

Una historia de la enseñanza
de la arquitectura a través
de sus protagonistas,
1930-2000

DE ALUMNOS Y ARQUITECTOS

dar
dirección de archivos
de arquitectura
y diseño argentinos



UBA, FADU.
Universidad
de Buenos Aires Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo

30

40

50

60

70

80

90

Una historia de la enseñanza
de la arquitectura a través
de sus protagonistas,
1930-2000

DE ALUMNOS Y ARQUITECTOS

Una historia de la enseñanza
de la arquitectura a través
de sus protagonistas,
1930-2000

DE ALUMNOS Y ARQUITECTOS

Proyecto <p>Juan Molina y Vedia, Silvia Batlle, Sandra Méndez Mosquera</p>
Dirección editorial y coordinación <p>Silvia Batlle, Sandra Méndez Mosquera</p>
Asesoramiento editorial <p>Daniela Gutiérrez</p>
Investigación <p>Silvia Batlle, Sandra Bertoli, Sandra Méndez Mosquera, Fernando Williams</p>
Documentación <p>Silvia Batlle, Sandra Méndez Mosquera</p>
Diseño gráfico <p>Ana C. Zelada</p>
Puesta en página <p>Ana C. Zelada, Silvina Simondet</p>
Revisión y corrección de textos <p>María Nochteff Avendaño</p>
Retoque de imágenes <p>Ana C. Zelada</p>
Producción gráfica <p>Flavio Maddalena</p>
Colaboradores <p>Gabriela Battaglia, Viviana Bilotti, Alicia Di Grazia, Flora Ferrari, Eugenia Jaime, Agustín Molina y Vedia, María Laura Sánchez Ferreyra, Karina Sotomayor, Federico Stilman, Fernando Williams</p>

La familia tipográfica utilizada para la composición general del texto es la Alegreya Sans, diseñada por Juan Pablo del Peral. Para la composición de títulos, epígrafes y otros se utilizó la familia Chivo, diseñada por Héctor Gatti y el equipo de Omnibus Type. Ambas fuentes son de uso libre y se distribuyen bajo la licencia SIL Open Font v1.10.

<p>Primera edición, 2018</p>
<p>© De los autores, 2018 DAR-FADU-UBA Ciudad Universitaria - Pabellón III - 4° Piso. C1428bfa. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Hecho el depósito que marca la ley 11.723 Impreso en Argentina en Latingráfica</p>

Batlle, Silvia <p>De alumnos y arquitectos: una historia de la enseñanza de la arquitectura a través de sus protagonistas 1930-2000 / Silvia Batlle; Juan Mario Molina y Vedia; Sandra Méndez Mosquera; compilado por Juan Mario Molina y Vedia; Sandra Méndez Mosquera; Silvia Batlle. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Silvia Batlle, 2018. 352 p.; 24 x 27 cm.</p> <p>ISBN 978-987-42-9564-4</p> <p>1. Pedagogía. 2. Arquitectos Argentinos. 3. Historia de la Arquitectura. I. Molina y Vedia, Juan Mario, comp. II. Méndez Mosquera, Sandra, comp. III. Batlle, Silvia, comp. IV. Título. CDD 378.009</p>

Portada de la edición de 2018.

Las ideas expresadas en los textos son exclusiva responsabilidad de los autores. La descripción y la información sobre la fuente de las imágenes son responsabilidad de los autores.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

Portada de la edición de 2018.

ÍNDICE

Generaciones. Luis Bruno	9
Construir memoria, construir comunidad. Guillermo Cabrera	11
Cinco puntos clave de 15 años de trayectoria. Juan Mario Molina y Vedia	13
Alcances. Silvia Batlle - Sandra Méndez Mosquera	17

30 40 50

DÉCADAS DEL 30, 40 Y 50	18
La Escuela de Arquitectura en los años 30: nuevos desafíos y crisis de la enseñanza. Fernando Williams	21
Década del 40. De Escuela de Arquitectura a Facultad. Sandra Méndez Mosquera	27
El Cese de 1955 en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Quiebre del conocimiento clásico. Juan Molina y Vedia	33
Década del 50. La irrupción de la Modernidad en la Facultad de Arquitectura. Sandra Bertoli	49
Derivas de la forma: de Visión a Morfología. Roberto Doberti	55
Exposición: Los 30, 40 y 50 en Arquitectura	64
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	66

DÉCADA DEL 60

Los sesenta. Enseñanza y profesión. Silvia Batlle	78
Década del 60. Justo Solisón	81
Exposición: Los 60 en Arquitectura	91
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	98
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	100

70

DÉCADA DEL 70	168
Antecedentes pedagógicos del período 1966-1976 en la FAU. Jaime Sorín	171
Exposición: Los 70 en Arquitectura	176
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	178

DÉCADA DEL 80

Continuidades y rupturas: escenarios de tres décadas de enseñanza de la arquitectura. Alberto Varas	218
Experiencias en la enseñanza de la arquitectura. Daniel Ventura	221
Exposición: Los 80 en Arquitectura	227
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	232
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	234

DÉCADA DEL 90

Referentes en la enseñanza de la arquitectura. María Victoria Besonías	274
Exposición: Los 90 en Arquitectura	277
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	284
Yo alumno / Yo arquitecto. Extractos de entrevistas a graduados de la década	286

Los egresados de Arquitectura. Dibujo del arquitecto Roberto Frangella

Biografías de los arquitectos participantes

Créditos

332
334
347



Generaciones

Por Luis Bruno, Decano FADU-UBA 2014-2017

Un libro que presenta los primeros pasos de sucesivas generaciones de egresados de nuestra escuela es al mismo tiempo un valioso libro de la historia de la arquitectura argentina contemporánea y un testimonio elocuente de que nuestras aulas y talleres abrigan desde siempre educación pública de extraordinaria calidad.

Este libro habla de emergentes que fueron y son referentes tanto en la docencia como en la vida política de nuestra casa. He allí también un mensaje que deseo rescatar, que es su compromiso con la universidad pública. Me gusta decir que en nuestra facultad hay vida tanto en las aulas como en los pasillos, y cada uno de ellos hizo a su manera honor a esta idea superadora del mérito profesional específico, que hace a la consolidación de la institucionalidad.

Algunos formaron parte de la universidad virtuosa de Risieri Frondizi, algunos fueron protagonistas de las renunciadas masivas tras el ataque a las facultades de la dictadura de Onganía en la triste Noche de los Bastones Largos, algunos participaron de los intentos de recuperación de la universidad popular entre 1973 y 1975 y muchos renunciaron a la facultad tomada por la última y más cruenta dictadura militar, responsable de los 117 compañeros detenidos, desaparecidos, víctimas del terrorismo de Estado. Pero virtualmente todos coincidimos y formamos parte vital desde diferentes lugares de la construcción de la potente Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo nueva, que nació en 1983 con la democracia y Raúl Alfonsín.

Alguna vez escuché decir a Jorge Luis Borges que la historia no es otra cosa que infinitas metáforas de las mismas cosas. Pienso que cada uno de los trabajos expuestos representa la capacidad y la calidad de nuestros jóvenes docentes, una energía que vibra en todos nuestros talleres desde siempre. Este libro es entonces también un homenaje a tantos docentes comprometidos con la disciplina y con la enseñanza que en esas maravillosas mesas de correcciones dejan todo para transmitir a sus estudiantes lo que piensan, predicando con el ejemplo.

Por último deseo agradecer y felicitar a los autores por su esfuerzo y por la gestión de este excelente material que ahora pasará a formar parte del acervo de la FADU. A ellos debemos también la posibilidad de disfrutar de este magnífico retrato de época y, como si se tratara de un mensaje en una botella que se arroja al mar, enviar al futuro una huella de un instante de la vida de nuestra querida escuela.



Construir memoria, construir comunidad

Por Guillermo Cabrera, Secretario Académico FADU-UBA 2014-2017. Decano 2018-2021

Esta publicación es la primera que realiza la Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR) de la FADU. Esta Dirección nació en el ámbito de la Secretaría Académica en el año 2003, con el fin de construir un acervo de la producción de arquitectura y diseño, sobre todo a partir de lo realizado por los graduados de la institución, cuna de numerosos profesionales notables en cada una de sus disciplinas.

Muchos fondos documentales se han incorporado desde entonces, entre otros los de Horacio Baliero, Ernesto Vautier, Fermín Bereterbide y, más recientemente, el de Ernesto Katzenstein, todo lo cual constituye un material de valor incalculable, pues forma parte de la memoria de la disciplina y se proyecta como fuente de estudio para las generaciones presentes y futuras.

A partir del proyecto "Yo alumno / Yo arquitecto", que esta publicación documenta, los conceptos antes expuestos se potencian, pues a partir de la reflexión y de la confrontación de la producción de arquitectos con sus recorridos como estudiantes—en un lapso que abarca siete décadas—la memoria adquiere una nueva dimensión y se convierte en el retrato vivo, en movimiento, de nuestra comunidad.

Los testimonios y los proyectos de los estudiantes nos ayudan a reconstruir los caminos de la enseñanza disciplinar. Los proyectos profesionales describen a su vez los derroteros de la profesión. Ambos, en su interacción, dan cuenta de su mutua retroalimentación.

Setenta años es casi una vida, setenta años es también la edad de nuestra Facultad como tal. Y como en la vida pasan muchas cosas, eso es lo que refleja este recorrido, que por eso mismo no deja enseñanzas, pero no enseñanzas individuales sino colectivas, pues esta es la vida de una familia, la de los arquitectos, la nuestra.

Aprender de lo que somos y de lo que fuimos, celebrar la memoria, mirarnos... es lo que nos construye, lo que nos fortalece como comunidad.

Y lo que necesitamos para proyectarnos al futuro.



Cinco puntos clave de 15 años de trayectoria

Por arquitecto Juan Mario Molina y Vedia, Profesor Emérito FADU-UBA. Director de DAR 2003-2019

La idea inicial

A partir de la creación de DAR en el año 2003, durante el decanato del arquitecto Berardo Dujovne, emprendimos la tarea de iniciar la construcción de un archivo de nuestra facultad y de su producción. Rápidamente decidimos que fuera un archivo “vivo”, que no solo reuniera los viejos calcos que dormían en sus planeras al borde de la destrucción y el olvido—tarea importante, por cierto—, sino que iniciara la reunión de los arquitectos hoy en actividad y requiriera su colaboración. Esta fue brindada con mucho entusiasmo, por arquitectos que abrazaron la propuesta.

Tomamos la idea de iniciarla con los graduados de las décadas del 30, 40 y 50 del siglo pasado, representados por Mario Roberto Álvarez, Clorindo Testa y Jujo Solsona, para continuar con ya una veintena de graduados de las décadas siguientes del 60, 70, 80 y 90 hasta la actualidad, ya en el nuevo milenio.

De tal modo, comenzamos a reunir el invaluable testimonio de la labor de los invitados, que desarrollaron dos temas: “Yo alumno” y “Yo arquitecto”. En el principio, el número de graduados—el “universo A”, desde principios de siglo—llegaba a casi 40.000 egresados y, naturalmente, crecía año a año.

Respuesta generosa y cálida de los invitados

El increíble entusiasmo e interés con que fue recibida la propuesta queda reflejado fehacientemente en los 250 paneles presentados y en las entrevistas extractadas, que forman parte del cuerpo de esta publicación. El “Yo alumno”/ “Yo arquitecto” dio lugar a una serie de cálidos recuerdos, expresados libremente. Cada uno desplegó sus memorias familiares, de amistad con compañeros y grupos de estudio, de encuentros memorables, de docentes que dejaron su huella honda y querida, y también de encuentros con libros, autores e ideas, parte de la formación en la que no poca importancia tomaron el clima cultural de la ciudad de cada época y las circunstancias históricas que la marcaron.

El ambiente de los talleres o de los estudios, de grupos activos alrededor de ellos trabajando en los primeros concursos, de sus personajes recordados, sirvió para rescatar climas de trabajo y formación, que permitieron ir bosquejando un panorama, diverso y polémico, de la enseñanza de la arquitectura, el planeamiento, el urbanismo y el diseño en nuestra querida escuela, y desde 1948 facultad, que permitió y abrigó sus deseos y proyectos siempre renovados.

Propusimos siempre convocatorias amplias y abiertas, que dieran cabida a distintas y aun opuestas ideologías, propias del carácter de una universidad pública y gratuita alejada de todo dogmatismo.

Justamente el convivir de esas diferencias caracterizó a nuestra facultad, como punto de partida para el desarrollo de las naturales polémicas, con su fuerza enriquecedora cuando se pudieron hacer con respeto mutuo y altura. De ese campo de discusión se alimenta una formación de alumnos activos y pensantes, dispuestos a escuchar ideas ajenas y a reflexionar y pensar también con ellas.

Un lugar de vivas controversias relacionado también con diversidad de posiciones ante los avatares históricos de nuestro país, que hubo que enfrentar, con irrupciones incluso violentas e intervenciones en 1966 y 1976, sobre las cuales cada cual expuso su posición sin exclusiones. Las opiniones fueron registradas ecuanimemente, y el espacio sigue abierto a quien quiera agregarse, sin ninguna restricción.

Se trata en verdad de dejar testimonios vivos, críticos de la actividad proyectual, investigativa y de producción de obras patrimonio de nuestra ciudad, y de poder rescatar los orígenes en el “Yo alumno”,

que mostró a cada uno en su manera espontánea y fresca de volver a sus recuerdos y, con cariño, volcarlos en los paneles y en entrevistas, que desgrabadas y corregidas por cada participante forman parte del acervo del Archivo.

El Archivo vivo es ahora una creación colectiva y abierta, que muestra un amor a la profesión y el oficio —yo diría de amor a la madre arquitectura, en todas sus variantes— contado por sus protagonistas directos.

Continuaciones previsibles del Archivo inicial

Esta base de datos tomados de quienes actuaron las historias que relatan —abierta e incompleta, pero importante ya— encontrará su razón de ser cuando progresivamente las investigaciones iniciadas en nuestros talleres y aulas las utilicen como dato vivo de la realidad histórica argentina y latinoamericana de la que forman parte. Una universidad, una facultad, que se piense críticamente a sí misma a partir de lo que ya ha producido, con una actitud creativa y capaz de renovación junto con la evolución natural del mundo.

Será así posible enriquecer las discusiones teóricas, en un principio muy limitadas a lo que autores europeos o de los países hegemónicos proponían como temas, textos y ejemplos que se tenían como “historia oficial”, en la que nuestras arquitecturas no entraban o formaban borrosos arrabales, de los que finalmente han ido saliendo, reconociendo sus identidades nacionales y regionales cada vez con mayor fuerza y solidez. La historia universal vista “desde” nuestra particular identidad, que ya hemos reconocido sin renunciar a formar parte de lo universal, por supuesto.

Un alumno que se inicia en esta facultad no empieza desde un vacío, y puede entender —y eso es fundamental— que él está llamado a formar parte de la historia, que deja de ser vista como algo lejano, ajeno a su realidad.

Esto felizmente sigue mejorando en el campo de nuestras investigaciones, a las cuales está ligado el esfuerzo de haber iniciado la construcción de DAR.

Alumno protagonista

Fortalece este archivo la idea de que una universidad no es concebible sin alumnos activos, críticos y pensantes, protagonistas junto a sus cuerpos docentes en la búsqueda infatigable del conocimiento puesto al servicio de las grandes mayorías populares y sus necesidades —hoy angustiosamente relegadas en gran parte del mundo—, en busca de un futuro más equitativo, sin las enormes diferencias y exclusiones que tuvieron su pico en la última década del siglo pasado.

El lugar de la memoria

De tal modo entendemos a DAR como un instrumento universitario de reserva. Memoria viva, activa y siempre repensada, alimentada por el amor a la profesión de entusiastas practicantes de este oficio de fusión de ciencia y arte de imaginación y concreción, que le dan una naturaleza tan particular. El aprender a “volar” y a “aterrizar”, y sentirse al servicio de la comunidad sin exclusiones.



Alcances

Por arquitecta Silvia Batlle, investigadora de DAR 2006-2019; y arquitecta Sandra Méndez Mosquera, investigadora de DAR 2000-2019

El presente libro es el resultado de las entrevistas realizadas por los arquitectos Juan Molina y Vedia, Sandra Méndez Mosquera y Fernando Williams, estructuradas con el par temático “Yo alumno” / “Yo arquitecto”, y que fueron acompañadas en su momento por exposiciones sobre cada década. Estas se realizaron entre los años 2003 y 2007, comenzando por la década del 30 y continuando año a año con los egresados de las décadas sucesivas, hasta el año 2000. Se presentaron allí paneles con trabajos realizados durante el transcurso de la carrera y obras de la actividad profesional de cada uno de los participantes.

Forman parte del libro 98 arquitectos. Se han contemplado diferentes situaciones particulares, ya que en algunos casos solo se realizó la entrevista, en otros se presentó solamente material en la exposición, y en otros se reemplazó la entrevista por un texto del participante.

Las entrevistas fueron desgrabadas y extractadas por el equipo de DAR, buscando enfatizar los temas significativos de cada una de ellas y haciendo hincapié en las circunstancias de la elección de la carrera, el tránsito por la facultad, la enseñanza-aprendizaje, el desarrollo profesional y docente.

Las imágenes fueron seleccionadas entre las presentadas en la exposición respectiva, e incluyen, en algunos casos, las obras presentadas en las exposiciones “Por sus obras los conoceréis” (2008), y “Marca UBA” (2013), siempre en la FADU.

En otros casos, para favorecer la impresión del material, se recurrió a distintas fuentes: las páginas web de los arquitectos, Moderna Buenos Aires/CPAU, y se tomaron fotos de obras y de las imágenes presentadas en los paneles a cargo del equipo de DAR, se escanearon imágenes de la revista *Summa*, *Revista de Arquitectura/SCA*, etcétera.

El desarrollo en el tiempo del proyecto del libro con la desgrabación de las entrevistas, la trasposición del lenguaje oral al escrito, la síntesis—conservando los puntos centrales con frescura—, el encuadre en la extensión, la selección de imágenes, el cuidado en el diseño fueron creando un vínculo cercano con cada participante, vínculo marcado por coincidencias, complicidades, acuerdos y diferencias. Cada revisión, que fueron muchas, resultó un encuentro con el aprendizaje, con la profesión. Historias de vida que son testimonio de distintos tiempos históricos, pero que asimismo refuerzan lo compartido por este “universo A”, bien detectado por Juan Molina y Vedia y expresado en su Introducción.

El libro fue tomando densidad durante su ejecución, incorporando información y reflexiones que esperamos constituyan un aporte a la dupla enseñanza-aprendizaje desde lo sensible y vivido.

Un libro de alumnos y de arquitectos, un libro individual y colectivo.

Agradecemos a todos por su participación, su colaboración y el entusiasmo transmitido a lo largo de todos estos años.



Cuando se creó, en el año 1901, con el nombre de Escuela de Arquitectura, la carrera de Arquitectura formaba parte de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Como tal, funcionaba dentro de su mismo edificio, el de la calle Perú 294, en la llamada Manzana de las Luces. La Ley N° 13045 aprobada en Diputados, tras áspero debate, el 24 de septiembre de 1947, y por el Senado tres días después, creó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, FAU, de la Universidad de Buenos Aires.

Esquina de las calles Perú y Moreno. Fotografía del Archivo de la Fototeca del Instituto de Arte Americano, FADU-UBA.



En el año 1957 se designó al primer decano elegido por los tres claustros, el profesor arquitecto Alfredo Casares. El crecimiento del número de estudiantes demandó mayor espacio físico, lo que generó el traslado de algunas de sus dependencias al edificio de la calle Alsina 673. Allí se instalaron el Decanato, algunos Institutos, organismos académicos y oficinas administrativas. Las aulas y talleres se trasladaron al inmueble de la avenida Independencia 3065 hasta 1963, donde había funcionado desde 1901 el asilo Dulce Nombre de Jesús, de la orden cristiana de los dominicos.

Taller de la sede de avenida Independencia. Fotografía del arquitecto Hugo Acuña, 1961.



La Escuela de Arquitectura en los años 30: nuevos desafíos y crisis de la enseñanza

Por arquitecto Fernando Williams, investigador del Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. HITEPAC-FAU-UNLP. Investigador de DAR 2003-2012

Los trabajos que han abordado hasta el presente el tema de la enseñanza de la arquitectura en la Argentina han apuntado a construir fundamentalmente una historia institucional. En general, se trata de historias escritas por los propios arquitectos en las que se intenta articular los cambios de las facultades con el contexto político e ideológico nacional, dando cuenta del recambio de autoridades y profesores e identificando las corrientes más representativas y la forma en que influyeron sobre los contenidos de los planes de estudio. (Calderari, Marcos, 1997). Algunos trabajos recientes han sabido focalizar en aspectos específicos vinculados con la enseñanza, como las modificaciones de los currículos (Blanco et al., 1998; Cravino, 2015). Otros se han concentrado en períodos particularmente productivos, como el inaugurado en 1955 (Borthagaray, 1997). Cuando se trata de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, muy pocos han sabido integrar su historia a un comprensivo contexto social, político y económico, sin perder de vista la especificidad propia de la enseñanza de la arquitectura y la naturaleza de los debates en los que los arquitectos participaron durante la construcción y consolidación de la principal escuela de arquitectura de la Argentina (Shmidt, Silvestri, Rojas, 2004).

