la tesis de un alumno, que si bien no se encuadra dentro de la historia cuantitativa enfrenta problemas similares. Se trata de un estudio de los tratados de arquitectura inglesa de los in-

icios del 700, que es casi un análisis cuantitativo por cuanto de esos libros que en realidad no son tratados, se editan centenares, de versiones distintas. ¿Y qué eran? ¿Eran pequeños manuales que servían para eliminar la figura del arquitecto. De modo que tu comprabas este pequeño manual si querías hacerte una casa, buscabas el modelo que te convenía y lo construías por tu cuenta con un capataz, era una especie de manual para aficionados, solo que había una cantidad enorme. Ahora bien, nosotros en primer lugar hemos hecho un análisis del contenido, que se transforma en cuantitativo por cuanto no interesa saber en cada caso lo que está escrito, o prestar atención a las figuras representadas que son una cantidad enorme, sino buscar como se repiten ciertas matrices, ciertos modelos. Por ejemplo: Villa con planta octogonal, esquema Scamozziano (que probablemente cuesta menos) -¿Cuántas se construyen en realidad? Para eso se estudian sectores del territorio inglés y se verifica cuantitativamente el comportamiento del modelo lo que puede permitirnos demostrar que en Inglaterra en el 700 los arquitectos casi no existían.

El éxito de estos libros es increíble, frecuentemente tienen 5,6,7 ediciones, que actualmente son casi desconocidos porque eran como "Casas y Jardines".

¿Esto para qué sirve? Sirve para entender que cuando llegan los arquitectos, Soane, etc, etc, deben enfrentar esta praxis, que es la praxis dominante y que ellos tratan de poner barreras a toda esta praxis. Tal como dirá poco después Piranesi -de quien les recuerdo su estrecha relación con los estudiosos y arqueólogos ingleses en viaje por Italia-: no hay necesidad de los arquitectos.

GIZZARELLI: Quiero preguntarte, si han estudiado en el criterio visto en los cuadros de Tiziano y Piero, la caída de los gigantes de Romano.

TAFURI: No, no las he estudiado.

GIZZARELLI: Pienso que es una obra bastante expresiva de todo de desencanto de los intelectuales y también de las tendencias neofeudalistas de los Gonzaga, y me gustaría saber que importancia le otorgas.

TAFURI: Yo la juzgo importante hasta cierto punto porque el tema de la caída de los gigantes es muy común, y ha sido utilizado con frecuencia incluso por Francesco Zorzi, Paolo Veronese, etc, se lo emplea siempre en villas. Ahora bien, la caída de los gigantes, significa la afirmación de Júpiter e implica una simbología de modestia y prudencia. Esta es la esencia del tema. Lo peculiar, es que Giulio Romano lo trata con una cierta ironía, puesto que por lo demás se trataba de un encargo como tantos otros. No debemos olvidar que estos pintores no pintaban lo que querían, sino que siempre había alguien que les indicaba un programa muy preciso.

LIERNUR: Antes de proseguir con estos temas referidos a algunas cuestiones históricas, tengo una pregunta que ya has en parte aclarado al hablarlos del modo en que debe llevarse adelante una investigación. ¿Cómo elegir el tema o las obras?

TAFURI: Aquellas más ricas o aquellas más misteriosas.

LIERNUR: Correcto; parece claro que la elección de los grandes filmes -como Viena por ejemplo- se debe a la presencia en ellos de modos generales muy complejos, pero más allá de la preferencia por temas genéricamente ricos se hacen necesarias elecciones más precisas.

TAFURI: Dime cual es el tipo que no tienes cla-

ro, si tienes claro Viena...

LIERNUR: Una definición mayor aparece cuando us tedes abordan el tema del rascacielos, por ejem plo. Viena me parece un nudo evidente por sus - características tan peculiares como espacio de la gran crisis de los lenguajes.

Quien se plantea trabajar aquí deberá abordar - temas más precisos, probablemente ya referidos Buenos Aires y habrá de realizar elecciones más microscópicas una vez que está dentro del gran tema. Quisiera saber si es posible dar indicaciones válidas para hacer menos riesgosas éstas.

TAFURI: ¿Te parece claro? Me gustaría que me ex pliques entonces a qué motivos atribuí la elec ción del tema del rascacielos así vemos como - nos entendemos.

LIERNUR: Porque el rascacielos es la empresa ed ilicia más grande, y la inversión más importan te y concentrada que ha producido el sistema ca pitalista; también porque desde el punto de vis ta simbólico se trata de una gran operación sig nificativa de la entidad norteamericana, y por último porque su reproducción determina una ciu dad como Nueva York, algo absolutamente sin pre cedentes.

TAFURI: Te interrumpo por un momento. Yo pienso muy honestamente que frecuentemente un historia dor comienza un trabajo por determinado motivo y luego lo continúa con razones muy distintas. Si uno debiera responder a interrogantes como ¿cómo se comienza? ¿por qué aquel sujeto?, debería hacer grandes distinciones.

Querboeh -el autor de "Mimesis"- decía a sus al umnos en las lecciones universitarias que serv ieron de base a sus principales libros: "queri dos amigos, quieren saber como he encontrado - Dante o como he encontrado Shakespeare?, me gus

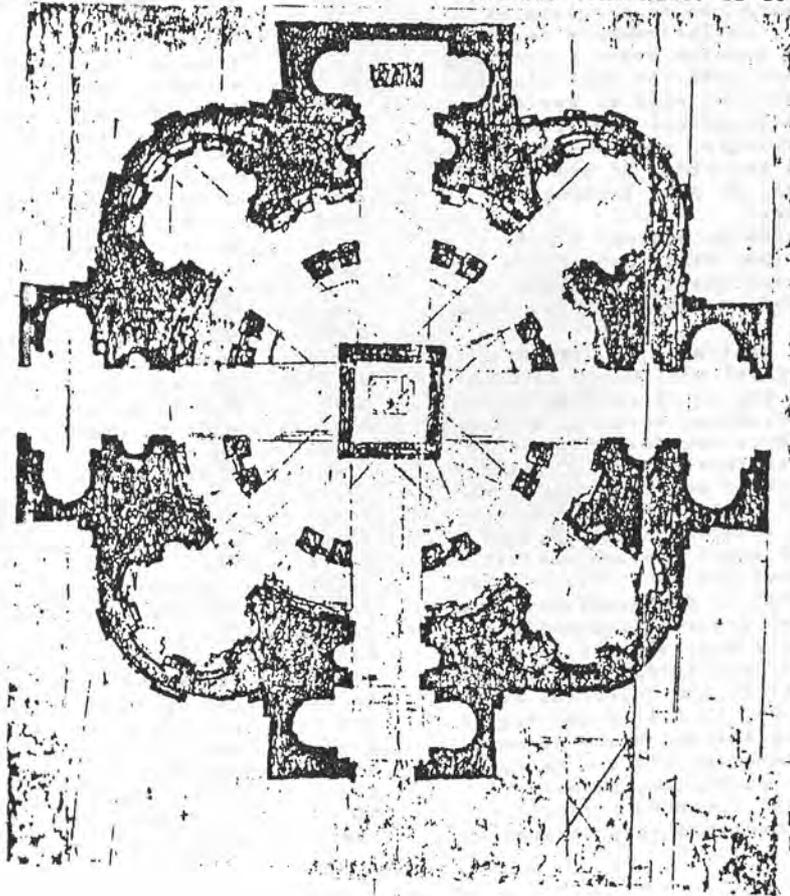
taban muchísimo". Es fácil advertir que de este modo Querboeh insistía sobre la irracionalidad total de la primera elección inicial.

Pero, vaya uno a saber que cosas emergen después. Partamos entonces del rascacielos. Al principio cuando me propuse ir a USA mi intención era estudiar aquello que has dicho tú: De este modo, lo primero que produje como fruto de los primeros dos viajes a los Estados Unidos fue aquel capítulo "La montaña desencantada". Pero allí había ya una deformación; o sea, yo entendí que el problema no era el del rascacielos en cuanto tal, que el problema era otro, y que referirme al rascacielos permitiría descubrirlo. Por eso hice una historia del rascacielos per versa.

Un especialista de historia del rascacielos podría comprobar que mi ensayo es perverso, porque en vez de partir de allí donde el desarrollo se inicia, lo hago después del punto máximo: cuando el rascacielos está ya en crisis. O sea inicio con el Wooldroff y estamos justamente en el límite de la crisis total. ¿Por qué?

Porque a mí me interesaba demostrar otra cosa: que para aquello que se refiere a la metrópolis, el "New Deal" de Roosevelt se llama Mr. John Rockefeller. Habiendo entendido esto, -que es mucho más importante que los símbolos- el problema histórico, la estrategia para la metrópolis, terminaba siendo el Rockefeller Center, un complejo cuya realización implica una división del trabajo, una organización completa de las responsabilidades, una particular función del equipo de arquitectura, que eran tan distintos de lo hecho anteriormente que quedó después casi sin continuado (tan único porque tiene necesidad de la gran depresión para existir). Esta era la duple que me interesaba.

Habiendo continuado el estudio del rascacielos



Roma, San Giovanni dei Fiorentini.
Progetto di pianta. Firenze, Casa Buonarroti.

en un capítulo de "La Esfera y el Laberinto" propuse una interpretación completamente distinta; quiere decir, me interesa como se ha llegado a la depresión también con el sistema rascacielo. Entonces me interesaba en primer lugar mostrar que mientras en otros lugares la expresión folk era la choza, en América lo es el rascacielos, y lo he demostrado filológicamente a través del texto de Mujica, etc. Por otra parte me interesaba demostrar la influencia del espectáculo, de Broadway haciendo ver al rascacielos como un Broadway invertido. La calle 40 como Broadway - invertido que vuelve a entrar en el cine y sale nuevamente. Por lo cual se produce el intento de transformación de la "fiction" en realidad inmediata, con todo lo que en eso subyace. Allí el protagonista es este señor quien es por una parte un gran coleccionista de cerámica persa lo que refleja inmediatamente en la decoración de sus rascacielos, mientras por otra parte es el único profesional de Nueva York que tiene un archivo económico, con los datos de todas las áreas de Nueva York que le permite ofrecer al cliente que lo visita un servicio completo aconsejándolo en primer lugar sobre el rendimiento económico de cada posible localización. De este modo el producto era un círculo completo, por cuanto la parte cultural y la parte científicamente especulativa estaban dentro del mismo estudio de arquitectura.

Esta unidad es la que en el Rockefeller Center se escinde. Pero sin encontrar este personaje y después estudiarlo filológicamente, no hubiese jamás entendido esto, del mismo modo que sin estudiar a Mujica no hubiese jamás entendido el carácter folk, aquel que para Hitler estaba dado por los monumentos a Bismarck donde se hacían las grandes manifestaciones, y que para USA será entonces la calle 40 de los años del gran "boom", los años '20.

Mujica afirma rotundamente que el rascacielos es la única forma solo y auténticamente americana, y la busca en los templos mayas y precolombinos, y sostiene que así como los españoles han destruido esas civilizaciones será el capitalismo - con su alma también netamente americana - quien habrá de reconstruirlas, proceso del que los rascacielos son una avanzada. Es sin duda una construcción perfecta, un poco ingenua es cierto, pero casi hermosa.

He aquí una representación en pequeña escala que ha funcionado muy bien. Basta pensar que justificación sofisticada, complicada y al mismo tiempo muy americana había detrás de estas formulaciones.

Ahora bien, en términos generales yo pienso que los temas habrán de elegirse allí donde uno intuye que existe un nudo que no es exclusivamente arquitectónico. Por ejemplo: estudiar a Miguel Angel significa seguramente estudiar un caso relativo a la autonomía del intelectual, un caso de entrelazamiento con todos los temas de la reforma protestante, de la contrarreforma, de los círculos relativos a la libertad de conciencia. O sea, estudiar a Miguel Angel implica abordar el gran problema religioso del 500. Para eso habrá que estudiar las técnicas de represión y también la independencia del artista (independencia total) con respecto a esta represión puesto que se trata de un verdadero contrapoder intelectual. No debemos olvidar que al Juicio Universal se lo condena apenas se descubre, en 1541 y que Miguel Angel logra mantenerlo inalterado hasta su muerte. Tan es así, que la congregación que se realizó en el 1563, el año de su muerte, necesitará por lo menos sacar a Santa Caterina y cubrir a alguna figura, cosa que ocurrirá pero después de

la muerte de Miguel Angel. En efecto él muere y en 1564 el cardenal Da Volterra mutila la Santa Caterina. Esto muestra la fuerza que tenía toda vía este hombre. Pero ¿a qué precio existe esta fuerza?

Lo que sucede es que si este hombre tiene tal fuerza es porque simultáneamente hay una masa - que no la tiene. De modo que si se civiliza a Miguel Angel, al punto que puede hacer lo que quiera en cuanto es "divino", esto significa que todos los demás pintores y arquitectos son una masa de maniobra que deberá tener perfectamente clara la diferencia. Dios hay uno solo. Y recordemos que hasta a nivel internacional existe este culto de Miguel Angel en vida. En el mundo contemporáneo se presentan los mismos tipos de problemas y también pueden entenderse los nudos en que se entrecruzan tantas historias: historias económicas, políticas, religiosas, aquellas estratégicas, aquellas de pequeñas especulaciones, de alta cultura, etc., etc. El problema es: ¿dónde se entrecruzan? ¿dónde crean problemas juntas?

En Argelia Le Corbusier "es" problema! basta pensar que sin los grupos fascistas que los sostienen, sin la ideología de los grupos del sindicalismo anárquico y revolucionario no se hubiera hecho el proyecto de Argelia.

LIERNUR: Sería en otros términos como una palabra a través de la cual hablan diversas lenguas.

TAFURI: O también una habitación en la cual suman súbitamente cien ecos, en la cual uno, quizá, es más fuerte y da el nombre a la habitación, por ejemplo: "Le Corbusier en Argelia" pero en realidad el problema es otro. No creo que sea el caso de "Le Corbusier en Buenos Aires" porque Le Corbusier en Buenos Aires buscaba solo trabajo, confiaba solo de la gran vitalidad de América, no me parece que tuviese otra cosa...

LIERNUR: Quizá era un puerto más cercano a su Utopía; ¿se podían hacer tantas cosas!... Era un lugar "abierto".

TAFURI: El debía considerarlo más abierto porque no tenía historia, pero al mismo tiempo aquí no encontraba la cosa que vitalizaba a Argelia, la Cashbah. Le Corbusier tenía necesidad de testimonios primitivos porque en ellos después fundaba toda su mitología. Aquí en cambio el proponía una banal aplicación de la "Ville Radieuse" - para Buenos Aires, por eso, quizás, Le Corbusier en Argentina no es un tema central.

LIERNUR: En cierto sentido, me llamaba la atención, que en "Proyecto e Utopía" (que en español fue traducido en el volumen "De la vanguardia a la Metrópolis") vos plantearas que Le Corbusier descubre en el Río de la Plata la posibilidad de abarcar y responder mediante la arquitectura a las leyes del territorio; que el problema no se resuelve "a la alemana", yendo del módulo a la totalidad sino que el problema es otra totalidad. Leyendo "Precisiones" hemos creído reconocer en el profundo impacto que la produce el vuelo al Paraguay sobre la mesopotamia la primera toma de conciencia de una nueva escala para la proyectación.

TAFURI: Es fundamental, pero sabé por qué es fundamental? Precisamente porque él viajaba en aeroplano. Pero ¿con quién iba en avión? ¿con Saint Exupery! ¿Saint Exupery era piloto no? Sería muy interesante hacer un trabajo relacionando el volumen de Saint Exupery sobre el vuelo - con un volumen de Le Corbusier que pocos conocen y que se llama "Overcraft" editado únicamente en inglés. Sería útil comprender así que ha sucedido en la mente de Le Corbusier en el primer viaje a América Latina. Saint Exupery explica claramente que cosa hace el piloto. Para él la ex-

perencia de vuelo es una experiencia mística en la cual tu estás separado del objeto y esta distancia da, por ejemplo, profundidad al deseo de potencia, pero este mismo deseo es frustrado, tu aferras una totalidad pero no puedes. O sea está toda la mística, de uno que después toma, para responder a las frustraciones, el block de dibujo y allí en aquel pequeño aeroplano sueña que el toma Montevideo que está reducido a dos cosas...

Para entender bien esto, deberíamos hacer un análisis filológico; o sea, comenzar a estrechar los círculos en vez de partir de L.C. (L.C. dice siempre mentiras, nos engaña sobre las fechas ¿tú sabías qué el no daba como año de su primer viaje en Argelia el 29. Como fecha del primer plan Obus daba el 30 y él no ha estado nunca en Argelia antes del 31, pero el 29 era el bicentenario; eran sus juguitos).

Debemos hacer un rodeo; sabemos que gran parte de la ideología sobre el vuelo llega a Le Corbusier a través de Saint Exupery. Deberíamos entonces comenzar a partir de los libros de este escritor; es un camino indirecto por el que puede lograrse un estupendo trabajo, y sería interesante que se hiciera en Buenos Aires. Un buen antecedente son los trabajos de Mary Mc Lead, u no sobre la revista Plans, otro es una especie de cronohistoria de Le Corbusier en Argelia. Los dos están en Oppositions N° 4, donde se publican también otros textos referentes a este tema.

LIERNUR: Vamos a continuar con otra serie de preguntas.

MELE: Una pregunta es si para manejarse en una complejidad de la realidad que nos permita realmente engarzarnos en las totalidades que conforman la pluralidad del mundo contemporáneo es necesario el rechazo de las utopías que pretenden negar la negatividad. Dicho de otro modo, hasta que punto para potenciar la acción de la crítica en un contexto prácticamente virgen como el nuestro es necesario o no trabajar desde alguna utopía.

LIERNUR: Otra pregunta es la siguiente: si se trata de hablar una lengua sin pretender decir nada nuevo, sin inventar, sino simplemente manipular los signos que este lenguaje todavía conserva, como restos, ¿no puede decirse que el personaje que ve más claro este problema y opera en esta dirección es Alvar Aalto? Es cierto que la expresión de la nulidad de contenidos es Mies, es cierto que Le Corbusier es el equilibrio de las fuerzas opuestas pero ¿porqué en tu trabajo su obra ocupa tan poco espacio?

VARAS: Si no me engaña la comprensión del italiano, el punto en que se resume la productividad es un punto que aparentemente no está dentro de tu programa crítico inmediato sino que es un programa de largo plazo, pero me pregunto si no existe una responsabilidad inevitable de la crítica -particularmente de la crítica histórica- en la medida en que la historia conscientemente o inconscientemente actúa, en una cultura débil y acuosa como la nuestra, como un elemento de presión dentro de la productividad; ya no como análisis del pasado sino como proyección en el análisis de la producción en concreto.

En otras palabras, que si bien la propuesta puede ser hecha a largo plazo, en el corto plazo influye también en la cultura como un elemento de presión muy fuerte. Entonces me pregunto si no es inevitable una toma de posición respecto del núcleo de la operación misma, en cuanto aún cuando se proponga no serlo, toda crítica operativa influye en el corto plazo.

SARQUIS: Con respecto a la crítica operativa,

hay en tu libro "Teorías e historia..." una posición de rechazo de la misma, aduciendo que no va al fondo de la crítica ideológica de la arquitectura sino que a lo sumo puede llegar a crítica tipológica, quisiera saber si en relación a esa posición del libro -que tiene 10 o 15 años- se ha podido avanzar en base a los nuevos instrumentos de la crítica como las disciplinas semiológicas o lingüísticas, el estructuralismo, etc., y si se han hecho trabajos concretos en este sentido para usar estos instrumentos. Me parece que vas a responder -negativamente pero...

TAFURI: Yo comenzaría por la primera pregunta aunque no me es muy clara.

Yo entendí esto: que no existen procesos de negatividad total, que tu has llamado Utopía, utopía negativa; pero no entendí el sentido de tu preocupación acerca de la crítica en relación a esta utopía negativa.

MELE: Quise decir si la presencia de un proyecto utópico negativo es imprescindible en toda acción de proyecto crítico, en el accionar sobre el devenir.

TAFURI: O sea, si dentro de la crítica es necesario siempre un momento negativo...?

MELE: Esa es la base de la pregunta.

TAFURI: Bien, sobre el término "negativo" es necesario entenderse, porque si lo usamos únicamente con un significado represivo o -si me perdonan la tautología- negativo, entonces digamos que no nos interesa: no veo que utilidad puede tener una crítica planteada así. En cambio, yo creo que si ustedes de refieren al concepto de "destrucción" que da Benjamín, quizás nos entendamos mejor. Aquel breve ensayo que escribe Benjamín -"El carácter destructivo"- es para mí fundamental y es tan rico que disolver sus metáforas me parece un delito. Bastaría con repetir lo que él dice: "cuando el espíritu destructivo mira alrededor no ve nada de positivo en torno a él. Pero justamente por que no ve nada que sea positivo, en todos lados ve caminos". Aceptando el espesor metafórico de este discurso, bastaría recordar otra frase de Benjamín: "Es necesario talar el bosque con el hacha afilada de la razón".

Hago notar que esto significa que tenemos frente a nosotros no caminos recorribles, sino un bosque y que aquello que hasta ahora parecía negativo es fruto de una destrucción, porque hay un hacha afilada, la de la razón. Por lo tanto ¿es esto negativo, es destructivo, es positivo? Dejemos suspendidos los interrogantes, porque cerrar este interrogante significa convertir el discurso en algo infantil.

En cuanto a la pregunta referida a Alvar Aalto, yo creo que el más grande "form-giver" de la arquitectura moderna es en realidad Le Corbusier, no Alvar Aalto. Aalto me resulta antipático, no lo puedo soportar, por una razón muy simple: es demasiado tranquilizador, no plantea problemas, su representación del mundo es una representación por la cual todo funciona bien... él suyo es un juego de... bromistas.

LIERNUR: ¡Pero vos no lo dejás en paz! ¡No le permitís escapatorias...! ¡Cuando busca hablar, hacer solamente su "estúpido" juego también te parece mal...!

TAFURI: Pero es que es verdaderamente estúpido.

LIERNUR: Está bien, pero es el suyo...

TAFURI: No, no es así.

LIERNUR: ¡Sin embargo hasta cuando intenta hacer un juego "silencioso" le "cortás los dedos"! ¡

TAFURI: Es que ¡atención! Cuando Le Corbusier juega, practica un Gran Juego, tan grande que

llega al límite de superar nuestra entera civilización, porque está tan dentro del juego -en Ronchamps, en Chandigarh, por ejemplo-, porque está tan en el punto de superar todo lo que ha sido hecho hasta ahora crea simples formas en espera, suspendidas, formas a las que hace entrar en coloquio con el Himalaya, con el silencio.

También en Le Corbusier están la ausencia y el silencio, pero existe de manera diferente que en Mies: fuera de la ciudad, más allá. ¿Recuerdan a Zaratustra frente a la ciudad? Le Corbusier también la ha sobrepujado, la ha dejado atrás, lejos, en las manos de Maxwell Fry, - Jean Druw y Pierre Jeanneret, mientras él se ha colocado más allá, bajo el Himalaya.

Doy por descontado que no confundiremos el juego con los juguetes. Cuando Wittgenstein recuerda muy bien que cosa significa originariamente juego, el famoso "coup des dés" del que hablan los surrealistas, que no es otra cosa que un recuerdo del juego de dados de los dioses griegos, el juego en el que se apuesta sobre el destino de los hombres determinando la total aleatoriedad de su existencia. De esta casualidad de la existencia precisamente da cuenta Wittgenstein en la primera parte del "Tractatus", cuando sostiene: "il mondo a tutto ciò ché accade". No se como se expresa esto en español.

LIERNUR: La traducción literal sería: el mundo es todo aquello que sucede, o mejor... todo aquello que acontece. Es como un juego de palabras acentuando el sentido de casualidad que hay en la palabra "aconece".

TAFURI: No, no, no es un juego de palabras. En italiano no se puede decir, pero en alemán aquella frase significa, sin juego de palabras, el mundo está puesto porque sí, está fundado sobre la casualidad.

Ahora bien, cuando Wittgenstein habla de juego, habla de un "coup des dés" que no puede continuar jugándose hasta el infinito, como Alvar Aalto, sino que debe lograr, por su sola movida cambiar las reglas.

Cambiar las reglas del juego con una sola movida: esta es una operación de grandes estrategias, es una operación que como pueden ver no puede suceder de hoy a mañana en el estudio de alguien; es una metáfora general de un deber que sin embargo no puede ser subjetivamente experimentado.

¿Comprenden porque me parece inútilmente repuesto, inútilmente tranquilizador el juego de Aalto? De este tipo de jugadores los prefiero a Scarpa o a Wright, porque el juego de ellos es más problemático, más ansioso, más abierto, mientras que Aalto está siempre cerrado sobre sí mismo.

Ronchamps es una demostración del juego de Le Corbusier. No sé si se han dado cuenta de que Ronchamps es la metáfora del Partenon, que la planta de Ronchamps está perfectamente planificada sobre la Acrópolis de Atenas. Noten la colocación del acceso, noten como ha puesto - el edificio bajo la recepción exactamente en la posición que respecto al acceso y al Partenón tiene el Erección. El acceso coincide con la colocación de los propileos repitiéndose incluso el mismo largo recorrido que se hace para llegar; ese recorrido en el que no se ve nada hasta que súbitamente aparecen los propileos para después verse girado el templo de Atenas. Partenon, del mismo modo que girado se descubre el cuerpo de la capilla.

Claro que todo esto es irreconocible a primera vista, sin embargo para él el significado

de estos tres fragmentos es éste, y lo dice claramente cuando habla de las formas que pueden escuchar y resonar respecto a otras formas: "arquitectura acústica", formas que "escuchan y emiten". Esto tiene un significado muy preciso, de algo que no da más fe pero que escucha, y a quel que escucha es alguien que está esperando. Exactamente como en el templo de Atenas, que es índice de una forma completamente terminada que está oponiéndose a aquello de que hablamos la otra noche, está oponiéndose a lo indefinido, que es negatividad. Esto es el "apeiron" de Aristóteles. Pero puede transitarse en forma diversa este único modo de relacionarse con el infinito aceptado por nuestra cultura, penetrando en la forma finita y disgregándola - ¿cómo?: dando un golpe brusco y haciendo un salto súbitamente hacia atrás.

Así aparecen una serie de formas arcaicas basadas en el megaron. Y por eso, podrá verse en Ronchamps que los muros se oponen siempre de a dos, e incluso la cubierta está separada de manera de parecer que está volando. La referencia a lo arcaico total, algo que expresa una no linealidad del tiempo mediante la posibilidad de regresar al más remoto pasado. La oreja no escucha entonces solo la naturaleza; escucha ese pasado, y haciéndolo proyecta el fragmento en el futuro.

Esto es un formidable "coup des dés" jugado con la civilización entera.

Esto es el Gran Juego. El de Aalto en cambio es un... juguete.

Precisamente en estos años de Chandigarh y de Ronchamps, Le Corbusier toma el "así hablaba Zaratustra" y dice: "Hace cincuenta años que no tomo en mis manos este libro, pero toda mi obra ha sido influenciada por Nietzsche. He decidido retomar nuevamente este libro y anotar cada página". Por eso el libro contiene unas anotaciones estupendas que explican el espesor de la obra de Le Corbusier.

