

Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000)

Architect's pictures and discourses: notes on the Contemporary Architecture Conferences organized in the Centro Cultural Parque de España, in Rosario (1994-2000)

Carolina Kogan

Universidad Nac. de Gral. San Martín; Universidad de Palermo, Argentina

Abstract

At the 90's, the inquiring architectural culture of Rosario produced a big contribution to the renewal of the intellectual field of the Argentinean architects, that by those years began to abandon what until then used to be predominant ways of projection. Part of the ideas that then circulated can be found in the records of a series of international conferences on Contemporary Architecture that took place in the city of Rosario from 1994 until 2000, organized with the support of the Centro Cultural Parque España and the local council, by the initiative of the Group R architects: a group that had been conformed in 1993 by Marcelo Villafañe, Gerardo Caballero and Rafael Iglesia, between many others. In these events, that were the result of a network constructed mainly by architects from Barcelona and Rosario, the invited speakers showed through slides their works and projects. The possibility to observe the actions of saying something while pointing at an image, that these film material offer us, is an opportunity to observe how those who produce and reproduce Architecture conceives it. This is the task that this work proposes to realize.

Resumen

La inquietud de la cultura arquitectónica rosarina de los 90 produjo un gran aporte a la renovación del campo intelectual de los arquitectos argentinos, que por esos años comenzaron a abandonar las prácticas proyectuales hasta entonces predominantes. Parte de las ideas que entonces circularon pueden encontrarse en los registros fílmicos de una serie de conferencias internacionales sobre Arquitectura Contemporánea que tuvieron lugar en la ciudad de Rosario desde 1994 hasta el año 2000, y que fueron organizadas, con el apoyo del Centro Cultural Parque de España y de la Municipalidad de esa ciudad, por iniciativa de los arquitectos del Grupo R: un grupo que se había conformado en 1993 por Marcelo Villafañe, Gerardo Caballero y Rafael Iglesia, entre muchos otros. Producto de una red de profesionales tejida principalmente por rosarinos y catalanes, los ciclos abordaron las preocupaciones proyectuales de los expositores invitados quienes mostraron, a través de diapositivas, sus obras y proyectos. La posibilidad de observar las acciones de decir algo mientras se señala a la vez una imagen, que estos registros fílmicos nos ofrecen, es una oportunidad para observar cómo se concibe la Arquitectura por parte de quienes la producen y reproducen, y es la tarea que este trabajo se propone realizar.

contemporary architecture - Rosario - architectural discourse - architectural representation

arquitectura contemporánea - Rosario - discurso arquitectónico - representación arquitectónica

Arquitecta UBA. Maestranda en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella. Profesora en las carreras de Arquitectura de la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM) y de la Universidad de Palermo (UP).

Red de profesionales

Desde 1994 tuvieron lugar en la ciudad de Rosario, en un clima sumamente inquieto para la cultura arquitectónica de esa década, una serie de conferencias sobre Arquitectura Contemporánea, organizadas con el apoyo del Centro Cultural Parque de España (CCPE) y de la Secretaría de Cultura, Educación y Turismo de la Municipalidad de esa ciudad, gracias a la iniciativa de los arquitectos del Grupo R (GR): un grupo que se había conformado en 1993 por Marcelo Villafañe, Gerardo Caballero, José María D'Angelo, Rubén Fernández Nardo, Ariel Giménez, Rubén Palumbo, Gonzalo Sánchez Hermelo y Rafael Iglesia, entre otros arquitectos que se fueron sumando (Lampuzina, 1998).

El acercamiento del grupo de arquitectos al CCPE puede explicarse en parte por la directa relación que algunos de ellos mantuvieron en esos años con la cultura arquitectónica catalana, principalmente a través de la figura de Mario Corea Aiello, quien residía en Barcelona desde hacía varios años. Una relación que se inscribe en los vínculos que arquitectos rosarinos y catalanes y la Municipalidad de Rosario venían construyendo desde hacía más de una década atrás y que había dado como resultado el propio edificio del Centro Cultural (Jajamovich, 2009). La obra del Parque de España –obra que Martorell, Bohigas y MacKay (MBM) proyectaron para Rosario desde 1979– había sido inaugurada en 1992 con motivo del V Centenario, pero comenzó a funcionar plenamente en 1993. Bohigas dio la primera de una serie de conferencias en su teatro en 1994.

Los ciclos que se iniciaron aquel año tuvieron como antecedente el congreso *La construcción del pensamiento*, que tuvo lugar en el marco de la Pre-Bienal de Arquitectura que se realizó en el *Patio de la Madera* en Rosario en 1991.¹ En este evento, al que fueron invitados Mario Gandelsonas, Clorindo Testa, Justo Solsona, Mario Corea Aiello y Raúl Lier, entre otros, el catalán Enric Miralles, que por primera vez visitaba el país,² cautivó la atención superando

sorpresivamente las expectativas del público y de los organizadores. El éxito de esa jornada motivó la creación del propio GR y dio lugar a la serie de conferencias que este trabajo se propone estudiar.

Los ciclos que se organizaron desde 1994 en el teatro del edificio de MBM constaron, cada uno, de cinco o seis conferencias a lo largo del año, y los arquitectos invitados fueron presentados por una breve introducción a cargo de los anfitriones locales. El primero de los ciclos, *Arquitectura Española Contemporánea*,³ marcó la preeminente procedencia de los expositores a lo largo de todos esos años, pese a que los ciclos que le siguieron ampliaron sus temáticas: *Prácticas Conceptuales*⁴ se llamó el ciclo de 1995 y *Arquitecturas lejanamente cercanas*⁵ en 1996. Incluso, los arquitectos españoles siguieron dando conferencias en el Centro Cultural aun cuando en los últimos años los ciclos se circunscribieron a la producción de arquitectos de otros países europeos –*La respuesta escandinava*⁶ fue el ciclo de 1997 y *Arquitectura Portuguesa*⁷ el de 1998–; o cuando bajo el título de *Arquitectura 2000*,⁸ las jornadas se organizaron en torno a conferencias de arquitectos argentinos y latinoamericanos, abriendo un nuevo ciclo de relaciones y reflexión que se desarrollaría en los años sucesivos, cuando la mirada se desplazara hacia algunos de los propios miembros del GR, cuyas pequeñas obras pasaban a convertirse en referentes de gran valor. Y es que, entremezclándose con los *Ciclos de Arquitectura Contemporánea* que promovieron los integrantes del GR, otras charlas en el mismo teatro tuvieron lugar en esos años: una segunda conferencia de Bohigas (1998), convocado por la Municipalidad para ser consultado sobre las nuevas intervenciones sobre el borde del río; una de Jordi Borja (1997), quien con la colaboración de Corea Aiello elaboraría para el año 2000 el documento base de *Gestión y Control de la Urbanización para Rosario*; y otra exposición de Helio Piñón (2000), quien había sido invitado para un seminario de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario (UNR).

A estas, se sumaron dos conferencias del portugués Álvaro Siza (1997 y 2001), en medio del encargo y posterior construcción del edificio del Centro Municipal Distrito Sur. Y si bien estas charlas fueron promovidas fundamentalmente por la Municipalidad y por la UNR, de algún modo en ellas coincidieron los organizadores de los *Ciclos de Arquitectura*,⁹ y pueden considerarse, por lo tanto, como parte del mismo clima de reflexión. Al mismo tiempo, estas jornadas no sólo contaron con el apoyo de entidades rosarinas, sino que además fueron auspiciadas por el CAYC, la Universidad de Palermo de Buenos Aires y el suplemento *Arquitectura* de *El Cronista Comercial*, en cuyas páginas los arquitectos Tomás Dagnino y Ana de Brea registraron los eventos.

Sólo algunas de todas esas conferencias fueron filmadas y están hoy disponibles en los archivos del CCPE. El valor de no ser meras transcripciones textuales reside en que están disponibles, a la vez, las palabras y las imágenes de las diapositivas proyectadas. En este sentido, vale recordar que la Arquitectura mantiene una estrecha relación con sus modos de representación: y no sólo con aquellos a través de los cuales el arquitecto realiza su práctica (croquis, planos, maquetas, modelos digitales, etc.), sino además con las imágenes fotográficas y filmicas que reproducen a *posteriori* una obra construida, puesto que todas contribuyen a la conformación de sensibilidades particulares que atraviesan el hacer del arquitecto. Estas representaciones, que no son ni neutrales ni mudas, permiten leer, al ser vinculadas a los discursos que las acompañan, cómo se concibe la Arquitectura por parte de quienes la producen (y reproducen), y cuál es la posición que éstos reclaman para el campo disciplinar en el espacio social. Sin embargo, dado el carácter de insustituibilidad que mantienen entre sí, imágenes y discursos no siempre coinciden, del mismo modo que tampoco discursos orales y textos escritos son equivalentes. Pese a que el material a analizar en nuestro caso sufre, al tratarse de una reproducción, una pérdida de calidad (fuertemente apreciable en las

imágenes, que ya eran registros fotográficos), nos permite observar las acciones de decir algo mientras se señala a la vez una imagen: allí aparecen pausas, distintos tiempos de atención, recurrencias; allí aparecen las insistencias sobre qué y cómo mirar.

Pero además, la posibilidad de revisar los discursos e imágenes que acompañaron estos eventos es valiosa porque nos permite observar algunas de las ideas que circularon en un período en el que comenzaron a producirse en el ámbito local algunos cambios en las prácticas proyectuales que terminarían por desplazar a la lógica del partido, hasta entonces predominante.¹⁰ En este sentido, la cultura arquitectónica rosarina de los 90 hizo un gran aporte a la renovación del campo intelectual de los arquitectos argentinos.

Estas jornadas, que consistieron en charlas de arquitectos, para arquitectos y estudiantes de arquitectura, contribuyeron a la formación de muchos de los que asistieron, significando un acercamiento a las obras presentadas a través de recorridos por dibujos y fotografías. Inmersos entonces en el campo restringido¹¹ de la arquitectura, en estas jornadas no existió diálogo con otras disciplinas: más bien se trató, como veremos, de una oportunidad para repensar y reconformar —una vez más— los límites del campo disciplinar. Así como los ciclos fueron promovidos y presentados por arquitectos practicantes, también casi el total de las charlas fueron hechas por arquitectos que mostraron sus obras o proyectos no construidos, enfocándose en el modo en que éstos fueron pensados. En síntesis, se trató de una muestra de Arquitectura Contemporánea y de discursos acerca del modo de hacer del arquitecto. Sólo en algunos casos las exposiciones se organizaron a partir de introducciones más teóricas y sus fines fueron más explícitamente pedagógicos, apareciendo las imágenes sólo al final.