Más significativo aún, ninguna aproximación histórica a la enseñanza de la arquitectura ha trabajado de manera sistemática con los testimonios de los propios protagonistas de esta historia -los alumnos y los docentes- ignorando, así, la dimensión de la recepción de los cambios curriculares a los que se hace continua referencia. De este modo, las entrevistas realizadas por DAR vienen a llenar este vacío. Su lectura instala en la agenda temas relacionados con la enseñanza que han sido mayormente desatendidos hasta ahora; temas que varían de acuerdo al período en cuestión y que serán objeto de estudio en el presente trabajo,

en el que se ha procurado poner a los hechos e ideas referidos por los entrevistados en sus respectivos contextos.

Por cuestiones meramente prácticas, el ordenamiento de las entrevistas realizadas por DAR fue organizado por décadas, por lo que el presente trabajo se concentrará en examinar la de 1930, es decir, la primera de ellas.

Para aquellos que formaban parte de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, la década de 1930 fue un período en el que comenzaron a vislumbrarse cambios radicales en la manera de concebir y enseñar la arquitectura. Estos cambios pueden ser vistos como parte de un proceso de transformación de la arquitectura a escala global reflejado en la irrupción de los modernismos, un proceso imposible de comprender sin atender a los múltiples desafíos técnicos, lingüísticos y funcionales impuestos por nuevas condiciones económicas, políticas y sociales. Como veremos a continuación, esas condiciones resultaron determinantes respecto de las características de los primeros edificios modernistas en la Argentina, del perfil y accionar de sus autores y también de la forma en que la Escuela de Arquitectura fue capaz de procesar el tenor de los nuevos desafíos.

Los 30 en la Argentina: una nueva agenda para la arquitectura

El comienzo de la década del 30 puede fijarse en realidad en 1929, año de la primera crisis económica de alcance global. Para la Argentina, el llamado "crack" del año 29 significó el comienzo del fin del ciclo agroexportador, un período iniciado hacía más de medio siglo y que había servido para moldear aspectos constitutivos de la estructura económica y política del país. El fin de este ciclo liberal se acelera con el creciente protagonismo que asume el Estado nacional en áreas diversas, con directas implicancias sobre su estructura urbana y territorial.



En forma paralela, la década del 30 marca decididamente el comienzo de la era del automotor y el inicio de una larga declinación del ferrocarril, medio de transporte que había ayudado a consolidar la ocupación de buena parte del territorio argentino y que con sus más de 40.000 kilómetros de vías constituía la red más extensa de Latinoamérica. A partir de 1932, con la creación de Vialidad Nacional, el Estado emprende la construcción de una red caminera nacional, al tiempo que reconoce la importancia estratégica de YPF. Las primeras campañas de turismo automotor y las casi 200 estaciones de servicio ACA-YPF construidas entre 1938 y 1943 son un reflejo de este giro. El rol modernizador asumido entonces por el Estado se hace manifiesto en una renovación del lenguaje arquitectónico, que incluye formas puras, superficies blancas y despojadas y detalles náuticos. A esta primera generación de modernas estaciones de servicio podríamos agregar otras obras públicas significativas, como los laboratorios de YPF, construidos en Florencio Varela según el proyecto de un equipo dirigido por Carlos de la María Prins (fig. 1).

De la importancia asignada en este período a la construcción de una estructura vial a escala nacional no están exentas las ciudades, nodos del sistema que vieron reordenados sus esquemas de circulación. Buenos Aires, en particular, experimenta durante la década una transformación sin precedentes con la construcción de la avenida General Paz y la apertura de la Avenida 9 de Julio. Los volúmenes blancos y despojados del Ministerio de Obras Públicas y del Obelisco son ejemplos de un particular lenguaje arquitectónico que se relaciona con un discurso que por un lado habla de progreso y por otro lado no pretende sobrepasar ciertos límites impuestos por la formación académica. El denominado "racionalismo", etiqueta bajo la que se agrupan estas primeras formulaciones de la década de 1930, fue un modernismo

mesurado inspirado en algunas novedosas experimentaciones europeas pero que, a diferencia de aquellas, nunca llegaron a constituir una vanguardia. Los estudios que se han alejado de las explicaciones más simplificadoras de la emergencia del modernismo han vinculado esta caracterización con el conservadurismo del particular contexto político-cultural de la Argentina de los años 30 (Katzenstein, 1992).

De este extendido imaginario de "ciudad blanca" participó también la iniciativa privada, que durante la década en cuestión emprendió la construcción de un gran número de casas de renta. Además de la evidente renovación lingüística, esta arquitectura "racionalista" promovió también nuevas formas de habitar a partir de la incorporación de ciertos adelantos técnicos a partir de los cuales la vivienda se acercaría a la idea de "máquina de habitar", postulada por Le Corbusier en esos años. Fue en esta década que comenzó a adoptarse en forma masiva el hormigón armado como técnica de resolución de las estructuras portantes. Al mismo tiempo, las dimensiones de los ambientes, su iluminación y acondicionamiento térmico fueron objeto de importantes y duraderas redefiniciones vinculadas a los procesos de racionalización de las viviendas que venían desarrollándose principalmente en Alemania.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial, a fines de la década, acentuaría ciertos procesos, especialmente en relación con el creciente protagonismo del Estado y con la revalorización de lo local y lo vernáculo. La política de sustitución de importaciones puesta en práctica en el país durante la guerra condujo a un descubrimiento de lo propio en la forma de materiales para la construcción y desarrollo local de técnicas y equipamiento. Al mismo tiempo, "el viaje turístico que la arquitectura emprendió gracias a los encargos públicos modernizadores se convirtió en una novela de aprendizaje de la nacionalidad" (Ballent, Corelik,

2001). Comenzó a desarrollarse así una vertiente local de la arquitectura que reconocía en los problemas del interior del país y del hábitat rural una clara fuente de inspiración. En estas coordenadas ubicamos, por ejemplo, a los arquitectos Horacio Caminos y Eduardo Sacriste, como también a la revista *Tecné*, creada en 1942 por los arquitectos Simón L. Ungar y Conrado P. Sonderguer.

Los desafíos de la modernización y el nuevo perfil de la disciplina

Con el correr de la década, aumentó entre los arquitectos la conciencia del desafío que representaban para la arquitectura un conjunto de problemas técnicos, lingüísticos y también urbanos, que no son del todo novedosos y que se hacen en ese momento imposibles de ignorar.

Entre los técnicos, se ha mencionado ya a la tecnología del hormigón, tema que recibe en este momento un espacio considerable en las revistas más importantes, como *Nuestra Arquitectura*.

También las necesidades y los usos de lo construido se habían complejizado considerablemente, dando como resultado el surgimiento de nuevos programas arquitectónicos. Dentro del conjunto de programas que requirieron especial atención se destaca, antes que nada, la vivienda social, en sus variantes colectiva e individual, temática que por la escala de los emprendimientos no estará desvinculada de las cuestiones más propiamente urbanísticas.

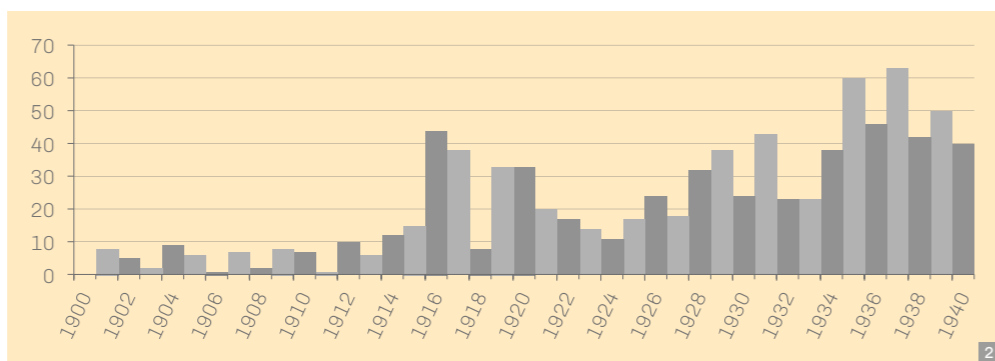
En este marco la infraestructura se torna más visible dentro de las ciudades. Paralelamente, la escala de las intervenciones urbanas y sus multifacéticas implicancias conduce a la emergencia y consolidación de una ciencia urbana como campo de conocimiento que avanza hacia su autonomía.

En un contexto de creciente profesionalización, todas estas problemáticas acentúan un proceso de especialización dentro de la disciplina arquitectónica. Así, durante la década se organizan

congresos nacionales e internacionales de arquitectura, de urbanismo, de vivienda y de un número crecientemente específico de temáticas que determinan el surgimiento de nuevas formas de relacionamiento entre los arquitectos. Por un lado, la convocatoria de estas nuevas temáticas recorta un universo de profesionales anteriormente más indeterminado. Por otro lado, se establecen vínculos, se crean foros y redes que traspasan fronteras nacionales y que contribuyen a poner en circulación temas, ideas y opiniones que aborarán un debate cada vez menos circunscrito a los propios países. Un buen ejemplo de ello son los denominados Congresos Panamericanos de Arquitectura.

Vinculados con nuevas condiciones urbanas, nuevas soluciones técnicas y nuevos requerimientos funcionales, los desafíos propiamente lingüísticos concitaron un interés mayúsculo y gravitaron fuertemente sobre los debates de la década del 30. Las resistencias ante el progresivo colapso del sistema de composición clásica tampoco fueron desdeñables. Se trata de un proceso de larga duración que se nutre de fuentes variadas, pero que reconoce en los años 30 un momento inaugural no solo en lo que respecta a la abierta adopción de vocabularios modernistas sino también al creciente conocimiento por parte de los arquitectos locales de un conjunto de exploraciones que venían realizándose desde la década anterior, muy especialmente en Alemania, Francia, Italia y los Países Bajos. Así, los 30 pueden ser vistos como campo de batalla de una variedad de lenguajes que en el caso de la Argentina incluía no solamente a los que en aquel entonces se denominaban "modernismos" (art déco, art nouveau, etc.), sino también al neocolonial y a simplificaciones de estilos clásicos. Como veremos, la Escuela de Arquitectura no permaneció ajena al fragor de estas batallas.

1. Laboratorios de YPF, Florencio Varela, poia. de Buenos Aires, 1942. Arquitecto Carlos de la María Prins.



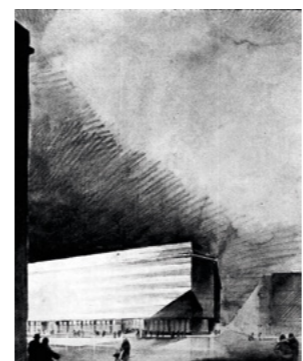
La lucha por una Escuela moderna

No es necesario aclarar que junto con la creciente especialización, estos nuevos desafíos conducirían prontamente a un cuestionamiento de los contenidos y la estructura del programa de estudios. Los movimientos en pro de su actualización y modificación se hicieron cada vez más frecuentes durante la década. Estos reclamos deben ponerse en el contexto de una facultad cuya matrícula iba en aumento. Las estadísticas de la cantidad de egresados muestran un sostenido incremento entre fines de la década de 1920 y fines de la de 1930 (fig. 2).

Los cambios ocurridos a lo largo de la década fueron procesados en el ámbito de la Escuela de Arquitectura de muy diferente manera. En primer lugar es necesario reconocer que hubo una adaptación de los ejercicios a nuevos programas funcionales, a nuevas técnicas y a la emergente problemática urbana.¹ Así lo atestiguan los trabajos de alumnos de la Escuela publicados durante la década de 1930 por la revista *Nuestra Arquitectura*. Sin embargo, en términos generales, la estructura y orientación del plan de estudios se mantuvo. En efecto, aun cuando el plan de estudios fue modificado en 1934, "la renovación fue más de forma que de fondo" (Cravino, 2015). El modelo académico de la École de Beaux Arts de París continuó siendo el referente principal. Se trataba de un plan de estudios en el que las distintas materias creaban una fuerte compartimentación del conocimiento. Si bien esta falta de coordinación de los contenidos fue objeto de críticas y reclamos, los conflictos más agudos se generaron en torno a las transformaciones de la arquitectura como lenguaje.

Durante toda la década, el cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura fue refractario a las nuevas contribuciones que comenzaban a conocerse en el ámbito local. En realidad, esta adhesión a los criterios compositivos clásicos se mantuvo hasta 1943, momento en que el arquitecto y profesor francés René Karman se alejó de su puesto al frente de la materia Composición. El sostenido conservadurismo de los docentes no hizo más que acentuar el rechazo de los estudiantes hacia el sistema Beaux Arts "que ya no les resultaba válido para afrontar las soluciones que la arquitectura debía proveer en la sociedad contemporánea" (Silvestri, Schmidt, Rojas, 2004: 36-37). La entrevista realizada por DAR al arquitecto Mario Roberto Álvarez (fig. 3) da cuenta de este clima conflictivo en el interior de la escuela. Álvarez relata un incidente ocurrido entre él y el profesor Karman durante la corrección de un ejercicio, cuando una planta asimétrica diseñada por Álvarez se convirtió en motivo de conflicto.² Resulta evidente que los profesores de Composición de ese momento percibían estas incursiones por fuera de los cánones clásicos como un cuestionamiento a su propia autoridad dentro de la Escuela.

Ante episodios como el relatado por Álvarez, no sorprende que surgiera entre los estudiantes el interés por otros grupos de pertenencia más permeables a las discusiones contemporáneas, como el denominado Primer Salón Argentino de Arquitectura Contemporánea organizado en 1933, o el primer grupo CIAM en la Argentina integrado por los arquitectos Wladimiro Acosta, Isaac Stock, Alberto Prebisch, Ernesto Vautier, Fermín H. Bereterbide y León Dourge. En 1939 aparecería Austral, grupo estrechamente vinculado con Le Corbusier y que ha sido considerado como el



inicio de un vanguardismo moderno que hasta entonces no había entrado en escena en la Argentina. Algunos de los miembros de Austral eran parte de la generación de Álvarez, quien si bien estaba en sintonía con los lineamientos generales de sus propuestas arquitectónicas no acordaba enteramente con la forma en que el grupo irrumpía en escena. Álvarez se ha declarado repetidamente como partidario de amalgamar modernidad y tradición: "Yo creo en eso, en la evolución, no en la revolución", sostiene. Ello atañe también a la importancia asignada por él a cierta rigurosidad constructiva, una *firmatas* que tiene su origen en referencias clásicas. Así, Álvarez coincidirá con Auguste Choisy en que las formas son "dependientes de los materiales" (fig. 4).

De la lectura de la entrevista se desprende que además de la gravitación de estos nuevos núcleos extraacadémicos, era significativa la influencia de las publicaciones periódicas. Fue en las páginas de *Technique & Travaux* y de *L'Architecture d'aujourd'hui* que Álvarez descubrió una nueva arquitectura. Sin embargo, la manera más directa de conocer las obras contemporáneas era el viaje de fin de curso que cada promoción de egresados realizaba a Europa. Álvarez reconoce que dentro de su formación el viaje de estudios tuvo la función de un verdadero posgrado. La entrevista permite conocer el itinerario de los viajes de estudio del momento, que incluían las obras no solo de los arquitectos más progresistas, como los agrupados en el Tecton Group o los vinculados a la Bauhaus, sino también aquellos al servicio de regímenes autoritarios como Albert Speer y Marcello Piacentini.

Las entrevistas a los estudiantes de esta década permiten entender el clima de ideas reinante entre el alumnado y sus luchas por la renovación de la Escuela. Los estudiantes hacían causa común en lugares como el Centro de Estudiantes y desde allí presionaban no solo para que se modificara el plan de estudios sino también para invitar al

país a arquitectos extranjeros que representaran esas nuevas ideas. Como presidente del Centro, Álvarez propuso a Oscar Niemeyer y a Roberto Burle Marx. Su propuesta fue rechazada con el argumento de que eran comunistas. Solo Auguste Perret concitó el consenso que posibilitó su visita a la Argentina. El Centro de Estudiantes se revela, así, como un lugar destacado, no solo como núcleo de sociabilidad y cuna de futuras asociaciones entre los estudiantes sino también como plataforma desde la cual estos se posicionaban políticamente. En el caso de Álvarez, fue la amistad con Hugo Armesto la que derivó en una invitación a participar en el Centro, organismo del que fue dos veces presidente, habiendo sido además designado como delegado ante el Consejo Directivo. Con Evaristo de la Portilla y otros compañeros, Álvarez publicaba una página cuyo contenido solía ser claramente crítico hacia los profesores y la Escuela de ese momento. La entrevista da cuenta de los temas que concitaban las críticas más abiertas, que a menudo aparecían plasmadas en irónicas caricaturas. Dichas críticas se agudizarían en la década siguiente y pavimentarían el camino hacia la formación de una Escuela donde no solo los temas de los ejercicios respondieran a las necesidades de los nuevos tiempos, sino también el espíritu y la metodología de la propia enseñanza.

Bibliografía

- ▶ Ballent, Anahí, Adrián Gorelik: "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis", en Alejandro Cattaruzza (ed.): *Nueva Historia Argentina*, Tomo VII, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- ▶ Blanco, S., C. Gil Casazza, J. Valentino: *La enseñanza de la arquitectura y el diseño, estructuras curriculares*, Buenos Aires, FADU-UBA, 1998.
- ▶ Borthagaray, Juan Manuel: "Universidad y política 1945-1966", revista *Contextos* N.º 1, Buenos Aires, octubre 1997.
- ▶ Calderari, María, Martín Marcos: "Fundación y refundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1947-1966)", revista *Contextos* N.º 1, Buenos Aires, octubre 1997.
- ▶ Cravino, Ana: "Enseñanza de la arquitectura: la revelión impasible de las disciplinas. Universidad de Buenos Aires, 1897-1956". Tesis de doctorado FADU-UBA, 2015.
- ▶ Gorelik, Adrián: "The Metropolis in the Pampas, 1890-1940", en Jean Francois Lejeune: *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*, 2007, pp. 146-159.
- ▶ Katzenstein, Ernesto: "Argentine Architecture of the Thirties", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, N.º 18, 1992, pp. 55-75.
- ▶ Liernur, J. F.: *La Arquitectura Moderna en la Argentina. La construcción de la Modernidad*, Buenos Aires, FNA, 2002.
- ▶ Molina y Vedia, Juan: "Arquitectura, Ciudad y Enseñanza", revista *Contextos* N.º 1, Buenos Aires, octubre 1997.
- ▶ Shmidt, Claudia, Graciela Silvestri, Mónica Rojas: "Enseñanza de la Arquitectura", en J. F. Liernur, F. Aliata (eds.): *Diccionario de la Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004.
- ▶ Williams, Fernando: "Enseñanza y experiencia: primeros resultados de una investigación sobre la historia de la Facultad de Arquitectura de la UBA durante su etapa fundacional", *Área* N.º 17, octubre de 2011.

2. Graduados desde el año 1900 hasta 1940.

3. Mario Roberto Álvarez en su juventud.

4. Edificio para la sede de la Lotería, proyectado para un ejercicio de la facultad. Arquitecto Mario Roberto Álvarez.

1 Se ha señalado que en este período el "compromiso entre el sostén de los principios tradicionales y la adecuación a los principios de la modernidad [...] se manifestó en diversas corrientes dentro de las distintas escuelas" de arquitectura del país. Graciela Silvestri, "Enseñanza de la Arquitectura", en J. F. Liernur, F. Aliata (eds.), *Diccionario de la Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004, Tomo III, p. 36.

2 Ante la explicación de Álvarez de que la disposición asimétrica apuntaba a aprovechar mejor la orientación y el asoleamiento del sitio, el profesor Karman arrojó violentamente el plano, increpándolo: "¿Usted quién se cree que es el profesor, usted o yo?".



Década del 40. De Escuela de Arquitectura a Facultad

Entramando facultad, arquitectura, diseño, artes, poesía y contexto de la década

Por arquitecta Sandra Méndez Mosquera, investigadora de DAR 2000-2019



Con la idea de entender mejor los cambios producidos en la Escuela de Arquitectura y su transformación en facultad hacia fines de la década del 40, se propone ver de qué manera se van articulando la realidad argentina y la del mundo, haciendo hincapié en la relación de la arquitectura con otros diseños, con las artes plásticas, la poesía y la literatura, con sus tendencias y las vanguardias.

A la vez, se incorpora aquí la experiencia del arquitecto Clorindo Testa, quien fue estudiante durante gran parte de los años 40, a través de datos surgidos de la entrevista que le realizara el arquitecto Juan Molina y Vedia.

El arquitecto Testa se destaca por su originalidad y es considerado un vanguardista de la arquitectura moderna en la Argentina. Con sus obras ha logrado sorprender al espectador infinidad de veces, proponiendo y generando nuevas alternativas plásticas y transformaciones espaciales con una expresividad que desconcerta. Desarrolla su actividad, desde muy joven, en las áreas de la arquitectura, del urbanismo y de las artes plásticas.