En cuanto a las demás preguntas: voy a tratar de responder a lo dicho en relación a "Teoría e historia...", cuando y hablaba mal de la crítica operativa. Actualmente sigo teniendo la misma opinión; más aún con las pruebas que 10 ó 12 años atrás no tenía.

Hace 13 años, cuando escribía aquello, era la primera vez que alguien atacaba dicha cuestión. Ahora estoy tan convencido que ni pienso que haga falta atacarla porque creo que murió sola.

También esto es un criterio de productividad. De cualquier modo la mitología de la llamada crítica operativa no tiene ninguna influencia y por otra parte no la ha tenido jamás. Solo que ahora no la llamo más operativa sino normativa, por cuanto pienso que esta crítica en realidad pretende dar normas de comportamiento. Veamos entonces como la crítica, aún cuando no lo quiera, es operativa. Pero atención, será mío pensar en una crítica que absuelva sus responsabilidades influenciando lo que hará al día siguiente una particular categoría de operadores. Dicho de otro modo ¿por qué razón piensan ustedes que yo hablo desde hace tiempo de un entrecruzarse de historias en plural y no de una historia de la arquitectura? ¿por qué nos ocupamos continuamente de tantas manifestaciones de trabajos diversos evitando escindir pintura, escultura, música arquitectura, bajo relieve, trabajo manual, trabajo del capatán, etc.? ¿por qué nos interesan además las condiciones del trabajo y la especulación? Hemos visto antes hablando de Antonio Da Sangallo que si bien es importante la presencia de Na-

nni di Baciopigio, en el fondo lo que contaba en aquel caso era una operación especulativa. ¿Por qué nos interesan todos estos temas? Por que nosotros como historiadores tenemos un deber que es mucho más importante que cualquier otro: tenemos que golpear, cuestionar, descubrir la trama de la división del trabajo. Allí donde en cambio el arquitecto, por estar dentro no lo puede hacer y debe dar por descontada la división del trabajo. Les doy un ejemplo: ¿quién ha dicho que es el arquitecto quien construye? ¿Uds. piensan que en cualquier cultura, en cualquier lugar, en cualquier época han existido siempre arquitectos? No. Ya en "Teorías e historia..." he demostrado que en la Inglaterra del '500 los arquitectos no existían, y me parece que también allí demostraba que el término "architect" se emplea por primera vez en el 1563, si no me equivoco por John Shute (The First and Chief Groundes of Architecture) quien trae el término de Italia. Sin embargo solo muchos años después, en Inigo Jones la palabra adquiere una figura real. Y esta figura adquiere existencia real solo entonces porque, sólo entonces, con la reina, existe la necesidad de este tipo de operador, que por más de tres siglos no había existido.

Y si nos dirigimos a las culturas orientales, la cuestión de la figura del arquitecto es todavía más complicada. En el Japón, por ejemplo, en el '500, '600 y '700 el arquitecto del templo no existe, como tampoco existe la palabra arquitectura. Existen sí dos maneras para designar los problemas del construir a través de dos actividades: por una se indica la tarea de conseguir los fondos necesarios, por otra se refiere la actividad de quien diseña el jardín, algo que es mucho más importante que el templo mismo. Se valoriza así el vacío sobre el lleno, y ese vacío no es diseñado por arquitectos sino por pintores o maestros de la ceremonia del té, sacerdotes, mediante una operación no figurativa sino sagrada. Y los que en el diseño se expresan no son conceptos intelectuales sino una actitud del individuo ante el cosmos.

Y como este hay muchísimos ejemplos más. Uds. recuerdan como se hacía una catedral románica: no se utilizaban modelos ni tipos, todo se basaba en el uso de cuerdas. Había por lo menos tres cuadrillas, que trabajan en formas y tiempos diversos. Comenzaban los que hacían las fundaciones. Para ello el obispo fijaba en el terreno la medida del ancho de la nave central, y a partir de aquí, mediante una serie de triangulaciones, clavando estacas aquí y allá se iban determinando las medidas de las naves y la colocación de los pilares, mediante el uso de cuerdas anudadas marcando unidades. Venían luego los que levantaban los muros, quienes usaban de sus propias cuerdas y medidas y aplicaban a un dato preexistente - las bases - sus propios procedimientos; y por último llegaban los que trabajaban capiteles y demás detalles, también con sus propias cuerdas, medidas y criterios.

Como pueden ver, en este sistema no existe arquitectura en el sentido de una idea unitaria de proyecto, y alguien que la garantiza durante toda la obra, y aquí nada de esto existe, a pesar de lo cual la obra sigue adelante, a veces durante siglos.

Esto implica que no existía una división del trabajo como aquella que luego se iniciará en el 1200-1300. Por eso es un hecho inédito que Firenze contratase a Arnolfo di Cambio para ha-

cer sus fortificaciones, y tan novedoso es el hecho que será como tal registrado. De aquí que el primer deber del historiador no es andar fastidiando al arquitecto porque este hizo un ángulo agudo en vez de un ángulo recto, porque hace proyectos como Aldo Rossi o porque no los hace...; el primer deber es oponerse a la división del trabajo, una división que corresponde a un modo de producción específico - como el capitalismo. Y no se trata de proponer otro modelo, una tarea que corresponde a la sociedad entera determinar. Pero la labor de destrucción es imprescindible, y entre quienes contribuyen a la destrucción de esta opresiva construcción del mundo está también el historiador quien hace su pequeño trabajo, un trabajo que no es demiúrgico, decisivo, fundamental pero...

Es interesante que esta pregunta sobre la productividad de la crítica es bastante frecuente, incluso hace muy poco se le planteó a Foucault durante un seminario que se hacía en torno a sus ideas con la presencia de un conjunto de historiadores políticos italianos y franceses. Alguien le preguntó a Foucault algo muy similar a lo que aquí se planteaba pero referido a sus planteos sobre las prácticas carcelarias: "su análisis es todo negativo, -se le decía-, sabemos ahora como comienzan las prácticas carcelarias, que significan, cuales son sus conexiones institucionales, pero aquellos que trabajan en las cárceles viven en un gran desasosiego por lo que tú planteas, pues no saben como salir del impasse". La respuesta de Foucault fue hermosísima: él les dijo, "bien, pero atención, yo no soy un legislador ni sustituyo a siglos de encarcelamiento. Mi deber es simplemente colocar a los operadores carcelarios en posición incómoda, desagradable, y lograr que este desagrado abarque la máxima extensión posible, no es mi misión la de inventar alternativas, cosa que sería un proyecto de tablero, pura utopía y de las más banales. Lo que yo hago no es poner en cuestión tal o cual modelo de cárcel sino el propio concepto de delito, demostrando que ha sido históricamente inventado".

Bien, yo trato de hacer algo similar en lo que se refiere a la arquitectura. Mi objetivo es poner en crisis a los operadores en su condición misma demostrándoles que son hablados por una lengua, históricamente inventada y determinada, que se llama arquitectura. Recuerden siempre que Cluny fue hecha sin arquitectos, ... que las "mansion Rouses" elizabetanas también fueron hechas sin arquitectos, ... y que todo el Oriente, 15 siglos de historia de los lugares en que habitan y habitaron centenares de millones de personal fueron hechos sin arquitectos y sin arquitectura. No digo que esto es mejor o peor... simplemente es así.

Quisiera ahora hacerles ver algo relativo a la crítica normativa y a la crítica operativa. Tiene que ver con lo que antes se planteó acerca del psicoanálisis, a la relación entre psicoanálisis e historia.

El psicoanalista no les dice lo que deben hacer, simplemente analiza nuestras reacciones buscando aquellos trozos del pasado que pesan sobre el presente. El analista histórico, (y no casualmente al departamento lo hemos llamado "Departamento de análisis crítico e histórico"), hace exactamente lo mismo; no dice a la arquitectura aquello que él debe o no debe hacer, analiza también simplemente aquellos trozos del pasado que vuelven como pasadillas al

sujeto.

Lo del psicoanalista es un mero ejemplo, la afinidad es verdaderamente profunda. Franco Rella, un importante joven filósofo italiano - que trabaja con nosotros en Venecia ha demostrado la profunda unidad estratégica entre el análisis histórico y el análisis terapéutico. Y uso el término "estrategia" puesto que creo que se lo debe sustituir al de metodología, - puesto que ante nosotros el enemigo no despliega simplemente un método sino, precisamente - complejas estrategias de poder. Si nosotros usamos "método" estaremos empleando un arma simple que no basta para enfrentar la compleja y plural formación que estamos atacando.

Como el psicoanálisis, que debe ser continuamente cambiante.

GIZZARELLI: Quería volver a la clase del otro día cuando hablabas respecto a la crisis del pensamiento clásico, más precisamente a lo que dice Simmel sobre la extrañación que siente - el hombre metropolitano con respecto a la ciudad: esta pregunta tiene dos partes. La primera es esta: tú decías, citando a Simmel, que el hombre era bombardeado por un cúmulo de - sensaciones provenientes de la vida metropolitana; contemporáneamente Freud escribía que al hombre, en el transcurso de su historia, ha habido recibido tres grandes golpes: El primero con Copérnico cuando éste enunciaba su teoría en la cual el hombre no estaba más en el centro del Universo, sino que era una parte muy pequeña que giraba, junto con su planeta, dentro de un Universo infinitamente más vasto.

El segundo con Darwin cuando éste anunciaba al hombre su origen no-divino. El tercero con el psicoanálisis que hizo entender al hombre que no era el dueño de sí mismo, que solamente en la racionalidad no había que buscar la justificación de sus actos, sino en algo más profundo e inaferrable que era el verdadero dueño de - sus emociones. Pregunto entonces: eran solamente los impulsos emanados de la metrópoli o de la vida de la metrópoli? O ya no estaba en - curso - como habíamos visto en Otto Wagner, cuando hablábamos de la escisión del hombre contemporáneo - una crisis del hombre en el sentido de no poder dar explicaciones racionales refugiándose entonces en esta forma de extrañación y negación como podía haber sido el dadaísmo, uno de los más importantes movimientos artísticos, quizá, de los inicios del siglo?

TAFURI: La escisión explicada y experimentada por Simmel, es una escisión que no ofrece ningún margen a la angustia, no da pie a la posibilidad de ser vista de manera angustiosa, por que Simmel da un resultado. Es entonces la intensificación de la vida nerviosa la que provoca una profunda "abstracción intelectual", es un círculo cerrado, él lo dice claramente: "si tu quieres pasar a través de una comprensión mayor debes pasar a través de una 'vida nerviosa' intensificada".

Por otra parte; el sistema que propone Freud, no es un sistema para angustiarse, sino para aplacar las angustias; porque el psicoanálisis demuestra que tu eres una personalidad profundamente escindida, pero contemporáneamente da la posibilidad de vivir tal escisión. Crea así el lenguaje de la "escisión", pero es verdad en parte lo que tu dices, la escisión generalizada, más allá de Freud, es leída como algo que tiene que ser exorcizado, como si fueran las mismas brujas lo que la efectúan. Yo no creo que éste sea exactamente el caso del dadaísmo, que, creo, fue un movimiento absolu-

tamente fundamental, en el arte contemporáneo. Creo verdaderamente que es necesario separar la parte alta de la parte baja, existe una parte altísima: el descubrimiento del juego, el descubrimiento de la casualidad, el descubrimiento de lo inútil, es muy valioso este descubrimiento y pienso que también el arquitecto debería en cierta manera aprender con este descubrimiento de la inutilidad. Ellos han enseñado al arte moderno que la inactualidad puede ser sublime.

GIZZARELLI: Vayamos entonces a la segunda parte de la pregunta: en estos procesos de crisis múltiples cómo se coloca el intelectual con respecto al poder?

TAFURI: ¿Cuál poder?

GIZZARELLI: El poder político; parafraseando a Benjamín quizá sería mejor decir: "dentro" del poder y no con "respecto" al poder. De cualquier manera la pregunta hace referencia a lo escrito por un sociólogo que tu denominaste - "vulgar".

TAFURI: ¿Quién?

GIZZARELLI: Hauser.

TAFURI: Lo sigo llamando "sociólogo vulgar", marxista empedernido.

GIZZARELLI: El dice que muchas de las crisis que caracterizan a los vanguardistas estriba entre la separación que se produce en determinado momento entre el poder y el intelectual, entre lo que podría haber sido en el 500 y en el 400?

TAFURI: Porque según Hauser entre Paolo IV y Miguel Angel había afinidad. El mismo Miguel Angel ante una Florencia asediada inventa un sistema de fortificaciones contra su Santidad Clemente VII de Medici, que será luego su comitente tres años después, y que además lo había sido ya, estas esquematizaciones no las sorprende; de todos modos entendí el problema. Has entendido por qué estoy en contra de Hauser? A la historia se la conoce o no se la conoce, no se puede conocer sólo un poco, se necesita conocerla de verdad, saber como fueron las cosas. De todos modos el discurso de éste: en lo que se refiere al poder creo poder asumir en parte, no digo todo, sino en parte las formulaciones que sobre este tema ha hecho Michel Foucault. En el sentido que en efecto, lo estoy comprobando cada vez más en las investigaciones que estamos haciendo, que no existió jamás, ni en el 500, ni en el 400, ni en el medioevo, de un poder concentrado en un sólo lugar. Existe esta idea de un poder parásito, de un poder - que mira, de un poder que está en un punto, es una representación ineficaz, e impotente, sin empargo parece cómodo y te explico por qué es cómodo porque los intelectuales aman decir: este es el palacio del poder, porque sueñan que algún día alguno repita la toma del Palacio de Invierno; identifican en la palabra transformada en mito Revolución exactamente al modelo: - toma del Palacio de Invierno; que es por otra parte un paráfrasis de la toma de la Bastilla. Quiere decir que ellos aplican a todos los movimientos de nuestro siglo una concepción que había resultado bien sólo para un movimiento burgués del 700; esto mismo nos debería hacer comprender que algo no funciona.

En realidad no es un poder el que domina sino un sistema de poderes, estrategias de poder, lenguajes de poder, que nos atraviesan. Esto es mucho más incómodo de aceptar, y significa que el lenguaje que estoy usando en este momento como escribe en un ensayo magnífico, absolutamente magnífico, en uno de los últimos testimonios escritos, de Roland Barthes; su lección

de 1977 en el College de France titulada: "Lessons". El dice: mi lenguaje es fascista, porque es en realidad mi lengua, nuestra lengua, que no nos ordena aquello que debemos decir, pero no censura aquello que no se puede decir. Les doy un ejemplo, sobre la estructura misma de la lengua para demostrarles que él tenía razón y que nuestra lengua es fascista y por lo tanto nosotros somos también un poco fascistas. En italiano o en castellano un término neutro no lo puedo expresar, pero no puedo ni siquiera elegir cual es masculino y cual es femenino, ni tampoco entender porque uno es masculino y otro es femenino. Fíjense que cantidad compleja de condicionamientos existe dentro de la lengua; porqué el reloj es masculino? En realidad lo sabemos porque el reloj está ligado al tiempo, es el símbolo del tiempo, el símbolo tiempo está ligado al sol y el sol está ligado a Apolo. Pero en la lengua inglesa esto no sucede porque en ella no existe detrás esta simbología mitológica. Pero ¿cómo hago para descubrir esto? Sólo si hago una crítica de la lengua, esto es sólo si descubro que una parte de mi pensamiento está dedicado a la etimología, no es casual que Heidegger, especialmente en la segunda faz apenas encontraba un término se detenía 50 páginas para hacerle su historia, quiere decir la etimología, deberíamos hacerlo también nosotros, más aún, yo pienso que puedes ser un muy eficaz ejercicio didáctico. Piensen cuantas veces los arquitectos usan las palabras de cualquier manera. La misma lengua que me condiciona me permite al mismo tiempo una crítica de la lengua, por lo que tengo un arma que me permite recuperar. Pero ya el poder se ha anidado en la lengua, porque la lengua es un sistema mitológico, ya que me prescribe el masculino, el femenino, el plural; piensen por ejemplo en ciertos términos ingleses que existen sólo en plural, por lo que cierto juego de palabras, que existen en el francés, en el italiano, en el castellano no hallan traducción, estético no existe, existe sólo, estético existe en plural. Politics, es incorrecto y vulgar colocarlo en singular, ningún traductor lo haría nunca, y allí se pierden una cantidad de cosas importantes y no puedes ni siquiera sustantivar directamente. Nuestras lenguas en cambio lo tienen; tu puedes decir: "La política" y entender, por lo tanto, el proceso cotidiano de choque de facciones. Puedes decir: "el político", como la lengua que comprende este choque, en inglés es imposible, en alemán sí... Esta es una parte de las estrategias, pero a aquellas que se refieren a la arquitectura son más interesantes; por qué? Muy frecuentemente entre el habitat y el arquitectar, se establecen arcos de conexión que son invisibles a las mismas personas que las ejecutan. Piensen un momento en el tema "casas unifamiliares para operario", es un tema clásico del 800, que chocea contra una primera estrategia que es en cambio casa operaria colectiva". Bien nosotros sabemos que estas dos estrategias: la casa operaria del tipo colectivo o servicios, digamos el modelo derivado del Falansterio, del familisterio. He aquí que este modelo no será aceptado hacia fines de 1850 la burguesía industrial acepta únicamente el modelo pequeñas casas operarias ligadas a la fábrica, pequeñas casas ligadas a los terrenos de propiedad patronal. Parecería solamente un mecanismo especulativo, y si uno hiciese un análisis basado únicamente sobre la relación terreno-propiedad

del terreno etc., se equivocaría de inmediato. Porque el verdadero protagonista de esta estrategia es el médico, ¿cómo es posible? O mejor una pareja que se inventa alrededor de 1850, dos personajes se convierten en absolutamente fundamentales para el control del movimiento de clase operaria: el médico y la madre. El médico y la madre, nosotros lo podemos ver juntos, siempre juntos, por qué? Lo que el médico dice la madre lo ejecuta, lo hace ejecutar. Lo que dice el médico, podrá referirse a la masturbación, referirse a la higiene, referirse al ojo higiénico. Como ven no hay un poder, el ojo higiénico es una abstracción que penetra profundamente en todos los mínimos intersticios de la casa. Es por lo tanto un sistema de control que se basa también sobre el control de los ahorros, y principalmente, sobre la unidad familiar, reconstituida y soldada mediante esta estrategia general en la cual el médico y la madre tienen necesidad de un lugar: la casa es entonces la consecuencia de la estrategia no la causa principal. Esto fue demostrado de manera filológica, de manera muy brillante, por Guérnon y después por Tesson, los cuales han hecho una lectura basada, de una parte en los fenómenos reales, de la otra, la literatura, observando como justamente la literatura sobre la madre tiene una razón de ser inmediatamente al lado de la médica para después entrecruzarse. Este matrimonio mamá-médico quien lo ha inventado? Porque alguien podría decir: pero el sistema de poder no es éste, es otro, bien pero el arquitecto el cual tranquilo, con un lápiz en la mano piensa que su problema es: soy ecléctico? soy como Violet Leduc? Soy quien sabe quien? El en realidad está hablando la lengua del médico y de la madre. Lo que parece un descubrimiento del mundo con temporáneo, la casa, es una máquina para habitar. Le Corbusier no hace otra cosa que retomar el modelo de Rodon y Quelde Diborj. Este extraño modelo Rodon-Diborj y traerlo a la actualidad. La famosa fórmula "La casa es una máquina para habitar", entonces es un título de un capítulo de un libro francés del 1853 que Le Corbusier conocía muy bien. Pero no es lo el problema de la casa a respiración exacta, es justamente el problema de los hospitales, de las cárceles, quiero decir de todas las heterotopías del 800, Le Corbusier no hace otra cosa que darle nuevo diseño. Un nuevo diseño, no un nuevo programa, un nuevo diseño. Pero Le Corbusier de ese modo funda un nuevo sistema de poder, aunque sea un subsistema, respecto de las ideologías de los arquitectos. De todos modos quería recordarles una cosa invertida del 800 respecto al hecho del aire exacto, de la respiración exacta. Hay un proyecto de 1863-64 en el que un loco dice: como en la ciudad el aire es malo y en la campaña es muy bueno, el problema no es aquel de tomar la ciudad y fragmentarla en ciudades jardín, sino llevar la campaña a la ciudad, pero cómo? Con los parques? No, no se puede lograr, o piensa entonces en cubrir toda la ciudad con una enorme campana y traer con enormes conductos el buen aire de la campaña a la ciudad. Pero atención que de estos juguetos está lleno el 800. Son los juegos que Le Corbusier conoce y que después transforma en el sistema de respiración exacta... todas cosas que después no funcionan, el acondicionador no funciona, los chicos se quejan; pero la idea es

aplaudida.

Ahora respecto a los sistemas de poder yo creo que el historiador debería frecuentemente dar vuelta al poder. Quiero decir, en primera instancia decir: Quién es el Papa Julio II? Según creo yo no es él que está en el poder. En efecto, haciendo esta bromita estudiando el pontificado de Julio II, he descubierto cosas que revelan que en realidad en Roma el poder no lo tenía el Papa, ni tampoco la Aristocracia, lo tenía otro u otros.

Creo que para nuestro tiempo es muy importante conocer que somos verdaderamente atravesados por veinte mil prácticas de poder, y que nosotros mismos, somos pedacitos, fragmentos de poder, por lo tanto somos también nosotros mismos nuestros enemigos. La operación de saneamiento, que se hace sobre la lengua, se debe hacer también sobre nuestros instrumentos; - cuando antes decía, el italiano, no me permite decir ciertas cosas, puedo entender sin embargo que esto mismo es ya una operación de saneamiento de la lengua, comienzo a no estar sujeto de forma pasiva. En lo que se refiere a la lengua, porque los sistemas de poder son muchísimos.

GIZZARELLI: Quería preguntarte algo acerca de la particular relación que los arquitectos tenemos con la historia, en nuestro caso, historia de la arquitectura.

Borgas habla de la tendencia que existió siempre en la historia de abolir el pasado y después la necesidad de volver a recepcionarlo.

Nietzsche, cuenta, en "Sobre la utilidad y el daño de la historia", en que un hombre una vez pregunta a un animal cual era el secreto de su felicidad? El cual respondió que no se acordaba nada del pasado, que olvidaba todo, y que en ese momento se estaba olvidando de lo que le estaba respondiendo.

TAFURI: Solamente que nosotros no somos animales, por lo tanto, desgraciadamente con la felicidad tenemos poca confianza.

GIZZARELLI: Claro lo que en Nietzsche es metafórico alude, creo yo, a la necesidad de abolir el pasado para encontrar nuevos campos de acción, - más libres, más felices ya que el paso de su historia, o lo que es lo mismo: de su pasado, hacen fatigosas y a veces oprimente su camino, su vida. Remitiéndome a la pregunta: quisiera saber tu opinión con respecto a nuestras posibilidades de conectarse con la historia, para recuperar de ella, sin abolirla o sin recurrir a "nostalgias", sus enseñanzas. Menciono esto porque en tus conferencias tu habías distinguido entre aquellas que tienen "nostalgias clásicas" y los que tienen lo clásico internalizado como Le Corbusier.

TAFURI: A tu pregunta se debe responder con una aclaración inicial, no existe la historia, existen los historiadores, no existe la historia sin alguien que la construye, sin constructores de historia, la historia no existe, pero atención que cuando el arquitecto hace arquitectura también él hace historia, pero no recordando algo del pasado sino construyendo algo completamente nuevo. Disculpá si me aparto un poco del tema, pienso que esta sea una respuesta ligeramente desviada; como es evidente yo no puedo soportar eclecticismos de moda, pero cuando estos eclecticismos los hace Stirling, me parecen muy bien. En el sentido que, por otra parte, también Borromini los hacía, porque me parecen muy bien? porque el hecho de haber superado una censura, quiero decir, yo recuerdo por ejemplo cuando enseñaba en Milán, hace ya muchos años, era suplente de Ro-

gers. Rogers me decía: cuando me llevaba a ver la Milán neoclásica, pero neoclásica de los años 20-30, no neoclásica del 800, me decía: - "ves, esta arquitectura me parece estupenda, pero no lo puedo decir porque sino los jóvenes se arruinan". Hoy en cambio puedo decir, Definetti es un gran arquitecto, Muzzio excelente. A qué se debe? Se debe también a que los arquitectos que han roto ciertas censuras, que han roto un sistema de terrorismo, por el cual un arco y una columna son reaccionarias. Pero atención estos arquitectos no son Charles Moore ni Robert Venturi, es justamente Le Corbusier aquel que nos lo ha mostrado, quien es el que hecho por primera vez columnas y arcos? Es él que ha hecho nuevamente columnas y arcos. En Clandigard hoy está todo esto, no falta absolutamente nada, no hay capiteles, pero de todos modos no hay necesidad de citas literales, no?. De todos modos, más allá de las polémicas, en aquel caso Le Corbusier recuerda historia, da una enseñanza histórica. Esto es, me enseña a mirar otras cosas que antes no hubiese jamás mirado. Me enseña - aún a mirar la arquitectura de la India, cuando hubiese ido yo a fotografiar el observatorio de Jantar Mantar si no existía Le Corbusier por ejemplo? Ahora esto puede parecer banal, pero me parece que no lo es, porque alrededor el concepto de historia como construcción, los historiadores tienen desde hace tiempo una larga discusión. Porque si la historia es una construcción significa que no tengo criterio de verificación de la construcción misma. ¿Quién garantiza lo lícito de la construcción? Es el mismo discurso de la ideología de la representación, ideología que no puede llamarla falsa conciencia porque sino existe un criterio de verdad y falsedad que nosotros no sabemos, no conocemos. No conocemos más estos - criterios de verdad o falsedad, por lo tanto entra en campo el problema de la productividad de la historia, de los criterios de evaluación de la productividad de la historia misma, etc. He aquí, yo pienso, una respuesta en parte a tu pregunta aún si luego multiplica los interrogantes.

Notas sobre EL PABELLON DE BARCELONA

por Fernando Aliata

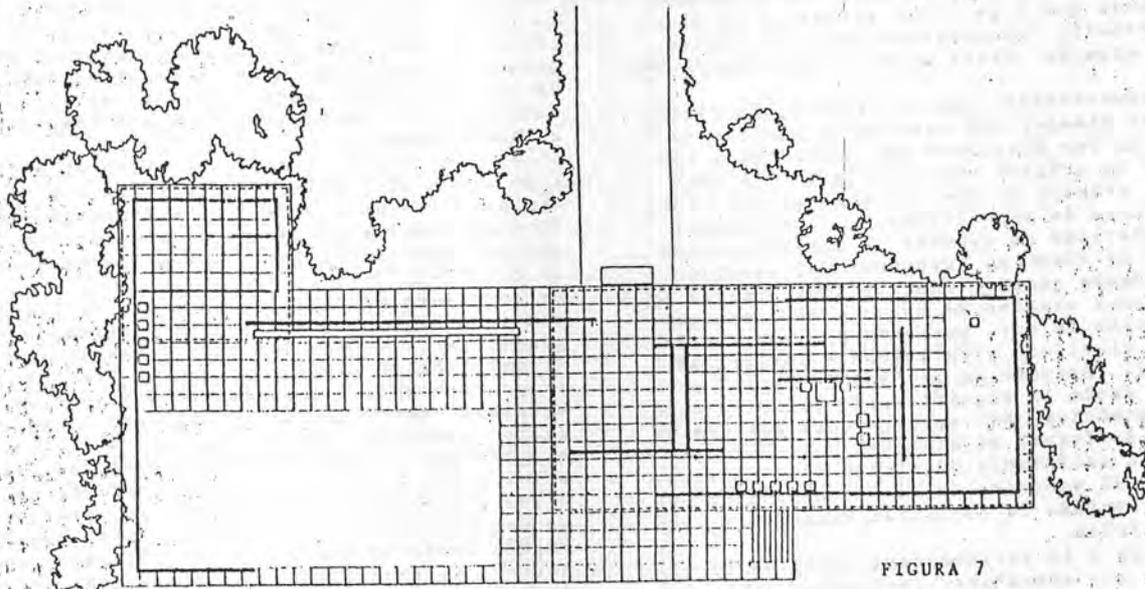


FIGURA 7

Las páginas que Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co dedican en su "Arquitectura Contemporánea" (1) al pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe e incluso a la totalidad de su obra, sugieren múltiples caminos a la investigación crítica.