Por la disponibilidad del material nos detendremos en este trabajo, por un lado, en las conferencias de los arquitectos catalanes Oriol Bohigas (1994 y 1998), Ignasi de Solá Morales (1994), Carme Pinós (1995), Pep

Llinás (1996), Carlos Ferrater (1996) y Helio Piñón (2000).¹² Aquí, es preciso recordar que desde el retorno a la democracia se venían realizando en España una gran cantidad de obras públicas, muchas de ellas de gran calidad. Museos, plazas, bibliotecas, escuelas e intervenciones urbanas de mayor escala, pasaron a ser referentes en la cultura arquitectónica local,¹³ no sólo por las relaciones profesionales antes comentadas, sino también gracias a la difusión que le dieron revistas españolas como *Arquitectura Viva*, *Quaderns* y especialmente *El Croquis*: materiales de consulta que con la reforma neoliberal de los 90 ocupó un lugar cotidiano en el estudio de arquitectura.¹⁴

Por otro lado, también la conferencia de Pablo Beitía (1995) y la primera de Álvaro Siza (1997) integran el material analizado: la primera representa una de las pocas conferencias de un arquitecto argentino en los ciclos (sin contar el último, sólo fue invitado además el rosarino Pantarotto en 1996) y permite observar, aunque sea de un modo muy parcial, algunos sucesos de calidad de la cultura arquitectónica local; la participación de Álvaro Siza, por su parte, ilumina un modo de hacer portugués sobre el que se desplazaba la atención de la cultura arquitectónica de la década (de las participaciones portuguesas sólo sus dos conferencias quedaron grabadas).

Aunque los discursos y el tipo de imágenes que expusieron los diferentes arquitectos a los que tuvimos acceso componen un material de cierta heterogeneidad, puesto que la invitación de los participantes no responde tanto a un programa claramente definido sino que es producto de una red de profesionales,¹⁵ apuntaremos en los siguientes apartados algunas ideas y ciertos modos de representar la arquitectura que sobrevuelan varias de las intervenciones.

La Arquitectura otra vez como obra de Arte¹⁶

En 1995, en el segundo año de los ciclos, Rafael Iglesia, en la introducción a la

conferencia de Pablo Beitía, explicaba que la presencia de Bohigas en el primer ciclo había sido importante por dos razones: porque *reencontraba al autor con su obra*, y porque tenían entre ellos a un integrante del GR catalán:¹⁷

(...) ya que cuando fundamos nuestro Grupo R, lo hicimos por el homónimo grupo que se fundara en Barcelona y por supuesto por la R de Rosario. Sabíamos ya que el grupo R español se creó para introducir los lineamientos de la Arquitectura Moderna en un país dominado por una Arquitectura oficial en época de Franco. Pero siempre quise saber por qué R. Y cuando lo tuvimos aquí se lo preguntamos. Y nos contestó solamente: porque la letra R es una letra fuerte, nada más. Yo me imaginaba racionalismo, revolución, que se yo, muchas cosas más. Pero por esa necesidad que tiene uno de buscar en interpretaciones, porque finalmente formalizar e interpretar es lo que hacemos, apelaré a la posibilidad que nos da el lenguaje de decir algo y estar leyendo otra cosa. La letra R en sí, el signo dentro del lenguaje, cuando se transforma en palabra aparece el verbo: erre, de errar, de errante. Y esto es lo que me interesa: ¿qué es errar, sino desacertar, no dar en el centro? Desde el Renacimiento hasta nuestros días un orden conceptual nos impide ver el mundo en su verdadera complejidad. La certeza consolidándose en base a simplificaciones. El errante, el nómada, (...) maneja otros tiempos, otros espacios. No va de un punto a otro, sino entre dos puntos. No sigue los caminos. Su hábitat es el viaje.

Aunque sin proponérselo, esta suerte de deriva con la que de algún modo Iglesia presentaba también a su propio grupo y sus intereses, deja entrever dos aspectos de la cultura arquitectónica del período que aparecieron a lo largo de las charlas con mayor o menor intensidad y nivel de explicitud: por un lado, se evidencia en algunas de las conferencias una revalorización de la Arquitectura del *Movimiento Moderno* –como promovía en los años 50 el grupo catalán–; pero al mismo tiempo, surge en muchos de los discursos –como en la respuesta de Bohigas primero y en el ejercicio literario de

Iglesia después— el abandono de toda búsqueda de una práctica simple y certera, atenuando fuertemente las pretensiones *revolucionarias y racionales* de las vanguardias.

El rescate de la Arquitectura Moderna en los últimos años del siglo XX supone algunos interrogantes. Para fines de los años 80 la cultura arquitectónica aparecía aún envuelta en una crisis que se había desatado en la década anterior: sumado a los fuertes cuestionamientos a sus postulados —surgidos ya en el mismo seno de las vanguardias que la promovieron—, la disciplina parecía disolverse en cuestiones que no le eran específicas. Como reacción a esos cuestionamientos se produjo *una nueva articulación entre historia y arquitectura* (Silvestri, 2000), de la que sin dudas participaron reflexiones de signo diverso, aunque todas englobadas bajo la confusa etiqueta de *posmodernismo*.¹⁸ Lejos de superar las viejas posiciones, dichas reflexiones —teóricas y prácticas— parecen haber profundizado la crisis disciplinar. ¿Qué implica entonces, a comienzo de los años 90, una revalorización de la Arquitectura del *Movimiento Moderno*? ¿A qué modernismos se refirieron precisamente los arquitectos participantes? ¿y qué aspectos de los discursos modernistas fueron rescatados y cuales abandonados?

La conferencia de Bohigas, la primera de todas, nos servirá también para comenzar a observar estos discursos. Éste había organizado su exposición en dos partes: una primera de carácter teórico, donde exponía su pensamiento sobre la Arquitectura contemporánea, la cual creía que estaba sufriendo una *desorientación fundamental* y una *falta global de posiciones éticas*; diagnóstico ante el cual establecía un programa para lo que consideraba *buena Arquitectura*. Y una segunda parte donde presentaba, acompañándose con diapositivas, una serie de obras realizadas por su estudio, a través de las cuales, aclaraba, no pretendía ejemplificar los conceptos previamente expuestos: es decir, no pretendía juzgar a su propia obra como *buena*

Arquitectura, sino tan sólo mostrar cómo habían sido consideradas las preocupaciones antes expuestas.

Para Bohigas *la buena Arquitectura* era aquella capaz de provocar *una cierta revolución* o [incitar] *una cierta transformación*; así, rescataba, aunque como veremos de un modo ciertamente edulcorado, el espíritu revolucionario de las vanguardias. Tras repasar el destino fallido de algunas casas paradigmáticas de los años 30 y citando al arquitecto Oíza sostenía que:

Para saber si un arquitecto es bueno o malo (...) sólo hay que consultar a los que viven en algunas de sus casas. Si el que vive en una de sus casas dice que vive muy bien y muy comfortable, es que el arquitecto es malo. Si dice que vive mal e incómodamente es probable que el arquitecto pueda ser bueno. Es decir, la arquitectura, como el arte, como toda actividad cultural, no es para hacer feliz a la humanidad, es para provocarle conflictos para que reencuentre un camino de felicidad (...) un camino de recomposición de su forma de vida.

Retornar a las vanguardias arquitectónicas le permitía a Bohigas ubicar próxima pero incómoda a la disciplina junto a diferentes artes: entre risas del público, consideraba que *la diferencia respecto de la literatura, la escultura o la pintura*, era que la Arquitectura tiene que *incomodar al usuario, pero no tanto, es decir, tiene que incomodarlo, pero tiene que dejarlo vivir*. Era una *ética revolucionaria*, la cual sostenía *había sido la base del Movimiento Moderno*, lo que para Bohigas había perdido la Arquitectura en el nuevo contexto neoliberal: *los arquitectos buenos han abandonado esta posibilidad de ruptura social, ruptura cultural, de crítica a lo establecido y hoy hacen obras al servicio del establishment*.

Seguidamente Bohigas proponía, *para mejorar algunos aspectos incluso estilísticos, o para restablecer algunos criterios básicos en la metodología del proyecto arquitectónico, una refundación del diseño, una refundación de la arquitectura; una refundación del proyecto arquitectónico y urbanístico*. Puesto que

suponía que la solución a los problemas planteados excedía el problema específico de la enseñanza y de la práctica arquitectónica, en tanto consideraba que era necesaria una *voluntad política de transformar, al menos parcialmente, [el] imperio de las leyes del mercado*, creía que era en el ámbito de la educación donde se podía comenzar a encarar esa refundación disciplinar. Entonces enunciaba tres temas sobre los que trabajaba en la Universidad en Barcelona:

1. *Recordar que la arquitectura es una función claramente servicial a la sociedad. Y (...) servicial no quiere decir exclusivamente servir en aquello que la sociedad inmediatamente pide, sino sobre aquello que uno cree tiene que darle a la sociedad ante peticiones más complejas de un próximo futuro.*

2. *La consideración y la exigencia de que (...) un edificio debe ser fundamentalmente una participación a un determinado entorno. Un edificio en una ciudad no es un edificio solo, un edificio en la ciudad debe estar fundamentado en la creación de una parte de esa misma ciudad.*

3. *Que la arquitectura es fundamentalmente construcción. El proyecto arquitectónico es para ser construido. No es para ser dibujado, admirado, comentado filosóficamente.*

Mientras que los puntos 2 y 3 le servirían a Bohigas (lo veremos en los próximos apartados) para explicar los orígenes de sus procesos proyectuales o, como él mismo decía, *los puntos de partida de su obra*, y darán efectivamente lugar a modos de pensar el proyecto arquitectónico y urbanístico, el primer tema, enunciado luego del discurso que le precede, mostrará los aspectos más contradictorios de un discurso que no termina de articular vanguardia, arte, arquitectura y revolución (la Arquitectura serviría a la sociedad para incomodarla, para criticarla, aun cuando se tratase de una casa, pero no tanto).