Comienzan los años 40

Como consecuencia de la Guerra Civil Española (1936-1939) y de la persecución antisemita en Europa, seguida por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se produce una gran inmigración progresista a la Argentina.

Tanto en la literatura y la poesía, con figuras como Rafael Alberti, María Teresa León y Miguel Ángel Asturias, como en el psicoanálisis con Ángel Garma, en la música, en el arte, en la fotografía con Grete Stern, y en la arquitectura con Antonio Bonet, se genera una gran riqueza cultural y un acercamiento efectivo a las vanguardias europeas.

El medio editorial crece con Antonio López Llausás (Sudamericana), Gonzalo Losada (Losada), Santiago Rueda, que publica por primera vez en español las *Obras completas* de Sigmund Freud, entre otros títulos.

Así también la firma Nordiska, de Suecia, se instala en la Argentina con muebles y diseños no convencionales para el medio local.

Walter Loos, venido de Austria y que fuera alumno de Joseph Hoffman, diseña muebles y abre su propio local, Atelier, mientras que su mujer, Fridl Loos, abre el suyo—que llevó su nombre—de diseño de moda femenina.

Otros diseñadores vieneses, Martin Eisler y Arnold Hackel, llegan al país y pronto inauguran su firma, Interieur, con muebles y objetos diseñados por ellos mismos. Más adelante pasa a ser Interieur Forma, se incorpora Susy Ackzel y la empresa obtiene la representación de Knoll Internacional. Actualmente sigue produciendo y comercializando muebles de dicha marca.

Clorindo Testa comienza la década con dieciséis años: en 1940 ingresa a la Facultad de Ingeniería Electrónica de la Universidad de La Plata. Luego del primer año pasa a Ingeniería Civil en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, y un año más tarde, en 1942, comienza Arquitectura en la misma facultad, rindiendo los exámenes de Geometría Descriptiva y Análisis Matemático para ingresar. Luego de haber aprobado los exámenes, según sus palabras: “...pasé un año fantástico porque lo único que tenía que hacer era dibujar...”.

Movimientos

En 1942 se edita en Buenos Aires la revista *Tecné*, que contará con tres números, en 1942, 1943 y 1944.

1. Dibujo de Clorindo Testa, Ciudad Cultural Konex, 2003.
2. El joven Clorindo Testa.



3. Tomás Maldonado, xilografía para la tapa de la revista *Arturo*, 1944.
4. Tapa de la revista *Arte concreto-Invencción* n° 1, agosto de 1946.

Fueron dirigidos por Conrado P. Sonderéguer y Simón L. Ungar, quienes en su primer editorial señalan, con respecto a la publicación: “Recobrar la vinculación con los creadores contemporáneos, procurar el mutuo conocimiento de los trabajadores americanos, reunir con método los esfuerzos dispersos —aun los dirigidos en sentidos opuestos— y así lograr que se impulsen recíprocamente, son los principios que orientan su acción...”. Son sus colaboradores Antonio Bonet, Le Corbusier, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Jorge Vivanco, Valerio Peluffo, los titulares del Estudio Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini, Antonio Berni, Eduardo Catalano, Carlos Coire, Horacio Caminos, entre otros.

En 1943 Antonio Bonet dirige el movimiento OVRA, Organización de la Vivienda de la República Argentina, con nuevos conceptos sobre urbanismo y proclamando como base para una vivienda integral que “... el hombre recobre el suelo: su contacto con la tierra y la naturaleza; que recobre, en fin, la alegría de vivir, la libertad espacial y el goce estético con el espectáculo de la nueva arquitectura...”.

“Mientras OVRA pregonaba la integración de las experiencias ecuménicas del Movimiento Moderno con los aportes de la realidad argentina, la SCA, en los editoriales de su revista (*Revista de Arquitectura*, abril 1944), parecía excluir toda posibilidad de conciliar los aportes externos con los nacionales” (Ortiz, 1978).

Caminos, en su conferencia “El pensamiento del siglo XX en Arquitectura y Urbanismo”, en la Universidad de Tucumán en 1946 y publicada en *Arquitectura de Hoy*, expresa: “Se trata de que todos participen en el esfuerzo creador. Las imperantes condiciones sociales de vida, el trabajo como salario y no como creación o como fuente necesaria de gozo, han apartado a la masa de las manifestaciones superiores del espíritu. Arte y arquitectura solo serán posibles cuando el hombre pueda

liberarse, no de la máquina, como se repite equivocadamente, sino de otros hombres, pues al fin y al cabo ella no es más que un medio”.

En el arte, siguiendo las primeras manifestaciones vanguardistas de Emilio Pettoruti, Juan Del Prete, Aldo Pellegrini, de la Exposición de Abstractos Italianos del 37, como también del escultor Pablo Curatella Manes y del argentino-italiano Lucio Fontana, se crea un clima de interés por la modernidad.

Ya en 1941 Jorge Brito, Claudio Girola, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito escriben un primer manifiesto, llamado *Manifiesto de los cuatro jóvenes*.

En arquitectura el Grupo Austral había lanzado ya su *Manifiesto* en el año 1939, y seguirán encadenándose otros a través de toda la década siguiente.

En el arte continúa la revista de artes abstractas *Arturo*, de 1944, editada por los artistas Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Lidy Prati y el poeta Edgar Bayley: “Lo que vuelve trascendente a la revista en nuestro medio es su carácter de violenta ruptura con todo lo anterior, su afán de novedad, de confrontarse con las inquietudes de la vanguardia internacional, su juvenil confianza en la necesidad de convertirse en intérpretes de su época y en la pujanza de su aporte, su preocupación interdisciplinaria y por haber servido de punto de partida a una orientación de extraordinaria importancia dentro del país hasta la actualidad” (Perazzo, 1983).

Las Exposiciones de Arte Concreto en casa de Enrique Pichon-Rivière y Grete Stern, antecedente, por un lado, a la creación de la Asociación de Arte Concreto Invencción, liderada por Tomás Maldonado, y por otro al grupo Madí, encabezado por Gyula Kosice. En ellas participan Raúl Lozza —quien luego se desprende animando el Perceptismo—, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Lidy Prati, Antonio Caraduje, Enio Iommi, Jorge



Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras, Oscar Núñez, los hermanos Obdulio y Rembrandt Lozza, Primaldo Mónaco y Matilde Werbin.

“El tono enfático, que caracterizó los manifiestos de la Asociación Arte Concreto Invencción, y el obstinado optimismo acompañaban a la política nacional e internacional. El golpe militar del 43, la Argentina interviniendo en la Segunda Guerra Mundial en contra de Alemania y Japón en 1945 después de una larga neutralidad, desembocando en las elecciones de febrero del 46” (Perazzo, 1983).

En 1948 se lleva a cabo la exposición Salón Nuevas Realidades, Arte Abstracto, Concreto no Figurativo, en la Galería Van Riel. En esta exposición se ve reflejada la voluntad de integración del arte y la arquitectura, como después sucedió con el diseño. En ese mismo año se edita la revista *Ciclo*, fundada por el crítico Aldo Pellegrini, el psicoanalista Enrique Pichon-Rivière y el poeta Elías Piterberg, con diseño de Tomás Maldonado.

En 1949 aparece el *Boletín CEA*, del Centro de Estudiantes de la FAU. En él, Tomás Maldonado, al mismo tiempo que publica un artículo sobre diseño, muestra el nuevo planteo referido a tipografía y diseño gráfico. Acababa de volver de su viaje a Europa, donde se había contactado con Max Bill, Georges Vantongerloo y otros, trayendo consigo nuevas ideas. Se da aquí la colaboración entre artistas concretos, arquitectos y gráficos.

También es Tomás Maldonado quien, con la colaboración de Horacio Baliero y Juan Manuel Borthagaray, concreta el Centro de Diseño en la mueblería Comte, de Ignacio y Ricardo Pirovano.

Además, en los últimos años de la década, comienza a publicarse la versión en español de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (*La Arquitectura de Hoy*), por la acción de Rodolfo Möller.

Arquitectura y facultad

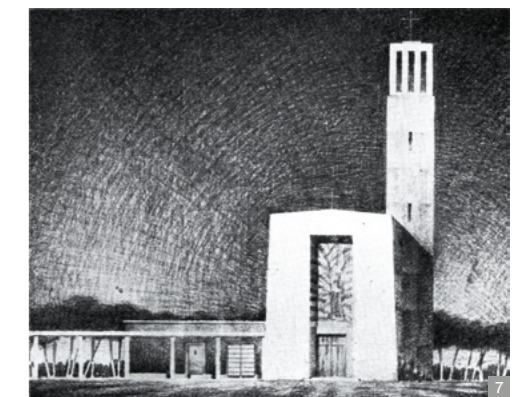
Ya en 1944 el cuerpo docente de la por entonces Escuela de Arquitectura —todavía parte de la

Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA— se reúne para debatir sobre el proyecto de la creación de una nueva Facultad de Arquitectura. Con mayoría de adhesiones, de un total de veinticinco cátedras adhieren diecinueve titulares y catorce adjuntos, entre los que se encuentran René Karmán, Ermete De Lorenzi, Alfredo Villalonga, Antonio Gutiérrez y Urquijo, Mario Buschiazzo y Julio V. Otaola. Este último será rector de la UBA en 1948, año en que se promulga la Ley Universitaria.

Durante su carrera en la todavía Escuela de Arquitectura, el arquitecto Testa tuvo como profesores a Raúl J. Álvarez en Arquitectura, y a Lorenzo Gigli y Antonio Gutiérrez y Urquijo en Plástica.

“El segundo año había cuatro esquicios por año y un concurso que reemplazaba al esquicio que no había hecho... empezaban a las ocho de la mañana...”. Así comienza Testa a contarnos en la entrevista una anécdota que describe los diferentes criterios de elección para el uso de los sistemas de representación utilizados en esa época, en la que contaban con la regla T y el tiralíneas para los dibujos “perfectos”, y con la mano alzada para los croquis.

En 1943 obtiene Sobresaliente en el trabajo de Arquitectura Segundo Curso, presentando un proyecto sobre el tema “Una pequeña capilla”, dado por el profesor Raúl J. Álvarez y publicado en Revista de Arquitectura, revista de la Sociedad Central de Arquitectos, en la que se mostraban trabajos de alumnos. De los trabajos publicados en esa oportunidad, el de Testa es el único que se despegó de estilos clásicos y utiliza formas despojadas, con aire moderno (Revista de Arquitectura, 1943).



5. Antonio Caraduje, Manuel Espinoza, Enio Iommi, Alberto Molenberg, Tomás Maldonado, Simón Contreras, Claudio Girola y Raúl Lozza.
6. Tapa del *Boletín CEA* del Centro de Estudiantes de Arquitectura, 1949.
7. Clorindo Testa, proyecto para una capilla, dibujo de alumno.



8. Edificio Los Eucaliptus, Virrey del Pino 2446, CABA, 1941/1944. Arquitectos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.

9. Sillón BKF, diseño de los arquitectos Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy, 1938.

10. Banco de Londres, CABA, 1960/1966. Arquitecto Clorindo Testa, asociado al Estudio SEPRA.

A partir de la intervención de la universidad por el primer gobierno peronista en 1946, aparece una etapa de valores contradictorios. Los principios de la intervención para los opositores fueron la anulación de la autonomía, la censura y la persecución de quienes no representaban el criterio acorde con los anhelos populares. Al mismo tiempo, se da una segunda serie de reformas por las que muchas Escuelas de Arquitectura del país modifican sus planes y muchas se transforman en facultades, "...concretándose así la plena autonomía de la disciplina respecto de otras técnicas y artes de la construcción".

La Facultad de Arquitectura de la UBA se crea en 1947, y comienza a funcionar como tal en 1948. Aunque los profesores no variaron mucho, se fueron produciendo cambios a partir de la contratación de profesores visitantes, o interinos (Liernur y Aliata, 2004).

Se instituyen el Centro de Graduados, las Comisiones Internas de Enseñanza, Interpretación Reglamentaria y Hacienda, el Curso Superior y el Instituto Superior de Urbanismo.

Es este primer período, el decano de la nueva facultad es el arquitecto Ermete De Lorenzi; a partir de 1949, el arquitecto Francisco Montagna.

En la facultad funcionan los "cursos paralelos" de las cátedras de Composición Arquitectónica. "Los mismos eran cátedras *libres* a cargo de jóvenes profesores que adherían a las concepciones arquitectónicas, sociales y urbanísticas del Movimiento Moderno..." (Suárez, 1997).

La visita de Marcel Breuer en 1947, invitado por la facultad, abre más fronteras.

En ese mismo año, Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco viajan como delegados al CIAM VI en Bridgewater, Inglaterra; el Plan Regulador de Buenos Aires de Le Corbusier se publica en *La Arquitectura de Hoy*; un año después Jorge Ferrari Hardoy, Antonio Bonet, Jorge Vivanco y M. C. Roca presiden el EPBA, Estudio del Plan de Buenos

Aires; Grete Stern se integra a este equipo participando como fotógrafa y diseñadora gráfica, y en 1949 se organiza la Exposición del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires, donde interviene también Tomás Maldonado y Alfredo Hlito diseñando unos paneles; Eduardo Catalano diseña el Auditorio de Buenos Aires; César Janello diseña la silla que lleva su nombre; ya el sillón BKF de Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy había sido premiado en 1943 con el Premio Adquisición del MOMA de Nueva York; en 1949 Amancio Williams organiza la exposición "Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo", con Tomás Maldonado como colaborador de la exposición y diseñador del catálogo; también en 1949 Antonio Bonet va al CIAM VII en Bergamo, Italia, como delegado argentino.

Clorindo Testa recibe su diploma en 1948 y en 1949 viaja a Europa con un grupo de egresados guiados por el profesor Alfredo Villalonga. Este viaje, a cargo de la Facultad, se realizó durante tres meses recorriendo Italia. "...Cuando pasé por Nápoles, de vuelta, me quedé y me fui a la casa de mi abuela. Terminé quedándome en Italia por dos años y medio, pero no estudié nada, ni estuve en ningún estudio, sino que viajaba y dibujaba..."

Desde principios de siglo la Escuela de Arquitectura postulaba el modelo academicista de L'École des Beaux Arts de París, con profesores franceses como René Karman y René Villeminot, y ni en la década del treinta ni aun en ocasión de la creación de la Facultad de Arquitectura en 1947 tomó los principios de la producción racionalista de Antonio Vilar o Alberto Prebisch, primero, ni luego de los seguidores del movimiento moderno, como Antonio Bonet, Amancio Williams, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, entre otros.

Fue recién a partir del decanato de Alfredo Casares, luego de 1955, cuando llega la modernización universitaria que comienza a difundir al movimiento moderno en la facultad.

Es interesante mencionar el caso de la Escuela de Tucumán. En 1943 son llamados Horacio Caminos y Eduardo Sacriste a colaborar en el Departamento de Obras Públicas de la provincia de Tucumán. Allí trazan el primer plan de obras públicas y estaciones sanitarias, hospitales y escuelas.

Al mismo tiempo, pasan a formar parte del cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura, a la que se agrega Jorge Vivanco en 1945.

En 1946 se crea el Instituto de Arquitectura y Urbanismo, con autonomía similar a la de las facultades y cuyas funciones básicas eran investigar, proyectar y construir.

La reestructuración se completa con la incorporación de profesores extraordinarios y con la importación de cerebros, lo que fortaleció al Instituto de Arquitectura, dirigido por Vivanco entre el 46 y el 50. En 1948 enseñan allí Horacio Caminos, Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Hilario Zalba, José Galíndez, José Alberto Le Pera, Rafael Onetto e Ideal Sánchez, a los que se agregan los italianos invitados por Vivanco: Cino Calcaprina, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi y Ernesto Rogers, y el ingeniero Guido Oberti.

De este grupo surgen proyectos y obras como el proyecto de Edificios Públicos en Purmamarca y Maimará, para el gobierno de Jujuy, la Colonia de Vacaciones en Tafí y una urbanización en Villa Alberdi, para el gobierno de Tucumán, y también, a partir de 1947, la sede de la Universidad en el cerro San Javier (Nicolini y Paolasso, 1984).

En la Facultad de Arquitectura de la UBA, la década se cierra con un fuerte aumento en la cantidad de su alumnado, que presagia su sostenido crecimiento y la consolidación del reclamo de modernización de los contenidos de la enseñanza, lo que comenzaría a producirse en la década siguiente.

Clorindo Testa volverá al país para aportar su talento en esa época, también signada por la renovación.



Bibliografía

- Borthagaray, Juan Manuel: "Universidad y Política 1945-1966", revista *Contextos* N.º 1, FADU UBA, Buenos Aires, 1997.
- Calderari, María y Martín Marcos: "Fundación y refundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (1947-1966)", revista *Contextos* N.º 1, FADU UBA, Buenos Aires, 1997.
- FADU-UBA, *Breve Reseña Histórica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA*, Buenos Aires, 1976.
- Liernur, J. F.: *La Arquitectura Moderna en la Argentina. La construcción de la Modernidad*, Buenos Aires, FNA, 2002.
- Liernur, J. F. y F. Aliata (eds.), *Diccionario de la Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004.
- Méndez Mosquera, Carlos A.: "Veinte años de diseño gráfico en la Argentina", revista *Summa* N.º 15, Buenos Aires, febrero de 1969. (Artículo republicado en revista *Contextos* N.º 1, FADU-UBA, 1997).
- Molina y Vedia, Juan: "Arquitectura, Ciudad y Enseñanza", revista *Contextos* N.º 1, FADU UBA, Buenos Aires, 1997.
- Nicolini, Alberto y Carlos Paolasso: "Racionalismo y arquitectura orgánica en Tucumán", *Documentos*

para la historia de la arquitectura argentina, Buenos Aires, Ediciones Summa, 1984.

- Ortiz, Federico: *La obra de Bonet*, Ediciones Summa, 1978.
- Perazzo, Nelly: *El arte abstracto en la Argentina*, Ediciones de Arte Gaglianone, 1983. Revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944.
- *Revista de Arquitectura*: "Crónica...", SCA, Buenos Aires, febrero de 1947.
- *Revista de Arquitectura*: nota editorial "Hacia una Arquitectura Argentina", SCA, Buenos Aires, abril de 1944.
- *Revista de Arquitectura*: "Trabajos de alumnos...", SCA, Buenos Aires, octubre de 1943.
- *Revista Summa*, N.º 15, Buenos Aires, 1969.
- *Revista Tecné*: "Cuadernos de técnica, arquitectura y urbanismo", N.º 1, 1942; N.º 2, 1942/43 y N.º 3, 1944.
- Shmidt, Claudia, Graciela Silvestri, Mónica Rojas: "Enseñanza de las Arquitecturas", en J. F. Liernur, F. Aliata (eds.): *Diccionario de la Arquitectura en Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004.
- Suárez, Odilia: "Planeamiento y Ciudad.", *Revista Contextos* N.º 1. FADU-UBA., 1997.



El Cese de 1955 en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Quiebre del conocimiento clásico

Por arquitecto Juan Molina y Vedia, Profesor Emérito FADU-UBA. Director de DAR 2003-2019

Creación de los Talleres Verticales

La creación de los Talleres Verticales de Arquitectura en el año 1956 fue promovida por asambleas masivas de alumnos y de su Centro de Estudiantes, y marcó nueve meses de interrupción de actividades, previa a los cambios impulsados por asambleas de alumnos inmediatamente posteriores a la caída de Perón por el golpe militar del 55, aunque motivados por otras necesidades que no implicaban necesariamente una u otra posición respecto del enigma del peronismo.

La coincidencia temporal arrastra complejas y contradictorias cuestiones político-ideológicas, cuya elucidación dejamos en segundo plano para poder centrarnos en las cuestiones pedagógicas centrales que se jugaron en los cambios de aquel momento.

Quedan por revisar las crudas oposiciones entre peronistas y antiperonistas, católicos y comunistas, superando cómodas fórmulas maniqueas propias de momentos de crisis agudas en la lucha por el poder, que aspiramos a superar deteniéndonos en temas internos que cuestionan la homogeneidad de los grupos políticos opuestos, hoy ya ampliamente tratada desde muchos ángulos, y con diversas posiciones polémicas notorias y definidas.

La base retardataria, conservadora de raíz nacionalista, que se instaló en el gobierno universitario durante el gobierno peronista, no tenía nada que ver, era el reverso absoluto de las reivindicaciones populares impulsadas y concretadas por Evita, palpables en el progreso de las clases sociales hasta entonces postergadas, y manifestadas primero de manera concluyente en la Plaza de Mayo del 17 de octubre del 45 y luego concretadas en las enormes transformaciones llevadas adelante por el Primer Plan Quinquenal, de 1947-1952.

Obviamente, el urbanismo –junto con el planeamiento y la arquitectura– sufría un cambio

revolucionario en sus programas y proyectos para una nueva realidad, en la situación de posguerra en que nos encontrábamos.