La lectura de un Mies más allá del movimiento moderno, un Mies sin espacio propio dentro de las interpretaciones generalmente lineales y normativas de la historia, sin duda alguna hace tambalear los valores "canónicos" de su obra, introduciéndose en el terreno de la "reinterpretación" crítica según las categorías que J.P. Bonta utiliza en "Sistemas de Significación en Arquitectura" (2) al referirse al pabellón.

Profundizar en el contenido de la producción miesiana es elemento indispensable si se quiere ahondar esa posible "reinterpretación" desde ya provisoria, del pabellón de Barcelona. Pero tal profundización en nuestro contexto solo puede ser parcial, es decir, a partir de los escasos materiales disponibles y asumiendo los riesgos que implica no poder llevar a cabo una rigurosa investigación filológica en ausencia de las principales claves que le dieron origen a la obra.

El pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 asume el significado, a partir de la lectura de la historiografía clásica, de punto de cristalización de la arquitectura contemporánea, con el valor de "canon" que ya le otorgara premonitoriamente P. Behrens al decir que el pabellón sería "saludado algún día como el edificio más bello del siglo XX".

¿Pero hasta que punto el pabellón es síntesis, es demostración de la coherencia de la unidad de un momento histórico? ¿Hasta que punto no influyen sobre esta consideración los innumerables

discursos que sobre este verdadero mito de la arquitectura contemporánea ha superpuesto en densas capas la historiografía? ¿Hasta que punto esta interpretación es ideología conciente compartida por el mismo Mies y por el gobierno de la Social Democracia Alemana que es su comitente? ¿Hasta que punto dichas interpretaciones - canónicas no están referidas a la carga ideológica o al juicio de valor sobre lo que el objeto debiera ser más allá de su resultado material, que en muchos puntos como veremos parece contradecirse con el propio sistema que lo sustenta?

Para responder a estas preguntas deberemos recorrer temáticas, técnicas e instrumentos que no son, muchas veces, precisamente los de la historia de la arquitectura, pero que son imprescindibles si se quiere entender en parte este verdadero punto de entrecruzamiento de diferentes historias que constituyen verdaderas tramas imposibles de ser leídas con una absoluta linealidad histórica.

El programa de la Social Democracia Alemana, la posición de Mies dentro del campo intelectual, sus relaciones con las vanguardias, las construcciones ideológicas de la intelectualidad alemana de la primera postguerra de las que Mies participa; la significación propia del sistema de exposiciones y su relación con la ideología miesiana son hechos que no pueden ser enfocados de manera unitaria salvo que se pretenda conscientemente realizar una construcción histórica operativa.

Por eso debemos abordar un análisis paciente de cada una de estas historias con sus propios instrumentos dentro de un proceso de reconstrucción del objeto arquitectónico que nos hemos fi

jado, del cual estas notas son solo el principio de una investigación mayor.

El pabellón en primer término puede ser leído como representación, como metáfora del proyecto de mediación de la república de Weimar en la cultura Alemana y en el resto de la comunidad europea de la primera postguerra. Proyecto que ya en 1929 deviene en equilibrio inestable ante la hostilidad de la burguesía nacionalista, del ejército, los grupos de extrema derecha e izquierda y los grandes industriales, ante una situación internacional que pese a los esfuerzos desplegados para tenerla favorable mediante la negociación y el acuerdo, dista mucho de ser convincente.

Dicha interpretación, que ha sido negada recientemente por Glaeser (3) aparece claramente explicitada en los discursos del comitente y los juicios de la crítica contemporánea a la obra (4). En el primero de los casos es el comisionado alemán para la exposición: Dr. Van Schnitzler, al encargado de exponer la interpretación oficial en el discurso inaugural del pabellón en 1929: "Hemos querido mostrar aquí quienes somos, que somos capaces de hacer y como sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos por sobre todas las cosas: claridad, simplicidad e integridad." (5). Aquí el discurso de la "Sachlichkeit" es presentado desde la significación política como función hegemónica. Sin embargo esta defensa de la conciencia frente al desorden y la desesparación de la catástrofa histórica de la guerra, que realiza el proyecto de la "Sachlichkeit" no puede ser separado de la Social Democracia y su destino político.

"La república y la parlamentarización de la vida política que entrañaba, respondían sobre todo a las exigencias de racionalización, de modernización y de democratización que los exponentes más ilustrados de la burguesía alemana habían advertido y teorizado, desde las primeras tentativas, abiertamente paternalistas, de realizar la síntesis entre pueblo e imperio, típicas de Friedrich Neumann, a las más sinceramente liberales de un Max Weber y del mismo Walter Rathenau; dos nombres estos últimos que no debían haber sido extraños a la formación política y cultural de Walter Gropius..." (6) ni del mismo Mies van der Rohe. En estas tentativas la función del intelectual se centra en la reorganización de la producción que no puede ser reordenada sin que sobre ella se estructura un proyecto de síntesis; siendo esta la tarea principal del Werkbund Alemán del cual Mies es nombrado vicepresidente en 1927.

Si bien nos es materialmente desconocido el programa explicitado por la república para la construcción del pabellón, el mismo puede ser reconstruido a partir de un discurso general sobre el tema de las exposiciones que Mies formuló en 1928 y que reproduce R. Benham en "Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina", en el que Mies no solamente habla como arquitecto si no también como intérprete autorizado de la ideología del Werkbund "Las condiciones económicas, técnicas y culturales han cambiado de manera radical, tanto la tecnología como la industria enfrentan nuevos problemas. Es de suma importancia para nuestra cultura y nuestra sociedad, como también para la industria, encontrar buenas soluciones. La industria alemana, más aún toda la industria europea debe comprender y resolver estas tareas específicas." (7)

De allí que el pabellón se presenta como demostración concreta de los resultados que se pueden lograr aunando los esfuerzos de los sectores

industriales y la cultura para lograr concretar la unidad entre arte e industria, condición indispensable para la reorganización del mundo industrial. Pero esa reorganización debe tener una flexión determinante: "El camino debe ir de la cantidad a la calidad, de la extensiva a la intensiva. A lo largo de este camino, industria y tecnología se unirán a las fuerzas del pensamiento y de la cultura". (8)

La recuperación de la cualidad, el desplazamiento del reino de la cantidad del centro del problema es tarea que la intelectualidad, los artistas y la industria deben realizar como imperativo categórico para restaurar el aura de unicidad en el desordenado mundo metropolitano contemporáneo.

En este proyecto el hecho en sí de la exposición asume un papel didáctico: "La era de las exposiciones monumentales que producen beneficios monetarios pertenece al pasado. Hoy juzgamos una exposición por sus resultados en el campo cultural." (9)

La corriente mercantil generadora de la competencia industrial que estructura y organiza las exposiciones, es desautorizada y negada por Mies. El pabellón es explicitación del discurso del campo intelectual dirigido al universo de la mercancía mostrando la posibilidad de síntesis entre industria y arte, entre arte y vida. Su separación, su falta de contextualidad frente a los demás edificios de la exposición alude a esa condición de verdad revelada frente al desorden de la metrópoli, que es leído como transición hacia un nuevo proceso: "Estamos en un período de transición, una transición que modificará al mundo. Explicar y ayudar durante esa transición será la responsabilidad de las exposiciones futuras." (10)

Explicar y ayudar parece ser la síntesis programática del pabellón. Pero su resultado material sin embargo no alude a ninguna verdad, no explica nada, solo expone el vacío que fluye dentro de sus límites.

Frente a la contundencia de los escritos y la militancia en el Werkbund, la obra de Mies se reduce a la manifestación de relaciones entre las partes: "Ningún contenido es comunicable más allá de ellas." (11) Entre la teoría y la práctica la figura de Mies se desdobra hasta resultar inaferrable ¿Cuál es su verdadero rostro? Su relación, su subordinación a la vanguardia parece terminar como lo señala Tafuri (12) con la casa de ladrillo de 1923, que por otra parte podemos señalar como el antecedente iconográfico básico del pabellón. Su planta (Fig.1) parece acercarse directa y unívocamente a la rigurosa poética de Piet Mondrian a punto tal que pareciera cumplimentar todas las leyes de una composición neoplástica. Allí donde Mondrian coloca sus líneas negras de división para evitar la contaminación de los colores Mies coloca las fuertes divisiones murarias de ladrillo para remarcar una serie de superficies rectangulares en proporciones métricas similares a las clásicas composiciones de Mondrian como "Composición en rojo, amarillo y azul" de 1927. (Fig.2) Allí donde Mondrian propone sus mudas superficies de blancos en equilibrio, Mies coloca sus amplias superficies abiertas que como los bordes de los cuadros del primero solo proponen como límite los confines de la obra, como si las superficies pudie-

ran extenderse más allá de los mismos. Allí don de Mondrian concentra sus rectángulos de colores primarios que terminan por equilibrar el cuadro, que asume el carácter de superficie geométrica generada por una operación matemática, Mies centra la materia arquitectónica; la escalera las pequeñas habitaciones, los hogares a leña son equivalencias del grado máximo de variación admitida por Mondrian en sus composiciones (Fig. 3).

Pero como ya ha sido señalado por Manfredo Tafuri en "arquitectura Contemporánea" (13) el alzado de la casa de ladrillo no se corresponde con la planta (Fig. 4). La diferencia de carácter material entre el discurso pictórico y el arquitectónico destruyen la posibilidad de una analogía absoluta entre ambas obras. La arquitectura aparece desde su propia especificidad y destruye la unidad de relaciones del sistema neoplás-tico. Los planos se oponen a los volúmenes creando un diálogo inquietante entre la unidad del material, la compacidad de los cubos que conforman el espacio y la fuerza centrífuga de la planta que parece contradecir a las dos anteriores.

Pero hay algo más, para Piet Mondrian la descomposición del objeto y su transformación son demostración de la verdad a la que el artista ha llegado y que tiene el deber de explicitar. En Mies no hay verdad a totalidad subyacente que pueda ser demostrada, los signos no conforman un estilo o un lenguaje, solo se muestran a sí mismos.

La conformación emergente de la casa de ladrillos del 23' es verificable en el monumento a K. Liebnicht y R. Luxemburg de 1926 (Fig. 5) o la casa Welf de 1926 (Fig. 6). En el pabellón en cambio reaparece el sistema de planta de la casa unificándose con el alzado pero solo en apariencia.

El alojamiento de Mies de la vanguardia, su silencio su voluntad de no articular ningún lenguaje, es aquí directamente visible. El espacio de la síntesis programática de "claridad, simplicidad e integridad", el objeto que pretende explicarse a sí mismo y de esa manera explicar el sentido de la nueva era, es en sí mismo solo un silencioso montaje de aforismos.

Si Mies en su artículo "Construcción" (14) de 1923 recurre al aforismo como forma de expresión, aforismo que "permite aislar con limpia claridad los límites del lenguaje, indicar la razón de las divisiones, expresar la dialéctica que renuncia a toda conciliación" (15). En el pabellón el aforismo, la cita son los únicos materiales disponibles en un universo carente de significaciones unívocas.

Toda referencia directa a la composición lingüística del sistema de De Stijl, a la combinación de partes como fragmentos de un todo que ha sido desarmado y vuelto a ensamblar mostrando la lógica de su construcción espacial como un juego de construcciones ha desaparecido. No hay contradicción entre planta y alzado, la totalidad del edificio aparece como un montaje de fragmentos lingüísticos autónomos que se articulan sobre el soporte racional de una trama universal indiferenciada. Cada fragmento lingüístico alude a un sistema concreto, pero los sistemas se desconocen entre sí, se encuentran disminuidos sin hegemonías aparentes. Podemos establecer dentro del discurso arquitectónico una escala de valores de estos elementos lingüísticos pero no con referencia a su posición material en el edificio ni a su posición en el

campo de las disponibilidades iconográficas de la arquitectura alemana y europea en la década del 20'. De esa manera encontramos elementos estructurantes que organizan la composición, elementos que son consecuencia de esa composición, elementos arcaicos o elementos secundarios que terminan por definir la poética miesiana en su último período alemán e incluso en su etapa norteamericana. (Figuras 7, 8, 9 y 10).

El sistema de planos tanto verticales como horizontales adquieren el carácter de estructurantes dentro de la composición, pero sin embargo las texturas de los diferentes materiales que lo conforman construyen toda posibilidad de síntesis o jerarquías entre los mismos. El sistema colorístico de signos que hablan un lenguaje en el neoplas-ticismo desaparece frente a las texturas de los materiales de cada plano en los cuales son legibles diferentes historias: el travertino, el mármol, el vidrio, el acero o los espejos son fragmentos que no se subordinan a un único sistema. Los muros que se pliegan a 90 grados para producir los cierres laterales y con ello la separación del edificio del resto de la exposición son elementos secundarios de la composición, no desrollan el sistema, solo le ponen sus límites. Los mismos son derivados de la casa de ladrillos del 23' o la casa Wolf de 1926 (Figs. 3 y 6) y se seguirán desarrollando como elementos estructurantes en las casas con patio de la década del 30' (Fig. 11).

El sistema de estructura puntual es en cambio con secuencia de la composición, aunque ya había sido ensayado tímidamente en la casa de apartamentos para la exposición del Werkbund en Weissenhof-Stuttgart en 1927 (Fig. 12), será a partir de aquí que cobrará un valor capital dentro de la poética miesiana.

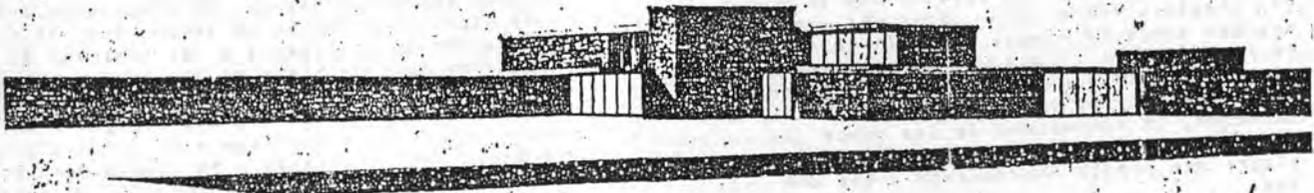
El basamento "Schinkeliano" que es arcaico en el sistema de elementos lingüísticos disponibles en la década del 20' se incorpora definitivamente al vocabulario miesiano transformándose en elemento estructurante, pero si hay un elemento unitario que puede marcar la totalidad del pabellón es el uso de la tecnología. Si el edificio es mensaje didáctico tensado a explicar y ayudar a encontrar la síntesis entre cultura e industria, la tecnología se vuelve pura retórica de esa condición. Si en la casa de apartamentos de Weissenhof (Fig. 12) Mies experimenta la posibilidad de la flexibilidad y libertad que puede brindar el uso de la estructura puntual y los paneles livianos, en el pabellón la flexibilidad se vuelve demostración retórica de sus propiedades, no necesariamente llega a cumplirlas.

La libertad de los fragmentos es solo aparente, no pueden moverse. Los paneles livianos han sido transformados en densos e inalterables muros revestidos en piedra. La política de los desplazamientos y flexibilidad que admite la casa Schoonder de G. Rietveld en Utrecht (Fig. 13) es aquí transformada en la más estricta rigidez. La composición es tensada hacia un inquietante equilibrio, cualquier desplazamiento impensado puede provocar el caos. No hay correspondencia funcional entre los elementos. Indiferentemente el plano de la cubierta puede ser sostenido por los planos verticales o por el sistema de columnas cruzadas, la existencia de ambos es una redundancia.

Tomando distancia de la existencia de la exposición (Fig. 14) mero objeto para producir beneficios monetarios, contradiciendo con su resultante material el propio programa que lo sustenta,

asumiendo el papel de objeto que se expone a sí mismo recortándose cuidadosamente del resto, el pabellón se reduce frente al observador a presencia de los instrumentos primarios de la forma, los cuales poseen la condición de fragmentos. Pero si cada fragmento puede ser separado y analizado sin que medien relaciones jerárquicas frente a los demás fragmentos, cada uno puede contar su historia, su propia historia. El sujeto al recorrer la obra se encuentra inmerso en un laberinto que admite cualquier dirección,

cualquier recorrido. Un laberinto plagado de sorpresas, de signos que expresan solo su propio valor material, que están colocados en un equilibrio inestable que no admite transformaciones. Solo, despreocupado, el paseante de la exposición puede penetrar en el espacio de la "síntesis" y encontrarse con el laberinto de las sorpresas, deambular por él y llegar a comprender que no tiene centro, que no tiene principio ni fin y que puede llegar a salir a entrar en él cuando quiera, como quiera.



4

Casa de campo de ladrillo. 1923. Proyecto

NOTAS

1. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co Arquitectura Contemporánea 1ra. edición, Madrid, Editorial Aguilar, 1978, pag. 151 a 158.
2. Juan Pablo Bonta Sistemas de significación en arquitectura. Barcelona, Editorial Gilli, 1977. Cap. IV y V. Las categorías que Bonta presenta con respecto al proceso de interpretación del pabellón de Barcelona con las siguientes:
 1. Ceguera.
 2. Respuestas pre-canónicas.
 3. Interpretaciones oficiales.
 4. Interpretación canónica.
 5. Identificación de clase.
 6. Diseminación.
 7. Del juicio gramaticalizado al olvido.
 8. Análisis metalingüístico.
 9. Reinterpretación.
3. Citado por J.P. Bonta en op.cit. Pag 172.
4. Son coincidentes al respecto los juicios de Harbers, Bier, Genzner, Rubiñ Tuduri, Read y Bernulli (1929).
5. J.P. Bonta. Op.cit. pag. 172.
6. E. Collotti. La Bauhaus en la experiencia político-social de la república de Weimar en Bauhaus, Madrid, editorial A. Corazón, 1971, Serie cuadernos de comunicación nº 12, pag. 15.
7. Citado por Banham en Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina, Buenos Aires, editorial, Nueva Visión, 1971, pag. 307.
8. Idem.
9. Idem.
10. Idem.
11. Manfredo Tafuri. Orden y desorden: la dialéctica del movimiento moderno. Conferencia pronunciada el 7 de Abril de 1976 en la Carnegie Mellon University. Pittsburg. Pag. 7.
12. Manfredo Tafuri, Op. Cit. pag. 153.
13. Idem.
14. Citado por Manfredo Tafuri en op.cit. pag. 153

FIGURAS

1. Mies van der Rohe. Casa de ladrillos. Planta. 1923.
2. P. Mondrian. Composición en rojo, amarillo y azul. 1927.
3. Comparación entre la casa de ladrillo y la pintura de P. Mondrian.
4. Mies van der Rohe. Casa de ladrillos. Fachada. 1923.
5. Mies van der Rohe. Monumento a K. Liebnacht y R. Luxemburg. 1926.
6. Mies van der Rohe. Casa Wolf. Vista. 1926.
7. Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona. Planta. 1929.
8. Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona. Vista interior. 1929.
9. Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona. Vista interior. 1929.
10. Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona. Vista interior. 1929.
11. Mies van der Rohe. Grupo de casas de patio. Planta. 1931.
12. Mies van der Rohe. Casa de departamentos. - Weisenhofsiedlung. Planta. 1927.
13. G. Rietveld. Casa Schoeder. Utrecht. Planta.
14. Mies van der Rohe. Pabellón de Barcelona. Foto aérea de la implantación. 1929.

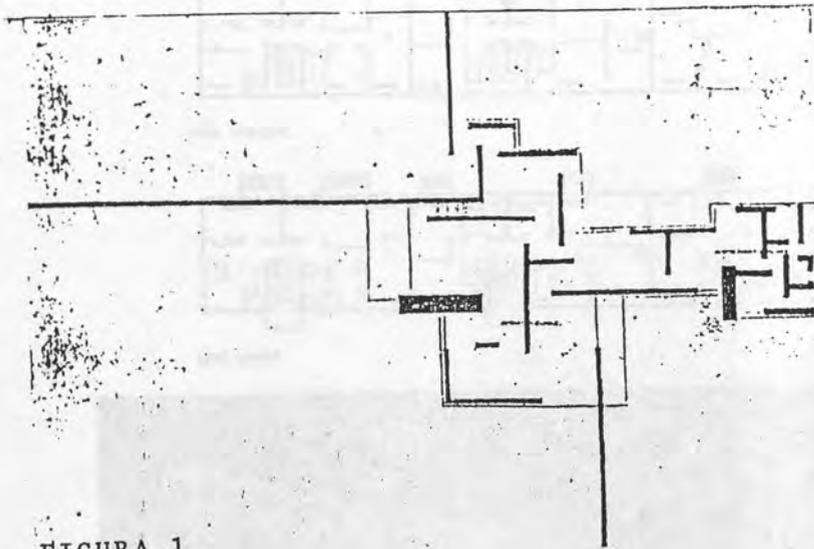


FIGURA 1

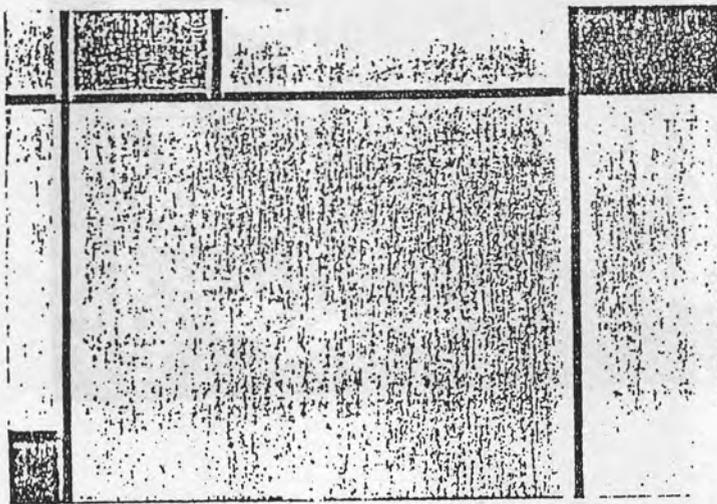


FIGURA 2

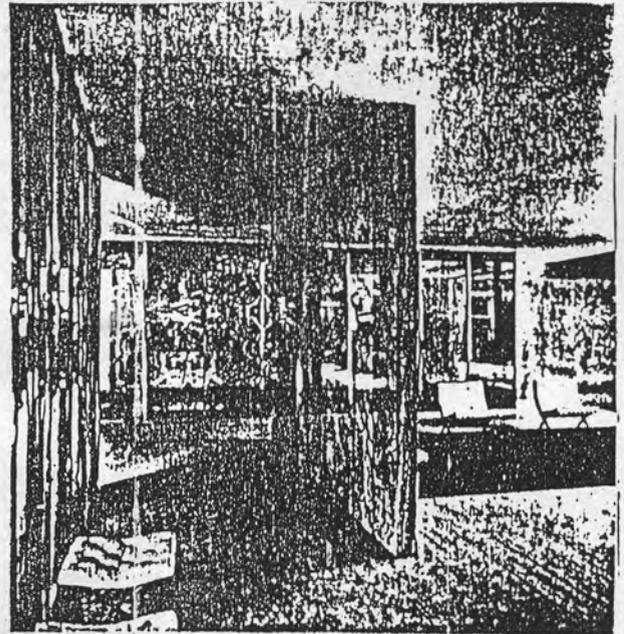


FIGURA 8

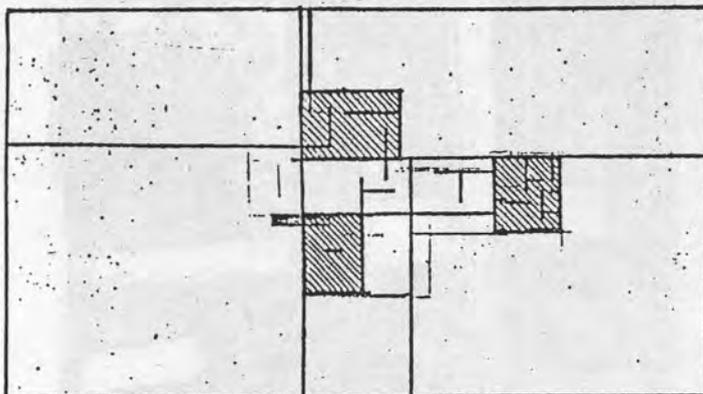
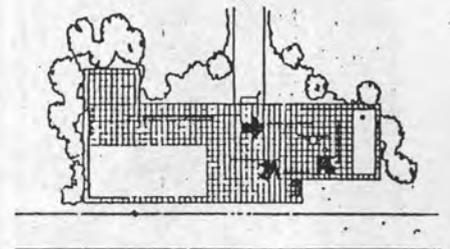
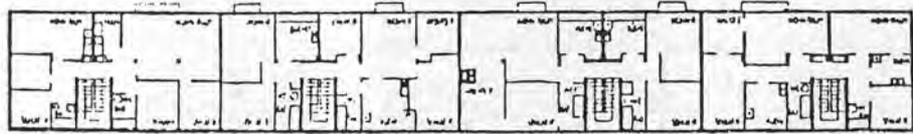
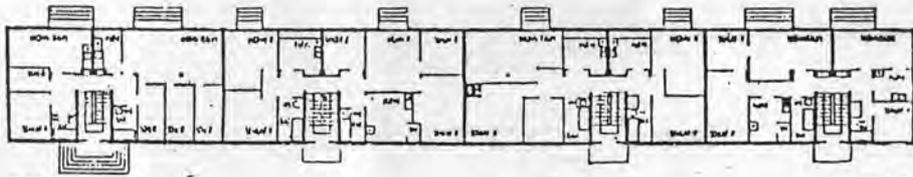