El explícito reclamo por un retorno a la *Arquitectura del Movimiento Moderno* –categoría que aparece despojada de toda

revisión historiográfica–, aparecería también sobre el final del período con mayor insistencia, aunque en un registro muy diferente, por parte de Helio Piñón en una conferencia que tituló *Actualidad de lo moderno*. Piñón aclaraba que no tomaba el problema de *lo moderno* como una *cuestión académica*, ni *en términos de moda*, ni como si fuese *un episodio más de la posmodernidad, que ahora [sumaba] lo moderno*, sino que su interés se debía a que lo moderno era *el ámbito cultural en el cual [se había] formado y en el cual [estaba] produciendo*. Creía que se trataba además de una *actitud práctica*. Observaba que algunos arquitectos –casos individuales pero significativos como los que mostraría al final de su ponencia¹⁹– se habían comenzado a interesar por *lo moderno*; una actitud que, consideraba, era impensable quince años antes. Piñón sostenía que:

La modernidad no era ni un estilo, ni una apariencia, ni era un aspecto. Era un modo de concebir. Era un modo de entrar al problema de la creación. Y cuando hablo de creación, lo hago en sentido estricto (...) a lo más parecido a la creación divina (...) La modernidad por fin introduce en el terreno del arte una creación genuina, cosa que el clasicismo no toleraba, en cuanto a que se fundaba en un sistema de legalidad ajeno a la obra.

De esta manera, para Piñón *lo moderno* tenía que ver una concepción artística *ex novo*; un modo de concebir que, argumentaba, debía apoyarse *en unos valores del objeto y en unas categorías de la visión*. Situaba en la década del 60 el momento en el que se había abandonado la capacidad de mirar: *antes el orden, por ejemplo, tenía un valor; la cualidad espacial (...), la economía de medios (...), la precisión tenían un valor*. Para Piñón entonces, a diferencia de lo que sostenía Bohigas, lo que se había producido con el abandono de la modernidad, era *la caída vertiginosa de la capacidad de visión (la capacidad de entender con la visión)*, y, por lo tanto, la pérdida también de la capacidad del juicio estético, *aquello que Kant en 1790 había dicho que era el rasgo específico del comportamiento*

artístico. Se abandona el marco de valores dentro de los cuales puede haber juicio. Hay valores, pero no son de naturaleza artística. Son lógicos y morales.

En su exposición Piñón rescataba específicamente la arquitectura de Mies van der Rohe y especialmente la de Arné Jacobsen –quien creía que mejor había seguido el camino abierto por el primero–. Para esto comparaba un destapador de Jacobsen con otros que había coleccionado, con el fin de demostrar que el diseño del danés *colmaba la propia noción de lo moderno*, al poseer una *economía de medios* (se trata de un cilindro de acero al que se le hace una sola operación, que consiste en un corte a 30°), *precisión, rigor, y universalidad*. Frente a este, mostraba algunos destapadores a los que clasificaba como *malos diseños* –malentendidos del significado de *moderno*– y otros pertenecientes al *tipo clásico* –piezas estrictamente funcionales– (fig. 1). Para Piñón, la diferencia del diseño de Jacobsen radicaba en que satisfacía una demanda estética:²⁰ *este objeto no necesita destapar nada para ser un objeto bello*.

El explícito rescate de la actitud revolucionaria de las vanguardias por parte de Bohigas, o de los aspectos estéticos de ciertos modernismos en el caso de Piñón, no apareció en el resto de los expositores. Sin embargo, la concepción de la Arquitectura como un arte (que por razones diferentes ambos arquitectos comparten) y, por lo tanto, de la práctica del arquitecto como una práctica de creación artística que requiere de un entrenamiento de la mirada, sí atravesó

muchos de los discursos de los arquitectos participantes, otorgando a la belleza un lugar central.

Puede evidenciarse, por ejemplo, en el caso de Álvaro Siza, quien al explicar el edificio para el Museo Gallego de Arte Contemporánea en Compostela, definía a la Arquitectura como un arte cuando decía que no veía *la distinción, salvo entrenamiento de cada uno, respecto de la escultura o la pintura. Es la misma raíz*. Al mostrar el trabajo realizado para los jardines, comentaba la relación entre el edificio y la escultura de Eduardo Chillida allí situada (fig. 2). Siza recordaba cómo habían elegido juntos el lugar: se trataba de un punto del jardín desde donde se visualizaba la ciudad y el nuevo edificio. Chillida había observado –comentaba Siza mientras señalaba con el laser– el hueco de materia que le faltaba a su edificio y entonces le había dicho: *ahí falta un poco de materia* (Siza señalaba en la fotografía con el láser). *Mi escultura es tirar de esta materia y ponerla aquí* (señalando la base de la escultura). El arquitecto hablaba así el mismo lenguaje que el escultor, y la obra arquitectónica podía ser entendida como materia modelada.

Arquitectura, Ciudad y Paisaje

Pero a diferencia de lo que planteaba Piñón, esa materia modelada en el caso de Siza, pero como veremos también en el del resto de los participantes, no respondía a la estructura interna del objeto arquitectónico, sino que era

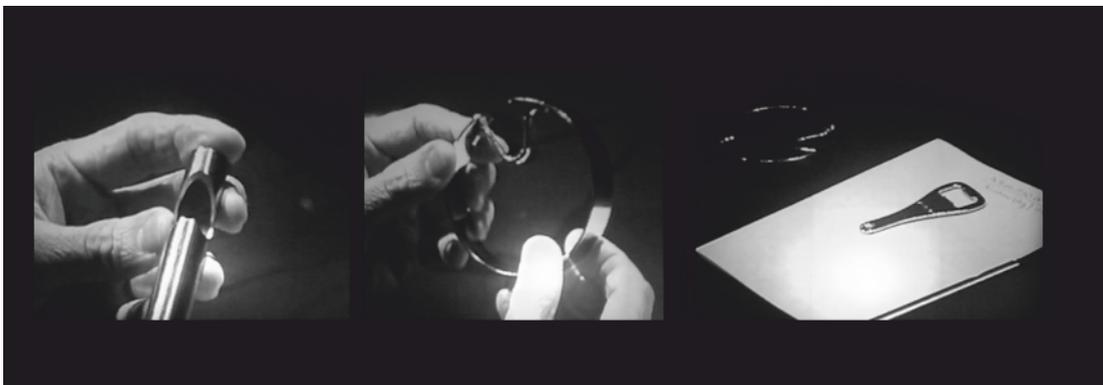


Fig. 1. Colección de destapadores mostrada por Helio Piñón.

antes producto del entorno circundante. Y es que, en la mayoría de los casos, la importancia otorgada al contexto físico existente pareciera dar inicio a los procesos proyectuales de los arquitectos. Se trata, como hemos visto, del segundo punto de la citada conferencia de Bohigas, donde sostenía que:

Un edificio que no hace ciudad es casi seguro una mala arquitectura. Y cuando digo ciudad puedo decir también paisaje, porque no se trata de hablar exclusivamente de la arquitectura urbana (...) Hay que hablar también de una arquitectura que se adapta a un paisaje, a un entorno. Un entorno que puede ser físico y puede ser incluso espiritual.

La idea de que la Arquitectura tiene que *hacer ciudad* no era una novedad de estos años, sino que provenía de una larga tradición de reflexiones críticas de los proyectos modernistas de ciudades, que volvieron la mirada sobre los valores de la ciudad tradicional: la calle, los modos de habitar y la cultura urbana. Si bien este bagaje aparece en los años 90 internalizado en el discurso de los arquitectos, y

hará que entonces la revalorización de la arquitectura del *Movimiento Moderno* sea despojada de sus utopías urbanas, cabe preguntarse ¿qué significaba en ese momento para la Arquitectura *hacer ciudad*? Y ¿cómo la idea de *hacer ciudad* pasó a ser equivalente a la de *hacer paisaje*?

Para explicar el modo en que había sido pensado el Museo, Siza mostraba primero una fotografía del sitio y luego una de la maqueta del edificio con su entorno: una maqueta volumétrica completamente blanca (fig. 3, a y b). Deteniéndose extensamente en estas dos imágenes, explicaba cómo la *forma* del edificio, básicamente *triangular*, respondía a las diferentes situaciones que lo rodeaban: Siza señalaba en las imágenes cómo el edificio alineaba su cuerpo principal con una calle de los años 70; cómo generaba una pequeña plaza delante del acceso al convento al que se enfrentaba hacia la otra calle; cómo se producía un pequeño quiebre para volver a alinearse con el muro de piedra de una calle perimetral al predio que había sido recuperada unos años antes. Así, justificaba las decisiones



Fig. 2. Escultura de Chillida en el jardín del Centro Gallego de Arte Contemporánea de Álvaro Siza (en la fotografía, aparece el señalamiento que el arquitecto hace respecto de su propia obra), y fotos del acceso al edificio.



Fig. 3. Álvaro Siza, Centro Gallego de Arte Contemporánea. Fotografías y maqueta.

formales desde el entorno, para dar lugar luego al modelado del espacio interior: dos cuerpos ortogonales que siguen las direcciones principales antes establecidas dieron como resultado un *espacio residual* que Siza transformó en el atrio de distribución del edificio. El auditorio y la biblioteca, explicaba, *hacen una pequeña articulación para preparar el giro de la calle* (de piedra antes mencionada), *donde resulta un otro triángulo exterior, que permite la entrada de luz*. Deteniéndose ante esas imágenes, y ayudándose a continuación por las plantas, Siza describía cada una de las decisiones proyectuales vinculadas al contexto que dieron como resultado una geometría particular, y que alcanzaron también los aspectos materiales de la obra que, como en toda Compostela, también fue resuelta en granito; mostrando otra fotografía decía: *ahora la piedra es más clara, pero el tiempo se encargará de hacerla menos contundente respecto a lo construido* (fig. 3, c).