El urbanismo y las cuestiones de la vida rural –ya también parte de la industrialización– renovaban el marco de los antiguos programas de una universidad que no podía más seguir encerrada en sus modelos de los estilos neoclásicos y pseudogrecorromanos reducidos a lo epidérmico.

Limitada a solemnes expresiones académicas de temas palaciegos, religiosos, y en general de los grandes temas del poder, sus instituciones y sus herencias inertes, y en tren de desaparecer. Los manuales franceses habían cristalizado siglos de arquitectura y no admitían las nuevas situaciones que llevarían a una renovación imposible de eludir sin grandes crisis de todo orden.

Simultáneamente, por un lado, las burocráticas persecuciones ideológicas con pedidos obligatorios de afiliación o la exoneración en los cargos públicos y universitarios, y por otro el cerril odio antiperonista gorila de quienes eran perseguidos tan ciegamente.

Y todos los grados de experiencias personales en medio de las luchas por la hegemonía, que dejamos solo indicadas sin profundizar en ellas por el momento, y que no son fácilmente evaluables por su complejidad, si no queremos caer en fáciles esquemas maniqueos.

Políticos que abandonan a sus partidos originales y cambian, no sin razones explícitas, un juego en que lealtades y traiciones aparecen cruzándose en un juego borgeano, de héroes y traidores.

La crisis de las ideologías en la segunda mitad del siglo pasado ahonda esas iniciales muestras de dinámica complejidad.

La venganza ciega en el enfrentamiento fue dominante y crispada hasta el golpe del 55, pero las realidades siguieron su curso a pesar de todo y las tomaremos en cuenta desde la evidencia de los hechos.

Dejando sus huellas, marcando sus cambios concretos en la enseñanza, con sus luces y sus sombras, sin duda.

Debemos admitir hoy, no sin preocupación porque no es un asunto menor, la actual situación de profunda revisión dentro de las otrora fuerzas sociales claves, en un momento de multiplicación de internas que se debaten en tironeos que postergan la necesidad de negociar salidas posibles para el país con el consenso de las mayorías de la población.

Facciones peronistas y antiperonistas que cultivaron la incomprensión, y cuyas confusiones son algo que ya hemos sabido admitir en nuestros esfuerzos por “entender al peronismo” o “entender al gorila”, asuntos que hoy continúan dividiéndonos pero cuya elucidación imprescindible desbordará lo que pretendemos aclarar.

A pesar de estos enigmas en discusión ocurren los siguientes hechos:

Tareas de la Asamblea Permanente

En nueve meses claves se arriba a decisiones sobre cambios diversos, estudiados en asambleas de alumnos enfrascados en el tema de discusión. Como introducción previa a esas decisiones se encararon trabajos grupales y colectivos.

Hubo escenas fuertes de toma del Decanato en la calle Alsina, y gorilas violentos que terminaban con objetos arrojados por el balcón hacia la calle Alsina, y a la vuelta placas de bronce arrancadas con palancas de hierro de la fachada del Concejo Deliberante, donde recibía Evita durante los años en que funcionó la Fundación que encabezaba.

Estos hechos de violencia vividos en las agresiones gorilas ocurrieron y merecen un tratamiento que dejamos de lado por ahora, para centrarnos en las asambleas que se iban a dar durante nueve meses en el patio de Exactas, sobre la calle Perú, que recuerdo algo confusamente.

Las asambleas tenían por objeto:

a) Organizar al conjunto de los alumnos interesados en equipos de investigación para conocer y estudiar comparativamente los planes de estudio de otras universidades del país y del mundo.

b) Reunir los materiales conseguidos—de unas noventa facultades o escuelas del mundo—, y exponerlos, para lograr un panorama general de las cuestiones detectadas según pautas comunes, que permitieran comparaciones, y advertir analogías y diferencias: un estudio comparativo planteado en términos simples y directos.

c) Analizar los planes de estudio, generalmente divididos en tres áreas: humanística, proyectual y técnico-constructiva, en diversas universidades en el plano internacional. La proporción de dedicación de esas tres áreas—sobre la base de la carga horaria asignada a cada una— fue el eje común de comparación para organizar las reflexiones.

Era central—y obraba como síntesis— el trabajo del Taller de Composición, luego de Diseño. Y así siguió siendo hasta la actualidad: el lugar para armonizar los aportes de todos los conocimientos.

d) Finalmente, se abrió la enorme exposición resultante, y considerada en asambleas se llegó a proponer esta serie de transformaciones.

Creación de los Talleres Verticales

La principal, sin duda, fue la creación de los Talleres Verticales, con un jefe de taller director de equipos que interconectarán los seis niveles anuales en que se organizaba la carrera.

Esta idea de Taller Vertical atrajo a dos invitados por los alumnos y docentes de las asambleas: Wladimiro Acosta y Clorindo Testa.

Los jefes de talleres en los años siguientes darán lugar a muchas sociedades, incluyendo a figuras notorias como Manolo Borthagaray, Jujo Solsona, Javier Sánchez Gómez, Ernesto Katzenshtein, Gian Peani, Horacio Baliero, Odilia Suárez,

Marcos Winograd, Pussy Rivarola, Mario Soto, Jorge Goldemberg y muchos otros que sería largo enumerar y que desarrollan una experiencia valiosa y polémica hasta la violenta interrupción y renuncias del año 1966.

Más adelante se amplía la lista de profesores que dejaron huellas vigorosas en las generaciones formadas en ese nuevo tipo de Talleres Verticales, muchas veces con tareas continuadas por décadas de formación de nuevas generaciones de alumnos, futuros docentes auxiliares y hasta nuevos jefes de nuevos talleres, desde el rol de ayudantes al de jefes. Fueron talleres en una continua dinámica de investigación y creación que hoy continúa, a pesar de las interrupciones sufridas, por todos conocidas, y dramáticas en muchos de los casos vividos. Notoriamente en los años 66 y el 76, en que se iniciaron dictaduras que interrumpieron la vida universitaria.

Se organizan entonces nuevos Cursos Introdutorios, centrados en la formación cultural básica. Los nuevos cursos de “ingreso” abandonaron el sistema secundario de exámenes por materia, y en cambio consideraron la formación universitaria como marco ligado a una cultura general y crítica, actualizada tanto en los aspectos científicos como artísticos.

En los cursos introductorios de alrededor de los 60, a veces en los veranos previos al ingreso, se dictaron memorables cursos con temas de cultura general, con proyección de films en el viejo cine de la Unión Ferroviaria de la Avenida Independencia, con importantes aportes de diferentes grupos de ideas, con charlas de eminentes universitarios de ciencias y artes, de diferentes orientaciones. Acercarse a lo “universitario” al iniciar una especialización como la arquitectura o el urbanismo era la idea, y no hacer centro en la eliminación por exámenes puntuales.

Alfredo Ibarlucea y sus equipos por una parte, y Horacio Pando, Edgardo Poyard y otros, de

diferentes orientaciones quizá, más la inclusión de otros como Juan Pablo Bonta, Jorge Gazaneo, Mabel Scarone y muchos otros de diferentes extracciones convergieron en esos cursos de verdadera formación cultural general, de ampliación de horizontes, que continuaron hasta 1966.

Esa idea de un ingreso no como suma de exámenes de materias sueltas—Matemáticas, Física, Dibujo Lineal, Dibujo de Ornato, etcétera—, que había sido la matriz hasta el 50 y marcaba la anterior manera de “filtrar”, que comprobaba en realidad falsamente el nivel adquirido en el ciclo secundario. No como una ampliación de los conocimientos de cultura general actualizados, que como veremos iba en la línea de los nuevos talleres pensados con el sentido de lugares de coordinación de conocimientos parciales, con sentido ya de práctica “proyectual”.

Conocer modificando, idea de metamorfosis más allá de los moldes del conocimiento-catálogo, que era así desalojado. Saber que la historia se estudia para buscar ir modificando permanentemente lo actual vivo.

Todo proyecto implica el estudio de un tema o programa, que simultáneamente se conoce y se modifica. Es la tarea cotidiana de los Talleres Verticales.

El problema del conocimiento está en las nuevas geometrías, las nuevas ideas de física, la relatividad, las nuevas formas del arte que acompañan a las de las ciencias.

La atención por la forma clásico-académica es reemplazada por la atención por las metamorfosis vitales, biológicas, en transformación permanente.

La arquitectura de las vanguardias modernas finalmente entra en nuestra facultad, no ya por la acción oculta de alumnos iluminados que esperaban ese momento desde los tiempos de Mario R. Álvarez como presidente del Centro de Estudiantes, en los años 30.

Otras áreas

Otras dos áreas sufrieron cambios conexos a los de los Talleres de Arquitectura, y las tendencias a un nuevo sentido del racionalismo cartesiano y a las formas platónicas, siguiendo inquietudes compartidas por todos los campos del conocimiento. Estas áreas fueron: Realidad y sus Representaciones, e Historia, abordada con un nuevo concepto.

Geometría y Dibujo pasaron a ser tema de Comunicación, cuestión ya planteada por Tomás Maldonado en su revista *Nueva Visión*, como veremos más adelante.

Objetividad metamórfica, nuevas dimensiones y dinámica incluida con más precisión y presencia. Lejanas influencias de la Bauhaus y las vanguardias, latentes durante décadas sin ser tomadas por los planes oficiales académicos.

Los dictados de las materias de Sistemas de Representación abarcaban las prácticas de Geometría Descriptiva, Sombras y Perspectivas, y las de Dibujo a mano alzada.

Aunque excelentes, dictados por profesores de la talla de Alberto Dodds, Enrique Koch, Carlos Krag, y Lorenzo Gigli, De Luca y De la Cárcova (h) en el área artística, debieron ceder parte de sus sitios a nuevas experiencias del campo de la visión y la comunicación, que podríamos resumir en la acción de la revista *Nueva Visión*, dirigida por Tomás Maldonado, que proponía desde unos diez años antes nuevas dimensiones y problemas a considerar en el campo precisamente de la representación.

Un deslizamiento estaba implícito: el tema real se había convertido en el de representación y creación como comunicación. No mera representación realista objetiva exacta, que no podía olvidarse pero precisaba ampliarse y completarse con lo virtual, imaginario, otro nivel también de la realidad.

El tema de la percepción tratado por Maurice

Merleau-Ponty desde el punto de vista fenomenológico era convergente con los cambios en todas las ramas de la ciencia, desde el tiempo de las vanguardias del 20.

Y finalmente llegaba a los programas de nuestra facultad en ese momento convulsionado que estamos revisando. Todos los aportes de arte moderno del siglo XX finalmente llegaban a las puertas de la enseñanza de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires.

Todo esto se irá volcando en nuevas materias: Visión, en varios niveles verticales también, Morfología luego en tiempos de César Janello y sus equipos, Mario Gandelsonas, Diana Agrest, Roberto Doberti preparando el ingreso a la digitalización y la increíble masa de nuevas tecnologías con que contamos en la actualidad.

En aquellos tiempos eran apenas dudas sobre nuevos caminos posibles, tanteos que incluían algunos pasos en falso y vacíos no cubiertos que hoy podemos reconocer.

Y en segundo término: paso de la historia como objetividad de hechos válidos de una vez para siempre y catalogables, a la historia como metamorfosis, base de lo proyectual, de la creación de lo que aún no existe.

Y lo propio y lo ajeno, tema no del todo comprendido en principio, y una debilidad y motivo de polémica señalada por Roberto Doberti en la interesante entrevista realizada con DAR. La mirada propia, la autenticidad, el abandono de una cultura "reflejo" de lo ajeno, falta de iniciativa. Inclusión del estudio de la historia de la arquitectura argentina, más allá del período colonial, buscando llegar a la actualidad.

Se insinúa muy tímidamente una intención de colocar una variante frente a la historia como acumulación "objetiva" de datos, dándole un carácter de crítica viva y propia. Hacer conscientes a los alumnos de que ellos forman parte de la historia, que esta no es un espectáculo solemne

y ajeno, fijo y de validez objetiva indiscutible. Conocimiento histórico crítico, capaz de alimentar tareas proyectuales críticas en la tarea colectiva de los nuevos talleres.

En parte cubierta por clases dentro de los mismos talleres, cuando parecía insuficiente lo que llegaba de las materias específicas de historia, que tenían el enorme defecto de no tratar temas de actualidad hasta casi el final de los trabajos de seis años de taller.

En Historia la necesidad que quedó planteada—aunque no resuelta—desde aquellos años, siendo en la práctica resuelta de diversas maneras, sin que aún se haya consolidado una coordinación que pueda convencer a todos.

Hay reservas desde el campo de los "diseñadores" y desde el campo de los "históricos", en una brecha todavía a discutir y resolver.

Fue entonces notoria, como sentida por muchos sectores, una mayor atención a la arquitectura propia, nacional, regional, pero sobre todo actual, en lugar de las limitadas a catalogar series de hechos fijos, de manera estéril, sin opinión posible del alumnado, como se había hecho habitual. En exámenes que no convencían a nadie (a Mario Buschiazzi entre ellos, en los 60), que resultaban aburridos recitados de textos de Nikolaus Pevsner, o noticias del Fletcher o similares, aun en la época de los azarosos bolilleros de madera que presidían la ceremonia del temido examen final.

Cambios exteriores a la Universidad que prepararon lentamente los cambios recién conseguidos en el 56

Ayudaron a revertir esa situación en alguna medida hechos como la visita del joven Bruno Zevi a principios del 50, más bibliografías renovadoras post Pevsner, propuestas de Colin Rowe, Reiner Banham y antes Sigfried Giedion, Lewis Mumford, y el conocimiento cada vez más vivo de las

vanguardias de los años 20, los manifiestos vanguardistas, lo que permitió sospechar que la superación de la historia como mera acumulación de datos era inminente.

Fue entonces posible superar la época del insustituible Choisy, tan lleno de enseñanzas valiosas, pero que necesitaban ampliarse y actualizarse, y así terminó ocurriendo. Incorporar nuevos saberes sobre temas modernos no supuso olvidar los previos temas académicos, en todo su valor sistemático.

Se impulsaba una modernidad como continuidad y renovación de los viejos saberes, de ninguna manera su supresión. No cabían exageraciones "despuesistas", según la versión crítica de Jorge Luis Borges, que dijo: "Nos dicen que somos del miércoles y ellos [los futuristas, Marinetti] son del jueves, pero... ¿qué será cuando llegue el viernes?".

Cierta saludable reserva frente a vanguardias de moda ruidosas pero vacías, que también expresaron Alberto Prebisch a fin de los 20, Ernesto Vautier y Oliverio Gironde en la revista *Martín Fierro*. No lo moderno como salto al vacío.

Vale esa prevención para todo lo que estamos analizando, propio del momento de transformaciones del Cese que estamos recordando y que seguramente dará lugar a ajustes, críticas y atención a cuestiones que quedaron sin resolver o a otras nuevas que podamos advertir. Se trata de una tarea de continua revisión de ideas y prácticas. Tarea de los Talleres actuales, sin duda abierta a diversas líneas posibles y seguramente polémicas.

Y en tercer lugar, después de las revisiones en Geometría y Representación, y la mirada sobre la historia, debemos considerar la renovación de las áreas técnicas, también avanzada fuera de los muros universitarios, junto a las renovaciones tecnológicas producidas desde medio siglo antes, por lo menos. A estas atañen los temas de la ciencia, entre la objetividad y la relatividad.

En las áreas técnicas y de construcción debieron modificarse y ampliarse los programas con la atención a nuevas estructuras de grandes luces, tensadas, neumáticas, premoldeadas, y al estudio de superficies alabeadas y experiencias ya muy concurridas en los años de posguerra. Allí resulta clave la tarea del ingeniero Atilio Gallo, acompañado por el joven Isaac Danón, con el antecedente de la figura especial del arquitecto Luis Curcio, que ingresaron en esos nuevos terrenos.

Pocos años antes nos había visitado el ingeniero Pier Luigi Nervi, figura clave en la renovación de esas áreas. Unida a experiencias en la Ciudad Universitaria de Tucumán, en años de la citada visita de Bruno Zevi, daba un panorama favorable a los cambios que maduraban.

La importante línea de Richard Buckminster Fuller, desde los años 30, ocupaba un lugar clave entre los contenidos a incorporar a nuestros planes de estudio.

Una cosa era clara: la necesidad de aceptar el carácter proyectual, creativo del conocimiento científico-técnico.

Cómo “ablandar” las ciencias duras. Cómo arriesgar proyectos científicos renovadores, ponerlos en juego y darles su parte en la fundación de nuevos conocimientos. No simplemente fórmulas para verificar estructuras previamente determinadas, sino abarcar el momento de la imaginación de una estructura que aún no existe y estamos construyendo mentalmente.

Idéntico problema del dibujar una forma “que aún no existe”, que tratamos al hablar del paso de la geometría objetiva a la comunicación como lenguaje abierto.

De saber “cómo son las cosas” a saber “cómo pueden ser”.

Ese asunto clave y quizá obvio era olvidado en la enseñanza científica oficial habitual en el nivel secundario, que pensaba en el alumno como pasivo receptor de certezas indiscutibles.

Otras evidencias de esa realidad eran las obras del uruguayo Eladio Dieste, del mexicano Félix Candela y ensayos experimentales de Amancio Williams entre nosotros, entre otras.

Todo esto encontró eco en los principales talleres desde el 56, que seguían atentamente la evolución de las ideas arquitectónicas del momento.

En los equipos de concursos, muchos ligados a los talleres más activos, aparecieron los asesores estructurales y de instalaciones, cubriendo la necesidad de coordinar ideas arquitectónicas y técnicas. En los talleres hubo paralelas intervenciones, en clases especiales en el mismo sentido.

También se dieron relaciones con intervenciones puntuales de teóricos afines a las ideas de los conductores de los talleres, conscientes de la necesidad de complementación dentro del momento proyectual del taller, donde teoría y práctica debían fusionarse.

El mismo cambio de época, expresado en diferentes áreas, viviendo un marco cultural común encontraba su lugar en el Taller Vertical en sus diversas versiones que abarcaron diez años hasta la violenta intervención de 1966.

De este modo queda delineado el campo de las reformas concretadas en ese período del Cese, aunque precedidas de años de maduración de transformaciones ligadas a la discutida idea de modernidad, a las versiones también diversas de las vanguardias del siglo pasado que estamos señalando.

Modernidad demorada. Cambio paulatino de atmósfera cultural

Durante el largo período comprendido entre aproximadamente 1910 y el momento del Cese dominó en Buenos Aires un academicismo fuertemente anclado en el pasado, de impronta racionalista cartesiana, serio, consecuente, nada veleidoso, con una formación técnica depurada, hay que reconocerlo, pero detenido en formas del

pasado; los famosos estilos y normativas canónicas enciclopédicas, que impedían todo desarrollo acorde a las nuevas circunstancias desatadas por la Revolución Industrial. Un conocimiento serio pero incapaz de evolucionar, esterilizado, válido para condiciones de un pasado cancelado.

Humanidades, técnicas y todo el aparato cultural se movían hacia nuevas aventuras del conocimiento, llenas de esperanzas y de riesgos, desde fuera de los ámbitos universitarios.

Modernidad “externa” a la Escuela de Arquitectura. Malestar en la cultura, indicios

La Escuela de Arquitectura mantuvo su rumbo con los cursos de René Karman desde 1913 a 1943, a pesar de todos los cambios que la rodeaban. Los cambios del 55-56 fueron un paso más en el proceso, pero estuvieron preanunciados por una serie de hechos, personajes y grupos activos que fueron aclarando el camino en medio de polémicas sobre la modernidad y el campo general de la cultura académica oficial.

Ese malestar en la cultura arquitectónica moderna tuvo expresiones desde los años 20, por lo menos, de parte de intelectuales críticos enfrentados a las academias solemnes y europeizadas en todas las áreas. Anotemos una breve serie de episodios significativos que ilustrarán el tema, tejiendo una trama que alimenta la transformación conceptual en marcha.

1. Grupo Martín Fierro, años 20

Se publican los primeros artículos sobre la Arquitectura Moderna en la revista *Martín Fierro*, por Alberto Prebisch y Ernesto Vautier, además de otros de Oliverio Gironde, con la presentación de un proyecto-ensayo premiado curiosamente por la Academia Nacional de Bellas Artes, que dos años después, molesta por la actitud desafiante de los jóvenes arquitectos eliminó a la

arquitectura de todas las exposiciones futuras. Era un ensayo y proyecto sobre una ciudad industrial. El caso era el de la industria azucarera tucumana, a la que pertenecía Alberto Prebisch, completado con varios artículos con ataques a los estilos académicos en boga.

Todo expresado en el estilo fresco de Gironde, Borges, Macedonio, forma juvenil y cruda que dio lugar en su momento a ríspidos cruces entre Alejandro Cristophersen y el citado Alberto Prebisch, por los años 25 a 27.

Por otro lado, y dudando en este caso de las vanguardias falsas, aparecieron críticas al futurismo de Marinetti, que mostraban que los “academicismos solemnes” les molestaban tanto como las “revoluciones solemnes” y espectaculares del italiano, nuestro invitado por entonces, tomado con reservas en sus agresivas invectivas “vanguardistas” que terminarán en derivaciones fascistas años después. Explosivas comparaciones entre la Venus de Milo y la calle Corrientes de noche, efectistas pero vacías.