FIGURA 3





Segundo piso



Planta baja

FIGURA 12

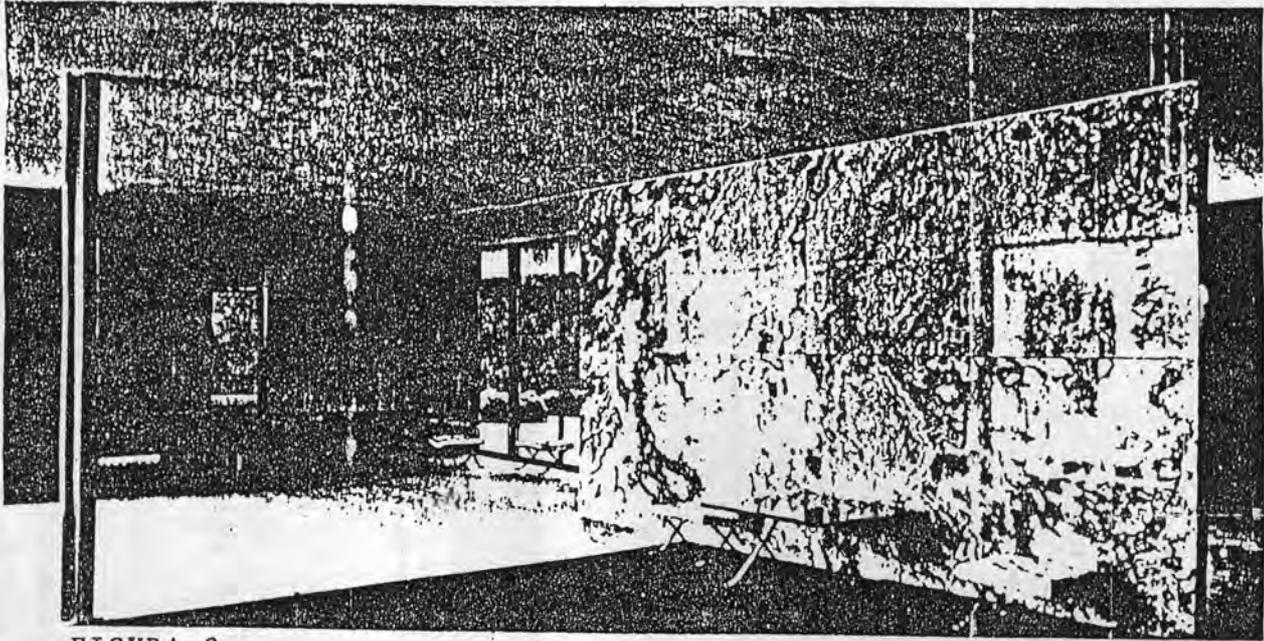


FIGURA 9

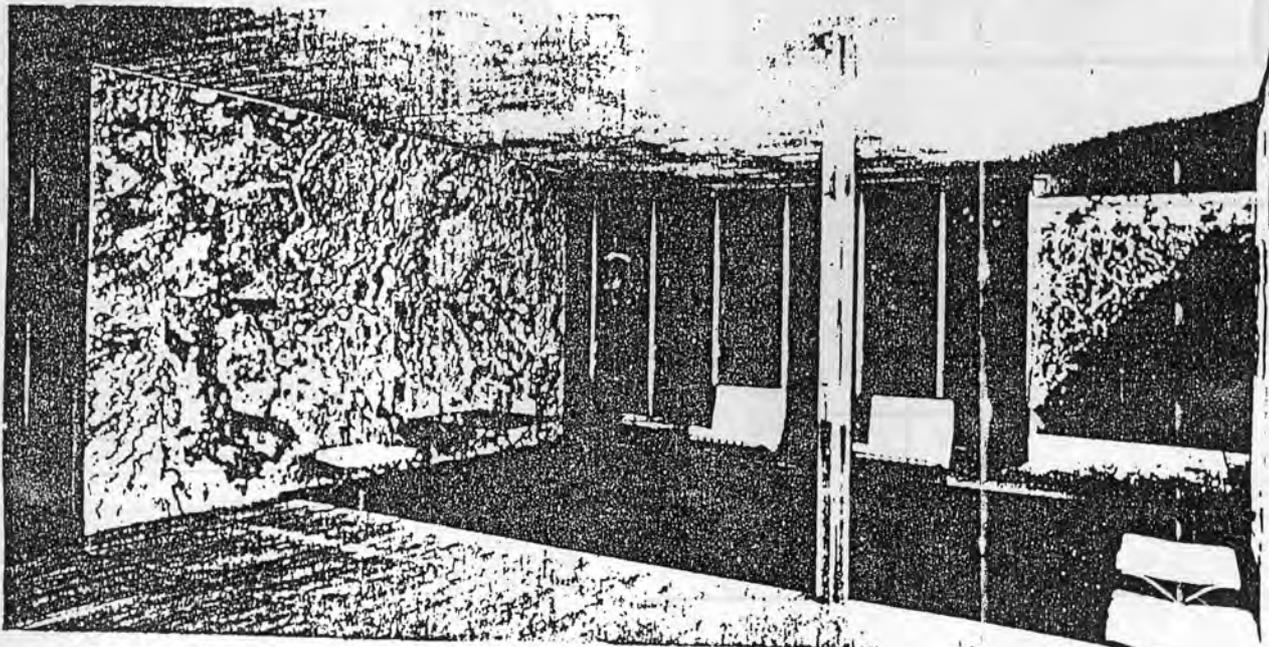
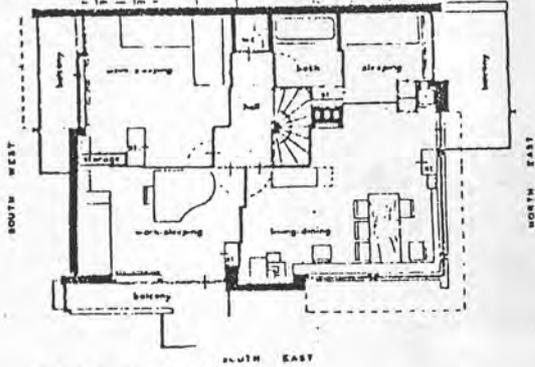
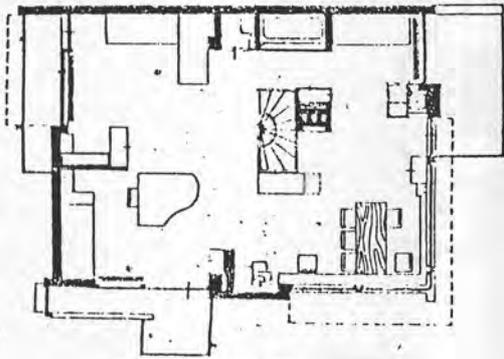


FIGURA 10



32. Schroeder House, plan, upper floor, third

FIGURA 13



33. Schroeder House, plan, upper floor, open

FIGURA 5

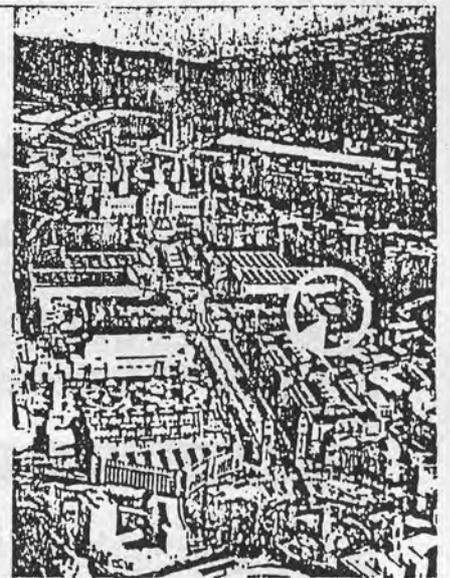
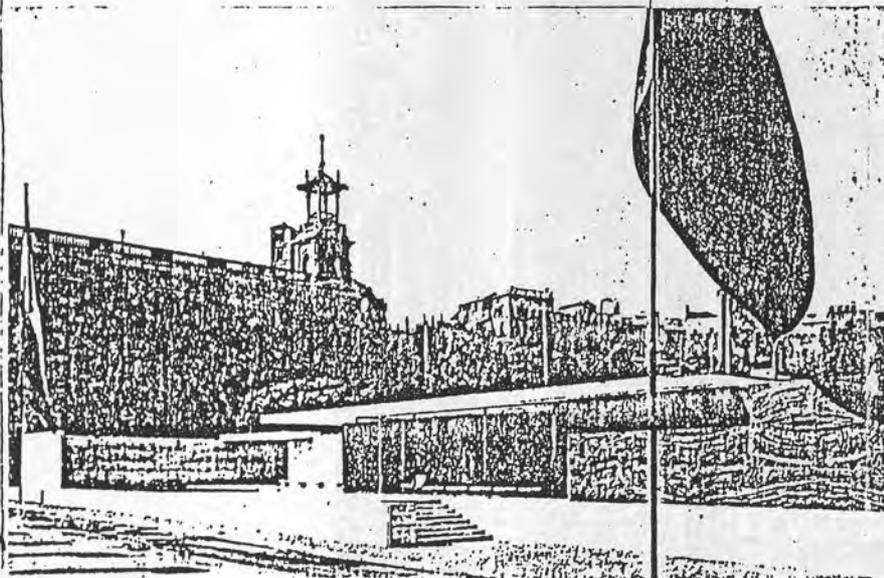
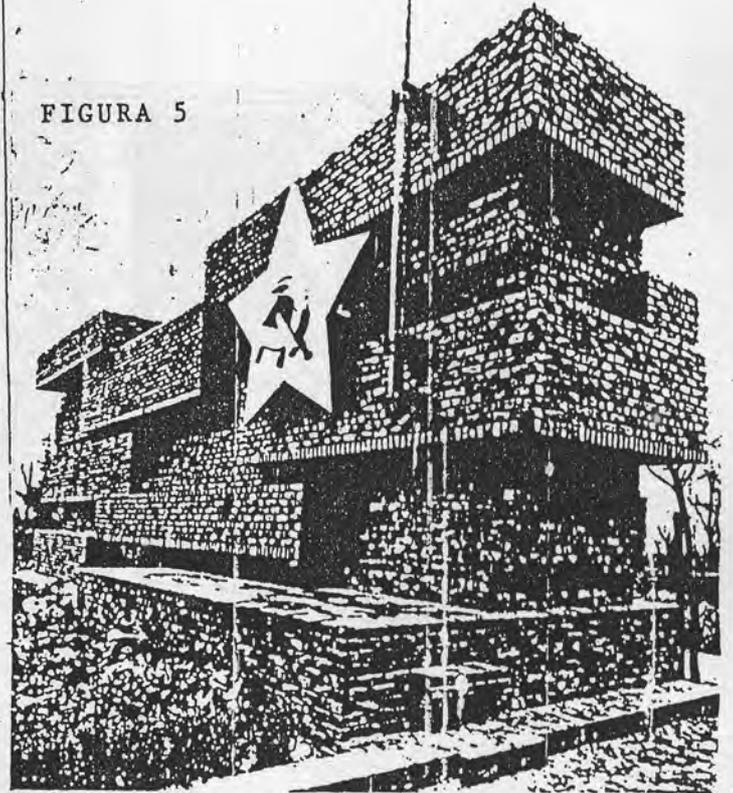


FIGURA 14

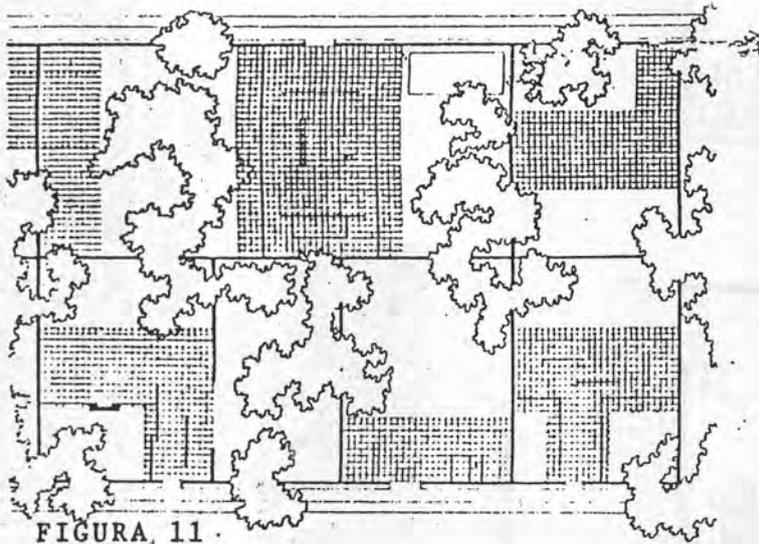


FIGURA 11

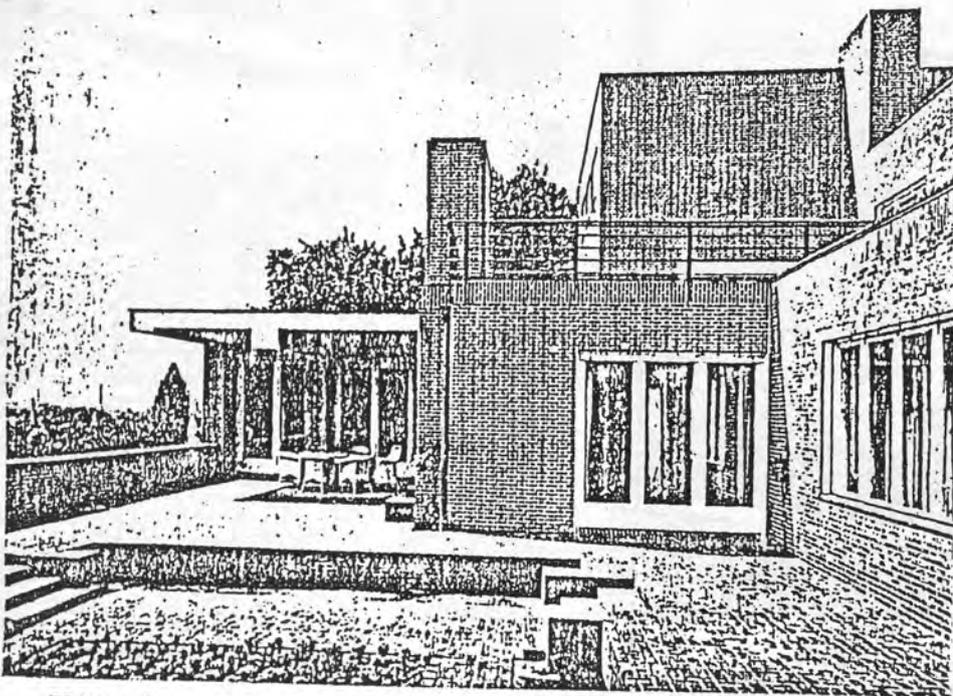


FIGURA 6

Casa Wolfi Terrace

LA CONDICION PROFESIONAL EN LA DECADA DEL 50'

por Anahí Ballent

En el proceso de consolidación de la estructura profesional de los arquitectos en Argentina, la década 50 / 60 presenta un momento clave, porque es allí donde las tendencias de la disciplina a la configuración de un campo laboral propio y de un campo intelectual-autónomo adquieren formas orgánicas y desarrollos precisos y sistemáticos, a la vez que encuentran en cierto contexto político y social, (la Argentina posterior a 1955), las circunstancias en apariencia óptimas para su concreción.

El análisis de las intervenciones de la institución profesional y de los agentes de la disciplina en este proceso, permite observar en ellas un entrecruzamiento de operaciones de distinto tipo : reacomodamientos en la propia estructura, actuaciones en el ámbito de sus relaciones con el poder político y con otras áreas de producción material e intelectual, y modificaciones en las ideologías, sistemas de normas o poéticas de la producción arquitectónica. Destacar estas líneas de acción complementarias entre sí, nos ha llevado a estructurar el análisis del tema alrededor de dos grandes cuestiones :

A. Las actuaciones variables de la institución profesional, que , al funcionar como mediadora entre la producción y el mercado, y entre los productores entre sí, reacciona frente a cambios del contexto.

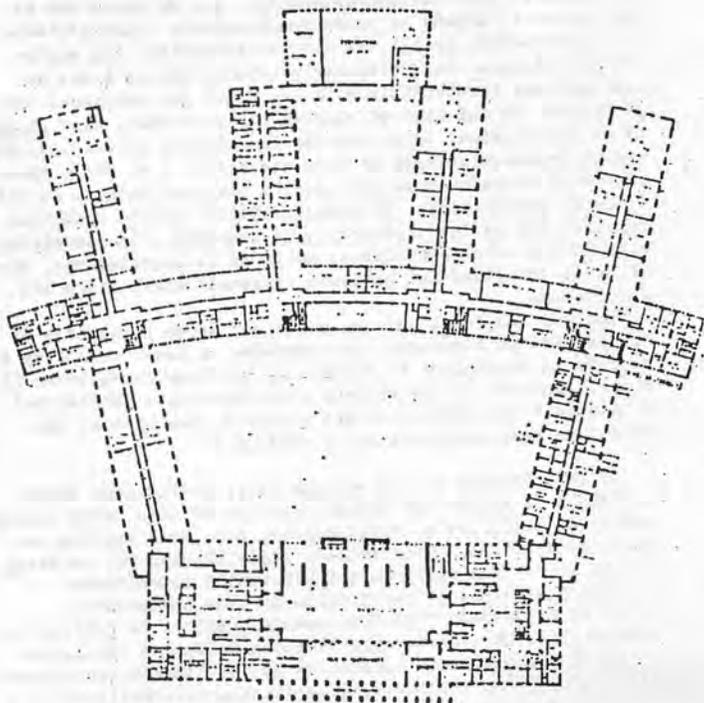
B. Los sistemas de ideas y poéticas arquitectónicas dominantes y emergentes, que , en relación con el punto anterior, contribuyen a la configuración de un campo intelectual específico.

A. La institución profesional

Los primeros años de la década están signados por la presencia de un contexto esencialmente adverso en lo que respecta al accionar de la institución, el peronismo. Nueva presencia en la vida política y social argentina que para las organizaciones liberales significa fundamentalmente marginamiento, no solamente en el ámbito profesional sino también en el político, teniendo en cuenta la extracción social de los agentes de la disciplina.

Este desplazamiento profesional proviene, entre otras causas, de la pérdida de vigencia del modelo tradicional de profesional sustentado por la institución frente al nuevo modelo requerido por el peronismo. Ambos conceptos, al menos considerados en términos absolutos, resultan esencialmente opuestos : el ejercicio profesional y el ejercicio profesional dependiente del Estado, términos que nos remiten al tema del control y validación autónoma de las decisiones específicamente disciplinarias enfrentado al concepto de poder político como legitimador de esas decisiones técnicas. La contraposición entre modelo de producción autónoma y modelo de producción en dependencia , tiene una expresión concreta en la práctica : el concurso de arquitectura, producción liberal , frente a las reparticiones técnicas de organismos estatales.

Es a través de estos nuevos planteos que el peronismo presenta un fuerte impacto, ante el cual la institución se ve obligada a reaccionar. En principio, y teniendo en cuenta su carencia de poder político, la única reacción posible parece ser la aceptación de las nuevas reglas de juego. Pero tal aceptación no puede ser absoluta e irrestricta en tanto es inadmisibles desde la perspectiva de la ideología liberal. Esta tensión entre la presión que ejerce el contexto, la necesidad de actuar y las limitaciones ideológicas, define un espacio de acción posible sumamente limitado y su resultado material es un conjunto de reacomodamientos parciales, dubitativos y fundamentalmente ineficaces destinados a la improductividad o al fracaso desde el momento mismo de su generación. Es así como, ante la conciencia de que la oposición y la aceptación irrestricta son dos opciones que, por distintos motivos implican prácticamente su propia destrucción, la institución solo puede tensar hasta el máximo admisible su estructura y su ideología, reconocerse incapaz de producir una estrategia coherente y efectiva, y oscilar entre la crítica, la aceptación y la respuesta mecánica.



PLANTA DEL SEGUNDO PISO
FIGURA 2

La producción y validación de la arquitectura es así el espacio donde se desarrollan las mayores discrepancias, entre las que en el ámbito de las ideologías arquitectónicas, ya que existen numerosos casos en que las arquitecturas que produce la institución y las que produce el estado adoptan la misma poética. (Puede pensarse en los barrios de viviendas construidos durante el segundo gobierno peronista).

Para analizar las formas particulares que adoptan los comportamientos de la institución, hemos seleccionado algunos casos que van desde la modificación de la estructura profesional hasta la introducción de nuevos elementos en los sistemas ideológicos vigentes:

1. El debate alrededor del concepto de "función social del arquitecto", que es un tema recurrente en los discursos de los agentes de la institución en la década. Aunque anteriormente se lo manejaba como concepto teórico, considerado como uno de los presupuestos ideológicos básicos del Movimiento Moderno, es en este momento cuando entra en debate; lo cual significa la transformación de un concepto vago y abstracto en otro aplicable, acotado y transmisible; en síntesis se intenta hacerlo operativo.

Tiene particular importancia para este tema, el análisis de las Primeras Jornadas de Arquitectos, realizadas en Córdoba en 1954, porque este concepto constituye el objetivo central del discurso.

Aquí nos encontramos frente a dos elementos nuevos: uno de tipo ideológico, la "función social"; otro, propio de la estructura profesional, las "jornadas", es decir el debate y la reunión de productores donde se unifican criterios y pautas de acción, y la conciencia de que solo la acción colectiva puede resultar eficiente frente a un medio adverso.

En un editorial de la revista de Sociedad Central de Arquitectos de 1954 que lleva por título "Reactivación del ejercicio profesional", se comentan las jornadas en los siguientes términos:

"... Se ha intentado, recogiendo opiniones individuales, formar un criterio que oriente la acción a seguir para vencer ese desconocimiento tan acentuado que existe en el país acerca de la función social del arquitecto... Frente a una realidad que apremia y amenaza con mantenerlo al margen del planteo y solución de vastos problemas nacionales para los cuales está especialmente preparado, el Arquitecto... debe reexaminar a fondo su razón de ser y alcances de su título profesional, sus deberes y sus derechos..."

Pero analizando las conclusiones de las jornadas, observamos que tal "reexaminar a fondo", no llega muy lejos: ellas plantean, (en forma sintética), la obligatoriedad del uso del arquitecto, la defensa de la profesión entendida en los términos tradicionales, la reducción al mínimo de las reparticiones técnicas y la vigencia del concurso. En definitiva, encontramos aquí el rechazo explícito de la estructura propuesta por el peronismo y la defensa del carácter demérgico y las autonomías del arquitecto tradicional.

2. La reforma del arancel de 1953, que regía desde 1920, relacionada con los nuevos tipos de obras encajadas por el gobierno, y con la forma en que deben ser retribuidas:

"... Por primera vez, poniéndose a tono con las exigencias de la época, se determinan honorarios para planes reguladores, planes de urbanización, propiedad horizontal, asignaciones técnicas e investigaciones para la planificación nacional y su desarrollo, y obras repetitivas y seriadas. El arancel facilita que un comitente pueda encarar la construcción de prototipos y su repetición, sin que el honorario del arquitecto sea demasiado gravoso. Con esto también se pretende, destruyendo el mito de que su servicio profesional es demasiado caro, estimular la presencia del arquitecto en el proyecto y dirección de tanta vivienda económica, (mal llamada vivienda popular), inhumana, estética y funcionalmente hablando..."

También relacionado con esta cuestión, el tema de los arquitectos empleados en las reparticiones técnicas del estado es considerado en las revistas de Sociedad Central, donde se los califica como un "proletariado de la profesión", que "trabajando a cambio de sueldos míseros, que no cumplen con las necesidades mínimas vitales y culturales de un profesio-

nal liberal", para luego concluir en esta forma: "todo funcionario técnico, debería, en vez de trabajar por sueldos no metidos a un escalafón, hacerlo por honorarios afectados al costo de las obras en que intervenga." Aquí se contraponen sueldo y honorario, en un nuevo punto de enfrentamiento; el profesional ve amenazada su posición tradicional dentro de la jerarquía social, y ésta última constituye un elemento componente fundamental de la representación de sí mismo que le proporcionaba la ideología liberal. Al respecto, la reforma del arancel mencionada, constituye un modo de adecuarse al nuevo orden de cosas, a la vez que una forma de conservar las posiciones tradicionales.

3) La adhesión de la Sociedad Central de Arquitectos a la Confederación General de Profesionales, es un caso "sensiblemente diferente de los anteriores, que hemos considerado como forzaduras de una estructura tradicional, afectada por sus propios agentes. Esta necesidad de recomposición alcanza su punto de máxima tensión con la creación de C. G. P., y si en los casos anteriores la propia institución proponía cambios en su estructura, o se examinaba y generaba sus propias respuestas, en este caso los cuestionamientos proceden del poder político, es decir, son exteriores a la institución. La creación de la confederación es una propuesta altamente exasperante para las organizaciones liberales, y si la adhesión de S.C.A. se produce sin excesivo debate, es porque corre el riesgo de quedar desplazada como única entidad representativa de los arquitectos. Frente a los casos anteriores que tienden a ampliar el campo de acción de la disciplina, y en consecuencia son de carácter ofensivo, esta última respuesta, que cierra el ciclo de este contexto, es una estrategia defensiva, donde la institución se ve forzada a adaptarse para no perder terreno.

La tensión constante entre diferentes ideologías políticas y profesionales llega a su fin con la caída del peronismo. La SCA, aliada ideológica de la Revolución Libertadora la recibe jubilosamente. A través de su boletín manifiesta apoyo al nuevo gobierno, entendiendo que es ese el momento apropiado para recuperar espacios perdidos, ya que existen una serie de procesos desencadenados por el peronismo de los cuales el Estado no puede desentenderse: los procesos de modernización social, de industrialización, las migraciones internas, la elephantiasis urbana, son ya datos de una realidad irreversible a la que habrá que continuar respondiendo. Es así como no cambian los problemas, sino la forma de resolverlos. Ya no existen los elencos peronistas, por que su desmantelamiento ha sido inmediato, y el vacío generado será ocupado ahora por sujetos pertenecientes a la institución profesional. El poder político parece reconocer la autoridad de los técnicos, y la decisión y la convalidación de las transformaciones, no ya de la arquitectura, sino de la totalidad del ambiente, parecen recaer sobre los arquitectos.

Son dos las fases en que puede ser leído el montaje de una estrategia tendiente, precisamente a hacer recaer en el seno de la disciplina el control de las transformaciones físicas: una de ellas se refiere a la estructura profesional y la otra a los cambios en los sistemas ideológicos; (esta última será analizada en el punto B.)

1) Introducción de los sujetos de la institución dentro del campo de acción del estado, pero ya no como meros instrumentos de políticas gubernamentales, sino como agentes con poder de decisión, poder avalado y justificado por un determinado saber, con técnicas e instrumentos específicos.

Esta estrategia se materializa en tres instancias:

a) El arquitecto como funcionario público. Se produce en este momento un aumento significativo de cargos oficiales.

b) El asesoramiento técnico de la institución profesional al Estado o a particulares, generalmente materializado en una comisión asesora interdisciplinaria, en la cual la S.C.A. tiene un representante.

c) El sistema de concursos, que encuentra en este momento el contexto apto para su total consolidación, al producirse un aumento sustancial de las obras concursadas, a tal punto que el ideal de incluir en este sistema la totalidad de la obra pública parece próximo. Este estallido de concursos es una de las circunstancias que posibilitan el proceso de densificación del campo cultural de la dis-

ciplina, por las características específicas como práctica cultural.