Hacer ciudad desde la Arquitectura pareciera implicar entonces una práctica que presta atención al contexto fundamentalmente desde sus aspectos formales, no para hacer un trabajo de mimesis, no para recuperar el lenguaje de la arquitectura clásica, sino para volver activos los espacios entre lo nuevo y lo existente:²¹ activar una plaza o una calle como en el caso de Siza, o activar una medianera como en el caso de la biblioteca de Vila-Seca en Terragona que mostraba Pep Llinás en su conferencia. En este último caso, Llinás incorporaba a su proyecto un importante muro

lindero al darle continuidad con los techos de su edificio a través de la materialidad y al producir en esa unión una claraboya para iluminar el interior (fig. 4, a y b).

Llinás –en una conferencia en la que hizo un extenso recorrido por una gran cantidad de obras– también explicaba las relaciones del nuevo edificio con una rambla que lo precedía a partir de un plano de implantación que representaba, como el plano Nolli de Roma, el espacio público en blanco (fig. 4, c). A este tipo de dibujo, que recuperaba un modo de aproximarse a la Arquitectura que había sido reabierto décadas atrás por Collin Rowe, recurrieron también otros arquitectos participantes (fig. 5).

La participación de Pablo Beitía permite observar también el abordaje de los problemas de la ciudad existente a partir de la utilización de dibujos de fondo y figura, en su caso con una novedad: no se trataron de dibujos de planta sino de corte. Su extensa conferencia fue organizada en dos partes: en la primera, que podría considerarse de carácter histórico, Beitía abordaba la problemática del tejido urbano de Buenos Aires, creando un marco teórico para su propia Arquitectura: a través de un recorrido fotográfico pretendía enunciar:

(...) la disponibilidad del espacio interior del tejido urbano en las condiciones reales que nosotros podemos hoy encontrar. Y cómo las arquitecturas que se han ensayado este siglo sobre la evolución del tejido urbano de Buenos Aires, en algunos casos, han dejado algunas enseñanzas a través de edificios que están a la

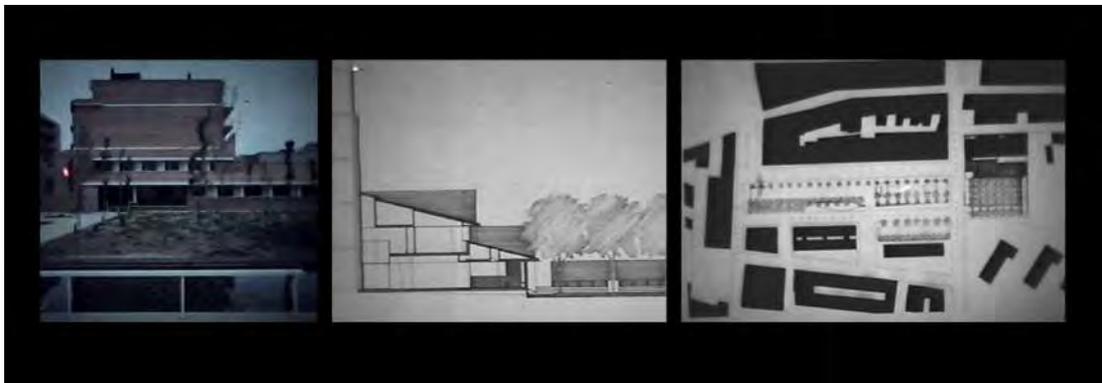


Fig. 4. Pep Llinás, Biblioteca de Vila-Seca en Terragona. Fotografía, corte y planta de implantación.

vista y que son muy positivas y en otros casos que son negativas.²²

Historizaba la evolución de la manzana porteña partiendo de antiguos planos de Buenos Aires, donde señalaba la famosa cuadrícula española que hemos leído de una manera un poco incompleta (fig. 6, a); allí encontraba

(...) un signo, como una especie de enunciado misterioso [donde] los cartógrafos, los dibujantes [registraron] esta área como si ya estuviera no solamente construida sino absolutamente edificada en toda el área que queda contenida por las calles. Esto es de alguna manera un extraño diseño que nosotros todavía hoy estamos descifrando. ¿Qué querían decir los cartógrafos cuando mostraban a Buenos Aires edificada de otra manera?

Beitía advertía en otras diapositivas la verdadera configuración de la manzana, que desde afuera [armaba] un edificio completo, mientras que en su interior se conformaba por

pequeños patios (fig. 6, b). Siguiendo el trabajo del arquitecto Fernando Diez (ambos docentes por esos años en la Universidad de Belgrano), y mostrando los dibujos axonómétricos luego publicados en *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas* (fig. 6, c), Beitía observaba las críticas condiciones reales de la manzana actual, debidas a la superposición de los diferentes códigos que se sucedieron con el transcurso de los años. Buenos Aires, observaba, había requerido desde su concepción como ciudad-puerto, una doble escala, que antes se daba armoniosamente en edificios como el Mercado de Abasto y el Puente Alsina,²³ y más cercano en el tiempo, en el Teatro y Centro Cultural San Martín: Beitía mostraba el gran corte del edificio de Álvarez y una secuencia de fotografías que registraban el recorrido desde la calle Sarmiento hasta la avenida Corrientes, indicando los saltos de escala.

En la segunda parte de su conferencia presentaba la casa de la calle Serrano y el



Fig. 5. Ignasi de Solá Morales, explicando un proyecto urbano para Marsella a partir de planos de figura - fondo.

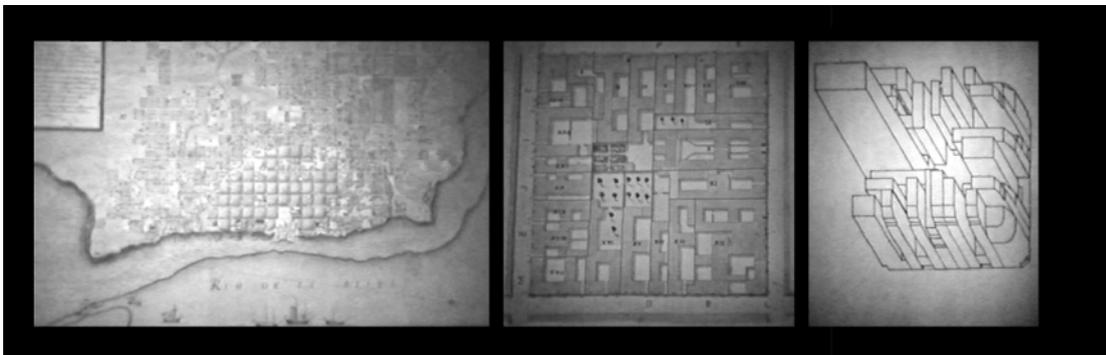


Fig. 6. Imágenes proyectadas por Beitía en relación a la manzana de Buenos Aires.

Museo Xul Solar. Para explicar ambas obras, comenzaba mostrando las fotografías de los contextos urbanos antes de ser intervenidos, que aparecían como claros ejemplos de esas manzanas donde los distintos códigos habían dejado sus huellas. Y a continuación, aparecía un corte transversal al lote, ya con el edificio, que incluía a toda la manzana construida representada como una superficie sólida negra (fig. 7): un dibujo con mucha precisión que registraba cornisas, barandas, tanques de agua, y dejaba como superficies grises las vistas de los planos posteriores (en el caso de la calle Serrano aparecía el registro del edificio de Beretervide, con el que la casa linda en su medianera de fondo). Al dibujar lo ya construido como un lleno, Beitía retomaba el *enunciado misterioso* de aquellos primeros planos, en los que efectivamente había encontrado una clave para su trabajo. En esos dibujos, donde la línea de tierra se mezclaba con la edificación preexistente, la obra aparecía como excavada, como si se tratase de un trabajo de sustracción de masa en busca de espacios y de luz.²⁴

Por último, en su intervención Beitía hacía una distinción entre las implicancias del trabajo del arquitecto en el paisaje respecto del trabajo en la ciudad. A diferencia, el *territorio, el medio ambiente natural*, ofrecía para Beitía *una gran libertad de creación*. Mostraba como ejemplo de ello las fotografías de un refugio que había concebido para una escenografía en una chacra.²⁵ Esa *libertad del volumen y de la materia* que Beitía encontraba en el trabajo sobre el paisaje pampeano, aparecía entonces como el positivo de los proyectos en la ciudad: si a la masa urbana construida Beitía sustraía espacio arquitectónico, sobre la llanura, en las fotografías a contraluz, el volumen del refugio asomaba como silueta positiva (fig. 8).

En un registro diferente al de Beitía, la arquitecta Carme Pinós, en una exposición que también desarrolló como un recorrido por su trabajo (en este caso una obra y tres proyectos no construidos²⁶), explicaba las decisiones proyectuales a partir de las diferentes lecturas de los *lugares* en los que había tenido que actuar. Para explicar su *manera de proyectar*,

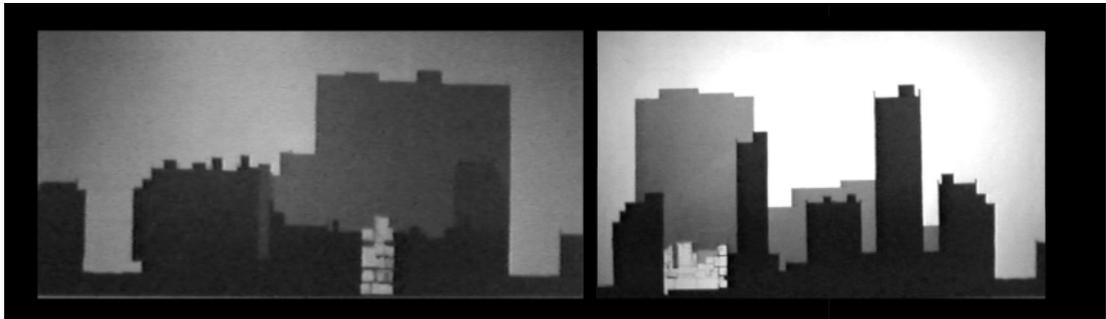


Fig. 7. Cortes transversales de la casa de la calle Serrano y del Museo Xul Solar.