Cierra la revista *Martín Fierro* poco antes de la caída de Irigoyen por el golpe de 1930, por Evar Méndez, molesto por la división entre irigoyenistas y sus contrarios que, según él, desnaturalizaba los objetivos del grupo.

Correlación con el eclipse de movimientos modernos desde la crisis del 30, como veremos más adelante.

2. Le Corbusier. Visita de 1929

Invitado por Amigos del Arte, fuera de la Escuela de Arquitectura que oficialmente lo ignoró, nos visita Le Corbusier en 1929 y da célebres conferencias que abarcan la modernidad como cuestión general de la cultura.

Allí lo escuchan y admiran Eduardo Sacriste y otros jóvenes, que llevarán adelante sus ideas en los años 30, contra la inercia de las instituciones formales del poder, ya como alumnos cuyos

proyectos cuestionan los modelos académicos de René Karman. Allí estará Juan Kurchan, entre otros, y se agrega a mediados de la década el joven y brillante alumno Mario Roberto Álvarez, que actúa como presidente del Centro de Estudiantes de Arquitectura preanunciando los cambios y movilizándolo contra la enfermedad de “los estilos” como fórmulas congeladas oficiales. Edita una página de humor con Evaristo de la Portilla donde aparece “el urbanista de las gafas verdes”, y la ridiculización de los estilos religiosos, del poder, etcétera.

3. “Estilo e idioma”. Colisión de lo académico versus lo auténtico

En “El idioma de los argentinos”, J. L. Borges desarrolla su idea del lenguaje literario, aplicable al arquitectónico también, ya que su base es la búsqueda de autenticidad y apertura antidogmática.

El tono del grupo Martín Fierro, ya mencionado, que incluía al grupo de Macedonio Fernández, al joven J. L. Borges y demás, sintonizaba en algunos sentidos con el polémico de Le Corbusier y ponía tensa la relación con la generación muy respetable pero impermeable a los cambios, que eran ya una necesidad imperiosa para renovar y vivificar el conocimiento.

Releyendo la conferencia de Borges titulada “El idioma de los argentinos” y simplemente pensando al “idioma arquitectónico” como un caso más, podemos aclarar algunos de nuestros problemas de idioma (¿de estilo?, ¿clásico?, ¿académico?) tanto en su nivel nacional como internacional, que son diferentes aunque simultáneos. Y estos están tan lejos del chauvinismo como de un “internacionalismo” enrasador, sobre el que advierte Borges con toda claridad.

La idea de modernidad, de renovación, estaba ligada para el tímido joven Borges (que hizo leer la conferencia a un amigo) a nuestra autenticidad, lejos del refugio en pretendidas formas

“nacionales”, “folklóricas”, válidas de una vez para siempre. Su idea era simplemente “hablemos con naturalidad, sin pretensiones de purismo”, sepamos que todo idioma es algo vivo, juego de persistencias y novedades, que la vida social y los aportes individuales irán hilando. Como en toda creación colectiva. Sostiene Borges que hablemos con naturalidad o escribamos con naturalidad, argentinos somos y sin esfuerzo alguno nuestros mensajes serán argentinos. Sin alardes de exageración del color local, lejos de nacionalismos pretenciosos y fatalmente impostados.

El estilo tenía que ser el hombre, no su máscara. Abierto y diverso en un país de naturales y emigrados de todas partes del mundo, que crearon una nueva nación. Desde “El alma que canta” a los aguafuertes de Roberto Arlt.

La arquitectura debía ser entendida como parte de la cultura moderna. Mixtura interminable de pueblos. Ningún resto de chauvinismo, pero tampoco un impersonal internacionalismo que podía ser vacío e impostado también.

Eso no significaba negar el carácter internacional y la analogía de algunos problemas y soluciones comunes a todas las regiones y metrópolis mundiales, en acelerado crecimiento cada vez más interdependiente.

Dos dimensiones a considerar: lo propio y lo ajeno por un lado, y lo nuevo y lo previo por otro. La dinámica abierta de lo cultural, de todos los lenguajes.

4. Estilo internacional. Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM. Desde mediados de los 20 hasta los 50

Los CIAM resumen la intención de internacionalizar las ideas modernas o contemporáneas. Con su fuerza renovadora, sus corrientes internas, y el descuido de lo regional o nacional como posible, aunque no necesaria, contrapartida polémica.

La Carta de Atenas del 33 en la que, sin sede o ciudad alguna que la abrigue, sesionan los congresistas en un barco en viaje de Marsella a Atenas, y producen ese documento, enormemente influyente en los años siguientes, con amplia difusión internacional y con los primeros grupos que la impulsan en diversos países con diferentes grados de influencia.

La conocida y polémica Carta, producto de ese tiempo difícil de preguerra y crisis mundial, y diversos exilios de sus miembros, forma parte de la serie que confluye en los años 50 en un vuelco del predominio académico anquilosado, en el que se inscriben los hechos del Cese del 55-56.

El Congreso, en un accidentado momento político, debió exiliarse; navegando entre Marsella y Atenas reemplazó al previsto inicialmente, que debía reunirse en Moscú en 1932 y tuvo que ser levantado por la decisión stalinista de desautorizar a lo que había sido la vanguardia artística soviética de los años 1920. Dato que fue advirtiéndose paulatinamente Le Corbusier en su correspondencia de los años previos (ver revista *Casabella*, de nov.-dic. de 1980, sobre el tema).

Con otros exilios, cierre de la Bauhaus en el 33, y huidas o exilios preventivos de artistas modernos notorios hacia Inglaterra, Israel, Estados Unidos, México, el movimiento moderno mantendrá e intensificará la defensa de sus ideas, aun con esas dificultades, hasta su último Congreso en Oterloo, en el 58.

Desde la Argentina, a través de la presencia de Jorge Vivanco, enviado por la Escuela de Tucumán en el 47, se establecen contactos con Le Corbusier y muchos otros protagonistas que son invitados a dar clases en esa provincia. De tal modo, la Escuela de Tucumán participa desde fuera de Buenos Aires de una renovación que será importante en nuestro medio.

Se publica la versión castellana de la Carta de Atenas, en número especial de la *Architecture*

d'aujourd'hui a fines de 1940, traducida por Del-fina Gálvez de Williams.

5. Publicación de “¿Qué es el urbanismo?”, por Fermín H. Bereterbide y Ernesto Vautier, en 1932-33, editada por la Municipalidad de Buenos Aires

Tempranamente, en la década de 1930, se publicó un trabajo de Fermín H. Bereterbide y Ernesto Vautier con el título “¿Qué es el urbanismo?” A la dimensión macrourbana y regional hizo referencia Le Corbusier en sus conferencias del 29, de modo que eran movimientos convergentes, como todos los que estamos anotando –dentro de sus diferentes miradas, por cierto–, ligados más a la tradición que anima a Werner Hegeman, urbanista alemán, que veremos más adelante.

Fermín H. Bereterbide y Ernesto Vautier exponen sus ideas emparentadas con los movimientos socialistas de fin de siglo, como el fabiano en Inglaterra, y en las fuentes del urbanismo francés postacadémico, en los cursos de Marcel Poette en La Sorbona en 1916.

Asimismo, Camilo Sitte publica en Viena en 1889 su libro *Construcción de ciudades*, donde preanuncia el nacimiento del moderno pensamiento urbano.

Constituyen una corriente moderna menos extrema, menos unida a eslogans de gran fuerza propagandística como los de Corbu, pero con clara conciencia de la transformación de la arquitectura en función de la nueva sociedad, herida de conflictos y graves males crecientes que, por cierto, también eran advertidos por los promotores de los CIAM.

La confrontación de esas líneas, que sostengo fue parte de una renovación no lineal, tuvo expresión en un llamado a concurso para la ciudad de Mendoza ganado por un equipo rioplatense: Bereterbide, Belgrano Blanco, Scasso y Cravotto, arquitectos uruguayos notorios que

resultaron ganadores y realizaron el Plan de Renovación del centro de la ciudad y la solución del acceso ferroviario, en un trabajo minucioso en cierto modo semejante al del Plan Noel para Buenos Aires del año 24. Los postergados, que incluían a Le Corbusier, Kurchan, Ferrari Hardoy y otros, cuestionaron el fallo. Detalles formales acerca de tiempos, o validez de títulos y otras formalidades se pusieron como razones (tema bien estudiado en detalle por el arquitecto Ramón Gutiérrez).

Se plantea una polémica, dentro de dos rumbos de la nueva arquitectura, del nuevo urbanismo, que es parte de nuestros interrogantes.

Preeminencia en unos de práctica predominantemente proyectual con más ligero aporte teórico —aunque lo tengan—, y preeminencia en otros de indagación teórica más precisa y completa, aunque también resuelvan el tema proyectual.

Extremos, y variables proporciones de esos dos componentes, serán siempre tema de discusión y lo han sido hasta hoy, propia de los Talleres Verticales. Cornelis van Easteren y el plan de Rotterdam y la diversidad del conjunto darán la medida de la vitalidad del conjunto de expresiones resultantes.

6. Revista *Nuestra Arquitectura*. Publicación de octubre de 1933. La modernidad cuestionada

En un documento importante y significativo, pero sin la enorme difusión publicitaria de otros como los documentos del CIAM, aparecen indicios de preocupaciones en grupos de jóvenes arquitectos del medio local. Sacarlos a la luz puede ayudar a una comprensión más matizada de los caminos de nuestra modernidad.

Se publica un extenso y documentado artículo con una serie de obras expuestas en el Primer Salón de Arquitectura Contemporánea. Figuran, entre ellos, una serie de interesantes arquitectos

entre los que se encontraban: Raúl González Pondal, Félix Slutski, Ernesto Vautier, Alberto Prebisch, José Luis Ocampo y Ricardo Rodríguez Remy, Mariano Mansilla Moreno y José Enrique Tivoli, I.B. Stok, Oscar Olezza, Eduardo Sacriste, cercanos a la figura de Wladimiro Acosta, cuyos proyectos y obras se habían publicado en números anteriores. Un acento en resoluciones de gran pureza formal, ligadas al tema de economía de medios, y conciencia de la realidad de los temas cotidianos, sin excesos expresivos sobreactuados.

El racionalismo de los 30, que se mencionará más adelante, concretó esa expresión de modernidad sensata eficiente, en obras construidas muy significativas.

Racionalismo y funcionalismo son términos que acompañan a la definición del Salón como de arquitectura “contemporánea”, que es una manera callada de entender la modernidad tal como la plantearan Prebisch y Vautier en relación a la posición de Alejandro Christophersen. No dicen “moderna”, sino modestamente “contemporánea”.

La revolución formal ligada a la razón, también definida por la fusión de términos en funcionalismo, da lugar a los trabajos teóricos del italiano Alberto Sartoris —que nos visita en esos años—, en su libro *L'Architettura Razionale*, y a posteriores reflexiones críticas sobre los alcances de esos términos realizadas por el inglés Colin Rowe en 1952, publicadas en *Architectural Review* con el título “Manierismo y arquitectura moderna”, refutación a Le Corbusier. Luego se suman las de Reiner Banham en “The Architecture of the First Machine Age”.

Se discuten problemas de modernidad auténtica versus operaciones de *styling* enmascarador. Se ponen en cuestión las diferencias entre los términos racionalismo y funcionalismo, también ricas y sugerentes. Son notas complementarias de las demás, que pasan a integrar las discusiones en los Talleres Verticales de los años 60.

Se plantea una modernidad abierta y polémica, coherente con su postura inicial antidogmática, capaz de incluir diversidad de desarrollos hacia el futuro siempre por hacer, y atendiendo a diferentes posiciones activas que estamos enumerando sucintamente.

7. Manifiesto del Grupo Austral. 1938. Racionalismo y Surrealismo

Fue producido por el grupo BKF: Bonet, Kurchan, Ferrari Hardoy y otros. Ligado a ideas de Le Corbusier y los CIAM, pero con la novedad de presentar reservas frente a algún racionalismo demasiado seco, frío, contenido de formas, extremo.

Frente a esta “arquitectura funcional”, se alza, quizá sorprendentemente, el aporte del surrealismo con una libertad formal, nuevas materialidades, manejos de la luz y el color como dimensiones del cambio, llamado a incentivar las nuevas búsquedas. Un particular sesgo del surrealismo hacia la arquitectura, pero muy mesurado.

En 1937 Bonet trabajó en el Pabellón de la Exposición de París donde Picasso expuso el *Guernica*, junto con otro mural, desaparecido luego, de Joan Miró.

El componente creativo formal ligado a nuevos materiales y nuevas expectativas estéticas se manifiesta en la obra de Suipacha y Paraguay, y otras que citaremos más adelante, publicadas en la revista *Tecné*, dirigida por Conrado Sonderéguer. Son ejemplos de las propuestas que crecían fuera de la facultad, que vería finalmente llegar el momento de cambio largamente postergado.

8. Visita de Werner Hegeman a Buenos Aires. Años 30. Alternativa al CIAM. Alternativas a lo dibujado y lo visual, con sabor a eslogans

Aparecen una serie de artículos de estudios sobre Buenos Aires del urbanista alemán Werner Hegeman, autor de *Civic Art*, importante antecedente

donde expone sus ideas sobre lo urbano. Analiza en detalle y en concreto barrios y sectores de nuestra ciudad, en una línea más afín a la de Bereterbide y Vautier.

Ambos anticipan dos líneas de pensamiento renovador, con diferentes miradas. Preceden al Manifiesto del grupo Austral, y están en línea quizá con el antecedente del Plan Noel de principios de los 20, en el que trabajó Ernesto Vautier en sus comienzos. Valioso y poco considerado esfuerzo por el ordenamiento urbano, que puede rastrearse en ideas de Gastón Bardet y otros pensadores de su misma línea.

9. Publicación de la revista *Tecné*. Años 40. Director: Conrado Sonderéguer

En 1942 se editan tres números de la revista *Tecné*, dirigida por Conrado Sonderéguer con publicación detallada de primeras obras de BKF y otras ligadas al grupo Austral, con un artículo en el número inicial escrito especialmente por Le Corbusier.

La revista refleja la materialización de un moderno con formulación ya acabada, construido en nuestra ciudad aunque todavía excepcional y muestra de nuevas ideas nacientes.

10. Racionalismo de los años 30. Ejemplos clave de un sólido racionalismo de gran calidad constructiva

Kavanagh, Omega, Saftico, Gran Rex, Obelisco, nueva avenida Corrientes, son algunos de ellos. La avenida General Paz, con una plantación de 50.000 árboles, en un paisaje prolijamente diseñado. Espacio verde libre y gratuito, pulmón invaluable, aún resistente a los embates del tiempo y “sus lisiones”, como diría Martín Fierro.

La Escuela de Arquitectura seguía sin admitir los cambios que la iban rodeando de la manera que estamos advirtiendo, tanto por nuevas ideas como por nuevas palpables realidades. Lo notable es que recién en 1955-56 se pudiera terminar

con esa insostenible situación. Inercia de la burocracia universitaria.

Dentro de esa realidad se construye así una enorme obra desde el racionalismo de la década de 1930, a partir de figuras notables como A. U. Vilar, Jorge Kalnay, Eduardo Casado Sastre y Hugo Armesto, Eduardo Biraben y Ernesto Lacalle Alonso, y muchos otros que formaron un precedente sólido. Estos trabajos fueron recuperados y redibujados en los 80 por la cátedra de Jujo Solsona con Sandro Borghini, y un numeroso equipo —expuestos en una de las escaleras de la FADU en Núñez— y es paralelo a documentos de arquitectura recogidos por Tony Díaz y publicados bajo el título *Materiales*.

Ambos, Jujo Solsona y Tony Díaz, formaron parte de La Escuelita a fines de los 70, por fuera de la facultad intervenida. Publicaron trabajos sobre la Avenida de Mayo y cuestiones ligadas a las interesantes polémicas promovidas por los textos y la visita de Aldo Rossi, polémicas enriquecedoras que quedaron flotando desde entonces hasta la actualidad.

Esfuerzos polémicos que nos enriquecen y dejan abiertas nuevas discusiones, teóricas pero presentadas en proyectos concretos. La fuerza de la búsqueda fuera de la facultad cuando fue necesario.

La permanente referencia de lo teórico y lo proyectual, base de la pedagogía en el sistema de talleres. Ideas nunca separadas de proyectos que las concreten, y así continúen interactuando con aportes concretos desde el interés teórico.

Esto era ya propio entre los alumnos de los años 30 más despiertos y activos, y son evidentes marcas en las trayectorias de algunos como Mario Roberto Álvarez, pionero en la discusión moderna de lo que debe ser nuestra profesión.

Hoy conviven, con sus diferencias y sus puntos comunes con otras versiones valiosas de maestros tan distintos como Wladimiro Acosta por un lado, o Amancio Williams por otro.

Inevitables referencias, oposiciones que es provechoso desarrollar polémicamente, que se entroncan con diferencias ideológicas innegables de perdurable presencia en nuestro medio.

Debemos hablar de un moderno que encierra polémicas que conviene estudiar sin descalificaciones maniqueas.

11. Primera experiencia de enseñanza moderna. Escuela de Tucumán. Años 40 y 50

De su producción llegan ecos a Buenos Aires alrededor de los 50 y animan discusiones que se desarrollan durante el Cese.

Externa a la facultad formal, esa generación de los que escucharon las palabras del Le Corbusier del 29, Sacriste, Catalano, Caminos, Vivanco encontraron un aliado en el gobernador de la provincia Horacio Descole, que con su visión sorprendentemente atinada dio pie a una reorganización universitaria que tomará los problemas de la región noroeste, incluyendo países limítrofes. Esa escala de planeamiento territorial estuvo en la bases de las ideas del proyecto de la nueva ciudad universitaria, que llevó adelante el grupo de arquitectos citado, cuando esos temas no eran tomados en cuenta en Buenos Aires. La arquitectura llevada a la escala urbanística y de planeamiento tomaba realidad en una experiencia que iba a vivir éxitos, inconvenientes de todo tipo, interrupción y desnaturalización en su accidentado recorrido.

Otro tema muy ligado a este fue el de la reconstrucción de San Juan, destruida por el terremoto de 1943, con las polémicas y choques político-técnicos en que varios de los arquitectos y urbanistas más destacados tuvieron participación.

En 1949 el Plan de La Ciudad frente al Río es la otra gran experiencia truncada de esos intentos modernizadores. Dirigido por Antonio Bonet y luego no realizado por razones que seguirán siendo polémicas y encontradas.

Todas tuvieron repercusión en la Facultad de Buenos Aires, y son parte de las polémicas con que nacen los nuevos Talleres Verticales.

La escala urbanística y la regional llevaban en sí la idea de abandonar la fragmentación de los estudios, la visión de cursos encerrados en sí mismos.

Los cuerpos docentes tenían la clara tarea de reunirse más allá de los límites de cada materia.

12. Tomás Maldonado. Años 40-60. Comunicación. Nueva Visión. Lenguaje

Con la acción de Tomás Maldonado se afirma la coincidencia de cambios en las áreas de Geometría y Dibujo, en forma simultánea con los nuevos Talleres Verticales. Hemos visto que no se trató de un cambio en alguna área o materia en particular, sino en el andamiaje común que debía producir una renovación más amplia y general.

Nuevas miradas en relación al tema de los sistemas de representación que, de un modo incompleto y desordenado, manifiestan y alteran las rutinas basadas en la "copia" y repetición de ejercitaciones ya sin sustancia, o muy debilitadas.

Por eso interesa señalar hechos externos, que quebraron *ese statu quo*.

Por una parte, Tomás Maldonado y el grupo de la revista *Nueva Visión*, que luego continúa con las publicaciones de Ediciones Infinito, y la aparición de los primeros números de la revista *Summa*, con Lala y Carlos Méndez Mosquera y José Alberto Le Pera. Se publican las obras de Pussy Rivarola y Mario Soto, producto de concursos en Misiones con sentido regional dentro del Plan producido por el grupo Urbis, y los primeros proyectos de torres en La Boca, de Solsona, Goldemberg, Peani, ya en los 60, que marcan un aire renovador.

Por otra parte, mucho antes, en los 40, habían aparecido los Manifiestos de Arte Concreto Invenición, y los del grupo Madí de Gyula Kósice, que acercan lenguajes abstractos ya considerados

como partes de una teoría de la comunicación, de la que forman parte la arquitectura y el urbanismo, que presentan sus obras creando mundos, no encerrados en la mera repetición de formas fijas, no pensando lo real como lo que ya es y no admite evolución alguna.

La obra de arte es algo que irrumpe con su presencia en el mundo, no buscando simplemente repetirlo sino transformándolo en términos concretos. No queda en la idea pura, la hace existir, la concreta, le da presencia. En definitiva, desalojo de la desidia burocrática académica. Ruptura de los moldes estilísticos anquilosados. El proyectar como cuestión.