B. Los sistemas ideológicos

La ofensiva profesional se ve acompañada por procesos de consolidación en el campo de las ideologías, donde, junto a la supervivencia de los sistemas dominantes en los 40, observamos la aparición de elementos emergentes, que constituyen en algunos casos nuevas ideologías y nuevas poéticas, y en otros casos estructuras incipientes y aun no cristalizadas, pero todas tienen algo en común: la necesidad de encontrar un cometido para la arquitectura donde la disciplina se justifique plenamente, a través de la construcción de su ámbito específico.

Este proceso puede ser leído en tres niveles, cuyos objetivos son complementarios:

B.1.) Definición de grandes temas directrices: si se afirma la idea de arquitectura como saber autónomo, seguidamente se plantea el tema de la coordinación con las restantes áreas de la producción material e intelectual y de las restantes esferas del saber; en síntesis es preciso definir el lugar y la función de la disciplina dentro del sistema general de la cultura del momento.

En la definición de estos temas se combinan distintos elementos: la capitalización de procesos desencadenados por el peronismo dentro de la institución, la introducción de cuestiones surgidas en otras áreas de la cultura nacional y la elaboración de los términos del debate arquitectónico internacional. Con diferente aporte de cada una de estas líneas en cada caso, pero siempre generados en un punto de cruce entre ellas, se definen los siguientes temas: función social de la arquitectura, arquitectura como forma de cultura y arquitectura y planificación.

B.2.) Generación y experimentación de las técnicas y los instrumentos de la disciplina, imprescindibles para la consolidación de un saber autónomo. Con referencia a este tema se analizará el caso O.A.M. y de Nueva Visión.

B.3.) Construcción de una estructura de convalidación e cultural del sistema de la Arquitectura Moderna, que imposibilite cualquier intento de regresión ideológica. Esto implica el surgimiento de una crítica arquitectónica y la construcción de una historia del pasado reciente codificado como genealogía convalidante del presente.

B.1.) Se han seleccionado algunos proyectos para analizar las distintas tendencias y sus relaciones, a la vez que comprender un fenómeno nuevo y propio de este estadio de convalidación como es la densificación del campo cultural de la disciplina.

El primero de ellos es un ejemplo de los sistemas de la década anterior, (posteriormente veremos de qué forma se mantienen en los 50, aunque perdiendo su posición hegemónica), y se trata del edificio para la Secretaría de Aeronáutica, un concurso de 1948. Si bien en este momento el mismo tema encontraba escasa repercusión en los ámbitos oficiales, este es uno de los casos que nos demuestran que existían espacios de acción posibles. Esto significa que podían concretarse determinadas alianzas que habrían una brecha por donde el concurso penetraba en el espacio de la producción estatal. Respecto a este tema, la alianza institución profesional e institución militar, es una de las que resulta más fructífera, ya que éstas últimas son comitantes de tres concursos de la década, dos de ellos de gran relevancia. (Secretaría de Aeronáutica e Instituto Geográfico Militar). Esta alianza se fundamenta en un hecho innegable: determinados programas arquitectónicos solo podían ser resueltos desde la disciplina, y más específicamente, desde el concurso. En efecto, en el caso que analizamos, se están produciendo y validando imágenes de modernidad especialmente adecuadas para una institución como la Aeronáutica, de reciente creación, que se presentaba como institución nueva, como avanzada tecnológica y como símbolo de la modernización del país todo. Modernidad y concurso son dos términos que se van ligando estrechamente en los 40; y el sistema se presentaba como una forma de producción de edificios modernos, y por lo tanto se mostraba como especialmente adecuado para

los ámbitos que requerían ese tipo de representaciones. En el caso de la Aeronáutica, tales necesidades son también consecuencia directa de la jerarquía del edificio cabecera y de su implantación dentro del universo capitalino. En contraposición, aeródromos del interior proyectados en la misma fecha, que se generan a partir de otras referencias donde modernidad y metrópoli están ausentes, adoptan otras imágenes que se producen fuera de la órbita del concurso. (fig.3)

Retomando nuestro tema específico y comparando el primer premio de Martín, Devoto y Lanusse, (fig. 4), con el cuarto de Otaola, De Lorenzi y Roca (fig. 2), observamos de qué forma, a finales de los 40, las arquitecturas racionalistas de fuerte inspiración clásica son desplazadas por las ideologías funcionalistas. Aquí las arquitecturas de Otaola De Lorenzi y Roca, ganadoras de concursos en los 40, "retroceden" a un 4 premio. Este tipo de proyectos comienza a ser atacado por argumentos funcionalistas como economía de espacios, condiciones de iluminación, etc. que no son capaces de resistir porque no están generados exclusivamente a partir de esos términos.

El segundo ejemplo es el de la Cámara Argentina de la Construcción, de 1951 (fig. 4), donde el concurso aparece marginado en el ámbito de la institución privada. Se trata de una arquitectura racional y neutra, emparentada con el ejemplo anterior, que es tendencia dominante hasta mediados de la década; aquí agregando un cierto énfasis en el tema de la estructura, experimentación posible en base al influjo ejercido por Nervi, Torroja y otros, cuya obra parecía indicar campos de desarrollo para estas arquitecturas racionales.

Un quiebre en las ideologías racionalistas se observa en la Colonia de Vacaciones para la Federación Gremial de la Carne, de 1953, (fig. 5) que es un caso poco frecuentemente presente del concurso dentro de campos temáticos controlados por profesionales del Estado. Aquí encontramos elementos emergentes, como es la introducción de variables como hombre, sociedad, lugar y tradición, en la memoria descriptiva del primer premio, que se evidencian en el proyecto en su implantación y en el uso de ciertos materiales, antes que en las imágenes, que se mantienen emparentadas con las poéticas dominantes. Sin embargo, al comparar el proyecto de Sarrailh y Suarez, con el cuarto premio de Claudio Caveri (fig. 6), resolución típica de la ortodoxia racionalista, comprendemos la magnitud del desplazamiento producido. Las nuevas variables se introducen aquí de la mano de las ideologías organicistas, sistemas ya consolidados y formalizados en el debate internacional, y adoptan una poética análoga a la de un Neutra, suficientemente conocido el país.

La productividad de estos incipientes planteos de las arquitecturas orgánicas se evidenciará después de 1955, ya que allí se cruzarán con la hegemonía de la institución y del concurso en la producción de arquitecturas representativas, con las búsquedas, no solamente arquitectónicas de las posibilidades de construcción de una cultura nacional fuera de los límites del peronismo, (sobre este tema volveremos al tratar la generación de estructuras de convalidación), y dentro de un contexto internacional que es el de la crisis del racionalismo europeo y su viraje al brutalismo, junto a los aportes de las nuevas experiencias latinoamericanas.

El organicismo en clave Neutra será rápidamente superado, y los temas de la cultura y la necesidad de una arquitectura nacional como centros del debate, multiplicarán los discursos, y la aparición de variadas tendencias aún no formalizadas desplazarán al racionalismo y funcionalismo, de su posición hegemónica. Las propuestas de Soto y Rivarola para Misiones, explotando el tema de los regionalismos; la atención a las condiciones locales en los hoteles de Vinograd y Sigal (fig. 8); las búsquedas formales y expresivas en clave corbuseriana de Testa en La Pampa (fig. 9); la reelaboración de formas tradicionales a través del regreso a la historia, con cierto "color local" de Caveri en Fátima (fig. 10), dan cuenta de este proceso de multiplicación de discursos y de densificación del campo cultural.

Las distancias que separan la obra de Testa en la Cámara de la Construcción y La Pampa, o la obra de Caveri en la Colonia de Vacaciones y Fátima, nos informan sobre la manera en que los procesos de la última mitad de la época quiebran los rígidos discursos ortodoxos y fuerzan las ideologías de

la modernidad para adaptarlas a los nuevos contenidos. De esta forma, el concurso ya no es una práctica ligada fundamentalmente a la producción de modernidad, sino que su significado se desplaza hacia la producción e intensificación del debate arquitectónico.

Entre estas tendencias de experimentación dentro del ámbito de la cultura, no puede encontrarse alguna en especial que tenga carácter de "dominante", ya que el aspecto que presentan parece ser el de elementos en ebullición, en pleno proceso de generación, construyéndose a través de pruebas, experiencias y verificaciones. En la década del 60 recién se decantarán estos procesos y adoptarán formas más consistentes y precisas. En este momento, existen poéticas que están muy cerca, como Sotoc y Rivarola y Testa, pero mientras que los primeros repetirán en los 60, está misma poética intentando consolidarla, Testa no interrumpirá los procesos iniciados y seguirá experimentando en nuevas líneas de desarrollo.

Enfrentadas a estas experiencias, las arquitecturas racionales mantienen su vigencia apoyadas en otra línea ideológica, la de la arquitectura subordinada a la planificación. (fig. 11 a 12).

Como concepto general, la planificación se ha convertido en un elemento esencial a partir de la gestión del peronismo; y que en el ámbito específico del medio físico ha pasado a ser, del 55 en adelante, una de las preocupaciones fundamentales de la institución, en tanto materializa el concepto de función social de la disciplina, y en tanto es la herramienta idónea para asegurar el control de las transformaciones del ambiente desde un saber específico.

El tema es dar solución a los grandes problemas masivos a través de la racionalidad y la modernidad. El dispositivo de homogeneización de la cultura y la memoria, puesto en juego con la neutralidad estilística del racionalismo, se prolonga en el abstraccionismo del "zoning", con que los planes se ejecutan. La imagen de "tiempo suspendido", propia de la utopía de la ilusión de los planes del primer gobierno peronista, es superada por una imagen de futuro, que también deviene utopía, por la generalidad y universalidad que proponen.

Si las experiencias analizadas anteriormente están buscando la resolución de los lugares particulares, la diferenciación, lo específico, el planeamiento y las arquitecturas inspiradas en él borran toda diferencia y transforman todos los lugares en el "lugar total". El concepto de arquitecto como: dador de cualidad, dueño de los secretos de la representación, que está recuperándose en el tema de la arquitectura como forma cultural, se substituye aquí por el arquitecto planificador, abstracto y quimérico organizador de futuros posibles.

El planeamiento, además de ligarse a estas representaciones, se vincula estrechamente y concentrando la problemática política y social posterior al 55, al concepto de democracia. Asílo atestiguan una conferencia del arq. Jorge V. Rivarola, publicada por el Boletín de S. C. A., sobre "Urbanismo, planeamiento, democracia y federalismo":

"... el planeamiento, en una comunidad democrática, debe realizar la independencia y libertad del hombre y que, por lo tanto, aquel no es una estructura disciplinaria impuesta por un poder, sino una organización convenida en acuerdo de opiniones, deseada y auspiciada por la población que busca perfeccionar los medios de convivencia y elaborar su prosperidad..."

El discurso continúa luego analizando un tema que ya está enunciado en el párrafo transcrito: la vinculación entre democracia y planeamiento proviene de la necesidad de definir se por oposición a los planteos del peronismo, los que están representados en el texto por la expresión "estructura disciplinaria impuesta por un poder", que se contraponen al concepto democrático de "acuerdo de voluntades".

El final de estas reflexiones, exalta las posibilidades de una planificación nacional, pero que no se contraponga al federalismo:

"... la cantidad y diversidad de los casos a resolver y a prever a fin de lograr aquella "malla única y grande", que nos abraza a todos..."

Esta confianza en las posibilidades de concreción de la "malla total" del planeamiento, entrará en crisis a fines

de la década. Para ejemplificar este cambio hemos elegido un caso paradigmático, el del Plan Regulador de Buenos Aires. Si bien un análisis pormenorizado del tema, es en parte el presente trabajo, quisiéramos hacer algunas consideraciones en los aspectos que atañen a este discurso, aquellos referidos a las expectativas y fracasos de la disciplina en el ámbito de la planificación.

Una breve reseña del plan facilitará la comprensión de los aspectos de nuestro interés, a la vez que lo conectará con los significados de la planificación en la década, que ya hemos analizado.

Si bien la Dirección del Plan Regulador se crea en 1956, los primeros estudios orgánicos nos remiten al gobierno peronista. Entre 1948 y 1950, el Plan se inició con el Estudio del Plan de Buenos Aires, apoyado en los lineamientos generales del Plan Director propuesto años antes por Corbúdi, Kurchan y Ferrari Hardoy. El grupo fue disuelto en 1950, y se vuelve a reunir, prosiguiendo los estudios en 1953, con la creación de la Dirección de Urbanismo. Sobre el material recopilado, se formulan ideas básicas de reestructuración, que constituyen las primeras conclusiones efectivas sobre el futuro plan. El 1956 se crea la Dirección del Plan Regulador, que intenta concretar las directivas que conforman el plan.

La propuesta general del Plan se basa en las consideraciones siguientes:

- a) Definir los grandes problemas que afectan a la estructura actual y futura de Buenos Aires.
- b) Referir siempre esos problemas a una planificación urbanística del país.
- c) Posibilitar la libre discusión de los criterios urbanísticos que sustentan, mediante la presentación del plan en una exposición destinada a las autoridades y técnicos de todas las disciplinas.
- d) Enfocar cada problema vital de la ciudad, dando medidas de aplicación inmediata en cada caso, para detener el desorden y ordenar el crecimiento.
- e) Formular las consideraciones de una Ley de Urbanismo para la aplicación del Plan a través del tiempo y del espacio físico de la ciudad.

La ideología y las modalidades técnicas de puesta en práctica del plan, se basaban en los postulados del CIAM, y en particular a la Carta de Atenas, dada a publicidad en 1941 en Europa y en 1949 en nuestro país, y que la Dirección de Arquitectura y Urbanismo y la S.C.A. se encargan de difundir.

Después de estas consideraciones generales sobre el Plan, analizaremos uno de los temas claves en su problemática, ya que es donde se observan los obstáculos más serios con que se enfrenta este tipo de gestión urbana: el rascacielos.

1. El Plan estudia una reglamentación especial para estos edificios y la propuesta de áreas preferenciales para su implantación, que el intendente Bergalli sanciona en 1957. Se justifica en la necesidad de favorecer el englobamiento parcelario frente al minifundio existente, y ya F. Liernur ha puesto de manifiesto la relación existente entre esa intención y la creciente concentración de capitales en el sector. La consecuencia inmediata del cambio de legislación es la posibilidad de obtener fabulosas ganancias, ya que duplica la superficie construible.

Inmediatamente después de esta aprobación, las contradicciones propias de los intentos de control del ambiente desde la disciplina, se harán sentir: el intendente desjerarquiza la Oficina del Plan, trasladándola a la jurisdicción de la Dirección de Arquitectura.

Esto significa que el poder político ha tomado los aspectos del plan que más le convenían, dejando de lado otros que constituirían la base de la ideología y agresiva sobre la cual se sustentaba la totalidad del plan.

Este hecho motiva la renuncia de su director el arq. García Vazquez en primer término, y más tarde la de los restantes miembros de la oficina. Creemos ilustrativo transcribir algunos términos de la renuncia de García Vazquez, ya que agrega otros elementos en juego:

"... Mi negativa, técnicamente fundamentada, a permitir que se autorizara la erección de un edificio a construirse en Lavalle 750. Tal edificio, que ya ha conseguido permiso municipal, escapa a toda norma urbanística-arquitectónica y agudizará al máximo los ya gravísimos problemas de la zona. Lo antedicho puede hacerse extensivo a la construcción a

levantarse en Florida 880, donde el señor Secretario auspició la erección de un edificio que sobrepasará los 90 metros de altura, deoyendo los consejos técnicos que en forma personal y por escrito le hiciera llegar...

...Ni insistencia para que se tomaran las providencias que permitieran concretar un plan que sería la solución de los problemas que aquejan a una importante y laboriosa barriada que se ve corroída por el conventillo; la construcción, en los terrenos de Casa Amarilla, de monobloques des tinados, únicamente a la actual población boquense...

La reacción de la institución frente a la desjerarquización del Plan, es inmediata. El presidente de la S.C.A., Federico Ugarte, envía una nota al intendente Bergalli, donde defiende los objetivos de la disciplina y las actitudes de sus agentes en los siguientes términos:

"... Digna es... la actitud del profesional capaz de sostener contra todo y contra todos a su verdad técnica..."

Más adelante, refiriéndose al arq. García Vazquez: "... La dignidad con que en todo momento defendió la independencia técnica de la repartición a su cargo. La altivez con que se opuso siempre a la intrusión política en el plan de los problemas que debiera resolver, y que si encuentra expresión personal en su viril actitud frente a las exigencias del régimen depuesto, tanto o más se manifiesta en cada uno de sus estudios e informes donde campea la tenaz defensa de los principios del urbanismo contemporáneo."

.3.

El fracaso de las posibilidades de control de la disciplina en la configuración y control del medio urbano ante el peso de intereses concretos sobre los que no puede decidir, y que escapan inevitablemente de su área de dominio, se evidencian claramente en ambas notas. Un caso similar será el de Catalinas, donde diez años de estudios de la Oficina del Plan y varias propuestas producidas en su seno, culminarán en un simple loteo; en este caso la crisis, producida en 1966, escapa a los alcances de este análisis.

A modo de resumen, las conclusiones siguientes nos indican algunas de las causas del fracaso del Plan:

- Como técnica de configuración del ambiente, su proceso pone de manifiesto la imposibilidad de las grandes operaciones totalizantes, sobre todo en un país periférico sujeto a los avatares y reflejo de los hechos exteriores. (La "malla total" a la que se refería Rivarola)

- No basta con definir los grandes problemas que afectan a las estructuras urbanas, sin establecer sus causas, que pueden terminar estableciendo sus límites.

- La acriticidad del plan, llevó a un grado tal de idealización las posibilidades concretas de una teoría (CIAM, Atenas), que ante el menor cambio de conjuntura carecía de flexibilidad y capacidad de adaptación para seguir desarrollando sus planteos.

- Técnicamente, la miopía ante los valores significativos de la ciudad tradicional, sus vivencias y su memoria, sumado a su intangibilidad específica, e inmersa en un mercado que constantemente busca golpes de efecto, sumó las prefiguraciones del Plan en la anonimía de la ciudad vertical.

ii

B. 2. Baza: el análisis del tema de la experimentación en instrumentos y técnicas específicas de la disciplina, hemos elegido un caso paradigmático, la editorial Nueva Visión y el grupo O.A.M.

Nueva Visión se trata de un intento de introducción en nuestro medio de las ideologías europeas de vanguardia, con el objetivo de lograr la consolidación definitiva de lo moderno. Dicha propuesta significa una actualización, de ciertos sectores de la institución, en base a las vanguardias mencionadas, que abarca un proyecto global, no solamente referido a arquitectura, sino a la totalidad de las artes visuales.

Esta experiencia se centra sobre la revista y la editorial Nueva Visión. Su objetivo aparece claramente esbozado desde la nota de presentación del primer número: Nueva Visión se propone "propiciar la síntesis de todas las artes en un sentido de objetividad y funcionalidad"; y además, se define como "la revista de todos aquellos que directa o indirectamente colaboran en la tarea de lograr una nueva cultura visual". Esta afirmación no puede separarse de la per-

sonalidad teórica de su director Tomás Maldonado, la ideología de Max Bill, y en consecuencia del proyecto de experiencia totalizadora del arte concreto.

Un artículo publicado en los últimos números de la revista, cuyo autor es el propio Bill, titulado "Educación y creación", nos informa acerca de las estrategias de materialización de este proyecto. Allí Bill manifiesta su confianza en que la educación pueda modificar la tendencia al desorden del mundo contemporáneo. Pero considera que la educación debe estar planteada de forma gradual, reviviendo así el mito bauhausiano de la necesidad primaria de formar un grupo de artistas de acuerdo a la nueva objetividad, y generar un laboratorio donde éstos puedan encontrar la síntesis de las artes a partir de la racionalidad.

Esta última consideración, aparte de informarnos acerca del camino de acción escogido, puede explicar la posición marginal, el aparente "fuera de contexto" del grupo N.V. dentro de la Argentina en pleno proceso peronista; esa con-texto adverso como tiempo de "trabajo de laboratorio", como preparación del campo y de los agentes encargados de revertir la realidad por medio de un programa educativo, conduciéndola a límites más ordenables.

Este enfoque, es decir, la necesidad de educación, explica también el enorme esfuerzo editorial realizado al traducir y publicar todas aquellas manifestaciones del arte y de la crítica aptas para consolidar y expandir un campo cultural. Es así como la editorial promueve sus colecciones que incluyen traducciones de Apollinaire, Worringer, Winckelmann, Gideon, Argan y Neutra entre otros.

Todo este esfuerzo no está desentendido de una poética, la del arte concreto, sistema de rigurosa exclusión y manipulación lingüística, de una obsesiva experimentación con los elementos del hacer artístico, que necesariamente precisa de un amplio conocimiento de los instrumentos a manejar en el proceso de creación artística.

Sin embargo, al observar la totalidad de los números de N. V., queda claramente explicitado que, pese a la pretendida unidad de las artes, la pintura concreta asume un rol protagónico. Este énfasis en la pintura no es difícil de entender si observamos que su campo intelectual estaba suficientemente desarrollado como para aportar obras y trabajos de crítica basados en un conocimiento de los propios instrumentos realmente notable. Los temas de arquitectura, en cambio, no aparecen explicitados en forma tan clara, ni desarrollados con la misma profundidad, hecho que nos informa sobre la precariedad de su campo intelectual, a la vez que nos indica la imposibilidad de concreción de obras en un medio absolutamente reticente a cualquier manifestación artística de vanguardia.

Salvo algunas viviendas individuales del grupo O.A.M., no se encuentran ejemplos de realización de esta tendencia. Un caso particular es la exposición de Las Américas, en Mendoza, de C. Janello y G. Cusellas, que aunque no forman parte de este grupo, están influenciados sin duda por su poética. (fig. 13). Aquí está presente la idea de un arte total y la idea de modificación del medio ambiente, pero solo posible a partir de la educación, del conocimiento y de la certeza de un conciente y progresivo avance hacia la verdad.

La partida de Maldonado, su experiencia junto a Bill y la traumática historia de la Escuela de Ulm, terminarán por cerrar este capítulo. Cabe preguntarse, entonces, cuál fue la productividad de la experiencia de N.V. en nuestro contexto. Sin duda se trata de la formación de un grupo de profesionales altamente capacitados, que no casualmente serán en su mayoría agentes claves de la década del 60. Tal vez las últimas manifestaciones de N.V. lleguen a los años 60, y en particular creemos que están manifiestos en la exposición del Sesquicentenario. Allí se evidencia la pérdida de vigencia de las arquitecturas de O.A.M.: la neutralidad doméstica de los pabellones estatales de Janello, (fig. 14), no parece ofrecer respuestas a las necesidades de expresión en las imágenes que la estructura urbana está requiriendo.

Nada más contrastante que los pabellones estatales, escapados del espacio ideal del concretismo, frente a la retórica tecnológica del pabellón de la Comisión de Energía Atómica de Estados Unidos, de V. Lundy o el Cristalplano de Bonet. Ya en los 60, el desorden ya no parece tener solución desde los propios ámbitos de la disciplina, solo hay espacio para la forma.

3. La última fase de este proceso de consolidación de un campo intelectual propio, se refiere a la necesidad de reorientar definitivamente al clasicismo, en tanto sinónimo de arquitectura del régimen peronista, y modificar las estructuras de enseñanza a fin de introducir la ideología del movimiento moderno en la totalidad de la disciplina. Para efectivizar este proyecto es necesaria la presencia de una estructura de convalidación cultural que legitime el cambio operado.

Esta necesidad es perfectamente legible en las publicaciones de la época, que se refieren a la necesidad de crear y expandir el campo de la crítica, única encargada de materializar tal proyecto. Tal es el caso del Boletín de S.C.A. N. 16, de 1957, en cuyo editorial se aboga por la existencia de una crítica que pueda ser control de nivel profesional, además de propaganda de las nuevas realizaciones frente al público.

Esta es una de las funciones que se propone a la crítica, pero también existe otra más importante que es la construcción de una genealogía convalidante de la arquitectura contemporánea en Argentina, que elimine cualquier posibilidad de desviación, que conecte a la disciplina con otros ámbitos de la cultura y otorgue la carta de presentación necesaria para imponerse frente a otras alternativas. Este es el fundamento de una serie sintomática de artículos, vinculados por la preocupación obsesiva de presentar una síntesis de la arquitectura argentina: Peanni en Casabella, Mendez Mosquera en Sur, Sacriste en la Revista de Arquitectura de S.C.A. La característica común a todos estos textos es presentar cronologías simplificadas del acontecer arquitectónico, sucesiones teleológicas, estructuradas como genealogías del presente. No es casual que este tipo de artículos dominen las publicaciones, si la exigencia es la mistificación.

Estos artículos culminarán en definitiva, en el libro de F. Bullrich 4., donde la mistificación, ya con contenidos propios de la década del 60, terminarán por convalidarse definitivamente. El título elegido "Arquitectura Argentina", que suplanta al habitual en los 50, "Arquitectura en Argentina", da sobrada cuenta del cambio operado.

Esta preocupación originada en la necesidad de consolidación de un campo propio, se liga a finales de la década con la creciente pérdida de confianza en el valor desmiérgico de la disciplina, una de las causas de donde surge el apremio por justificar a la arquitectura como parte de la cultura, (tema analizado anteriormente), como su síntesis, y como modo posible frente a las alternativas que proponen algunos países latinoamericanos, (especialmente Brasil y México), dentro del contexto internacional. Pero la cultura argentina es notablemente diferente de otros casos latinoamericanos, y la pretendida síntesis difícilmente engañe. Esto es claro en la polémica que sostiene Bullrich con el arquitecto mejicano Vargas Balguero, quien se sorprende ante una exposición de Bullrich, donde "desfilaban obras y se las valoraba y proponía como fundamentales y el público no acababa de saber por qué."

Lo que ocurre es que, cuando la arquitectura decide ubicarse dentro del espectro de la cultura argentina, se con- tagia de sus propios problemas, y si bien estas genealogías consolidan definitivamente "lo moderno", el tema de "lo nacional" proseguirá su propio debate, más allá de los límites de la arquitectura. Con respecto a este último tema, la caracterización de la cultura nacional de Bullrich, será una entre otras, seguramente emparentada con la de Borges: 5. "...Creemos en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local... Cuál es la tradición argentina? Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental. ... Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos; porque o ser argentinos es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una "falsificación" 6.

Para finalizar, a modo de resumen, nos interesa relacionar el fracaso del control de la metrópoli, observado en la debate del Plan Regulador, con otro referido al mismo tema, es decir, al control del medio físico desde los instrumentos específicos de la disciplina: el fracaso del concurso.

A finales de la década, ya es posible observar que la mayor parte de las obras concursadas no se construyen. La inestabilidad política y las dificultades económicas impiden su materialización. Y sin concreción, no existe acción sobre la realidad posible. ¿Quié nos queda del concurso entonces? Un juego cerrado entre los integrantes de la disciplina, donde "comienzan a volcarse todas aquellas búsquedas que no les es dado afrontar en el curso de la profesión común, dando la impresión, a un juicio habituado a analizar soluciones y no propuestas, que son parte de un largo "work in progress" de una absoluta abstracción y utopismo." 7. Y este juego cerrado, se asocia con otra idea: la de la forma, la del impacto visual como golpe de cualidad en un universo neutro e incontrolable desde la racionalidad. Forma y lenguaje que han sido puestos en debate en las experiencias de la arquitectura como cultura, y que cuentan ya con una estructura de convalidación. Estas reflexiones internas de la disciplina, cruzadas con el entorno de la próxima década, conducirán a nuevos desarrollos, cuyas posibilidades y alcances se verificarán en los 60.