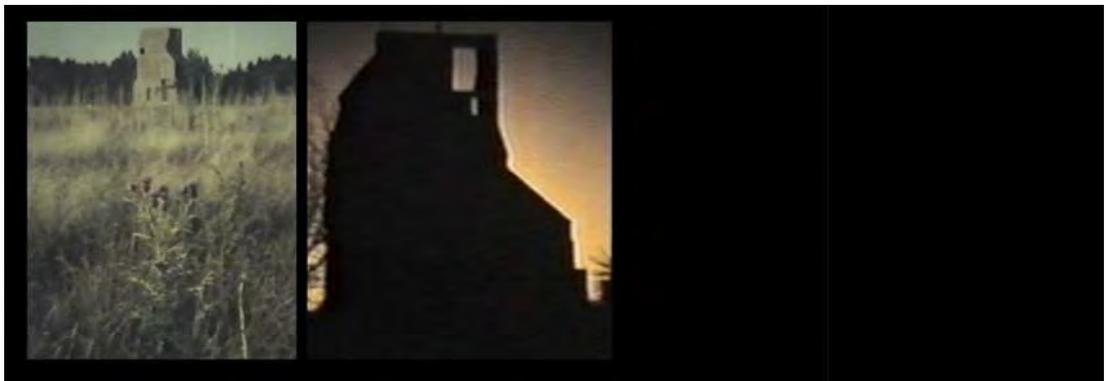


Fig. 8. Proyecciones de Pablo Beitía de las fotografías de un refugio para una escenografía.

mostraba el proceso que había llevado adelante con su entonces socio Enric Miralles para una escuela en el pueblo de Moreira. Comenzaba también mostrando las fotografías del sitio antes de ser intervenido, y un plano que, en ese caso, por tratarse de una zona montañosa, indicaba las cotas de nivel. El ejercicio proyectual que comentaba Pinós no constaba solamente en observar desde la experiencia directa el lugar,²⁷ sino en leer, además, el material de registro del mismo: *las líneas que surgen del lugar* –como decía al presentarla la arquitecta Maite Alberdi²⁸– surgen en rigor gracias a la representación cartográfica –sólo allí es posible observar las curvas de nivel– y se materializan, primero, en los dibujos (construidos sobre esas líneas) (fig. 9, a y b); luego en la maqueta de madera (que se materializa también gracias a la superposición de superficies que terminan en esas líneas para construir la pendiente del terreno) (fig. 9, c); y finalmente aparecen donde antes no existían como muros del edificio. Señalaba en un incipiente croquis del proyecto esos *muros mezclándose con las curvas de nivel, el camino que acota [los dormitorios], y el aire domesticado del medio [donde están las aulas]*.

Pinós remarcaba una y otra vez que con el edificio habían querido *diluirse lo máximo posible con el paisaje* –tal como lo había pretendido Siza en el caso de Compostela–. Explicitaba un *miedo a competir o romper esa clara lectura de lo que había sido la historia de Moreira*, lo que en términos de proyecto significaba que les *daba miedo hacer un*

edificio de estructura muy clara, y de lectura muy evidente. Luego de mostrar las representaciones de las instancias proyectuales (croquis, maqueta y planos), la arquitecta prosiguió su exposición con una sucesión de fotografías del edificio a modo de recorrido: señalaba cómo el edificio se veía *muy bajito desde el camino* y cómo *desde arriba y desde el pueblo la escuela casi no se ve* (fig. 10, a).

Al querer quedarnos integrados en el paisaje, algo que nos daba también mucho miedo era la reflexión del vidrio. Queríamos disfrutar de la naturaleza (...) tener mucha conciencia de que estamos en un paisaje privilegiado, pero al mismo tiempo no queríamos aparecer con cristales. Nada en el paisaje tiene brillos. Todo tiene sombras (...) por eso todas las ventanas tienen estas lamas, que si las miras inclinadas aparecen como muros ciegos, pero desde dentro es totalmente transparente (fig. 10, b). *En cambio desde fuera se ven como muros opacos (...) las lamas evitan la reflexión*.

Esta atenta y sistemática observación de la morfología del entorno no se limita entonces a la abstracción de las líneas de los planos, sino que significa también –como sucedía en los casos anteriores– problemas de materialidad, y por lo tanto, de color, textura y cesía.²⁹ Para el caso de la escuela, los arquitectos tiñeron el hormigón del mismo color que la tierra, y los tejados fueron convertidos en pavimento *para que sean caminos*, para *aparecer como pavimentos desde la vista desde lo alto*, argumentaba Pinós. Mientras mostraba fotografías donde podían verse las piezas



Fig. 9. Came Pinós. Dibujos y maqueta para una escuela en Moreira.

premoldeadas para las paredes y para los bancos exteriores (fig. 10, b y c), Pinós decía: *mirábamos la tierra y no hay nada de un solo color (...)* Cuando ves la montaña todo es repetición de sombras. Entonces buscamos este fenómeno cada vez que pudimos.

La Arquitectura hace entonces también paisaje, ya sea *mezclándose* (como en el caso de la escuela) para no *alterar* el paisaje existente; o bien generándolo cuando el existente no tenga suficiente valor;³⁰ o, como en el caso de Beitía, retomando tradiciones estéticas, en su caso el paisaje sublime de la pampa.

Pero *hacer ciudad* y *hacer paisaje* como prácticas equiparables retomaba también el camino abierto por Gordon Cullen en su *Townscape* de 1961. En clave pintoresquista, el trabajo sobre el paisaje –natural o urbano– implica problemas de escala, de visuales peatonales y de recorridos. Un acercamiento que aparece, desde la mirada del peatón, en las primeras decisiones proyectuales que Llinás tomaba para un edificio de esquina en el

centro antiguo de Barcelona, proponiendo retranquear la planta baja para abrir las visuales en una calle muy cerrada; o, volviendo al caso de Bohigas, en los estudios proyectuales en planta, corte y perspectiva peatonal, para un edificio en la rambla de Barcelona que abría visuales hacia un viejo campanario gótico (fig. 11). Al respecto decía:

Hay una composición que tiene que ver no con la figura, sino que responde directamente a unas ciertas necesidades visuales, y compositivas y morfológicas de la calle. Es un proyecto pensado más en función de la calle que de su propia autonomía (...) El método es un método a partir de la realidad urbana más que a partir de la autonomía del edificio.

Por último, la idea de *hacer ciudad*, sumada a una concepción de la Arquitectura como obra de arte, cristalizaba también de otro modo: como señalaba Liernur, *la Arquitectura*, y específicamente sus valores estéticos, han estado ocupando un lugar cultural/político preeminente en ámbitos tan diferentes como el París de Mitterand, la Barcelona Olímpica, el



Fig. 10. Carme Pinós y Enric Miralles. Escuela en Moreira.

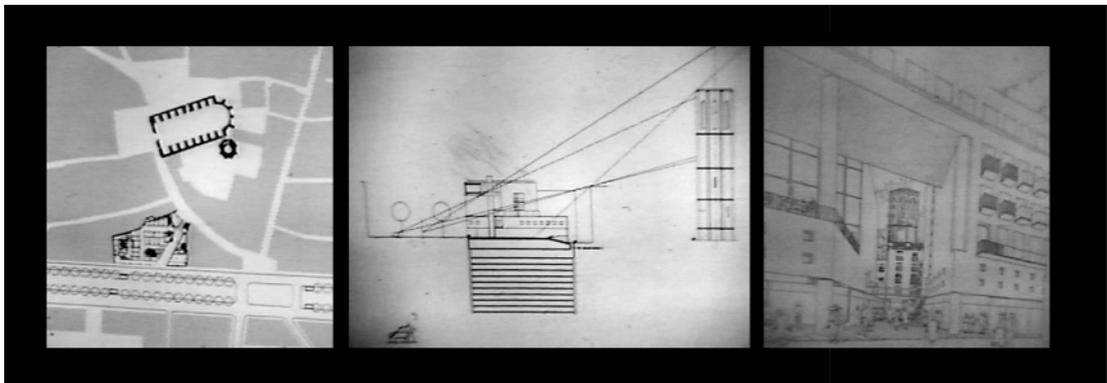


Fig. 11. Oriol Bohigas, edificio en la Rambla de Barcelona. También en los dibujos de planta de Oriol aparece un registro similar al del plano Nolli.

Londres del príncipe Carlos, o el Berlín de la reunificación (Liernur, 1997). Tras las políticas de transformación del espacio público se colaba la idea de embellecimiento urbano, haciendo que las ciudades, como museos capaces de atraer turismo e inversión inmobiliaria, sumaran a su patrimonio obras de Arquitectura contemporánea de autor. En definitiva, se trataba también de las ideas que dieron origen al propio edificio del CCPE y a la contratación de Siza para el Centro Municipal Distrito Sur. Estas políticas urbanas, que comenzaron en la década anterior, se sostuvieron en la idea de que, como decía Bohigas, *en las ciudades se arregla un trozo y automáticamente los elementos próximos se contaminan de esta bondad*.

Estos proyectos de *ciudad por partes* aparecieron en los ciclos principalmente en las exposiciones de Bohigas y de Solá Morales.³¹ Si bien muchos de los proyectos comentados efectivamente mejoraron las cualidades del espacio público de los centros urbanos –y se convirtieron en ejemplos de acción sobre áreas degradadas–, lo cierto es que, más que reaccionar contra el *stablishment* y un urbanismo de mercado –como pretendía Bohigas³²–, estos proyectos sirvieron para relanzar mercados deprimidos, enmascarando diversas situaciones de exclusión. Así, Solá Morales decía al explicar un proyecto urbano para Marsella (fig. 5):

Parecía que lo que nos pedían era introducir en esa imagen complicada, caótica de Marsella, una nueva referencia que alejase la idea de que Marsella es un lugar de traficantes de droga, de equipos de fútbol que juegan tramposamente, de mafias de todo tipo, etc. Y para ello se trataba de crear una imagen de asociación entre la estructura histórica de la ciudad y esta voluntad de relanzamiento que estaría sobre todo caracterizada por el centro de negocios.