Los Talleres ponen en marcha esa aventura creativa y desafían a lo existente en un permanente ida y vuelta entre teorías, conocimientos previos, y puesta proyectual de obras en el mundo que es su contexto previo, ahora en metamorfosis.

Una idea de una nueva relación dialéctica entre teoría y praxis.

Esa influencia de Maldonado es constante desde aquellos años hasta hoy, y no es extraña a las realidades de algunos o muchos de los Talleres Verticales, así como a la creación de nuevas carreras de diseños por fuera del arquitectónico, ampliando el campo de las experiencias de talleres en los últimos veinte años.

Y esto sucede, no sin resistencias y polémicas sobre esas nuevas carreras aún en discusión ya en la época de internet y la digitalización, revolucionando precisamente el viejo tema de la representación.

En la revista *Nueva Visión* no solo se plantean los temas del Arte Concreto, de las dimensiones de la abstracción, en cine (artículo de Rafael Iglesia sobre el canadiense Norman Mac Laren), y otros sobre pintura, escultura, instalaciones sino que se afronta la tarea crítica de obras concretas, contemporáneas nuestras y ajenas.

Así podemos encontrar el significativo análisis

del edificio de la Cooperativa del Hogar Obrero de F. H. Bereterbide por Jorge Goldenberg, publicado en el número X de *Nueva Visión*, u otros sobre el Pabellón de Marsella de Le Corbusier a cargo de Damián Bayón, crítico de arte, o sobre la serie de New Towns inglesas de posguerra o trabajos de Amancio Williams, de Horacio Baliero, Alfredo Hlito, OAM, Manolo Borthagaray y muchos otros. El ejercicio de la crítica arquitectónica, tan necesario, era afrontado con nuevas armas.

Todas esas realidades señalan un cambio de aire y el final abandono de “los estilos” y las temáticas a ellos ligados, que tanto había alterado y preocupado muchos años antes al joven alumno Mario Roberto Álvarez, en sus años de presidente del Centro de Estudiantes, en la década del 30.

Por su amplitud y larga atención a la evolución del tema de la comunicación y el diseño, toda la obra teórica de Tomás Maldonado es de inevitable consideración actual, aunque nos haya interesado aquí especialmente su influencia en los hechos del Cese de 55.

13. Revista Canon, 1950

Merece citarse también la publicación de la revista *Canon*, un muy buen adelanto de la maduración de ideas que el panorama que hemos desplegado permite advertir.

Una muy buena selección de obras modernas que ya eran evidente realidad, aunque, sin embargo, las autoridades que publicaban esa misma revista no se decidían a dar el paso para la renovación de la enseñanza, presa en las formas burocráticas heredadas y detenidas en la inercia de las formas legales.

Y no olvidemos que también es cierto que las autoridades invitaron a Pier Luigi Nervi, a Bruno Zevi, a Richard Neutra, entre otros, abriendo las puertas a las nuevas ideas, en cierto modo mostrando que algo advertían y empezaban tímidamente a valorar.

A principios de los 50 dos ayudantes jóvenes sobresalían en la cátedra de Raúl J. Álvarez, y los alumnos más atentos ya tomaban sus ideas con entusiasmo. Eran Manolo Borthagaray y Alfredo Ibarlucía, ambos futuros decanos de nuestra facultad y de extensa y valiosa labor pedagógica en Talleres Verticales y Cursos Introductorios memorables.

14. Primer Plan Quinquenal. Bonet y sus equipos. Plan Municipal. La Ciudad frente al Río. 1949

Ignorada durante muchos años de equívoco antiperonista, pero recuperada luego, debemos anotar una fuerte presencia de renovación arquitectónica durante el período 1947-52.

Gran parte de la arquitectura del Primer Plan Quinquenal es de cuño racionalista y moderno, de la cual forman parte los 70.000 metros cuadrados de obras del Plan Carrillo proyectadas y construidas por Mario Roberto Álvarez —que también realizó el notable Teatro General San Martín—, e innumerables obras de vivienda colectiva y de equipamiento: Ezeiza, los conjuntos Los Perales, Simón Bolívar y otros del Banco Hipotecario Nacional, realizados por Héctor Fariña Rice, y muchas obras anónimas de Geopé (Compañía General de Obras Públicas S. A.) de impecable calidad constructiva.

Junto a ellas, es cierto, está el negativo lastre neoclásico del edificio de la Fundación Eva Perón y el caso, discutible, de las casitas de tejas estilo californiano en modelos de *garden city*, algunas de calidad urbano barrial considerable, conservadas en la actualidad aunque no advertidas por los modernos “vanguardistas” de otros años. Muchos materiales para pensar. Ciudad Evita es uno de ellos a discutir aún hoy. Se equivocaron quienes quisieron hablar de un “estilo arquitectónico peronista” como algo puro y retrógrado.

La aparición de contradicciones no es algo

que deba sorprendernos. Las condenas o glorificaciones totales del pasado están hoy felizmente abandonadas y dispuestas a polémicas y valoraciones abiertas.

Hasta aquí, las atmósferas que rodearon aquellos Talleres Verticales 56-66, y que se anticiparon, preparándose.

Finalmente volvamos a las nuevas realidades posteriores al Cese y los cambios implementados.

Retomando la experiencia práctica de los Talleres Verticales en sus diversas expresiones desde aquel momento del Cese, dentro de señales de cambio que he tratado de precisar en estos 14 puntos, vemos que el modo Taller Vertical tenía en común la simultánea y entrecruzada tarea teórica, por un lado, y proyectual como práctica por otro. Ni estudiar infinitamente las condiciones de un problema para después plantear su resolución pretendidamente perfecta, ni comenzar a proyectar como práctica desprovista de todo conocimiento teórico.

Modelos de interacción adoptados en el teatro y el cine con guiones abiertos a la improvisación, donde actores y directores van moldeando la obra definitiva. No a los planes estrictos, ni a las leyes cerradas y rígidas, el momento del “hacerse de un proyecto” no como rutina sino como dinámica de idas y vueltas. Otra mecánica del pensamiento.

Conseguir jugar simultáneamente con el conocimiento teórico y su puesta en práctica proyectual es la nota común, cada uno manejando las cosas con distintas modalidades. La arquitectura no consiente ninguna separación entre la idea y su construcción.

Todo taller persigue esa conjunción y es atendible que aparezcan expresiones diferentes y opinables, nuevos interrogantes y nuevas obras.

Para evitar demasiada generalidad se nos ocurre acompañar una final enumeración de jefes y equipos de talleres, incompleta y abierta, que han trabajado en las más de cinco décadas de

experiencias continuadas, o interrumpidas y retomadas, cuya lectura encierra la amplitud de miradas que nuestra facultad propició y sostuvo en sus aspectos positivos de controversia propia de un tema que, como la arquitectura, es básicamente opinable y admite la diversidad y su dinamismo.

Una virtud de los talleres fue no estar aislados de la corriente de ideas “externas” que siempre alentaron su evolución desde grupos de estudio, publicaciones, tareas de innumerables concursos, cursos en el exterior, viajes y contactos internacionales, formación de centros de estudio, en varios momentos fuera de la universidad oficial, etcétera.

Talleres que eran eco también del ambiente cultural que respiraba la ciudad, desde centros como el Di Tella o desde grupos de jóvenes pintores como el de la neofiguración de Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega, o Julio Le Parc, desde Europa, y otras expresiones cercanas e influyentes. Todo como parte de la evolución de la cultura en términos generales y amplios, que es vital en la vida de un taller y no siempre se alcanza a cumplir acabadamente.

Estimo que estas líneas pueden ser un aporte a la salud de los talleres futuros, llamando a la reflexión y reconsideración de oposiciones vividas como insalvables, nunca resueltas, y desgastantes por crispados pretendidos sistemas de “verdades fijas, válidas de una vez y para siempre” que no admiten la diversidad y las riquezas que encierra toda polémica sana.

Nombres: Manolo Borthagaray, Alfredo Ibarlucía, Pussy Rivarola, Leonardo Aizenberg, Mario Soto, Marcos Winograd, Osvaldo Bidinost, Ernesto Katzenstein, Javier Sánchez Gómez, Odilia Suárez, Bucho Baliero, Carmen Córdova, Horacio Pando, Jorge Lestard, Miguel Baudizzone, Tito Varas, Jorge Erbin, y una lista que sería innumerable, fueron parte de quienes dieron vida a esos años tan vitales y apasionados.

Aparte de la imposibilidad de fijar las pautas del “taller perfecto”, que cada uno está libre de definir, es notable la fuerza que ha adquirido todo ese trabajo de décadas y decenas de generaciones y la generosa multitud de miradas diferentes puestas al servicio de las tareas comunes que habitan en la palabra que nos une a todos.

Arquitectura de hoy y de siempre.



Década del 50. La irrupción de la Modernidad en la Facultad de Arquitectura

Por arquitecta Sandra Bertoli, Investigadora de DAR 2003-2013



1. Pintada: "Vote Perón-Quijano. La fórmula del pueblo contra la oligarquía capitalista. Votándolos asegurará el bienestar de la masa trabajadora argentina. Viva-Perón-Presidente".
2. Revolución de 1943. Plaza de Mayo, Buenos Aires.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, EE.UU. desarrolla en forma exponencial su capacidad de producción de materias industrializadas, muy por encima de las posibilidades de absorción de su mercado interno.

Se inicia la Guerra Fría, y al mismo tiempo, confiado en su enorme poder, EE.UU. se vuelca decididamente hacia el mercado externo.

En 1947 instrumenta el plan Marshall, a través del cual se destinan 5000 millones de dólares anuales de fondos públicos norteamericanos a la reconstrucción económica de la Europa occidental.

En 1949 se materializa el Programa del Punto Cuarto. Constituye un programa de "ayuda a las zonas necesitadas del mundo" que se basó, en contraste con el Plan Marshall, en la inserción de inversiones privadas en esas zonas, y que se reveló enseguida como un instrumento de la penetración económica norteamericana.

La década del 50 en la Argentina abarca, en lo político, los finales de la primera y la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, hasta su derrocamiento en 1955 por la llamada Revolución Libertadora. Hacia finales de la década comienza el conocido proceso desarrollista en el país, con Arturo Frondizi como presidente.

Los años que median entre 1948 y 1958 marcan una profunda división en la sociedad argentina. En 1952 la inflación llegó al 38% anual, cifra muy elevada para la época; entre 1950 y 1960 la cifra se elevó al 1047%.

Durante este período se produjeron picos de violencia: en 1953, incendios intencionales de las sedes del Jockey Club y de los partidos Radical, Socialista y Conservador, y en 1955 fueron incendiadas, también intencionalmente, las principales iglesias de Buenos Aires.

"Para ubicarnos, es la época en que el peronismo ataca las iglesias, las queman, y los curas de San Juan le dan a mi padre todos los valores que tenían —los cálices y demás

objetos de oro— para preservarlos. Entonces parten hacia mi casa y le dan todo.

Tengo la imagen clarísima de todas esas piezas guardadas en una habitación grande, que era mi cuarto, donde yo tenía una mesita, en un rincón; pero estaba lleno de baúles y cajones intocables, porque allí estaba el tesoro de la iglesia. Era una época de mucho temor. En ese clima yo estudiaba mientras estaba en la facultad".¹

Arquitecto Justo Solsona

Poco tiempo después, un movimiento cívico-militar derrocaba al general Perón.

Una serie de construcciones, muchas de ellas vinculadas a programas sociales, quedaban como testimonio de esos años conflictivos: el lenguaje monumentalista o el atisbo del racionalismo caracterizaban alternativamente al Edificio Atlas (1950), la sede de la Fundación Eva Perón (1950, hoy Facultad de Ingeniería), Ciudad Evita (1947) y el Aeropuerto de Ezeiza (1950). Unas 35.000 viviendas —californianas y monoblocks— fueron el saldo del Primer Plan Quinquenal.

El Segundo Plan Quinquenal (1953-57) fijó como objetivo fundamental "el máximo desarrollo compatible con el equilibrio económico y social".

Hacia 1952, los factores de índole económica que dieron origen al dinamismo inicial del período se iban agotando. Además, en tanto no hubo una sustitución profunda del sistema de relaciones de producción preexistente, los grupos económicos temporariamente desplazados y que, en gran parte, habían financiado la expansión industrial, recuperan su capacidad de maniobra ante la necesidad de apelar a ellos que tiene el gobierno, a fin de afrontar la crisis.

La coyuntura externa finalmente opera decididamente a favor de un replanteo total de la política económica. Desde 1950, la variación anual del

¹ Esta y las demás citas de Justo Solsona corresponden a la entrevista realizada en el 2003, que integra este libro.



3. Facsímil tapa. Domingo Rafael Ianantuoni, *Segundo Plan Quinquenal al alcance de los niños*, Buenos Aires, Editorial Luis Lasserre, 1953.
4. El arquitecto Jujo Solsona en la Casa Curutchet, 1955.

Producto Bruto Manufacturero se torna negativa. La política económica y financiera del peronismo puede afirmarse que se desenvuelve en dos etapas, que corresponden a dos quinquenios suficientemente definidos.

El primero lleva el sello impreso por don Miguel Miranda, conducente al desarrollo capitalista autónomo; y el segundo, inspirado por el equipo del doctor Ramón Cereijo, introdujo al país en el clásico sistema de la dependencia monopólica.

Pero también corresponde señalar que cualquiera de los modelos ensayados dejaba subyacente un programa no cumplido que constituye la razón histórica del justicialismo: el modelo del desarrollo autónomo no capitalista, implícito en la conciencia política de las masas argentinas.

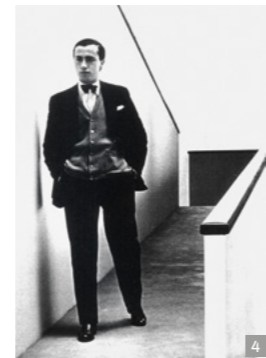
La gran afluencia de proletariado inmigratorio interno, durante el gobierno peronista, encuentra respuesta orgánica en la construcción de barrios de monoblocks con espacios verdes comunes: Saavedra, Bolívar, 22 de Agosto, Los Perales, Chacabuco. Se crean espacios para actividades comunes de recreo, cuidado del jardín, juegos, etcétera.

Es la época de mayor auge constructivo en el país (11.600.000 m² en 1951, reducidos a 4.000.000 de m² en 1960).

La clase obrera ha salido de la marginalidad, a pesar de las villas miseria cuya existencia se debe a la congestión migratoria interna: la ocupación de los citados barrios y la eliminación de rejas en plazas y parques les da acceso a los lugares abiertos de la ciudad, antes rodeados de cierta aura de objeto estético e intocable.

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo comienza a funcionar el 1.º de enero de 1948. El Delegado Interventor fue el arquitecto Ermete Esteban Félix de Lorenzi, designado en ese cargo en reemplazo del arquitecto Julio V. Otaola, interventor de la Universidad de Buenos Aires.

Su primera sede fue la esquina de Perú 294, en la Manzana de las Luces, compartiendo



además —por falta de espacio— el edificio de la calle Alsina 673.

“... entré a la facultad, en aquella que estaba en un edificio moderno, en la calle Alsina, donde ahora funciona la Academia de Bellas Artes; cuando dabas cinco exámenes de ingreso. Y éramos muy pocos, unas quince personas; cuando nos tomaban examen era duro: llegabas y te ponían una lámina en un tablero inclinado, nos traían los útiles de dibujo, y había que ponerse a trabajar”.

“Fue la primera vez, para mí, que no hubo verano, solo era estudiar para el ingreso, no había vacaciones, nada. Ahí empezamos y entramos juntos con Gregorio de Laferrere. Así que ingresar fue muy exigente” (Solsona).

Hubo otras tres sucesivas mudanzas de los talleres: a la calle Independencia 3065, a los pabellones de Figueroa Alcorta al 2100, y al segundo piso de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales en la Ciudad Universitaria de Núñez, hasta su radicación definitiva allí, en el Pabellón III, en el año 1971.

En 1948 la FUBA, totalmente enfrentada con el gobierno, lideraba la agitación opositora en medio de una lluvia de acusaciones y denuncias relativas a la libertad personal. La política oficial era marcadamente intervencionista.

“Ahí arrancamos, en una facultad muy politizada, en el buen sentido de la palabra. Estaba el Movimiento Peronista, que presionaba dentro de la facultad, y estaba la FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires), que era la contra. Y muy cerca de la facultad había una organización muy católica, en la Iglesia de San Juan, a la vuelta de la que era mi casa: Pedro de Montereau” (Solsona).

En 1950 Pier Luigi Nervi visitó Buenos Aires y dio una conferencia en la Facultad de Derecho; al año siguiente vino Bruno Zevi. Ambas presencias tuvieron un fuerte impacto intelectual y sembraron ideas renovadoras.

“Ese es un período muy fuerte de la facultad y la universidad, cuando estaba Risieri Frondizi como rector. Un período muy particular, que me armó la personalidad, para bien o para mal”.

“...se abre para mí el descubrimiento de la modernidad en la facultad, con la primera llegada de Bruno Zevi a la Facultad de Derecho; después da unos seminarios en Alsina, donde asistían Juan Manuel Borthagaray y Francisco Bullrich, que acosaban a Zevi porque representaba una línea de pensamiento más orgánico, también más humanista”.

“...acá estaba la línea de Tomás Maldonado, más concreta, racional. Me acuerdo que Zevi hablaba en italiano; Borthagaray en esa época era concripto, e iba a la facultad con uniforme militar; entonces Zevi, hartito, le decía 'questo generale Borthagaray', porque Manolo no le dejaba pasar una. De ahí formaron un grupo que posteriormente fue OAM (Organización de Arquitectura Moderna), y eran los tipos que representaban un pensamiento progresista, con una base marxista; no voy a negar que me influenciaron, que me abrieron el camino” (Solsona).

“Por aquellos tiempos el peronismo seguía los usos universitarios de los conservadores, que habían sustituido, luego del golpe uriburista del 30, el andamiaje institucional reformista. Según estos usos, el rector y los decanos eran designados por el Poder Ejecutivo. Los jurados de los concursos de profesores elevaban una terna, de la cual el Poder Ejecutivo sacaba al profesor de su elección” (Borthagaray, 1997).

El Centro de Estudiantes de Arquitectura era casi clandestino. El CEA funcionaba en un departamento en la calle Hipólito Irigoyen 615, 1.º C, a tres cuerdas de la facultad, para poder reunirse. Entre 1950 y 1955, los decanos de la facultad fueron los arquitectos Francisco Montagna y Manuel Domínguez.

Desde 1949 eran adjuntos los profesores Alfredo Casares, Mauricio Repossini, Hirsz Rotzait y Alfredo Agostini (FAU-UBA, 1950). En 1951 se incorporaron Alberto Prebisch y Eduardo Catalano (FAU-UBA, 1951).

La situación política después del enfrentamiento de Perón con la Iglesia llevó en los años 1954 y

1955 a sanciones contra muchos estudiantes de Arquitectura, que fueron incluso encarcelados, como Juan Manuel Llauro, Efrén Lastra, Guillermo Iturralde, Néstor Balbiani y Juan Molina y Vedia. Los estudiantes lanzaron entonces un célebre manifiesto: “Sin nosotros no habrá Universidad”.

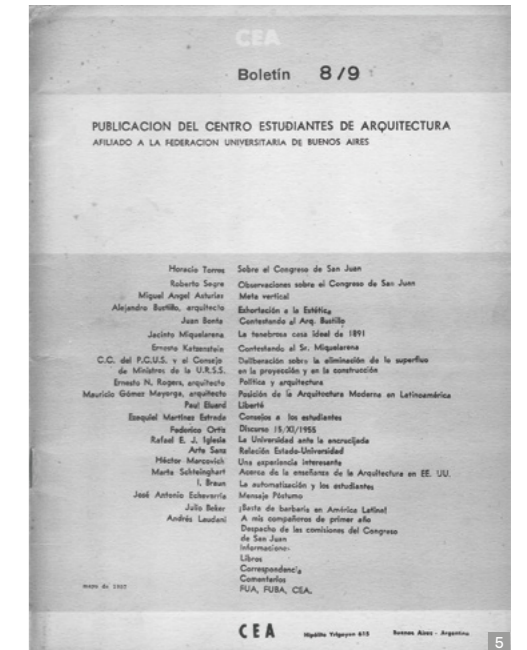
En 1954 se registró un acontecimiento significativo en Córdoba: por primera vez una Convención Nacional de Estudiantes de Arquitectura reunió a los Centros de Estudiantes de esa ciudad con los de Tucumán, La Plata, Rosario, San Juan y Buenos Aires. Al mismo tiempo, una Primera Exposición Nacional exhibió los trabajos de los estudiantes de todo el país. El presidente del CEA de Buenos Aires, Federico Ortiz, publicó en *Nuestra Arquitectura* su crónica de la muestra.

“En la facultad de la calle Perú se daba la gran simplificación política mundial y nacional. Según esta, el mundo se dividía en bolches y fachos. No había términos medios; quienquiera que no fuera claramente una cosa era arrojado por los fieles a la categoría opuesta. Esto tuvo sus reflejos en la arquitectura, y luego de la venida de Zevi el olimpo de los maestros quedó organizado más o menos así: Le Corbusier, Gropius y Mies, todos bolches más o menos manifiestos; Wright, con la arquitectura orgánica inventada por Zevi, el faro de lo antibolche. Aalto, respetado por ambos bandos” (Borthagaray, 1997).