Un editorial del boletín de SCA, de 1956, ejemplifica claramente el optimismo de la institución hacia mediados de la década:

"... Así pues, 1955 cerró para SCA con una esperanza justificada de prosperidad moral y de posibilidades para el ejercicio libre y feliz de la profesión"...

Optimismo destinado a ser sumamente breve, fundado en alianzas momentáneas que pronto se quebrarían, y ya a finales de la década se tendrá conciencia de que lo que parecían condiciones estables, eran solo partes de un efímero y delicado equilibrio.



FIGURA 4

FIGURAS:

1. Concurso para la Secretaría de Aeronáutica. Primer Premio: Devoto, Lanusse, Martín, Pieres.
2. Idem. Cuarto Premio. De Lorenzi, Otaola, Rocca.
3. Aeropuerto en Comodoro Rivadavia.
4. Concurso para la Cámara Argentina de la Construcción. Primer Premio: Dabinovic, Gaido, Rossi, Testa.
5. Concurso Colonia de Vacaciones FGC. Primer Premio: Sarrailh, Suarez.
6. Idem. Cuarto Premio: Caveri, Ellis.
8. Hotel en El Dorado, Winograd, Sigal.
9. Centro Cívico y Gobernación de la Pampa. Dabinovic, Gaido, Rossi, Testa.
10. Nuestra Señora de Fátima. Caveri, Ellis.
11. Concurso Flota Mercante del Estado. Primer Premio, Repossini, Cosasco.
12. Municipalidad de Córdoba. SEPRA.
13. Feria Internacional de Mendoza. Pabellones. Clusellas, Jannello.

14. Exposición del Sesquicentenario. Pabellón estatal.

15. Exposición del Sesquicentenario. Pabellón del CEA. V. Lundy.

NOTAS:

1. Para el análisis del tema del rascacielos se ha tomado como base el texto de F. Liernur Rascacielos de Buenos Aires-Nuestra Arquitectura N°11/12.
2. F. Liernur-op. cit., pag. 83
3. Ambas notas fueron publicadas en Boletín de SCA, año 1957.
4. El tema ya fue analizado por F. Liernur en Materiales N°1. Para una crítica, Concurso Nacional para la Biblioteca Nacional.
5. La relación entre los conceptos de Bullrich y los de Borges fue señalada por J. Mele en el artículo de Nota 4.
6. J. L. Borges, op. cit. notas 6y7 pag 48/49
7. M. Tafuri, Concurso per il nuovi uffici della Camera dei Deputatti, pag 9

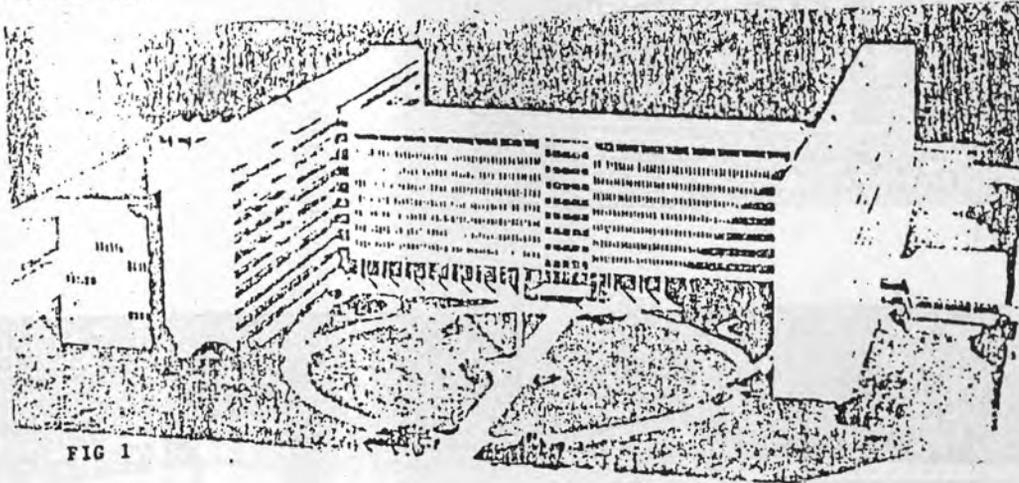


FIG 1



FIGURA 3



FIGURA 5

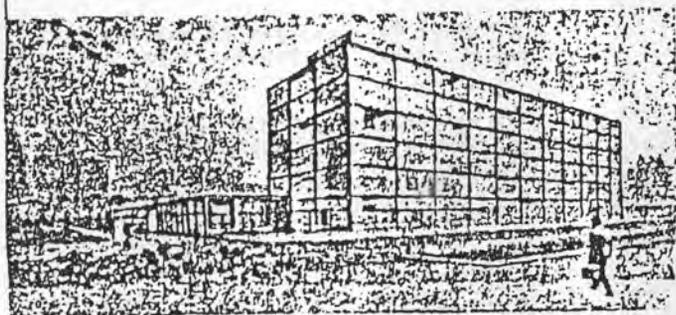


FIGURA 11

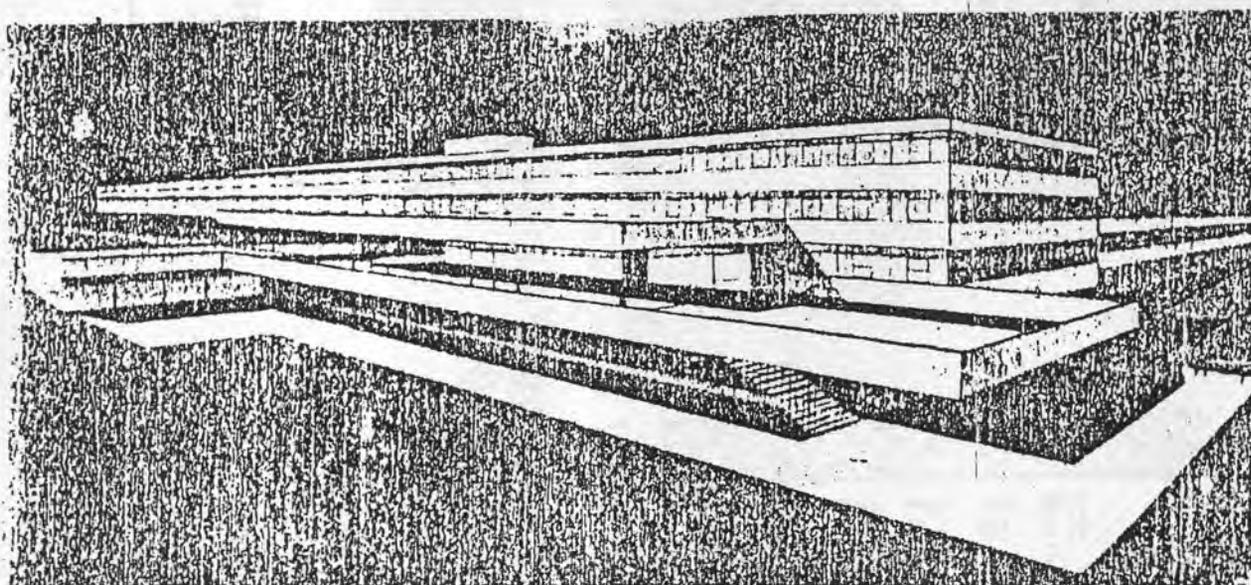


FIGURA 6

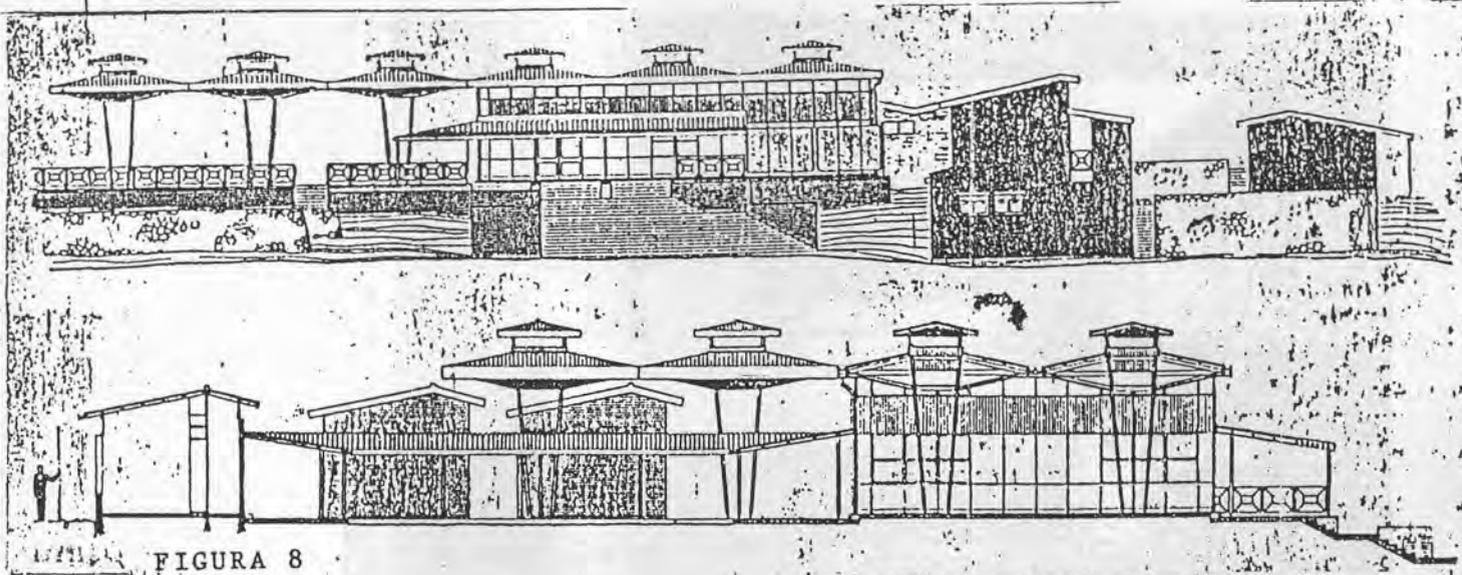


FIGURA 8

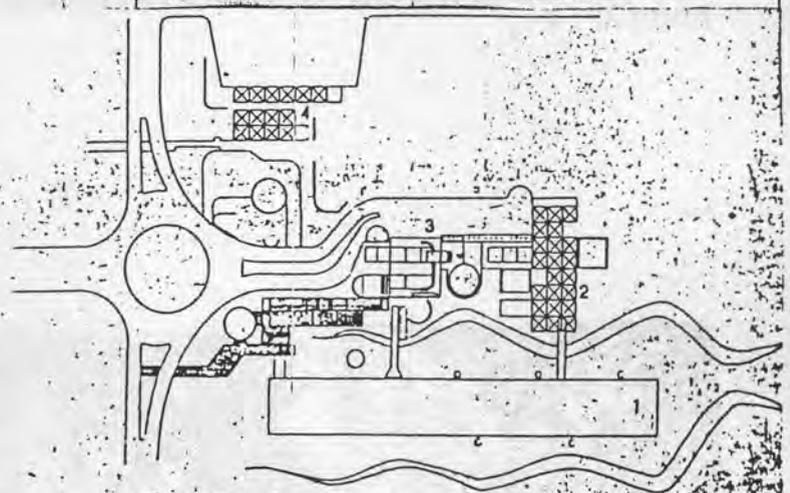
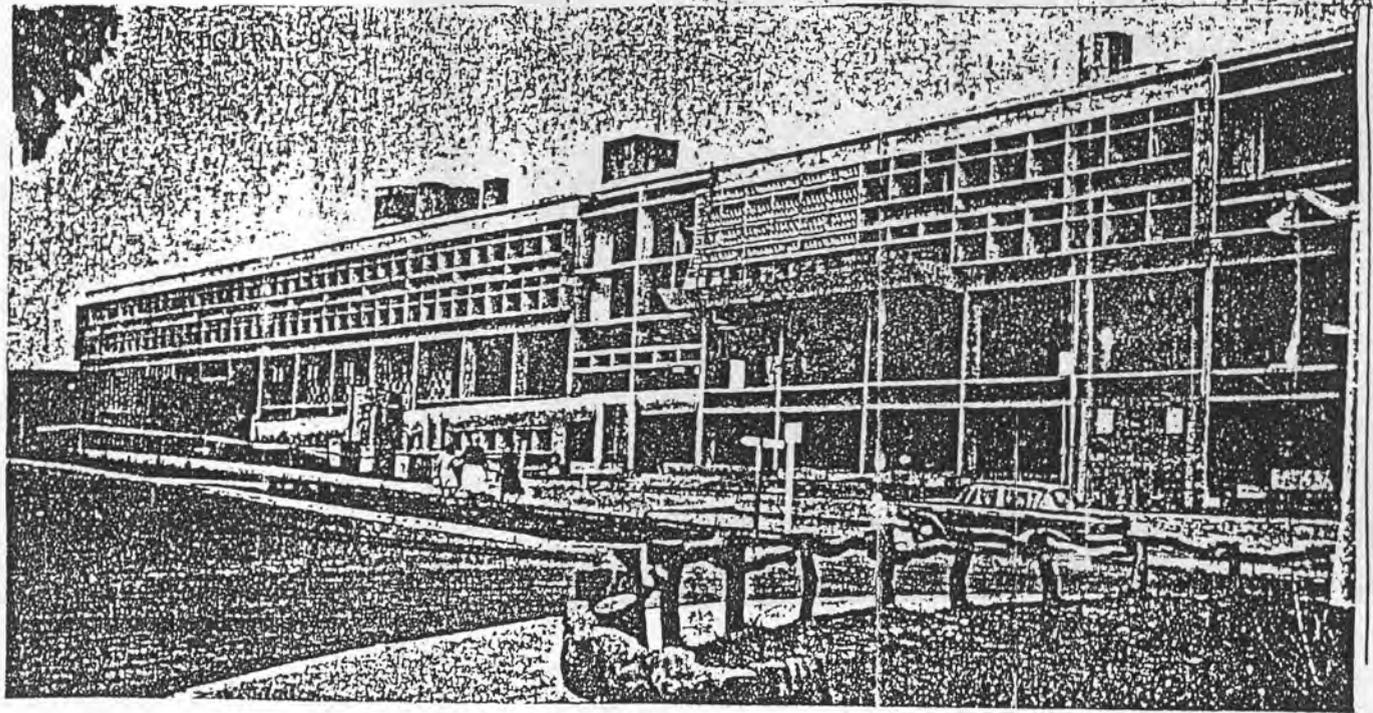


FIGURA 9



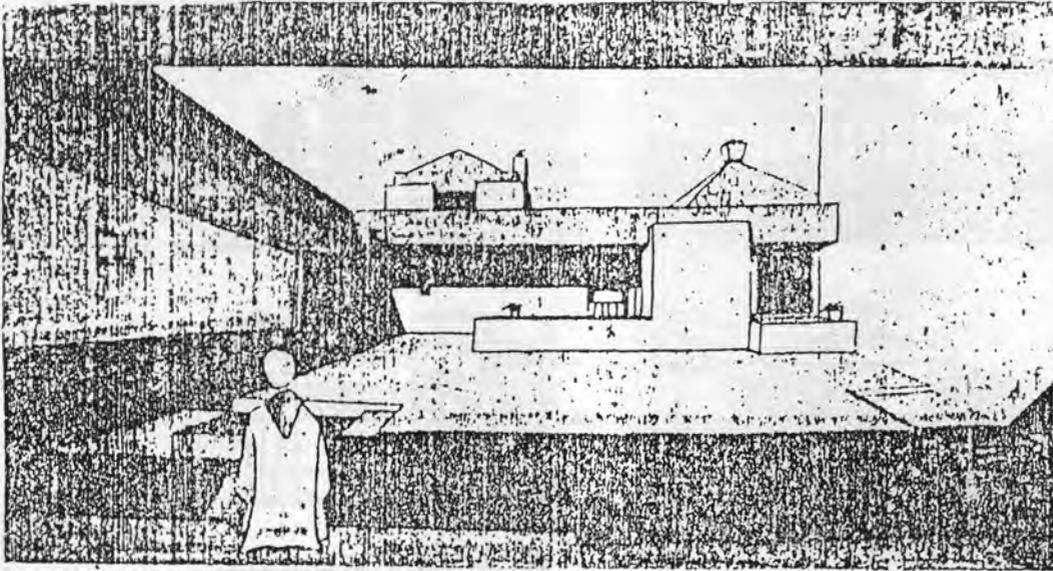


FIGURA 10

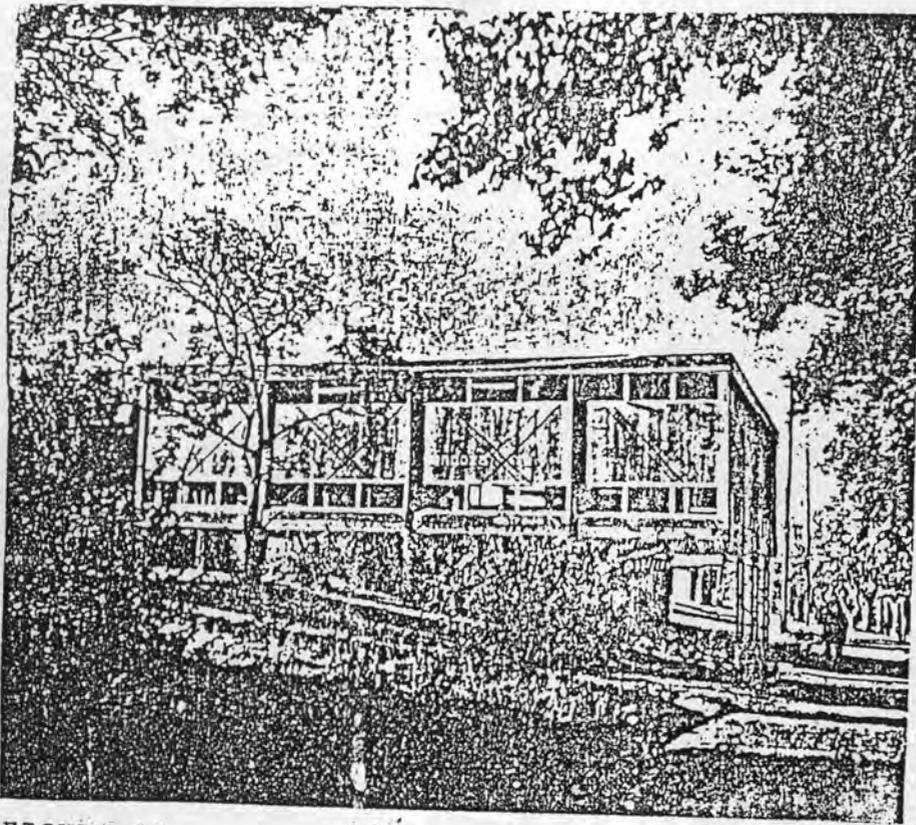
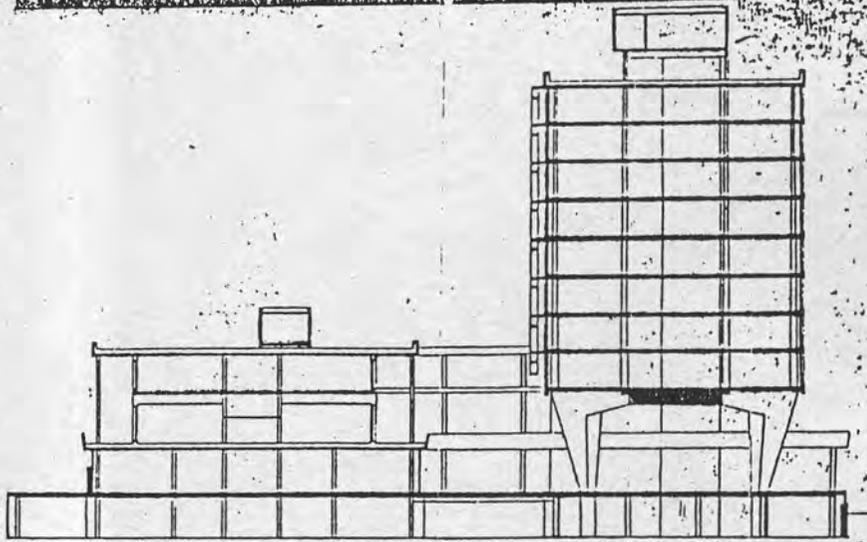
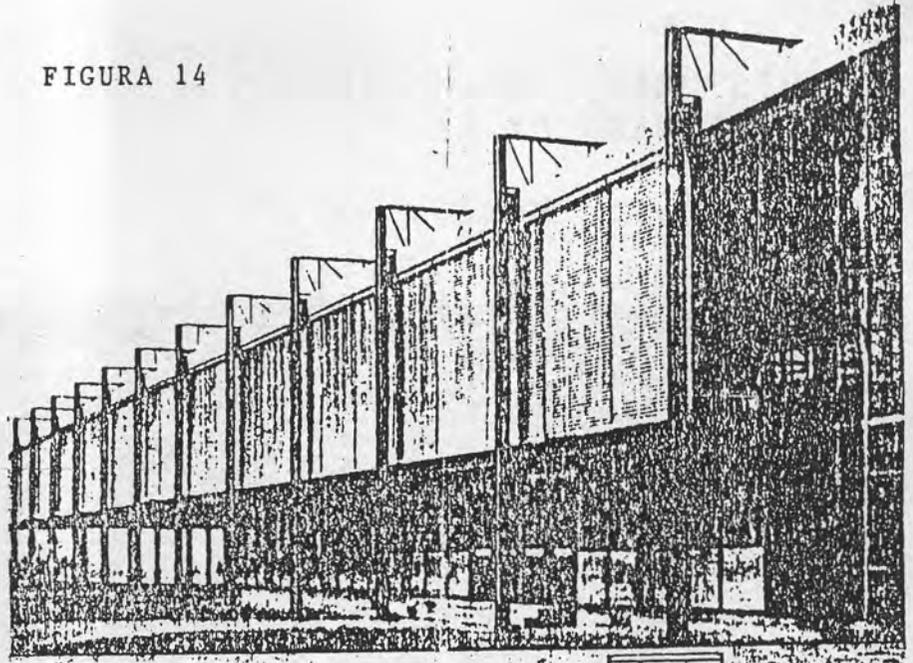


FIGURA 13

FIGURA 14



Corte
FIGURA 12

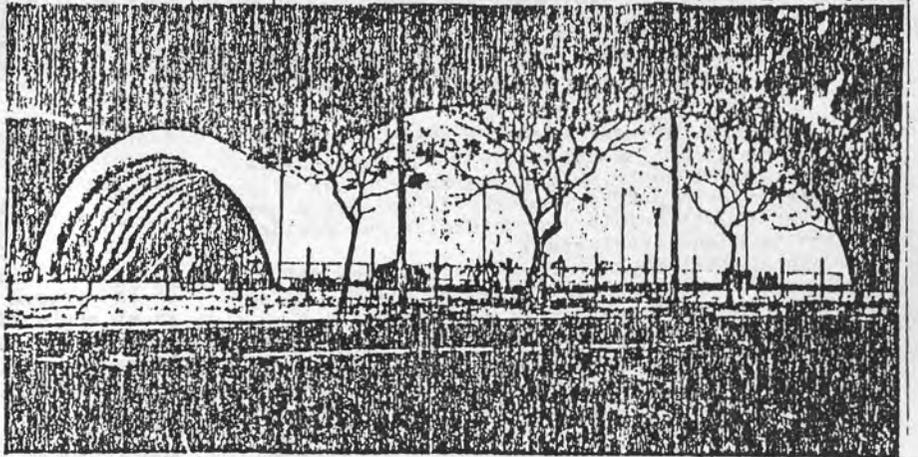


FIGURA 15

HISTORIA, TIPOANÁLISIS Y EL CASO DE LA PLATA

por Jorge Mele



CENTRO GEOMÉTRICO DE LA CIUDAD (PLAZA MORENO) EN 1929

-Al tratar de ahondar nuestras tradiciones a la búsqueda de una supuesta identidad, nunca definida concretamente, no podemos sustraernos al inconcierto anhelo de establecer definitiva y permanentemente una ontológica condición que valide nuestro quehacer intelectual.

Nada más alejado de los objetivos de estas reflexiones, ya que a través del discurso que nos ocupa trataremos de demostrar en la especificidad de sus instrumentos y en los objetos que nos tocará interrogar, el carácter histórico, no teleológico, ni finalista sobre el que se construyen los materiales conscientemente seleccionados de la tradición.

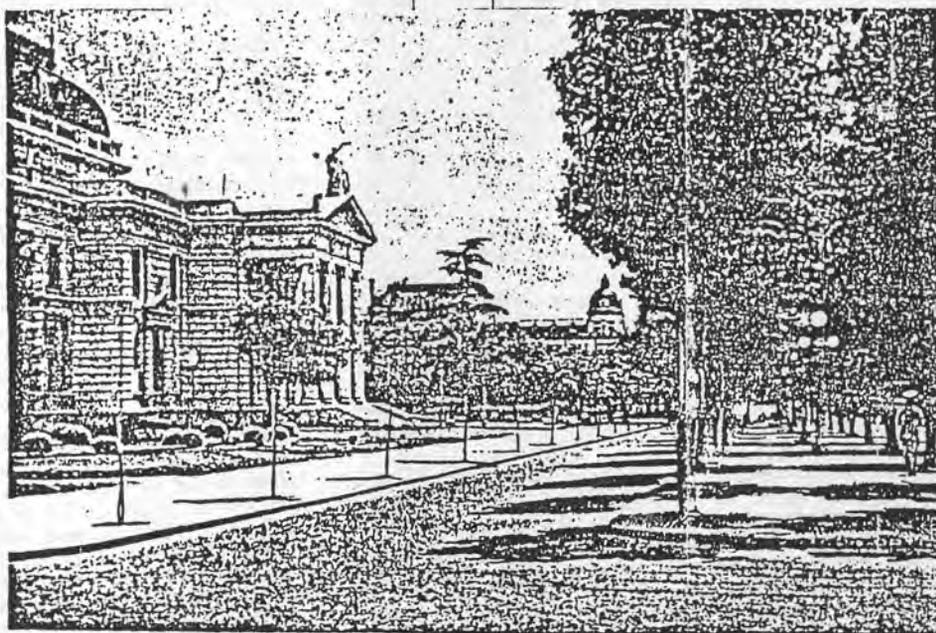
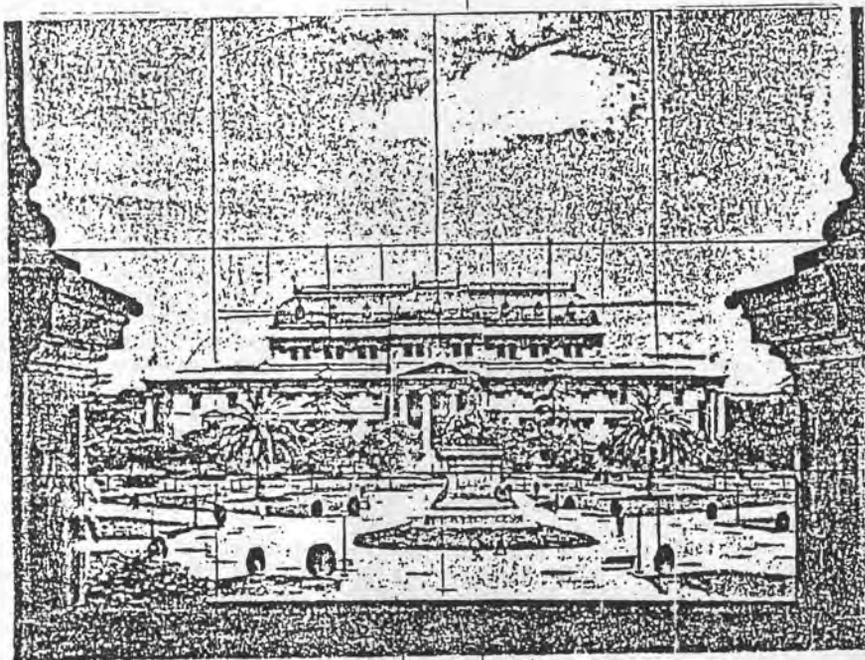
En el campo específicamente disciplinar esta problemática puede leerse, como las maneras en que las arquitecturas se han de relacionar con el entendimiento que tenemos de la historia.