Por su parte, Bohigas, en su segunda conferencia de 1998, dejaba entrever las fisuras más profundas de su discurso cuando explicaba su participación en un proyecto para la ciudad de Salerno: aplaudía que, ante la degradación del borde costero, *al ayun-*

tamiento se le [había ocurrido] lo único posible que es potenciar mucho el turismo; y también cuando decía en relación a un proyecto de reconversión de una autopista en Rio de Janeiro, que se trataba de reconvertir la peor miseria social de Rio (...) en un gran mirador al mar, aprovechando una antigua estructura. Mejorar el paisaje urbano implica entonces también operaciones de remoción de la visualización de la miseria social.

El espacio arquitectónico construido

Solamente una vez que fueron formuladas las decisiones proyectuales resultantes del estudio del contexto, los arquitectos participantes pasaron a hablar y a mostrar las cualidades espaciales y los aspectos constructivos de sus edificios.³³

El último punto que enunciaba Bohigas para una *refundación de la arquitectura* –esto es, que *el proyecto arquitectónico es para ser construido*–, aparecía también en el discurso de Carlos Ferrater cuando decía: *Yo siempre he dicho que si yo proyecto es para construir*. Esta posición da cuenta del origen politécnico de las escuelas a las que pertenecían la mayoría de los participantes, y puede ser leída como reacción a otras posiciones que se abrían para el campo disciplinar desde la década del 70 y 80, en especial en la cultura anglosajona, y que en esta época comenzaban a explorar las posibilidades virtuales de la informática.³⁴ Ferrater revalorizaba el lugar del arquitecto como constructor, y recordaba que Álvaro Siza enseñaba la materia construcciones en la escuela de Oporto. Sin embargo, Ferrater, pese a mostrar una lámina llena de detalles constructivos para afirmar su posición, no centraba el recorrido fotográfico por sus obras en los aspectos exclusivamente técnicos, sino que, como sostenía sobre el final, se mostraba más interesado por *el tratamiento de la luz en los espacios (...) Si yo tuviera que definir que es Arquitectura* –decía– *yo creo que no es más que la tensión entre las envolventes y el espacio interno articulado por la luz*. De este modo, explicitaba la relación entre las cualidades espaciales y su materialización.

En el caso de Beitía los problemas constructivos también aparecieron asociados a búsquedas espaciales y materiales, tanto en el caso del museo como en de la casa de la calle Serrano. En relación a esta última decía: *la arquitectura es muy táctil, es muy tectónica, es muy ladrillera en los recorridos inferiores. Y gradualmente hacia arriba, en presencia de la luz, va perdiendo materialidad, y va ganando abstracción en función de la captación de la luz.* Beitia distinguía, por un lado, una *arquitectura táctil* que asociaba a las texturas del ladrillo. Y para conformar esos espacios hápticos en la casa, había recurrido a las técnicas del ladrillo armado (fig. 12, a) siguiendo, decía, la tradición abierta por Eladio Dieste. Por el otro lado, aunque no la llamara de ese modo, refería a una *arquitectura visual*, más abstracta en tanto *pierde materialidad*: una arquitectura cuyo material es un revoque pintado de blanco, para captar la luz (fig. 12, b). Explicaba que por su inserción urbana, la casa vive de los espacios que logra crear dentro de su propia masa. Mostraba entonces, a través de croquis y fotografías, la gran cantidad de *soluciones intersticiales, de pliegues y repliegues del volumen que (...) van incorporando luz (...)* *Que van permitiendo encontrar distintas calidades en los recorridos de la casa (...)* *La luz va buscando donde filtrarse.*

Las búsquedas de distintas calidades espaciales interiores (de vistas, de materialidad, de modos en que ingresa o se tamiza la luz, de recorridos, de escalas) aparecieron también expresadas en la obra de

la escuela de Miralles y Pinós, en los proyectos de Llinás y por supuesto en la explicación de las obras de la iglesia en Marco de Canavezes y en el Museo Gallego de Siza. Pero fue en esta última intervención –no podía ser de otro modo– en la cual un arquitecto desarrolló con mayor profundidad sus preocupaciones constructivas. Mostrando una fotografía donde se veía un muro de granito sobre un perfil metálico en el acceso (fig. 2, b y c), Siza comentaba:

Vemos la piedra con su estereotomía, apoyada en un perfil de acero, y el perfil de acero apoyado a su vez en dos pilares (...) *En realidad, no está la piedra apoyada en este perfil. La piedra está suspendida de una estructura secundaria contra el muro de hormigón. El perfil simplemente limita la superficie construida en piedra (...)* *Para hablar con más simplicidad, es todo falso.*

Lo que vemos no es, decía Siza: la estructura que vemos no es la real. Siza ocultaba la estructura y se preguntaba en qué otra condición es posible proyectar y construir hoy sino en condición de ambigüedad. Explicaba que el problema de usar la piedra como revestimiento es que *cuando estos revestimientos llegan al ángulo se produce un problema de expresión: es distinto si la piedra tiene 6 cm o si tiene 2 cm. Una contra otra se ven como dos finas láminas, que es muy raro.* Por eso en Compostela fueron cortados a 45°, *lo que es también tremendamente falso, porque simula algo estructural. No totalmente falso, porque es bien visible que ese enorme*



Fig. 12. Pablo Beitia: fotografías de la casa de la calle Serrano.

abierto (...) de la rampa no podría ser [resuelto] con piedra (...). La gran duda, la gran inexactitud para Siza residía en cómo utilizar los nuevos y antiguos materiales, en cómo crear una expresión, bella también. Contaba, con su calma característica, que mientras había estado preocupado con los problemas de la expresión de la piedra del edificio había realizado un viaje a Perú y visitado el sitio de Ollantaytambo, del que mostraba una fotografía mientras decía:

Ahí quedé totalmente desmoralizado (...) el trabajo sobre la piedra es tan dulce en su expresión sobre la luz que llega a no a parecer piedra (...) Lo que hace pensar en esa tendencia que un ortodoxo llamaría de falsedad en la arquitectura de ir más lejos que aquello que el material de una forma lógica, racional y práctica permite o pide. Al final la arquitectura ha tenido siempre esta tendencia en todas sus fases y formas de expresión, hacia la simulación. Y conocemos esas teorías, verdaderas o no (...) sobre el templo griego como transformación de una forma nacida de la construcción de madera (...) Entonces al final la arquitectura siempre tiene esta parte de falsedad.

Allanado el terreno sobre la verdad constructiva de los discursos modernistas, ya desde las críticas de Banham, pero también abandonada toda pretensión de alcanzarla, Siza simplemente exponía una práctica sin certezas que aspira a satisfacer una demanda estética, donde el problema constructivo para el arquitecto no tiene que ver ni con cuestiones económicas o de innovación tecnológica, sino con problemas de expresión.

Imágenes y discursos de arquitectos

Finalmente, y a modo de conclusiones provisionales, pueden señalarse algunas relaciones observadas entre los discursos e imágenes que aparecieron a lo largo de los ciclos rosarinos.

En el marco de una nueva redefinición disciplinar –que parecía reaccionar no sólo contra una producción acrítica vuelta hacia las

demandas del mercado, sino además contra las obras posmodernistas, *high tech*, y quizá también (aunque no haya sido explicitado) contra las primeras prácticas vinculadas al uso de la informática–, el caso de Helio Piñón –cuya participación resulta importante para la cultura arquitectónica local dado que sus trabajos teóricos, fundamentalmente los publicados en su *Curso básico de Proyecto*, fueron utilizados para armar muchos programas de Talleres de Proyecto en las escuelas de Arquitectura– aparece casi como un contra-ejemplo. Si bien coincidía con el resto de los participantes en que la Arquitectura debía responder a una demanda estética, para la cual el *saber mirar* era fundamental –y por lo tanto la fotografía una herramienta indispensable–, para Piñón, la Arquitectura, como los objetos, debía responder a unas leyes internas. De hecho, buena parte de su exposición se concentró, como hemos visto, en los distintos destapadores de su colección: *Yo estoy hablando de Arquitectura, supongo que ustedes se habrán dado cuenta. Estoy hablando de actitudes ante el problema*, decía. Incluso cuando sobre el final mostraba fotografías de obras de Arquitectura (fue el único caso que no expuso su propia obra), ninguna de ellas fue explicada desde su relación con el sitio. Más bien las acotaciones de Piñón sobre esas imágenes constaron en señalar la claridad con la que esas obras estaban estructuradas espacial, material y constructivamente (fig. 13).

Por el contrario, pareciera que para el resto de los participantes la forma arquitectónica encontraba su legitimación principalmente en las cualidades morfológicas y materiales del contexto urbano o natural, que los arquitectos fueron capaces de *leer* –como decía Iglesia, *finalmente formalizar e interpretar es lo que hacemos*–. Este modo de concebir la Arquitectura a partir del contexto –un modo que dejaba afuera las justificaciones exclusivamente autorreferenciales y también las extra-disciplinares– se evidencia no sólo en el orden de los discursos, sino además en los planos de implantación, las maquetas con entorno y las fotografías que describían las

situaciones en las que los arquitectos tuvieron que actuar.

Estas aproximaciones proyectuales tuvieron, como pudimos observar, muchos matices: en los casos de Pinós y Siza –aun con sus grandes diferencias– pareciera tratarse de un acercamiento más abstracto, que no por ello abandona las cualidades materiales, ya que las maquetas mostradas, monocromáticas y sin personas, poseen una gran abstracción, y, al mismo tiempo, sus croquis son de líneas más imprecisas. En otros casos, como en algunos proyectos comentados por Llinás o en el caso del edificio para la Rambla de Barcelona de Bohigas, la aproximación parece implicar el registro de una mirada más peatonal, ya sea a través de croquis o fotomontajes.

A la vez, se advierte que esa lectura atenta del contexto dio como respuesta una Arquitectura que pretendía *adaptarse* como decía Bohigas, hacerse *poco contundente* en términos de Siza, que trabajaba en el intersticio urbano, en Beitía y Llinás; en fin, una Arquitectura que se *hace parte, que se mezcla*, como explicaba Pinós. Los resultados de estos abordajes parecieran entonces implicar, también con distintos grados, un trabajo complejo y preciso con la geometría. En sintonía con la práctica errante que exponía Rafael Iglesia, Pinós proponía una arquitectura *poco clara*,³⁵ así como Siza, una práctica ambigua.