En dependencias de la iglesia de San Juan se formó la agrupación simétrica Pedro de Montereau, así llamada en homenaje al maestro masón que lideró por más tiempo el obrador de Notre Dame de París.

“Empecé con Pedro de Montereau, pero después sentí la crisis de la fe. Se me armó todo un barullo importante porque descubrí qué era lo moderno”.

“...en la facultad empiezo a descubrir otro mundo; a través de relaciones como las de Baliero, que eran mayores que yo. Se me abre el panorama y en esa apertura me alejo



5. Facsímil tapa. *Boletín CEA n° 8/9*, mayo de 1957, Buenos Aires, Centro de Estudiantes de Arquitectura.



6. Página de humor del mismo número del *Boletín CEA*.

de la religión y de Pedro de Montreau. Era incompatible. Con gran dolor de todos, porque nos llevábamos muy bien" (Solsona).

En 1957 se fundó el Fondo Nacional de las Artes. La Facultad de Arquitectura de Buenos Aires transformó sus planes de estudio incorporando pedagogías heredadas de la Bauhaus, y desterrando el uso del *Tratado* de Vignola. Los grandes talleres de arquitectura de Alfredo Casares y de Wladimiro Acosta, los de Visión y las enseñanzas de los modernos ingenieros estructuralistas conmovieron el pensamiento; Buschiazzo renovó la enseñanza de la historia.

"Por eso la facultad fue para mí un período tremendamente rico. Primero se me dio vuelta todo lo que pensaba, para bien o para mal, no importa".

"Yo tengo claro que la facultad me formó la personalidad. Después se dio la situación de que al recibirme de arquitecto conseguí entrar en el Centro de Estudiantes—en aquel momento estaba Javier Sánchez Gómez—y cuando llega Wladimiro Acosta voy a verlo, y comienzo mi carrera docente como Jefe de Trabajos Prácticos de su cátedra".

"Era un momento de la facultad muy loco: terminó el peronismo, la Revolución Libertadora, y estábamos en lo que fue el principio, antes de Isabelita" (Solsona).

La biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la UBA—una obra artesanal de Martha Parra y un reducido grupo de colaboradores—se convirtió en un formidable banco de datos.

No tardaría en llegar a la titularidad de una cátedra de Diseño una arquitecta: Mabel Scarone, la egresada número 167. También serían titulares Odilia Suárez, Enriqueta Meoli, Martha Marengo, Astrid Boguedam.

La Exposición del Sesquicentenario, en 1960, fue un catálogo de las ilusiones del momento: evocaciones de Mies van der Rohe se ubicaban al lado de paraboloides de hormigón; el revolucionario

poliedro de la Shell, obra de SEPRA (Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini) con Juan Molinos, y la cúpula geodésica que Buckminster Fuller diseñó para la firma Kaiser mostraban la vanguardia tecnológica: Atilio Gallo llamó a la muestra "nuestro festival de las estructuras".

Pero otras tres obras de esa época merecen especial atención: el Banco de Londres, obra de SEPRA con Clorindo Testa, quizás el edificio más importante de la segunda mitad del siglo, como lo afirmó Federico Ortiz; el Colegio Mayor Argentino en Madrid, de Horacio Baliero y Carmen Córdova, y la Biblioteca Nacional de Alicia Cazzaniga de Bullrich, Francisco Bullrich y Clorindo Testa.

En el concurso de la Biblioteca Nacional, además de los arquitectos que obtuvieron el Primer Premio, fueron señalados por el jurado los autores del Segundo Premio, Justo Solsona y Javier Sánchez Gómez; del Tercero, Raúl Rivarola y Mario Soto; del Cuarto, Mario R. Álvarez, y de las Menciones: Juan Manuel Borthagaray y Horacio Baliero.

Durante el año 1956 se incorporaron con Talleres de Arquitectura—además de Alfredo Casares—Germán Framiñan, Claudio Caveri, Alberto González Gandolfi, Jorge Salas, Carlos Coire, Raúl Grego, Juan C. Malter Terrada, Eduardo Martín, Edgardo Poyard, Francisco Rossi, Odilia Suárez y Clorindo Testa. Entre los profesores adjuntos estaban Horacio Berretta, Eduardo Ellis, Roberto Boullon, Gian L. Peani, Guillermo Iglesias Molli, Juan Manuel Llauró, y entre los ayudantes alumnos encontramos a Víctor Pelli, Rafael Iglesia, Josefa Santos, Juan Antonio Solá, Alberto Nicolini, Lilian Lehman, Miguel Asencio, Jorge Garat, Carlos Fracchia, Mario Robirosa, Héctor Ezcurra, Juan Manuel Boggio Videla, Carlos Hernández, Alberto Prebisch (h) y otros muchos.

En estos años se realizarían concursos para treinta y tres cátedras, quedando efectivamente cubiertas veintiocho de ellas, consolidándose

así la estructura profesoral de la facultad. Ingresaron, entre otros, Carlos Coire, Osvaldo Moro y Wladimiro Acosta. En esos años habrían de incorporarse muchos profesores como Eduardo Sarrailh y otros más jóvenes, Carlos A. Méndez Mosquera y Juan Manuel Borthagaray, que venían de la Facultad de Arquitectura de Rosario, adonde antes habían sido convocados por los dirigentes reformistas Alberto Cognoli y Aristóbulo Peralta.

Bibliografía

- Bertoni, Lilia Ana, Luis Alberto Romero, Graciela Montes, Daniel Paz: *Cronología II (1840-1997)*, Colección Una historia argentina para los que quieren saber de qué se trata. Número 16, Buenos Aires, La Página S.A., 1997.
- Bertoni, Lilia Ana, Luis Alberto Romero, Graciela Montes, Daniel Paz: *Entre dictaduras y democracias*, Colección Una historia argentina para los que quieren saber de qué se trata. Número 13, Buenos Aires, La Página S.A., 1997
- Borthagaray, Juan Manuel: "Universidad y política. 1945-1966", reportaje en la revista *Contextos* N.º 1, FADU-UBA, 1997.
- Brandariz, Gustavo A.: "Breve historia de la profesión de arquitectura en la República Argentina", Revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU), N.º 2, junio de 1991.
- Bugarin, Castañeda, Dirham, Lipshitz, Oillartaguerre, Vila: "Relación Histórica general y la relación del Hábitat", en Juan Molina y Vedia, Cátedra de Historia 1973, Tomo 7.
- FAU-UBA, Boletín N.º 1, Buenos Aires, 15 de abril de 1950, p. 4.
- FAU-UBA, Boletín N.º 2, Buenos Aires, 15 de abril de 1951, p. 2.
- Gaggero, Horacio y Alicia Garro: *Del trabajo a la casa: la política de vivienda del gobierno peronista 1946-1955*, Buenos Aires, Biblos-Fundación Simón Rodríguez, 1996
- Gutiérrez, Ramón: "Una mirada diferente sobre la pequeña historia", en VV.AA.: *Casas Blancas. Una propuesta alternativa*, Buenos Aires, CEDODAL - Centro de Documentación de Arte y Arquitectura, 2003, p. 33.
- Luna, Félix: *Argentina de Perón a Lanusse - 1943-1973*, Buenos Aires, Planeta, 1984.
- Parra de Pérez Alen, Martha S.: "Breve reseña histórica de la actual Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires", 10 de noviembre de 1978.



Derivas de la forma: de Visión a Morfología

Por arquitecto Roberto Doberti, Profesor Emérito FADU-UBA

Voy a desarrollar el tránsito desde Visión a Morfología, tránsito complejo, enrevesado, pero en lo sustancial excepcionalmente positivo. Como se anticipa en el título, todos los desarrollos y vericuetos estuvieron ligados a la temática de la forma. Estoy escribiendo acá no solo como un conocedor de la cuestión: yo vengo a hablarles como un fanático de la forma. De manera que si alguien espera que los años me hayan dotado de la mesura y el distanciamiento que debieran corresponderme se sentirá defraudado, pero mayor fraude sería negar mi entusiasmo y embeleso.

Una metáfora introductoria

Para este intento de establecer el sentido de la problemática de la forma en el contexto de la arquitectura y el diseño empezaremos con una metáfora. Si pensamos en una casa, como metáfora de la organización de las áreas o grupos de materias que componen los planes de estudio de nuestras carreras, podemos hacer el siguiente esquema.

Los talleres troncales de Arquitectura o de Diseño constituyen la zona más amplia y jerarquizada de la casa, digamos la sala. Las otras materias van ocupando o constituyendo los distintos locales necesarios para que eso sea una casa, desde alcobas a áreas de servicios, y hasta salas de lectura, de gimnasia o de música, según sean los casos particulares. Con esto se arman muchos de los planes de estudio de distintas escuelas en distintos lugares del mundo.

Pues bien, en nuestro caso existe un área más, precisamente esa que recorre el periplo que va desde Visión a Morfología. Esta área es como el patio de la casa. El patio no tiene ninguna función bien especificada, aunque en él se puede comer, se puede hacer una reunión, se puede dormir (llegado el caso) y suele usarse para jugar (lo que no es poco). Como se sabe, el patio tiene

piso pero no tiene techo; en la metáfora el piso se asimila a los saberes instrumentales que son propios del área —desde los sistemas y técnicas de dibujo hasta los principios operativos de la simetría, para poner ejemplos—. Es más compleja y más interesante la asimilación que puede hacerse respecto de la ausencia de techo, de este quedar desprotegidos, a la intemperie, cuando estamos en el patio —es decir, en el ámbito de la forma— situación algo incómoda pero también atractiva y liberada. Sin embargo, prefiero pensar que su techo es el cielo, por cierto inalcanzable y tentador de grandilocuencias desacertadas, pero también incitador de aspiraciones, provocaciones y ensayos.

Por cierto se puede vivir en casas sin patio, casas donde todas las funciones prefijadas se pueden cumplir acabadamente; pero sin embargo, cuando se pierde el patio, o un espacio de similar naturaleza, algo se ha perdido. Tal vez ese aire fresco que a partir de él ventila todos los recintos, tal vez el ejercicio de funciones no prefijadas.

Libertad y renovación son palabras que la metáfora me sugiere. Son condiciones que las escuelas de Arquitectura, Diseño, Urbanismo y también de Artes de nuestro país han sabido preservar durante muchos años por medio del área que nos ocupa.

Posición de los estudios y prácticas de la forma

Se trata de un campo de conocimiento y de producción que se constituye entre la base instrumental del dibujo y el desarrollo conceptual de la abstracción. Ninguno de estos planos o dimensiones puede resignarse sin que el otro se deteriore. Ni el dibujo puede limitarse a mera mecánica utilitaria ni la abstracción debe convertirse en devaneo intelectual.

Lo decisivo es que los estudios y prácticas de la forma no solo instalan estos planos como ámbito

de su acción, sino que su accionar consiste en la permanente vinculación entre el instrumento y el concepto. Su propósito es construir un progresivo tejido, una red abierta pero firme, destinada a conceptualizar el dibujo y dibujar el concepto, destinada a conformar los conceptos y conceptualizar el espacio y las configuraciones.

No hay en esto un juego de palabras sino un desarrollo teórico y pedagógico que no puede anularse ni sustituirse sin la pérdida de un valor que caracteriza a las propias nociones de diseño y forma. No estamos ante una operatoria ni ante una teoría que se ocupa de un aspecto particular del diseño y la arquitectura, puesto que la forma no es un atributo, una parte o una característica que pueda ser deslindada o separada de la totalidad conformada.

Es necesario disipar cualquier versión que suponga un antagonismo de la forma con la función y con la técnica. En rigor, debe entenderse que la forma es el lugar de síntesis de los usos y la producción.

El proyecto y la conformación no son ni actividades teóricas ni actividades prácticas, ni tampoco una sumatoria de ellas: reniegan de esta división incrustando ambas dimensiones.

Las posiciones simplificadoras que buscan los esquemáticos lugares estables para cada cosa —que en vano persiguió la venerable pero arcaica visión aristotélica— quedan siempre desairadas por la compleja dimensión de lo real.

El principal logro del diseño, desde el movimiento moderno en adelante, ha sido establecer que la obra no contiene una idea que pueda ser separada de la forma, y que la forma solo es cuando corporiza una idea. Desde ese reconocimiento, el área de la forma reformula sus principios teóricos y sus estrategias de experimentación y producción.

No seríamos veraces si no dijéramos que es un campo de saber y de hacer con profundos

nexos con muchas otras disciplinas. Va de suyo su vinculación con todas las disciplinas proyectuales, pero a estas se agregan la matemática, la teoría de la percepción, la semiótica, la informática, la sociología, la estética, la epistemología.

Aunque la lista no se ha agotado, puede entenderse ya que tiene una gran vocación, y también capacidad, para la interdisciplina y, como muchos prefieren verlo hoy, para la transdisciplina. Esto es relevante y verdadero, pero yo creo que también puede entenderse que está orientada a la indisciplina. Y digo esto asumiendo al unísono el doble sentido del prefijo *in* que implica negación (por ejemplo en *incómodo*) pero también inserción, confluencia (por ejemplo en *incorporar*).

Afortunadamente no existe una definición acabada y estricta del área de los estudios y prácticas de la forma. Precisamente una tarea primordial del área es la discusión permanente de su determinación, discusión que no pretende alcanzar una meta final sino sostener y ampliar el ímpetu de su recorrido.

Con todo, como tampoco se trata de crear un halo de vaguedad ni propiciar el lugar de lo inefable, voy a recuperar como caracterización inicial aquella que enuncié hace más de tres décadas, cuando de alguna manera instauré el nombre de Morfología —al asumir la preparación del volumen 9/10 de *Summarios* y titularlo con ese nombre— y lo hago porque sus capacidades de apertura y compromiso me parecen aún vigentes.

Decía entonces y repito ahora: “La morfología puede ser entendida como el estudio de los modos en que las culturas concretas desarrollan, material y conceptualmente, su apropiación de la espacialidad. Esta apropiación de la espacialidad deriva en objetos tangibles, en su distribución específica, en sus usos o utilidades, en conductas o comportamientos, en registros gráficos y descripciones verbales; en definitiva,

en todos los modos en que se realizan y operan las formas”. En otro orden de cosas, podemos decir que es una generalización, en el sentido de abstracción o conceptualización. Es una instancia necesaria, un imprescindible nivel de comprensión para superar cualquier pragmatismo banal que en el fondo deviene esterilizante.

Todo hecho —objeto o acción— es individual, irreplicable, inagotable. Todo hecho —objeto o acción— para ser concretado y para ser aprehendido requiere su incorporación a un universo simbólico, a un sistema categorial.

Este proceso, se sea o no consciente de él, es el fundamento no solo de la forma sino también del nombre y los valores. Es la condición necesaria para toda producción auténtica.

Cuando se instaura Visión

Hace poco más de medio siglo, precisamente en 1956, se produjo —junto a otras transformaciones— una notable renovación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA con la incorporación del área que entonces se llamó Visión. Renovación y nombre que rápidamente se extendieron a las Escuelas de Arquitectura, y también de Artes, de la gran mayoría de las universidades del país.

La denominación obedecía al influjo de textos tales como *The New Vision*, *Vision in Motion* (ambos de Moholy Nagy), *Language of Vision* (de Gyorgy Kepes). Ambos autores estuvieron vinculados con la Bauhaus y con su posterior traslado a Chicago en la New Bauhaus, después convertida en School of Design. Poco más tarde se reforzaría con la difusión de los libros de Rudolph Arheim, principalmente *Arte y percepción visual* (con edición original en inglés en 1954) y *El pensamiento visual*.

Aunque se trate de una versión más cercana a lo anecdótico, es muy probable que haya sido *Vision in Motion*, libro especialmente valorado

por el arquitecto José Alberto Le Pera, lo que definió la designación; sobre todo teniendo en cuenta que Le Pera fue uno de los primeros que fue convocado por el decano interventor Alberto Prebisch para reformular la facultad.

Lo más importante aquí es señalar que las dos influencias centrales fueron las posiciones vanguardistas impulsadas en la Bauhaus y la fundamentación en la teoría de la Gestalt. También fue decisiva la vocación de romper claramente con la tradición de la École des Beaux-Arts de París, imperante durante un largo período, y sobre la que se habían fundado a comienzos del siglo XX los estudios de arquitectura en Buenos Aires.

Inicialmente la nueva experiencia fue algo imprevista, lo que no es mayor menoscabo, pero también cabe advertir que fue una transferencia deslumbrada y acrítica de aquella modernidad europea y norteamericana. A favor de la experiencia y de los experimentadores debe reconocerse que prontamente surgieron posiciones y planteos originales y transformadores.

Se incorporaron así al plan de estudios cuatro cursos anuales de Visión, de los cuales los dos primeros se podrían considerar como introductorios y básicamente instrumentales, y los dos últimos (en Taller Vertical) como superiores y destinados a la capacitación y experimentación relativas a las formas espaciales.

Resulta necesario y justo recordar los nombres de ese primer contingente de pioneros (aunque se corra el riesgo de olvidar a alguno de ellos): César Jannello y Gastón Breyer como los más destacados (a mi juicio), pero también Rafael Onetto, José Alberto Le Pera, Osvaldo J. Moro, Carlos A. Méndez Mosquera, Oscar Crivelli, Ezequiel Fernández Segura, Carlos De la Cárcova, Reinaldo Leiro, Hirszt Rotzait, Carlos Picarel, Samuel Oliver, Rodolfo Möller, Horacio Stagnaro, Mario Repossini. No todos ellos ingresaron en el mismo momento y con el mismo rango o cargo

académico, pero es prácticamente imposible tener precisiones absolutas.

El impulso no se perdió, como lo prueba la constitución, muchos años después, de la Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina (SEMA), integrada básicamente por docentes de esta y otras universidades del país.

La creación de las materias del entonces llamado departamento de Visión reemplazó, sintetizó y puso bajo otra luz contenidos y prácticas desperdigados en asignaturas que la precedieron. Esas materias tuvieron varios cambios de nombre, pero en el momento en que se sustituyen por Visión ellas eran: Plástica 1 (dibujo de ornato), Plástica 2 (con enfoque predominante en dibujo a color), Sistemas de Representación 1 (geometría descriptiva), Sistemas de Representación 2 (sombras y perspectivas) y Composición Decorativa (materia optativa).

Se ve en este entramado la división total entre lo “artístico”, derivado en su enfoque de las escuelas de bellas artes, y lo “científico”, derivado de las escuelas politécnicas, ambas líneas originadas en Europa, particularmente en Francia. Visión en su arranque cambia muchas cosas, pero esa dependencia externa permanece, solo que ahora corrida a Alemania y Estados Unidos. Será necesario todavía algún tiempo para que pensamientos propios—con varias vertientes—florezcan y se hagan relevantes.

El período de Visión se extiende por aproximadamente una década, desde 1956 hasta 1966. En este último año se produce la brutal agresión recordada como La Noche de los Bastones Largos. Bajo la dictadura de Onganía se interviene la universidad, se designan arbitrariamente otras autoridades, se produce la renuncia de muchos profesores y al poco tiempo se define un nuevo plan de estudios en el que se cambiará la estructura y la denominación del área.

Debo decir que no comparto la mirada, a mi

juicio romántica, que entiende al período 56/66 como la década dorada de la universidad, aunque hubo logros notables. Creo que no hay que olvidar que fueron años que transcurrieron entre dictaduras, frecuentes alzamientos militares y una permanente proscripción de la mayor fuerza política popular, con el consiguiente debilitamiento de la legitimidad de los débiles gobiernos civiles. La universidad no se escandalizó por todo esto, solo lo hizo cuando se invadió su “isla democrática”.

Dos transiciones: Elementos de Diseño y Sistemas Visuales

Pocos años después de la intervención originada en la dictadura de Onganía, que luego prolongarían los generales Levingston y Lanusse, se pone en vigencia un nuevo plan de estudios: más precisamente fue el llamado Plan 1968. Si bien la facultad siguió otorgando un único título de grado, el de arquitecto, la palabra “diseño” tomó por ese entonces mucho prestigio y apareció valorizada por su presunta cientificidad. Esa actitud se construyó básicamente en países anglosajones, y fue especialmente incorporada en las expresiones “metodología de diseño” y “proceso de diseño”; Christopher Alexander, Christopher Jones y Geoffrey Broadbent fueron algunas de sus figuras más reconocidas. Aunque después de algún tiempo las resoluciones algorítmicas que se pretendían se mostraron inoperantes y entraron en un largo cono de sombra, en ese momento el impulso de equiparación bastó para cambiar los nombres de varias asignaturas. Así se reemplazó Composición Arquitectónica por Diseño Arquitectónico, y en el recorrido que estamos tratando se sustituyó el nombre Visión por Elementos de Diseño.