A grandes rasgos, tres son las formas básicas de vinculación que coexisten en la conceptualización del fenómeno:

- La forma neoclásica de la historia,
- La forma historicista,
- La forma evolucionada del historicismo.

En la primera de ellas (cuyo inicio podemos fijar en el siglo XVIII), encontramos la búsqueda de tipos ideales para ser utilizados en el presente. Operación dominada por la idea de ley natural fundamentada en la preexistencia de elementos aristotélicos.

En el caso de la forma historicista, desarrollada con el movimiento romántico alemán, la historia es concebida como un proceso evolutivo en la que la dimensión diacrónica es la importante.



AVENIDA 55. LEGISLATURA, PLAZA SAN MARTIN Y CASA DE GOBIERNO

La forma evolucionada del historicismo, trata de encontrar leyes y estructuras universales del cambio histórico. Las normas y leyes que las constituyen no son vistas como inmutables sino como cambiantes, por lo tanto el objeto de los estudios históricos es encontrar esas leyes constantes que subsisten en los fenómenos de cambio.

Estos principios enunciados tienen concomitancias concretas sobre las obras de arte, su producción y cualificación. En la primera fase el arte es visto como imitación de lo ideal, deviniendo su configuración en un sistema cerrado.

En la segunda fase, el arte es visto como reflejo de la vida real, construyéndose en la obra de arte como un sistema abierto.

En la tercera fase, el arte es visto como disciplina autónoma que obedece a sus propias leyes. Ni se imita lo ideal ni se refleja la vida real. Este ter-

cer tipo de arte es el formalismo.

Es preciso revisar con mayor detenimiento esta última fase ya que es ella sin lugar a dudas una de las mayores contribuyentes al debate arquitectónico de la década del 70.

En el formalismo y en particular en Victor Sklovsky, una de las ideas portantes es la del distanciamiento, afirmando que "el objetivo de la obra de arte es el renovar constante de nuestra visión del mundo al hacer que el mundo parezca extraño". Para el formalista el arte es "un proceso de renovación continua que debe desmitificar continuamente sus propios procesos de renovación". Por otro lado sugiere que es inútil este proceso por que el arte nunca puede llegar a revelar la realidad misma.

"A la realidad del arte solo puede llegarse a través de un proceso de mediación".

de arte solo puede adquirir o transmitir significado en el contexto de un sistema de significados existentes. Solo puede crearse significación artística por la manipulación de convenciones artísticas ya existentes."

"La obra de arte actual debería ser capaz de poner al descubierto el grado de las pretensiones de una obra de arte anterior y que al sustituirla no es la cosa natural que el arte anterior quiere parecer ser siendo simplemente recuerdo de una ideología existente, pero al mismo tiempo esta obra de arte debería poder revelar la realidad que antes estaba oculta y debería estar más allá de toda distinción ideológica."

La teoría formalista tanto oculta sus significados como los revela, la obra de arte es vista como dependiendo de la tradición histórica y simultáneamente poniendo en cuestión esa misma tradición histórica.

"Esta cualidad dialéctica del formalismo muestra claramente por que fue en parte partícipe del movimiento de vanguardia y además resulta que provee la gramática estructural como base para la crítica de la misma vanguardia". Se ironiza así ante todo movimiento que pretenda haber descubierto el punto de llegada final.

"El formalismo no se ocupa de un arte determinado en un momento determinado de la historia ni se ocupa de la dimensión ideológica del arte sino de las técnicas que son condición necesaria y suficiente para poder crear el significado artístico". Esto lo ha convertido en una eficaz herramienta crítica la cual permitió demostrar que en toda forma de arte aún en las del realismo romántico y las del modernismo estaban basadas en convenciones artísticas y recursos retóricos. Los cuales no solo ocultan y distorsionan la realidad sino que tienen el poder de revelarla.

"El formalismo implica que las convenciones del arte reposan en última instancia sobre una base ontológica oculta en el, que debe callar siempre."

"No nos provee de una herramienta ideológica para la evaluación de las obras de arte y la arquitectura, ya que su actitud como herramienta crítica es ambigua".

Hasta aquí el centro del discurso enfatiza los principios del formalismo como modalidad anticipatoria de la validación de la arquitectura como escritura. Pero es aquí donde el papel que juega la memoria histórica es fundamental para entender que "la arquitectura depende para su significación de un contexto retórico existente, no pudiendo crear su significado en un vacío histórico".

Dentro de estas perspectivas contemporáneamente han surgido dos posturas muy claras que permiten interpretar el fenómeno histórico en el marco de las prácticas de la disciplina: a) una teoría de la conciencia histórica ingenua y b) una teoría de los dispositivos de configuración del ambiente construido.

En el primer caso se toman las supervivencias históricas de la cultura popular moderna, "fragmentos que flotan en una especie de espacio que domina el inconsciente colectivo". La producción de Robert Venturi y Charles Moore, transitan estos caminos en los que "la producción artística está pensada como fuera de la historia, utilizados y reinterpretados como si en cierta medida existieran fuera de un tiempo histórico".

En el segundo caso, "el contexto histórico en el que trabajamos es parte de nuestra conciencia histórica; lo que está en juego es la energía histórica en

el presente y no las formas que nos ha dejado el pasado en la manera de los documentos de obras de arte".

Richardson sostiene, "la historia es la ciencia de lo inmóvil aun cuando se ocupa del cambio y del movimiento. La verdadera tarea no es una proyección al pasado vivo sino una comprensión cabal del presente, su actualidad histórica en el hecho de comprender cual es su rol de desarrollo de una energía histórica ya que en la historia no hay mera repetición simplemente porque nada desaparece sino solo cambia de forma".

El párrafo anterior leído en buena parte de la experiencia arquitectónica actual puede entenderse de la siguiente manera; mediante la mera repetición de las formas en la arquitectura estamos absolutamente imposibilitados de quebrar significados y construir otros, nuevos, ya que al faltar la energía originaria o motivación inicial de las formas solo estamos creando nuevos mitos de mercado sin aproximarnos ni siquiera a los objetivos propuestos.

Nietzsche en su "Genealogía de la moral" ya había planteado los términos del conflicto, "que significado tiene toda esta hambruna histórica, cual es nuestro manoteo por conocer las culturas de otros países? Nuestro ardiente deseo por poseer mayor conocimiento no significa acaso la pérdida del mito, de un hogar místico, de un igualmente místico seno materno? (1).

2.-La forma de relacionar la disciplina con la interpretación histórica, ha supuesto encontrar en el tipo análisis uno de los ámbitos específicos de desarrollo. En particular los fenómenos de la tercera fase.

Pero por que, el análisis del tipo? Cual es su productividad instrumental en esta línea de la investigación?

En primera instancia se puede afirmar que el tipo es un concepto dotado de facultades descriptivas, las que permiten enunciar una serie de objetos caracterizados por la misma estructura formal.

Considerar al tipo como una estructura formal, es ligarlo a toda una cantidad de intereses que jerarquizan median con la realidad, desde los aspectos sociales a la construcción del edificio. Esto se refiere concretamente "al concepto de una serie tipológica que es generada por las relaciones entre los elementos que definen al todo".

"El tipo implica la presencia de elementos semejantes a una serie tipológica y por supuesto esos elementos pueden ellos mismos ser examinados y considerados como tipos singulares. Pero su interpretación definen una precisa estructura formal".

Las críticas habituales a este mecanismo es que se trata de algo congelante, que niega los cambios y fortalece la repetición automática. El concepto de tipo que estamos manejando se aleja de aquella concepción mecanicista, no existe el tipo si este no puede dar lugar al cambio y alas transformaciones, de lo contrario nuevamente las certezas ilusorias de los absolutos/totalidades invadirían el instrumental con el que operar.

"El tipo puede ser considerado el marco dentro del cual el cambio opera en términos necesarios a la continuidad dialéctica de la historia." (2). Por este camino se constituye en un vehículo de mediación entre el pasado y el futuro, ya que es bien sabido que: "la estabilidad en una sociedad es reflejada en actividades técnicas, imágeneas y por lo tanto de igual manera es reflejada en arquitectura.

Entender la forma como tipo, es entenderla en el momento de mayor tensión, cuando en su precisa estructura formal posibilitante se articulan los lenguajes y procesos de la realidad que hacen de ella una instancia metafórica del saber humano.

3.-Entre los críticos de arquitectura, centrales en nuestros días, A. Vidler desarrolla una vertiente tipológica que se nos revela con no pocas aportaciones a las preocupaciones antes esbozadas. Afirma: "En el contexto actual, cuando se están cuestionando las premisas del movimiento moderno, ha aparecido un renovado interés por la forma y por el tejido de las ciudades preindustriales". (3).

"El atributo fundamental de una tercera tipología sería su adhesión no a una naturaleza abstracta, ni a una utopía tecnológica, sino al modelo de la ciudad tradicional. Es decir la ciudad proporciona el material para clasificar y las formas de sus artefactos la base para su recomposición".
Razonamiento y clasificación constituyen un cuerpo conceptual que reafirma el carácter mediador de este enfoque.

"Las columnas, las casas, si bien estar ligadas por una cadena de continuidad irrompibles, solo se refieren a su propia naturaleza de elementos arquitectónicos y sus geometrías no son ni científicas ni técnicas sino esencialmente arquitectónicas".
"Está claro que a la naturaleza a la que se refieren estos recientes diseños es ni más ni menos que a la propia naturaleza de la ciudad, vaciada de cualquier momentáneo contenido social y a la que se le ha permitido hablar de su propia condición formal".

Estas precisiones son importantes ya que permite entender que no se trata de repetir simplemente tipologías del pasado, ni de re-inventar las formas-tipo de las instituciones, sino que: "se seleccionan y reconstruyen siguiendo criterios que se derivan de tres niveles de significado; el primero heredado de esas formas del pasado; el segundo, resultado de haber escogido un fragmento concreto y delimitado por sus bordes, que en ocasiones se entrecruzan con los tipos previos; el tercero, propuesto a través de la recomposición de estos fragmentos en un nuevo contexto".

Se ha considerado decisivo "la adopción de la ciudad como un lugar para la identificación de la tipología arquitectónica".

Una serie de categorizaciones nos ayudarán a definir rigurosamente esta postura.

- a) Las formas-tipo, sean estas fragmentadas o recomuestas, nunca pueden superarse definitivamente de sus implicancias políticas.
- b) Las operaciones de transformaciones en los tipos están sustentadas en la comprensión del poder comunicativo y crítico del propio sentido de la transformación tipológica.
- c) El tejido urbano es elevado a la categoría de principio, fundamentalmente cuando este es continuo y cuando son acentuadas las diferencias entre los espacios público y privado que demarcan redes de calles y plazas.
- d) No existen una serie de reglas fijas para la determinación de las transformaciones "ni tampoco un conjunto de precedentes históricos polémicamente definidos".
- e) Se rechaza toda "nostalgia" en las evocaciones, así como toda descripción unitaria del significado social de las formas-tipo; reconociendo que toda atribución de un orden social a un orden arquitectónico es limitada.
- f) Todas las "citas" que emplea forman parte del repertorio figurativo de la estética moderna, por lo que se asegura su total rechazo a toda forma de eclecticismos.

Esta concepción eminentemente moderna se reafirma en "la ciudad y la tipología como las únicas bases posibles en las que apoyarse para devolver su papel crítico a una arquitectura que está siendo asediada por el aparentemente interminable ciclo de la producción y el consumo".

4.-Configuración del ambiente urbano fundacional.

"Sobre la matriz estructural de la trama urbana arquitecturas de composición, marcaron con su impronta de singularidad los principales hitos referenciales que organizaron el dibujo de un ajuste urbano que resultó "primer nivel de ajuste dentro de los más elementales niveles de identificación. Esto se produce por la "disposición rítmica" de los edificios de las instituciones a lo largo del eje cívico organizado entre los boulevares 51y53. Fueron erigidos, La casa de Gobierno, el palacio Legislativo, el teatro Argentino, el palacio Municipal, el templo católico (la Catedral) y los edificios de policía y bomberos.

Sobre otros dos ejes de importancia secundaria, se ubican el resto de los edificios públicos; sobre la avenida 13, el edificio de Tribunales y el Ministerio de Educación, sobre la avenida Monteverde (hoy 7) el Ministerio de Hacienda, el Banco de la Provincia, el edificio del Banco Hipotecario (hoy Universidad, sede del rectorado) y el departamento de Ingeneros.
"El método de composición fue la herramienta idónea que permitió resolver", "la relación entre forma y programa, coordinando conveniencia y economía; por la primera se lograba solidez, salubridad, confort; por la segunda, simetría, regularidad, similitud."

"La posibilidad de llegar a la unidad final del conjunto, se obtiene por la composición de partes que basadas en una geometría genérica de superposiciones de ejes sobre una grilla, mantenían correspondencia con los elementos jerárquicos de la traza de base". Después de haber sido definida la estructura arquitectónica del edificio, sus características formales quedaban fijadas por el estilo ornamental, que cumplía una función representativa relacionada con el programa de necesidades al que respondía el edificio."

"Quedaban planteados así los primeros atributos del paisaje urbano fundacional: su carácter jerárquico, dominante, rítmico y puntual."

"La disposición de las manzanas del eje y su alineación según una recta ideal que atravesaba todos los halles principales de los edificios, más la centralidad de su implantación, desde el punto de vista estrictamente visual, no se correspondía con el concepto de frontalidad que los eslabonaba frente a los espacios urbanos dominantes (la sé Plaza San Martín y Plaza Moreno). Un profundo sentido de la percepción diagonal realzaba el manifiesto carácter monumental en cada uno de estos grandilocuentes protagonistas del teatro urbano."

"Quedaba, así, planteada una nítida concepción de la "escala" que debía caracterizar los edificios insertos en el eje principal, el cual se desarrollaba espacialmente, determinándose por una línea de enrase que a partir de la altura de la Catedral regulaba el límite máximo de desarrollo posible para los restantes edificios públicos, que por lo tanto actuaban en el paisaje urbano como figuras, recortándose sobre un fondo constituido por las viviendas particulares. La escala, separaba y jerarquizaba las distintas funciones. En cambio el lenguaje formal de los edificios, actuaba como elemento de vinculación. La arquitectura monumental de las instituciones, planteaba el discurso alto del eclecticismos, mientras que las viviendas repetían frases y fragmentos de esos discursos pero en forma mesurada.

"La diversidad estaba controlada por los catálogos historicistas" lo que daba al conjunto una apariencia de unidad en los lenguajes utilizados. La continuidad era casi una ley".
Solo ocurren incidentes de algunas exageraciones muy personales intentaban competir con el discurso de las instituciones".

"Cada una de ellas plantea la dialéctica urbano-arquitectónica sobre la que se basa la esencia significativa e identificatoria de la estructura, relación y morfotipológica de la ciudad de La Plata."
 "Sintetizando, podemos hablar de elementos singulares, los edificios públicos, de alto contenido simbólico. Los elementos constituyentes de la arquitectura trama, las casas, la regularidad de sus tipos y su pluralidad. Y los elementos ligantes fundamentales, los espacios públicos, con su consecuente ambientación propiciada no solo por las formas sino por los valores estéticos de la vegetación en calles, avenidas, plazas, parques y bosque".
Las formas-tipo de la arquitectura trama.

"Dentro del concepto de arquitectura trama existen elementos singulares y elementos regulares los palacios, las villas, pertenecientes a las familias de mayores recursos, marcaban los incidentes visuales más notables después de los edificios públicos. Estos tipos singulares puntuaban, con su aparición la homogeneidad del tejido espacial. Implantados en los puntos de tensión urbana (esquinas, frentes de plazas, avenidas y boulevares) se constituían en un segundo nivel de referencia significa en diálogo con las arquitecturas institucionales. Así la continuidad típica de las fachadas de las arquitecturas de repetición en las manzanas próximas al eje cívico se alteraba en un exponente formal y retórico de tipo, que como en el caso de las villas aparecían abarrotadas por miras medianeras que las mas de las veces contradecía una voluntad de articulación formal representativa y centrífuga".

"Los signos arquitectónicos, desde su estructura inicial a su configuración final se generaban y desarrollaban sin perder su claro criterio de articulación con los signos urbanos; eso era posible porque ese proceso de generación y desarrollo estaba controlado por una concepción de totalidad, de unidad urbana, en la cual la escala y el repertorio limitado de tipos desempeñaba el papel protagónico."
 "La casa de patios: este tipo proviene de los modelos de casas coloniales, de dos o tres patios internos. En estos casos originales, el patio reproducía en el interior lo urbano" aludiendo a la plaza de la ciudad, "comportándose urbanamente como un volumen compacto, con una gran autonomía espacial de la calle". "Este mecanismo conceptual" "le permite establecerse cómodamente en distintas e irregulares parcelas; ya que siempre había lugar para la aparición en su interior de un espacio abierto alrededor del cual ubicar habitaciones. Seguridad y cantidad de ese espacio dependía de la importancia de la casa".

"Según la aparición de las galerías y su rol de semicubierto-estar externo, podemos encontrar subtipos: la casa de patio de cuatro galerías; la casa de patio central con dos galerías; la casa de patios adosados a las medianeras". "Esta última popularmente denominada casa chorizo, obtenía un aprovechamiento íntegro del terreno, librando al criterio de los usuarios la adjudicación de roles a cada uno de los grandes locales. Una de las últimas interpretaciones de la casa de patios en La Plata, fue la que abría visualmente a la calle el primero de los patios, sustituyendo las pesadas puertas de madera por cancelas transparentes."

"El margen de adaptabilidad de este tipo permite nuevas incorporaciones funcionales; aparición de cocheros, estudio y dependencias de servicio".

"En otros casos suele cerrarse el primer patio con claraboyas de vidrio, las que seguían iluminando a las habitaciones perimetrales".

"Igualmente respondían a este tipo otras viviendas que, sobre la base de la misma estructura arquitectónica, no solo cubrían la planta a nivel del suelo, si

no, que también tenían un desarrollo en altura. De acuerdo al lote en donde se producía este desarrollo en vertical, surgían problemas mayores o menores en relación con el volumen construido. "Estos márgenes de adaptabilidad estaban implícitos en su propia ley de generación, que no solamente dependía de su precisión conceptual sino también de su resolución técnico-construktiva: bovedillas o lujeros de hierro y elementos arquitectónicos que en función de su estandarización determinaban en la práctica, los márgenes de libertad reales para el diseñador".

En La Plata a la casa de patios se la puede ubicar, aislada entre tipos arquitectónicos diferentes; agrupada conformando la clásica unidad de adosamiento de patio a la medianera; agrupada, conformando un conjunto edilicio en dos niveles, como en los casos en el que se dispone frente al eje cívico con un alto grado de adecuación jerárquica y elevado tratamiento ornamental representativo del status de su propietario."

"La frontalidad caracteriza la inserción de estas viviendas, así como la repetición, que les da continuidad. Estas cualidades identifican un tipo urbano definido que produce el conocido efecto de telón, enfatizando la vía pública."

"Se constituyó de esta manera la unidad formal que acentuaron los aspectos direccionales propios de la calle, elemento básico de la estructura de la ciudad de La Plata".

"En esta concepción fue la esquina la situación jerárquica relevante que marca límites y ritmos en los que se articulan las sucesivas públicas."

"La casa de galería (o casa de habitaciones eslabonadas en una sola dirección). "Este tipo es uno de los más primitivos en cuanto a su concepción arquitectónica. Surge mediante la división del tipo de vivienda mural de galería periférica, en dos casas de propietarios diferentes".

"Presenta, básicamente, dos subtipos: de tres galerías perimetrales y de una galería."

"Suele presentarse alejada de la línea municipal y diferir en el tratamiento de la caída de los techos, estos pueden quedar ocultos por una carga, que hace las veces de frontis o puede permitir la lectura de sus pendientes desde la calle".

"Cuando este tipo crece ordenadamente, tenía tendencia a tomar el modelo de la casa de patio como referente y llega a confundirse con él. La diferencia fundamental con el tipo de dos patios, es que en su génesis, la idea de los patios como distribuidores de iluminación y concentradores de actividades a cielo abierto, es el punto de partida. En cambio, en este caso, son la economía y las posibilidades de crecimiento, las que se anteponen a la clara utilización y definición de los espacios abiertos, ya que estos quedan más como un remanente que como una propuesta concreta de llenos y vacíos".

"Se dispone sobre el suelo en forma extendida. Generalmente se comienza su construcción desde el centro del predio y en función de los recursos disponibles se llega o no a la línea municipal o al fondo del terreno."

"En términos estilísticos, en la mayoría de los casos es absolutamente ecotípica, que, en su carácter de obra no terminada, su fachada suele ser una sección transversal cerrada, con una ventana y galería. Si el crecimiento genera un tejido abierto y produce plasticidad perceptiva en cuanto a la relación con la calle. El espacio de transición, generalmente verde, aporta al ambiente de la calle un matiz de suburbanidad destacable."

La casa de habitaciones agrupadas en torno a un hall central: se caracteriza por constituirse en ba-

se a una rígida geometría, enfatizada por la aparición de una lóggia de acceso que hace las veces de transición entre lo público y lo privado."

"Las variantes en las que se presenta son: tipo sobre la línea municipal, con cargas de tratamiento volumétrico cúbico, con un pequeño patio al fondo; retirado de la línea municipal con expresión de las pendientes de techumbres perceptibles desde la calle."

"El tratamiento interno suele variar en el arrumamiento de los servicios, determinando así las posibilidades de crecimiento por subdivisión del espacio y en menor grado, por extensión. Esto último es así, ya que la propia conformación del tipo lo hacía apropiado para lotes de una geometría casi cuadrada, para los cuales su estructura arquitectónica se adapta íntimamente."

"Si bien se dan casos singulares en los cuales puede llegar a cerrar su patio con galerías e incluso conformar un patio centralizado, su punto de partida está determinado por su compactidad, ligada a la exigencia de un espacio central y equidistante, el "hall de acceso", que reemplaza al clásico zaguán de los tipos extendidos."

La esquina: el tratamiento de las esquinas marca uno de los capítulos más importantes de la construcción de la ciudad. Entre la zona céntrica más densamente construida y las zonas más alejadas, podemos observar diferencias notables.

Cuando una de las tipologías básicas se implanta en esquina, generalmente su respuesta a la doble exigencia (posibilidad de dos fachadas y ochava dando a la vía pública) es negar una de ellas y aprovechar solo la restante.

Los planteos básicos adoptan las medianeras laterales existentes como soportes, abriendo así, la casa, hacia las líneas municipales.

Generalmente en estas situaciones, se cruzan dos tipos de búsquedas, la del solesamiento, por un lado, y la de la representación, por otro, dada las características valiosas de esa situación ejemplar. Es frecuente la operación que consiste en recostarse sobre una de las líneas municipales, predominando así uno de los frentes, y abriendo patios hacia el otro frente, donde se generan los accesos hacia el fondo. En los terrenos de esquina pequeños este proceso es distinto; la casa se ubica sobre la medianera y se abre a un patio que da a la esquina, por el que se realiza el acceso.

Los ejemplos más llamativos por su peculiar desarrollo monumental y formal, están dados por las viviendas emplazadas en las situaciones de esquina sobre las diagonales, en estos casos se pone de relieve la relación significativa entre la escala de representación y la escala física propiamente dicha, ya que son estos casos los que manifiestan abiertamente el valor de singularidad que los usuarios pretendían dar a sus viviendas, esto es la relación entre implantación y lugar elegido. Se puntúa de este modo la cuadra y el cruce de calles, se refuerza el sentido de fuerza visual exagerando las conformaciones volumétricas monumentales. Las formas fuertemente ornamentadas, instauran poéticas de sistemas estéticos disímiles incluso alguno de ellos absolutamente subjetivos.

Se resaltan elementos de significación, especialmente enfatizados, como el desarrollo de las escalinatas, torres, miradores, u otros, que denotan la condición y carácter del hecho arquitectónico referido. Poético: "esta elaborada exageración de la forma arquitectónica, que venimos señalando, obedece a una intención de expresar, en los edificios, las ilusiones, las fantasías y las aspiraciones de los propietarios."

"Los repertorios varían desde la "manera italiana" y sus desvirtuaciones al academicismo clasicista francés. Se incluyen las alternativas antiacademicas donde las influencias del modernismo y la Sezession dejaron su rastro profundo."

Arquitectos e Ingenieros como José S. Corti (1861-1938), Emilio B. Costantini (1863-1949); A. Lazzari; G. R. Ruidolfo y Vicente Colón, Constructores provenientes de Italia tales como los Guadoni, Giacobbe y Spinedi, dejaron la impronta de la generación que construyó tempranamente la ciudad.

La síntesis final es de una variedad epidérmica la nativa en la cual, la diversidad, aporta a las conformaciones, configuraciones y cromatismo, los ingredientes de exaltación del estilo, suficientes para responder a un limitado repertorio tipológico."

Las disponibilidades tipológicas y el plano de 1889

del estudio sistemático del mismo se han inferido, a manera de catálogo, las variables presentadas, por aquella fecha, de los tipos que comenzaban a definir el tejido y su gráfica característica, en relación a la parcela y a la manzana; así como a sus grados de agrupamiento.

Se revela nítidamente como se produce la adaptación del tipo al loteo original de manzanas cuadradas y rectangulares las cuales corresponden a un esquema de H, con "parcelas de iguales superficies: 600 metro cuadrados".

Las parcelas de diferentes medidas (20x30mts: 15mt x 40mts: 10mt x 60mts), reciben a los distintos tipos según su grado de compactidad y extensión, por lo tanto serán las casas de patio y las de galería, en ellas que se apropiarán en general de las parcelas en las que predomina el largo sobre el ancho. En cambio en la de las medidas iguales, en las que simetría y regularidad organizan la geometría del lote, las villas y los palacios prevalecen.