Además, así como puede observarse en general una mirada atenta a las condiciones materiales y formales del entorno, puede decirse que los problemas de forma y

materialidad fueron también abordados desde un enfoque espacial principalmente fenomenológico, que pudo señalarse a través de los recorridos fotográficos de las obras y, desde cortes y maquetas, en las instancias proyectuales. Sólo el discurso de Siza propuso una reflexión en un sentido más profundo respecto del problema de la construcción material de la obra, al observar la tendencia al simulacro de la que no escapa toda obra construida.

Por último, queda por señalar que la comprensión de la Arquitectura como un arte, dio también lugar a proyectos urbanos de embellecimiento del espacio público que, bajo la lógica de *ciudad por partes*, contribuyeron a exaltar el lugar del autor.



Fig. 13. Obras mostradas por Piñón: edificio de Víctor Rahola en el campus de la Universidad Politécnica de Cataluña; y un aula en la Universidad de Alicante del arquitecto Javier García Solera. Nótese que la última diapositiva está al revés.

Notas

¹ José María D'Angelo recordaba que la idea de los *Ciclos de Arquitectura* tuvo sus antecedentes allá por 1991 cuando organizaron un congreso de arquitectos con la intención de colocar a Rosario dentro del contexto nacional y del debate de arquitectura en una ciudad que casi no tenía debate (D'Angelo, 1995). Por su parte, Gerardo Caballero aludía al mismo congreso diciendo que en *aquel momento planteamos la idea de vincular dos palabras, construir y pensar, muchas veces vistas como antagónicas. Es decir la relación entre práctica y teoría* (Caballero, G.).

² Constancia de esa estadía puede rastrearse en su breve artículo *Cómo acotar un croissant*, donde aludía a su denominación argentina: *media luna*. *El Croquis* 49-50: Miralles / Pinós (1991).

³ Participaron de este ciclo Oriol Bohigas de Barcelona, Campo Baeza de Madrid, Peña Ganchegui de San Sebastián, Manuel Gallego de la Coruña, Antonio Ortiz de Sevilla, Mario Corea, Ignacio Sola-Morales y Martínez Lapeña de Barcelona.

⁴ A lo largo de este ciclo expusieron su obra Pablo Beitía de Buenos Aires, Souto de Moura de Portugal, Weil Arets de Holanda y Carme Pinós de España.

⁵ Ese año participaron Augusto Pantarotto de Argentina y Eduard Bru, Pep Llinás, Ramón Sanabria y Carlos Ferrater de España.

⁶ En esa ocasión expusieron Jhan Erickson. Juhani Pallasmaa y Ben Edman de Finlandia, Per Olaf de Suecia y Jan Arnfred de Noruega.

⁷ Se trató de los portugueses Gonzalo Byrne y Carrillo de Graca de Lisboa y Adalberto Días de Oporto.

⁸ Asistieron a ese ciclo Rafael Iglesia de Rosario, Xavier Vendrell de Barcelona, Oscar Fuentes de Buenos Aires y Solano Benítez de Asunción. *Luego de ese último ciclo seguirán llegando arquitectos de renombre internacional a la ciudad, pero ya el grupo R se encontraba desvinculado de la organización de estos eventos* (Pastorino, 2011).

⁹ Ya sea porque algunos integrantes del GR, como el arquitecto Palumbo, trabajaban en esos años en la Municipalidad; ya sea porque asistieron a las conferencias no sólo en carácter de público como fue el caso de Villafañe, cuando asistía a la primer conferencia de Siza para recibir el premio de un concurso en el que el portugués había participado como jurado.

¹⁰ Impartida sobre todo desde la escuela de Buenos Aires y potenciada por el sistema de concursos, la lógica del partido aparecía, si no como la única, sí como la aproximación proyectual dominante y como una manera ampliamente compartida de entender la Arquitectura: a partir de una idea totalizadora, sintética y apriorística, que puede ser además comprendida a partir de algunos sistemas de representación privilegiados (sistema Monge y croquis).

¹¹ En relación al mercado de bienes simbólicos Bourdieu establece una diferencia entre consumidores que son a la vez productores, y consumidores que no lo son: aparecerán así dos conceptos que son de utilidad para pensar estos eventos. Bourdieu distingue el *campo de producción restringida* del *campo de la gran producción simbólica*. Si el destino de los productos de éste último, es el *gran público*, que puede pertenecer a cualquier clase social, y que es el mercado a conquistar, por el contrario, *el campo de producción restringida tiende a dirigir sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la competencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son a la vez, clientes privilegiados y competidores* (Bourdieu, 2010, p. 90). Bourdieu notará que el desfase entre los *principios de evaluación* de estos dos campos, es decir, aquello que se considera valorable en cada uno, es un buen indicador de la autonomía –que siempre será relativa– del campo de producción restringida. En el interior del campo restringido –que para el campo de la arquitectura implicaría la producción de los arquitectos, críticos e historiadores, destinada a ellos mismos– se afirma *la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor, poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción* (Ibidem. p. 95).

¹² Se encuentran disponibles en la videoteca del CCPE en VHS las conferencias de: Oriol Bohigas, Cruz y Ortiz, Gallego Jorreto, Solá Morales, Peña Ganchegui, Pablo Beitía, Wiel Arets, Carme Pinós, de Llinás Carmona, Sanabria, Ferrater, Eduard Bru, Bengt Edman, Jan Henriksson, Álvaro Siza, Jordi Borja y Helio Piñón. De éstas, las analizadas en este trabajo están disponibles también como material digital.

¹³ Solsona sostenía, al presentar a Oriol Bohigas en 1994, que la arquitectura española pasaba por dos fenómenos interesantes: por un lado, consideraba que la ciudad había sido verdaderamente

repensada: "hacer ciudad" ha dejado de ser una frase, ¡han hecho ciudad! Y por otro lado, observaba que habían aparecido una gran cantidad de arquitectos españoles, catalanes y de otros lugares de España de una gran lucidez arquitectónica (...) Yo que sigo creyendo que la arquitectura moderna existe, y que el racionalismo existe y que la arquitectura es producto de la inteligencia y de la fantasía (...) cuando viajo, cuando veo las publicaciones, cuando miro las obras de los españoles, me recuerda (...) que hay un núcleo de pensamiento, que no lo he encontrado en otras ciudades europeas, un núcleo de pensamiento y de ideología arquitectónica absolutamente progresista, independiente de las distintas tendencias o de las distintas direcciones que puedan tener algunos arquitectos en tomar estos desafíos.

¹⁴ Esto implica que el acceso a las obras y artículos allí publicados podían ser consultados de forma constante y a la vez no mediado por fotocopias, instancia que indudablemente transforma sustancialmente la calidad de las imágenes. A la vez, hay que recordar que hasta la década del 70, la mayoría de las publicaciones reproducían fotografías en blanco y negro, y el color comienza a introducirse primeramente en fotografías coloreadas (en nuestro país, por ejemplo, revistas como *Nuestra Arquitectura* siguieron reproduciendo fotografías blanco y negro hasta mediados de la década del 80). Para la década siguiente, sin embargo, muchas revistas mejoraron la calidad fotográfica de sus reproducciones.

¹⁵ Villafañe daba cuenta de esto cuando, presentando a Llinás, recordaba que había accedido a su obra gracias a que Soto de Moura, el año anterior, les había sugerido conocer a Llinás en persona e invitarlo a Rosario. También decía que aquel mismo año, Eduard Bru, refiriéndose a la crisis del objeto, [había ubicado] en un extremo a Llinás y en el otro a Miralles. Es en este punto donde me gustaría instalar mi reflexión: Llinás oscila entre Mies y Jujol.

¹⁶ El título de este apartado hace referencia a un artículo de Pablo Beitía publicado en el año 2000, titulado: *Arquitectura, otra vez en escala de obra de Arte* (Beitía, 2000).

¹⁷ Conformado en 1951, el *Grup R* retomaba, tras la Guerra Civil, las búsquedas abiertas por el GATCPAC. Entre sus miembros puede mencionarse a los arquitectos Josep Antoni Coderch, Josep María Sostres, Antoni de Moragas, Joaquim Gili, Manuel Valls, Oriol Bohigas, Josep Martorell y Manuel Ribas i Piera.

¹⁸ Silvestri señala un doble movimiento que se da en relación con la historia hacia fines de la década del 70: el anclado en la preservación, que motivó la atención en la conservación del 'contexto' y en el respeto a la 'identidad' como valor central; y el anclado en la historia interna de la disciplina, aislando el movimiento de las formas en su carácter autorreferencial (Silvestri, 2000, p.47).

¹⁹ La conferencia de Piñón se organizó en tres partes: una primera exposición teórica, en la que desarrollaba los argumentos que daban cuenta de que lo moderno estaba en la actualidad; una segunda parte donde demostraba a través de su colección de destapadores la superioridad del diseño de Arné Jacobsen; y una tercera parte, donde señalaba en obras recientes de otros arquitectos cómo aparecía lo moderno. Aclaraba para este último fragmento de su exposición, que traía esas obras porque siempre le recriminaban que sólo mostraba arquitectura de por lo menos 50 años atrás. Las obras que sólo mostró en fotografías fueron las siguientes: un edificio de Víctor Rahola en el campus de la Universidad Politécnica de Cataluña; una vivienda en Gerona y un pabellón de baños, de los arquitectos Aranda, Pigem y Vilalta; un conjunto de casas-patio en Matosinhos de Soto de Moura; y un aulario en la Universidad de Alicante del arquitecto Javier García Solera.

²⁰ Al mostrar un destapador perteneciente a la zaga de los tipológicos decía: esto es un destapador; digo: ¡guárdalo en la cocina! No ha logrado trascender la función para la cual fue construido. Pero si esto lo veo [mostraba el de Jacobsen] en el escritorio de un ministro, no en la mesa de una casa, diré: ¡que personaje más sensible! Este hombre seguramente tiene una vida espiritual intensa, puesto que esto no es sólo un destapador, supongo que eso queda claro. Esto es ¡además! un destapador. La idea de consistencia, la idea de legalidad específica (...) se colma en este objeto.

²¹ Al respecto decía Ignasi de Solá Morales en su conferencia: hay que construir sobre lo construido, pensar sobre la actualización de aquello que tenemos como paisaje, como lugar, como territorio que habitamos (...) No podemos caer en una actuación museográfica. Cada generación debe releer sus edificios y sus ciudades para sacar de ellos el mejor presente posible.