Cabe destacar sin embargo el caso de los Petit-Hotels los que dada sus características y escala, tenían un amplio y exitoso margen de adaptabilidad a todas las parcelas.

Frente a la racional disposición de las manzanas, las parcelas y sus tipos arquitectónicos, la ausencia de una normativa particular referente al "sucederse de la arquitectura trama" privó al desarrollo continuo de la construcción colectiva de la ciudad, de una mecánica reguladora que estableciera la norma, límites y márgenes de lo posible.

Tomando como base el estudio de las posibilidades de relación entre los diferentes formas de la parcela, los diversos agrupamientos y sus criterios arquitectónicos, hemos seleccionado tres situaciones especiales en las cuales la arquitectura, aplicada sobre la traza original, determina el espacio urbano.

El tipo de edificación continuo entre medianeras, también llamado de frente continuo o sobre línea municipal; el tipo de edificación discontinua, también llamado de fachada discontinua, retirado de la línea municipal, con un costado libre y otro muy próximo o anclado sobre la medianera; el tipo de edificación aislada, separada generalmente de los límites del lote.

Esta clasificación es de importancia, por cuanto muestra la interrelación de los elementos y las articulaciones, los que contribuyen a la definición del tejido, testimoniando las diversas apropiaciones del espacio en función de los regímenes de la propiedad, de la tenencia de la tierra, de los niveles socio-económicos y su localización funcional.

El tejido generado por formas continuas, es de características compactas, a veces individualizable por la presencia de patios interiores, pero sin una superficie verde neta. De este tipo eran por lo general, las residencias de la clase media local.

El tejido semi-abierto con manchas verdes, es característico del tipo edificatorio discontinuo y se ubica en forma más o menos paralelas a la red vial. Es el inmigrante europeo el que ha creado este tipo que responde muy eficazmente a las necesidades del usuario de clase media con alguna amplitud económica.

El tipo de edificación aislada ha sido el generador del tejido abierto sin patios externos ni internos, con predominio del verde e independencia casi completa de la red vial. Fue residencia de clase alta, de elevado nivel económico, sobre todo en los inicios, en los que normalmente era residencia permanente, pero también a veces, podía ser casa de verano.

(4)
5.- Reflexiones iniciales sobre la permanencia fragmentaria de los patios típicos fundacionales hoy nos presentan como materiales prístinos sobre los que será necesario trabajar. Desde la crítica, ya que nada ha podido construirse intencionalmente sobre el posible desmontaje lingüístico del discurso de las instituciones y su representación metafórica en las arquitecturas de los monumentales edificios públicos.

El reflejo que dichas arquitecturas tienen en la construcción del habitat colectivo, y en última instancia la articulación general del poder-alta arquitectura como medio de consolidar el tejido de dominio en la configuración del ambiente. La elite del campo intelectual de la generación del 80 va a sublimar su proyecto de intervención del estado para "disciplinar, ordenar, una sociedad que se renovaba al ritmo del crecimiento europeo y de la urbanización". Podemos hipotizar que sobre los restos identificantes de nuestra memoria colectiva urbana podemos leer la acción del estado sobre la sociedad civil, a la que inmensa urproyecto múltiple de dominio organizando "una disciplina laboral, orden policial, control sanitario, etc.", en el cual la educación jugó un papel de la más grande importancia en la racionalización de los inmigrantes y la "difusión de los principios básicos del orden". La representación de todas estas vehiculizadas por la metafórica y platónica ciudad ideal de La Plata cuya nuestra en discurso marca uno de los puntos más altos de todo el aparato higienista, que encuentra aquí el "lugar" de la unidad y la totalidad.

Desde los operadores tentados a interpretar las descripciones de los tipos como el origen de la tradición de una arquitectura platense, caeríamos indefectiblemente en la repetición anacrónica de algo ya definitivamente perdido; la energía histórica que posibilitaron dichas formas ya no está, todo intento de reconstitución llevaría nostálgicamente a plantearnos el angustioso eterno retorno de lo mismo, el ciclo recurrente de la falta de vida. Asumir totalmente como rastros que pueden llegar a significar, los fragmentos de arquitecturas que si bien nacen de los restos de una tardía crisis de la clasicidad (en nuestro medio) transpasa la noche de la modernidad y su cultura, participando "del caótico sucederse del mundo".

La caja de materiales en estos ámbitos ha de basarse en una serie de estrategias múltiples, colisiones tipológicas, arquitectura crítica, poéticas de las diferencias para el logro de un espacio de maniobra que se valide en la estructura sintáctica profunda de la ciudad, trabajando con los valores propios del sitio, con las generalizaciones de tradiciones tipológicas, con los pies en la tierra y la cabeza en el cosmos".

Solo el entendimiento de las verdades históricas en su profunda contradictoriedad iniciará el ciclo negativo paradójicamente constructivo de la conciencia de la propia identidad cultural.

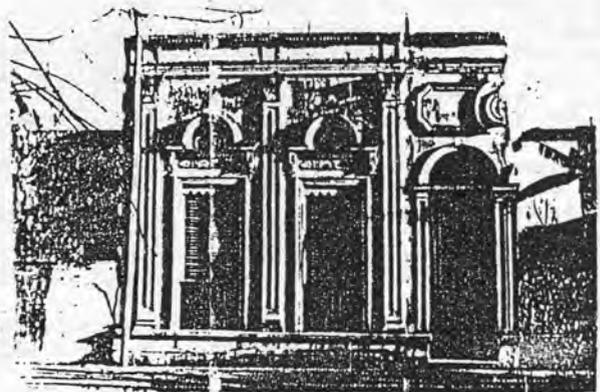
Historia, tipología y los fragmentos del pasado como materiales de una gigantesca pero minuciosa operación, la de la reconstrucción del proyecto de la civilidad en La Plata.

Notas.

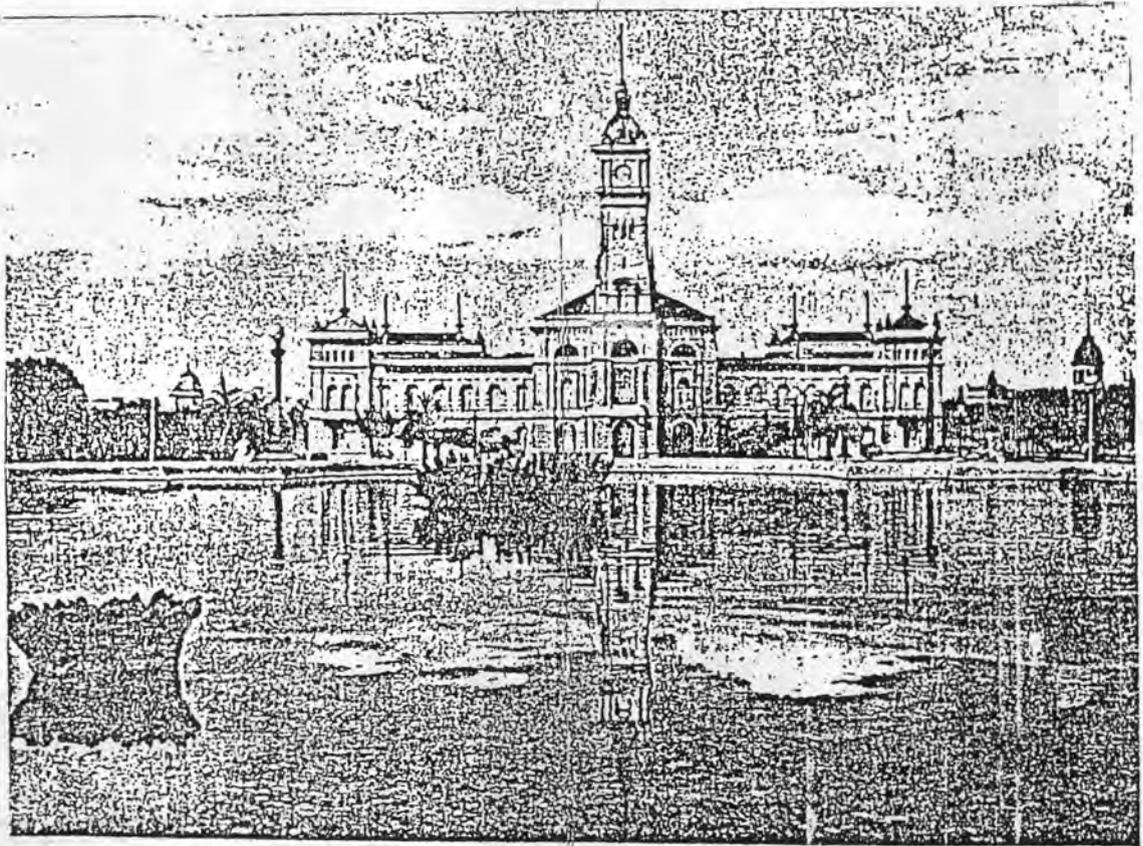
- 1.- Acerca de las disertaciones de A. Colquhoun en la Universidad de Belgrano durante 1982.
- 2.- Rafael Monco. "On Typology". Oppositions, Summer 1978:13.
- 3.- A. Vidler. La tercera tipología. Arquitectura Biotrópica, No. 22./78.
- 4.- Gonzalo J. Scarone M. y Mole J. Paisaje urbano fundacional de la ciudad de La Plata. En L.P. Ciudad Nueva. Fernando de Terán y Julio Morosi.

Figuras.

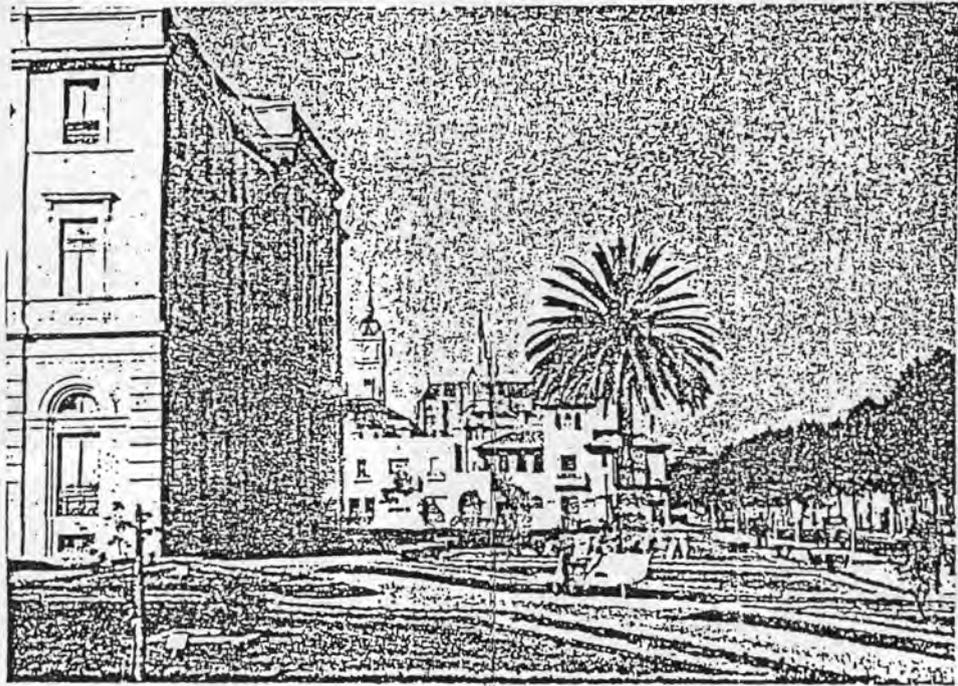
- Fig. 1.- Eje cívico y centro geométrico de la ciudad.
- Fig. 2.- Palacio Municipal.
- Fig. 3.- Palacio Legislativo.
- Fig. 4.- Avenida 53, Legislatura, Plaza San Martín y casa de gobierno.
- Fig. 5.- Avenida 51, viejo Teatro Argentino, Municipalidad y catedral.
- Fig. 6.- De la casa colonial a la casa "chorizo".
- Fig. 7.- La casa chorizo.
- Fig. 8.- Unidades agregativas de la casa de patios. Modalidades de agrupamiento tomadas en La Plata.
- Fig. 9.- La casa organizada en torno a un hall central. O tipo en H.
- Fig. 10.- La casa de galería.
- Fig. 11.- a, b, c y d. La casa de patios.
- Fig. 12.- a, b. La casa de galería.
- Fig. 13.- La casa de hall central.
- Fig. 14.- Alta arquitectura, a, b, c, d.
- Fig. 15.- Las esquinas, a, b, c, d.
- Fig. 16.- El tipo urbano de las fachadas continuas, a, b, c.
- Fig. 17.- El tipo urbano discontinuo.
- Fig. 18.- El tipo urbano aislado.



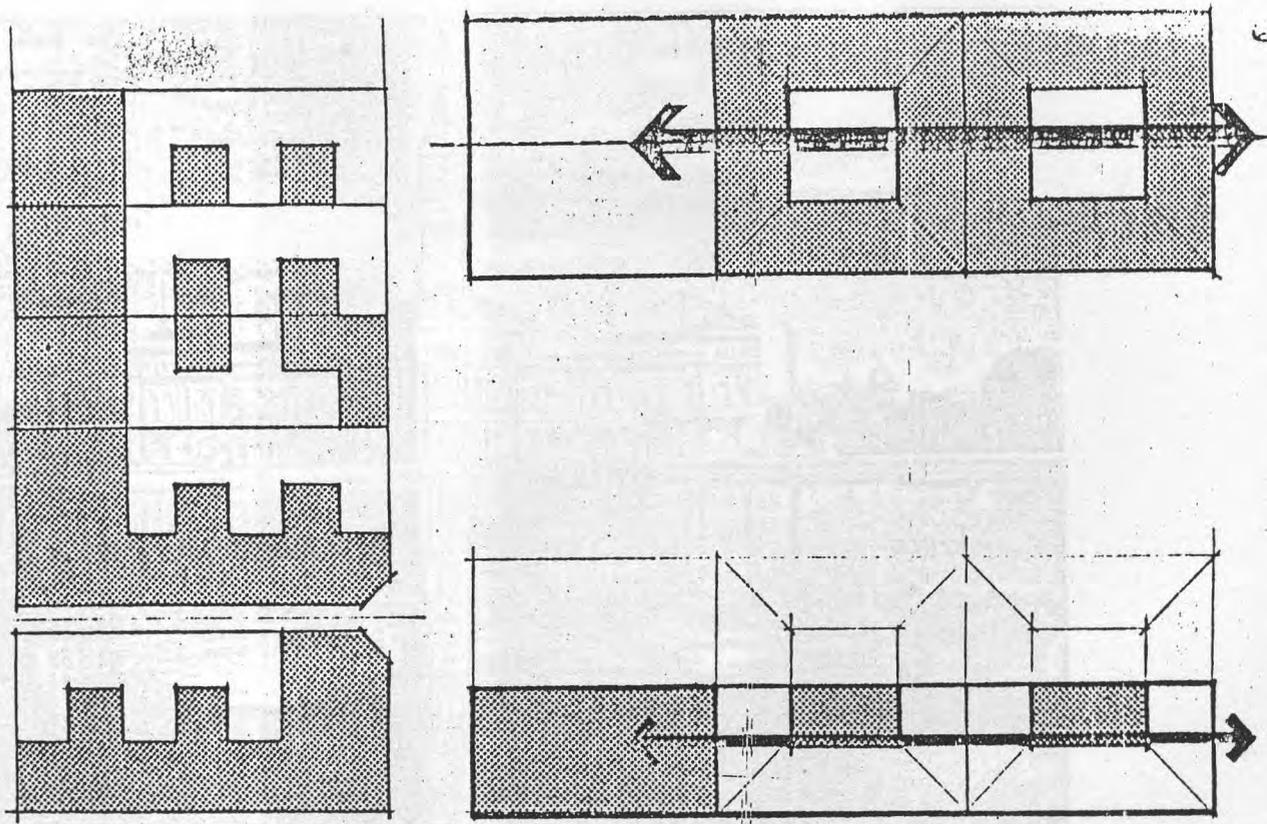
-11a



PALACIO MUNICIPAL

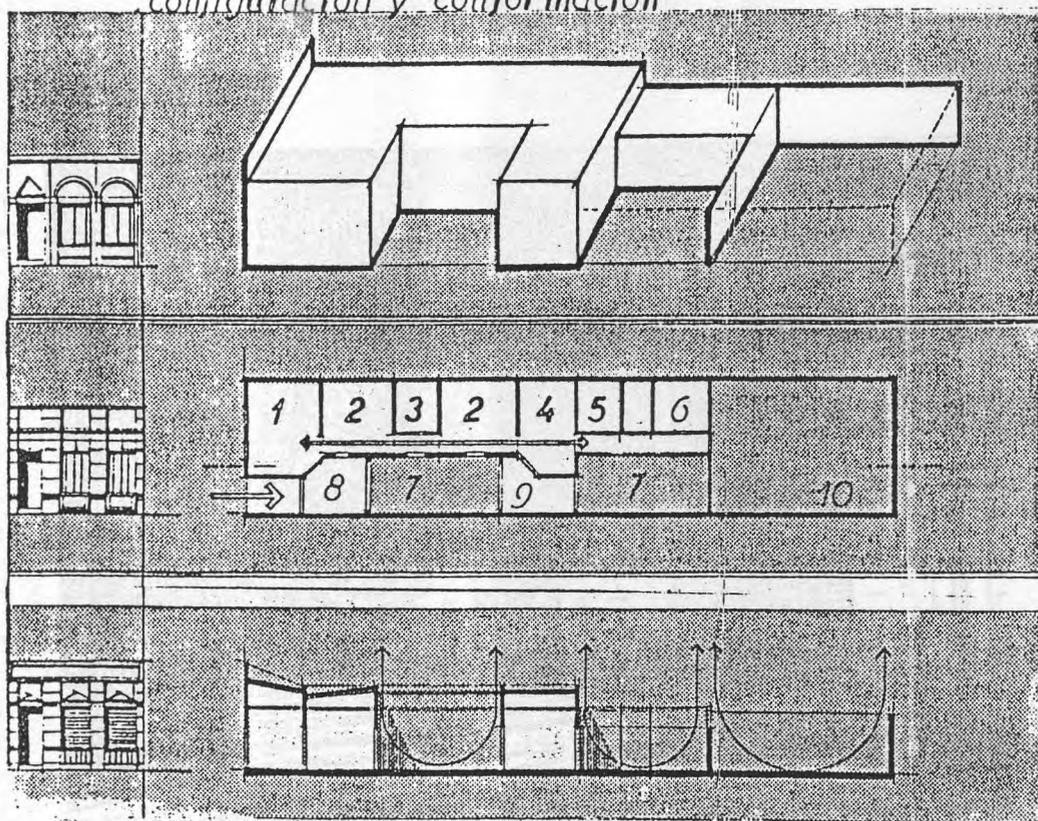


AVENIDA 11 Y CALLE 9. JARDIN DE LA PAZ, TEATRO ARGENTINO, MUNICIPALIDAD Y CATEDRAL



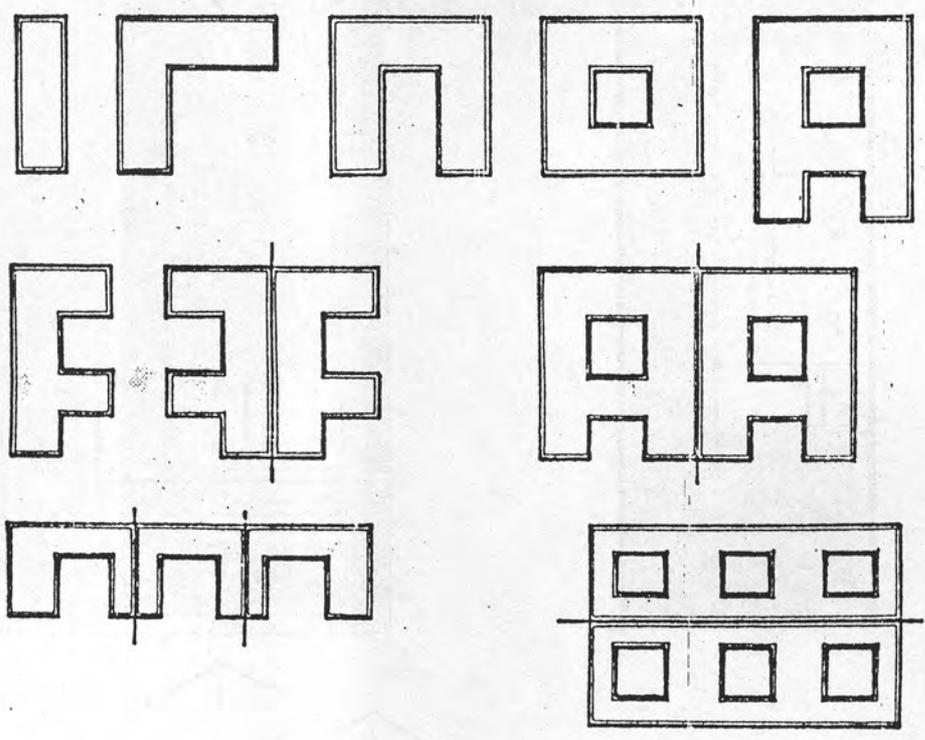
configuración y conformación

7

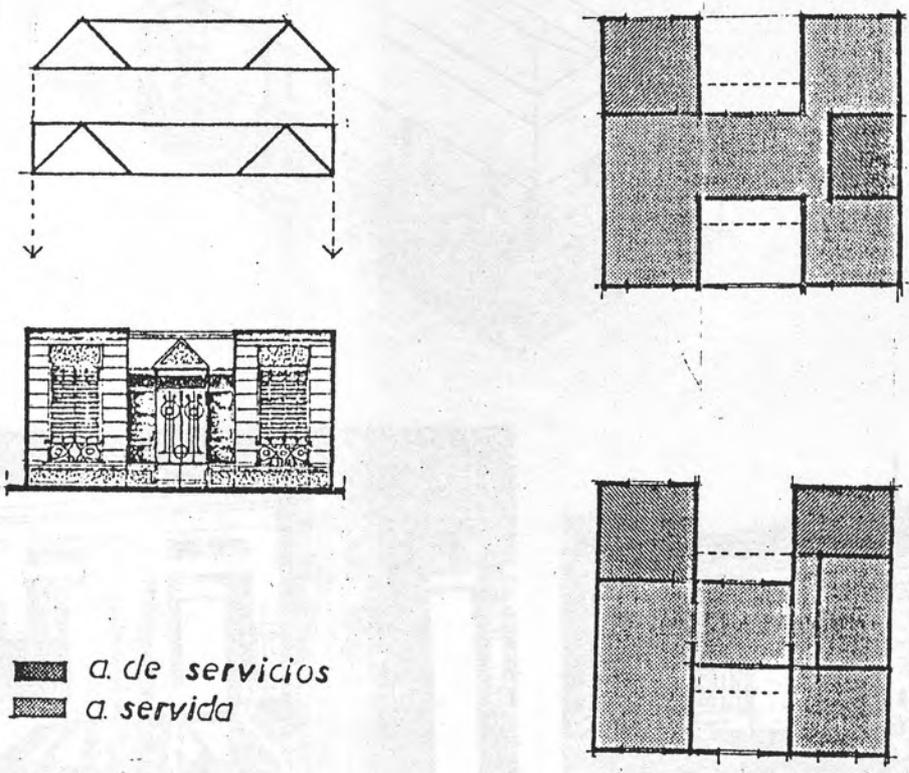


- 1 sala
- 2 dormitorio
- 3 servicios
- 4 comedor
- 5 serv.
- 6 serv.
- 7 patio
- 8 hall
- 9 corredor
- 10 fondo

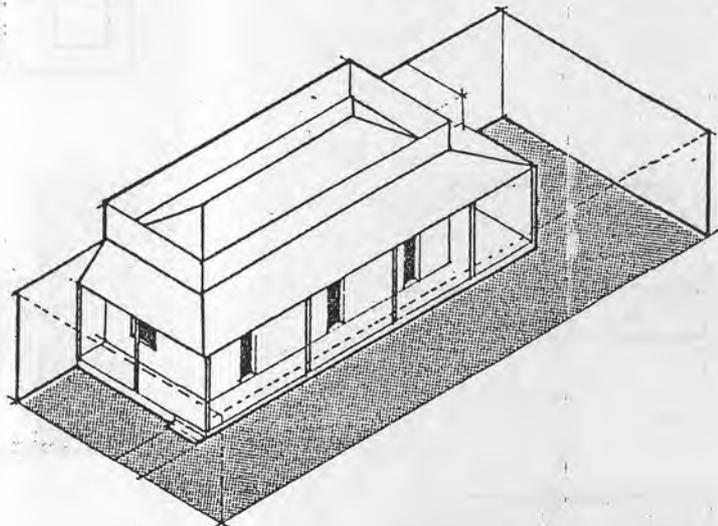
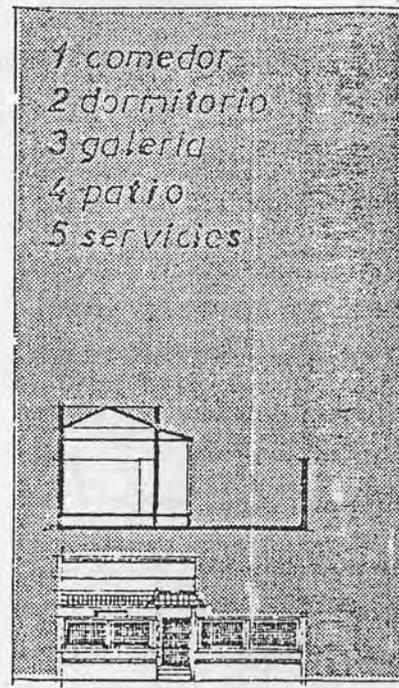
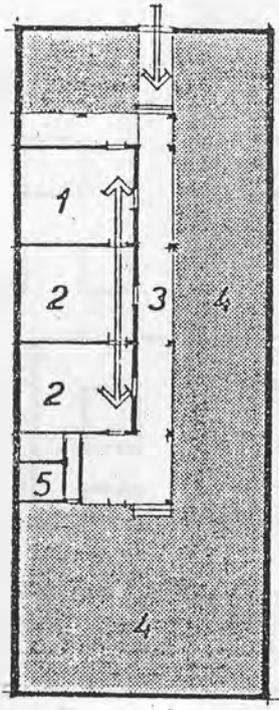
8



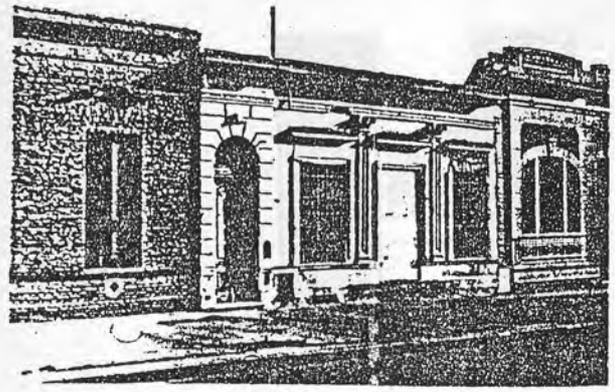
9



 *a. de servicios*
 *a. servida*



11b



12