²² Beitía proponía desarrollar su ponencia desde una evaluación crítica del medio ambiente, y del medio ambiente construido específicamente, dentro del cual los jóvenes que comenzábamos nuestro desempeño profesional en los primeros años 80

debimos insertarnos. Toda la charla va a rondar en torno de un estado de situación que nosotros evaluamos (...) y hemos tratado de ir conociendo en profundidad y que hace a la actualidad de la Arquitectura en la ciudad de Buenos Aires.

²³ Beitía veía una gran ductilidad de los arquitectos de entonces para plantear con el lenguaje de la ciudad histórica las escalas del mundo moderno y las relaciones a través de un solo edificio que primero es edificio de la ciudad y después va a ser puente. Señalando fotos del Puente Alsina, explicaba cómo la obra daba respuestas para los autos y para la vida de barrio y de la vereda. Del puente señala también las dos tecnologías encontradas: *el edificio macizo y el puente metálico*. Esta misma relación, que implica no sólo dos tecnologías, sino también dos épocas, dos escalas, aparece en el Mercado de Abasto, en su relación con las escaleras metálicas y el subterráneo.

²⁴ En el caso del Museo, Beitía mostraba también el otro corte perpendicular que también seccionaba la lucarna, desde dos dibujos: uno con gente, que hace referencia a la posibilidad de convertirse en un pequeño teatro; y otro que aparece sin gente, pero con plenos de diferentes grises, en referencia a las distintas profundidades. Si bien en este corte también podría haber incluido a la calle, a los edificios de la vereda de enfrente y a los vecinos que lindan con el final del terreno, Beitía elimina en estos casos esa información. Por otro lado, el arquitecto tampoco hace el mismo ejercicio con las plantas. Y, aunque las mostraba, no se detenía en ellas más que para explicar muy rápidamente la localización de los diferentes usos. Nada dirá Beitía de los aspectos compositivos de esas plantas, ni del origen de su geometría, ni del orden que las rige. Así, las plantas, sin plenos negros o grises, sin mayores diferenciaciones, requieren de un gran esfuerzo para ser leídas.

²⁵ Retomando el programa estético de las primeras vanguardias, Beitía decía: *la idea sencillamente es señalar un punto en el espacio de la llanura, encontrar un espacio con las mínimas condiciones de recinto, de albergue, posible. Una intención de ascenso que se compone con la horizontal (...) de la perspectiva plana de la Pampa, nos da una combinación elemental entre una escalera y un espacio.*

²⁶ La obra realizada junto a Enric Miralles para una escuela en Moreira; el proyecto para una plaza de toros; el proyecto para un puente en Preter y el proyecto para un polideportivo en la Costa Azul en Francia

²⁷ Respecto del proyecto para un polideportivo en la Costa Azul –un concurso restringido que no ganó– Pinós contaba que se había ido cinco días con todo el estudio al sitio, *sin hablar del proyecto, pero observando (...)* Yo observaba el paisaje... Y qué se veía ahí: *chalets, campos cultivados y a veces invernaderos, estas tiras largas de invernaderos y granjas. Eso era el paisaje que se respiraba (...)* La idea de los invernaderos y de los campos cultivados a lo largo me quedó en la mente y pensó entonces en hacer unas cubiertas en esa dirección, pensando en las líneas que veía en los campos de cultivo.

²⁸ Carme Pinós fue presentada por la arquitecta Maite Alberdi, quien leyó un texto que la catalana le había acercado: *La arquitectura que descubres, que no se muestra, que aparece con el movimiento. Las líneas surgen del lugar, de la interpretación de las demandas, de la memoria de los sentidos*. Alberdi acotaba que se trataba de una *Arquitectura que surge del lugar, de la observación directa del mundo real, de sus huellas, de la transfiguración fantasmal y onírica, de las trazas preexistentes del paisaje geográfico (...)* *Arquitectura que parte de un proceso de abstracción e interiorización de la experiencia sensible.*

²⁹ José Luis Caivano designa con el nombre de *cesía* los modos de apariencia visual producidos por diferentes maneras en que puede distribuirse la luz en el espacio. *Desde el punto de vista físico, la luz puede ser absorbida por un material, y la fracción no absorbida puede reflejarse, o bien transmitirse a través del material. Tanto la reflexión como la transmisión pueden darse en forma regular (especular) o difusa, y puede darse también cualquier combinación intermedia. Esto da origen a las sensaciones visuales de cesía: transparencia, translucencia, brillo especular y apariencia mate, con distintos grados de luminosidad, y las formas combinadas o intermedias.* Para los sistemas de orden de estos aspectos de la percepción visual pueden verse los trabajos de Caivano.

³⁰ Refiriéndose a un proyecto para una Plaza de Toros, Pinós decía que, a diferencia del proyecto anterior donde el lugar era lo que más les pesaba, donde buscaron todas las señales para empezar en el paisaje, aquí el lugar era muy neutro, no nos sugería nada. En ese caso, decía, *el paisaje nos lo hemos construido nosotros*. También Bohigas, mostrando el proyecto de unas piletas públicas para una ciudad industrial próxima a Barcelona, explicaba que pretendía generar espacios de ocio y diversión, *aislarse relativamente de la fealdad del paisaje del entorno, y otorgar una nueva identidad a la ciudad: En este caso más que hablar de la*

adecuación al entorno, aquí se trataría más bien de que (...) el proyecto juega en contra del entorno, es decir, juega con la intención de modificar el entorno (...) para darle una posibilidad lúdica.

³¹ Bohigas presentó los proyectos para Rosario, para la Villa Olímpica de Barcelona, para Río de Janeiro, para la ciudad de Salerno, para una ciudad balnearia cerca de Valencia y para París; mientras que Solá Morales se centró en un proyecto de 1983 para Marsella y un trabajo de "acupuntura urbana" para una manzana del casco histórico de Barcelona.

³² Bohigas sostenía que *un urbanismo basado en las leyes del mercado es un urbanismo asesino (...) Los profesionales que participan de esto, dice, no son profesionales de la cultura sino auxiliares de una opresión mercantil.*

³³ En pocos casos los proyectos no fueron abordados desde el sitio: en el caso del proyecto para la Plaza de Toros de Pinós, la neutralidad que la arquitecta encontró en el entorno hizo que recurriera sus recuerdos para dar inicio a su proceso proyectual: *La manera de empezar aquí fue entonces con los recuerdos de mi primera estancia en una corrida, y mostraba entonces en una foto el tipo de plaza al que había asistido de pequeña: una plaza de andamiajes, de madera, que se armaban y desarmaban en las plazas de los pueblos. Por su parte, Álvaro Siza explicaba lo difícil que le había resultado el proyecto para la Exposición de Lisboa, puesto que la única información con la que contaba era el río junto al cual el edificio se implantaría.*

³⁴ Vale aclarar que en este momento comienzan a producirse importantes cambios a partir del acceso a la informática en la cultura visual, y específicamente en la arquitectónica, que empieza a incorporar herramientas digitales a su práctica. Sin embargo, ni siquiera hacia el final del período –al menos en las conferencias aquí revisadas– aparecieron imágenes digitales. Incluso, las propias imágenes de las charlas fueron proyecciones de diapositivas.

³⁵ Al explicar un proyecto para un puente en Preter, Pinós planteaba que *el problema no [había sido] hacer un puente que uniera un punto A con un punto B. El problema era toda el área (...) Entonces [proyectó] un puente no direccional (...) un puente-plaza. Y concluía al terminar su charla: la arquitectura fascista era muy clara, [tenía] los límites muy claros. Yo no tengo nada claro.*

Fuentes utilizadas

Videoteca del Archivo del Centro Cultural Parque de España en Rosario. Conferencias de los arquitectos: Oriol Bohigas (1994 y 1998), Ignasi Solá Morales (1994), Carme Pinós (1995), Pablo Beitía (1995), Pep Llinás (1996), Carlos Ferrater (1996), Álvaro Siza (1997) y Helio Piñón (2000).

Todas las imágenes corresponden a capturas de estos registros.

Bibliografía

- Aliata, F. (2006). Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block*, 7, 82-88.
- Allen, S. (1993) Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación I. *Circo*, 8. Recuperado de <http://www.mansillatunon.com/circo/epoca1/epoca1.html>
- Allen, S. (2009). *Practice: architecture, technique and representation* (2ªed.). Londres: Essays, Routledge.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, tercera redacción (1936). En Benjamin, W, *Obras* (Libro I, vol. 2). Madrid: Abada editores.
- Beitía, P. (2000). Arquitectura, otra vez en escala de obra de Arte. [041] *Revista de Arquitectura y Urbanismo*, 4, 6-7.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Caballero, G. La construcción del pensamiento. Recuperado de <http://gerardocaballero.com/wp/?p=1737>
- D'Angelo J.M. (1995). Diálogo con integrantes del Grupo R. Recordando a los visitantes españoles, los rosarinos piensan en el '95. *Suplemento de Arquitectura El Cronista Comercial*, 4, 7.
- Dubois, P. (2008). *El Acto Fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Evans, R. (1997). *Translations of Drawing to Building and Other Essays*. Londres: The MIT Press.
- Evans, R. (2000). *The projective Cast. Architecture and its Three Geometries*. First MIT Press paperback edition.
- Jajamovich, G. (2009). *La circulación internacional de ideas y estrategias urbanísticas y sus*

- aplicaciones transculturadas: Buenos Aires y Rosario (1976-1993)*. Tesis de Maestría, UTDT (inédita).
- Lampuzina, A. (1998) La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia? *Arquis*, 15.
- Liernur, F. (1997). Arquitectura y ciudad: ¿para qué la belleza? *Block*, 1, 11-17.
- Pastorino, F. (2011). La [041]: una re-vista a la arquitectura de las décadas del 50 al 70, en búsqueda de una raíz para la arquitectura contemporánea. En *Actas del Congreso Internacional Las Revistas de Arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
- Silvestri, G. (2000). Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la última dictadura. *Block*, 5, 38-50.
- Silvestri, G. (2008). Arquitectura argentina: las palabras y las cosas. *Punto de Vista*, 90, 3-12.