Pero en realidad el proceso es más complejo. Los dos primeros niveles de Visión se unificaron en la asignatura Elementos de Diseño 1, con las

cátedras a cargo de Oscar Crivelli (después Migliore), Fernández Segura, De la Cárcova y luego la aparición de la cátedra de Juan Pablo Bonta, quien encarnaba de manera más precisa la asimilación de la noción metodológica del diseño. Es cierto que la experiencia fue efímera, porque prontamente Bonta emigró a Estados Unidos y con Ignacio Prack, que le sucedió, se perdió buena parte del espíritu original.

Más complicado aún fue lo ocurrido con los Talleres Verticales de Visión 3 y 4. El caso es que los profesores que permanecieron en sus cargos (entre los que puedo citar a Jannello, Moro —después Vidal—, Repossini, Stagnaro, Picarel y Möller) habían diversificado a tal punto los enfoques y contenidos del cuarto curso que se optó por constituir Talleres Verticales de Elementos de Diseño 2 y Materia Electiva. Esto que parece bastante dislocado iba a traer consecuencias positivas que detallaré más adelante.

Es importante que hacia 1970, precisamente en el área de la forma, y aún con la universidad intervenida, se realizan los primeros concursos, abiertos y reglamentarios para la provisión de cargos de profesores titulares. Se constituyen jurados prestigiosos (por ejemplo, Jannello, Moro y Casares fueron algunos de sus integrantes). Como consecuencia de esos concursos fueron seleccionados como profesores titulares regulares del área Gastón Breyer—que así se reincorporaba a la facultad—, Mario Galdelsonas—quien siguió su carrera en Estados Unidos—, y yo mismo.

Este modelo se mantendrá pese a replanteos que se desarrollan (en alguna medida solo llegan a imaginarse) en 1973, con el cambio institucional del país. Se generan los llamados Talleres de la Confederación, que luego en 1974 se centralizan en el TANAPO (Taller Nacional y Popular), se reformula el sentido de las materias del área de historia. Pero este impulso ideológico no tiene alcances relevantes en el área de la forma; solo

se experimenta, en Elementos de Diseño 1, con el taller a cargo del arquitecto Mario Tempone, a quien cabe rendirle homenaje por su posición política y su valentía personal (que le costará la vida a manos de la dictadura). Pero nada queda de aporte en el orden conceptual y, para peor, quienes en ese momento tienen la conducción de la facultad solo mantienen el *statu quo* en el resto del área, no reconociendo el potencial transformador de la misma y el hecho, no menor, de constituir la marca más clara de una diferenciación que otorga identidad propia a nuestra estructura curricular.

Ese valioso espíritu transformador, que en realidad se origina hacia 1970 en términos de protesta y exigencias, se desvanece hacia la segunda mitad de 1974, cuando sectores conservadores (por decir lo menos) cambian totalmente la orientación de la universidad.

En 1976, con la última y más terrible dictadura, se instala una nueva conducción en la facultad. Es sabido el nivel de persecución y control que entonces imperó; sin embargo, varias cátedras—especialmente en el área—ejercimos procedimientos de protección a estudiantes y modestas pero eficaces acciones que violentaban la lógica de sumisión y de decadencia académica que reinaba por esos días aciagos. Entre las cátedras que recupero en este sentido, quiero citar a Jannello, Breyer, Doberti y Bonifacio.

Volviendo más estrictamente a nuestro tema, la administración de la facultad al poco tiempo impone un nuevo plan de estudios. Se sustituyen los Elementos de Diseño por cuatro cursos de Sistemas Visuales (transitoriamente: Sistemas de Comunicación Visual).

La democracia, y con ella la Morfología

Con el advenimiento de la democracia—estamos ya en 1984—, otros aires se respiran. Algunos profesores, internos y externos a la universidad,

fuimos convocados por el rector normalizador Francisco Delich para debatir y perfilar la recuperación de la facultad. Designado Berardo Dujovne decano normalizador se propone establecer una nueva formulación de plan de estudios, proceso en el que, como siempre, aquella área que había comenzado con Visión parece ser la más maleable, la menos acomodada a cánones universales. Participé en esas deliberaciones, en el marco del área, conjuntamente con Gastón Breyer, Guillermo González Ruiz, César Jannello, Roberto Bonifacio y varios más. Propuse y fue aceptado el nombre de Morfología para el área, aunque debo confesar que también propuse un plan más ambicioso en tiempos y contenidos, que resultó parcialmente recortado.

De todos modos, la denominación se sustentó, y nunca el nombre es poca cosa. Aunque también es cierto que la actitud timorata del decanato y otros estamentos reemplazó a último momento, para la carrera de Arquitectura, el nombre del primer curso por el insípido y redundante nombre de Sistemas de Representación Geométrica, tratando de delimitar, sin mucho éxito, el espíritu transgresor y sobre todo integrador de las cátedras del área.

Más allá de las particularidades, lo relevante es que Morfología implica e impone un giro importante respecto de Visión y sus transiciones. De alguna manera Visión había conservado un espíritu centrado en las calidades perceptuales y la ejercitación experimental. Ambas dimensiones, que no son superfluas o irrelevantes, olvidaban, sin embargo, la condición "situada" de todo proceso de aprendizaje a favor de una supuesta universalidad aséptica o meramente receptora de desarrollos externos, y además se cerraban en una suerte de endogamia de su propia experimentación, dicho esto en términos generales, pero lo suficientemente fuerte como para no habilitar otras aperturas.

Con Morfología se reconocen tres estadios en el estudio y desarrollo de la forma. Se establece, entonces, un primer estadio o nivel, que podríamos llamar *morfología entitativa* o *morfología general*, nivel que no solo recoge los enfoques de Visión sino que los amplía hacia elaboraciones conceptuales originales y hacia la integración y análisis crítico de las sistemáticas de representación y prefiguración de las formas espaciales.

Se genera, o mejor dicho se reconoce, un segundo nivel, la *morfología arquitectónica* (o en otras carreras una morfología especial propia de su rama proyectual). Aquí tanto el proceso de diseño como el producto se constituyen en su temática, reconociendo la amplitud significativa de la forma arquitectónica, sus posibilidades de interpretación en el interior de la lógica productiva de la forma, y la apropiación de los instrumentos que posibilitan su producción.

El tercer nivel se define como *morfología contextual*, nivel en el que las formas del hábitat se consideran en el marco físico y social en el que se insertan. En varios casos se ha preferido denominar a este nivel *morfología urbana*, lo que no es erróneo si se atiende a que se trata de elaboraciones muy distintas de aquellas propias del urbanismo.

Debe también entenderse que los niveles no son exentos sino más bien progresivos y progresivamente incluyentes. Con todo esto, la tradición, como toda buena tradición es, a la vez, conservada y renovada, preservada y ampliada.

Lógicamente, en estos treinta años son muchos los profesores que ejercieron o están ejerciendo la conducción de las cátedras, en las diversas carreras en que se desarrollan; esto también activado por los procedimientos de selección por medio de los concursos que el Estatuto establece. También son diversificados, afortunadamente diversos, los principios y prácticas pedagógicas con los que se trabaja en los espacios del área.

Asimismo, debe consignarse que desde el área surgieron temáticas relevantes que se constituyeron en materias electivas con capacidad de recibir e integrar alumnos y enfoques de las distintas carreras de la FADU; en tal sentido menciono Heurística (Breyer) y Teoría del Habitar (Doberti/Iglesia).

Reparando olvidos

Quiero ahora exponer otra dimensión o función sustantiva del área de morfología. Cuestión que parece acallada u olvidada, vaya a saberse por qué vericuetos culpable de las conciencias, siendo que se trata de algo sustantivo, como ya dije.

La apertura, o mejor dicho, el renacimiento de la facultad se produce como consecuencia de la incorporación de gran cantidad de ramas del campo proyectual, es decir con las distintas carreras de Diseño. Y esto tiene antecedentes directos y objetivamente verificables en las cátedras del área.

Comunicación Visual (en el taller de Reposición), Diseño Industrial (en el de Möller), Paisajismo (en el de Vidal) son ejemplos contundentes dictados como materias específicas en el seno de dichas cátedras, a lo que puede sumarse la preocupación y presencia del cine (orientada por quien entonces fuera otro profesor del área: Osvaldo Moro).

Constituyeron así el anticipo o el suelo germinal para el posterior florecimiento. Reconocimiento implícito de esto fue que entre quienes participamos en la estructuración inicial de las carreras que abrieron la facultad, hubiera una mayoría de profesores o de profesores del área.

Yo quiero acentuar la conclusión conceptual de estos hechos tan relevantes y silenciados. Lo decisivo no es que morfología—o sus variantes de denominación— esté en todas las carreras de Diseño, lo decisivo es que en la morfología subyace todo el diseño.

No es entonces casual que la morfología constituya uno de los campos de investigación de mayor originalidad, relevancia y antigüedad en la FADU.

Existen razones de orden estructural, y profundo hasta lo ancestral. Empecemos esto recordando que para alcanzar nuestra condición humana fue necesario que nos constituyéramos. Así una especie fue progresivamente definiéndose como "nosotros".

Ocupar las praderas, pararse sobre los pies, liberar los brazos y las manos, oponer el pulgar para abrirse al manipuleo, desarrollar la corteza cerebral, fueron los eslabones de la cadena que nos sostiene y nos ancla. Pero el paso decisivo aún había que darlo, había que cruzar el umbral.

Probablemente fue primero una cultura utensiliar, ya cultura porque el utensilio no es recurso aleatorio y devuelto a lo circundante en el preciso momento en que cumplió su utilidad, sino reserva y memoria, útil que se resguarda.

Pero aún faltaba para que humano y mundo se concretaran, de ese modo tan inescindible, precario, y al mismo tiempo absolutamente necesario. Entonces, alguien distinguió, diferenció, la materia y la forma en la unidad de las cosas que ya eran utensilio. Desmembró la cosa de un modo que las cosas no admiten; por eso dejaron de ser "cosas" y empezaron a ser "objetos".

Pero eran necesarios todavía otros pasos, era necesario que alguien construyera un objeto que no parecía tener uso alguno, ese objeto no servía para satisfacer ninguna necesidad o deseo, ese objeto solo servía para hacer otros objetos, eso era instrumento. Fue entonces verdadero productor. Aquel retiro de un envoltorio intangible, a la vez etéreo e indestructible, al que acertadamente llamamos forma estuvo dispuesto durante largo tiempo para su reencuentro con la materia a través del trabajo humano, reproduciendo los objetos, reincorporando las voces y las configuraciones.

La forma se hizo plena, encontrando su destino, construyendo nuestro destino, cuando hubo proyecto. Proyecto hubo cuando se estableció un lugar donde la forma se hizo materia moldeable. Cuando a partir de ese lugar, de ese laboratorio de prefiguraciones, el mundo no es dato inerte sino invención o interpretación.

Proyectar es operar la forma, es indagar y elaborar esa forma que no se antagoniza con los procedimientos para su materialización ni con las necesidades que la impulsan. Proyectar es generar esa forma que es lugar de síntesis y de ejercicio de las técnicas y los usos; esa forma que es memoria, actualización y transformación de esa construcción colectiva, identificatoria y constituyente que merece ser nombrada cultura.

En un sentido más cercano y específico, debe consignarse que el centro Laboratorio de Morfología —que dirigí durante largo tiempo y que ahora conduce Liliana Giordano—, el Centro de Heurística —creado por Gastón Breyer—, el programa Semiótica del Espacio —dirigido por Claudio Guerri—, así como también los estudios encabezados por José Luis Caivano, tienen ya muchos años de existencia y alto grado de reconocimiento, tanto en el país como en el exterior, a través de las publicaciones, conferencias y seminarios realizados por sus integrantes.

Para muchos de estos casos pueden señalarse antecedentes en el Instituto de Arquitectura que dirigió César Jannello, de corta duración pero de gran importancia teórica.

En este amplio registro también cabe marcar que actualmente existen dos posgrados propios del área: Lógica y Técnica de la Forma y Diseño Comunicacional.

No menor es el prestigio de las cátedras del área —en muchos casos claramente ligadas a los espacios de investigación y posgrado— que las convierten en referentes de múltiples instituciones académicas y culturales.

Lo logrado y lo malogrado

Estuvimos hablando aquí de importantes logros —reconocidos o no—; estuvimos, entonces, hablando de “lo logrado”. Hablemos ahora de las esperanzas fallidas, de los anhelos incumplidos, hablemos, entonces, de “lo malogrado” en el seno de la morfología.

En muchos de los programas que hemos suscripto se planteó el objetivo de alcanzar un control racional y sensible de la forma. Para eso se recorrieron y construyeron muchos caminos y modelos. Citemos a título de ejemplo: clasificaciones de las configuraciones, y también del color y otras cualidades sensibles, principios generales de generación, leyes operativas de las organizaciones simétricas, lógicas operativas e interpretativas de las sistemáticas de representación y prefiguración, estudios acerca de los modos de apropiación perceptual, acercamientos y utilización de instrumentos matemáticos y semióticos: la lista puede continuarse con gran extensión.

Sin embargo, todo esto en su objetivo enunciado de control se ha malogrado. La forma no se deja controlar, la forma excede esos marcos.

La morfología es la conciencia perpleja y entusiasmada de su imposibilidad de colmarse; también es la conciencia de que esa perplejidad y entusiasmo solo se pueden lograr después de haber intentado todos esos pasos sucintamente descriptos; más aún, solo se pueden lograr si se persiste en esa tarea inagotable. Lo malogrado —ahora entendido como máximo galardón— es el rechazo a toda complacencia, a toda actitud de repetición satisfecha de sí misma, convencida de su acierto, es el rechazo a toda sumisión y a toda propagación de un saber y un hacer que se pretenda dogmático y sin fisuras.



Entre los años 2003 y 2007, desde DAR se realizaron exposiciones –organizadas por décadas, desde 1930 al 2000– de diplomados de la carrera de Arquitectura, sobre el par temático *Yo alumno / Yo arquitecto*. Esta experiencia, conjuntamente con las entrevistas extractadas, conforman este libro. Aquí presentamos algunos fragmentos de cada exposición.

EXPOSICIÓN fragmentos*

Los 30, 40 y 50 en Arquitectura

Septiembre de 2003. Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria

La exposición gira sobre las figuras de estos reconocidos arquitectos, representativos de diversos contextos de formación que la facultad construyó durante la primera mitad del siglo xx.

Para este período interesa dar cuenta de:

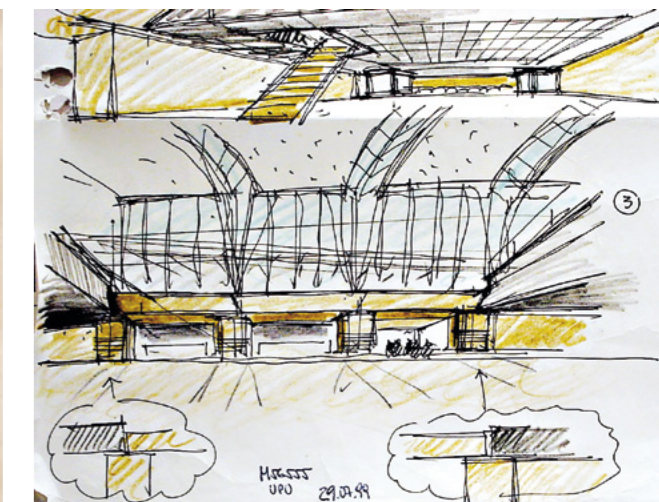
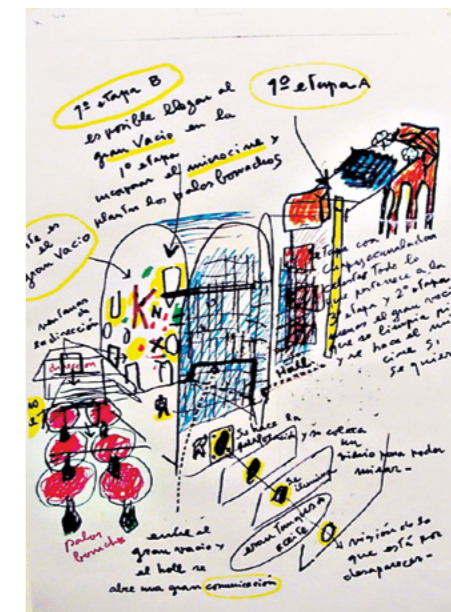
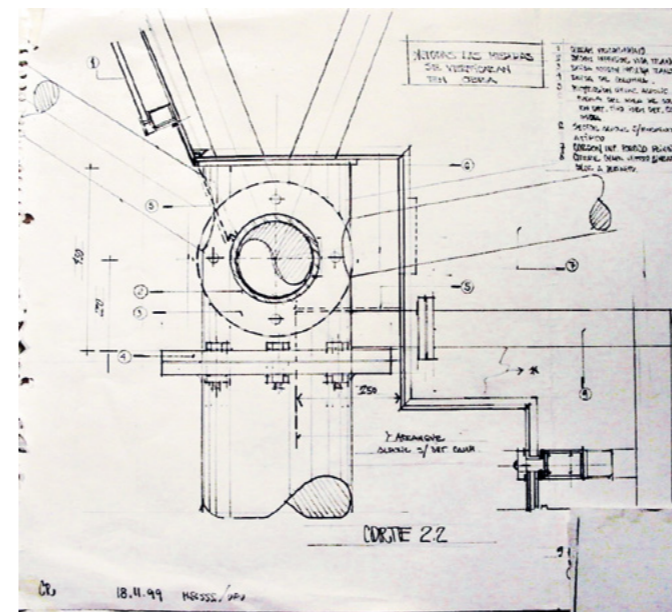
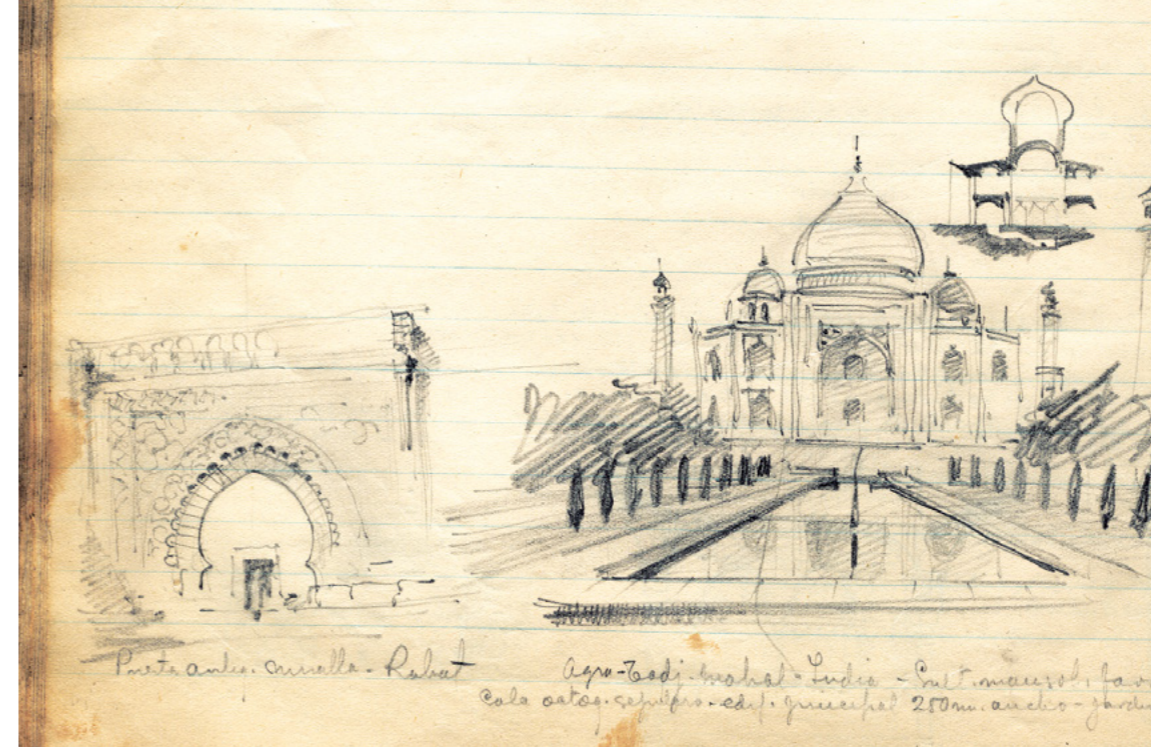
- ▶ La facultad en la formación, con sus luces y sombras.
- ▶ Los aportes de la cultura arquitectónica nacional e internacional propios de cada época y sus referentes.

Desde una perspectiva propia del mundo académico, que valoriza el proceso de diseño desde los inicios de cada proyecto hasta los ajustes finales, esta exposición tiene como eje una reflexión sobre la “cocina” de la arquitectura.

En los materiales expuestos, la arquitectura aparece como “hechura”, es decir, como resultado de un proceso de reflexión y elaboración íntimamente relacionado con su “hacedor” y con el contexto en el que este se inscribe.

Expositores

Mario Roberto Álvarez
Justo Solsona
Clorindo Testa



YO ALUMNO YO ARQUITECTO

extractos de entrevistas y textos

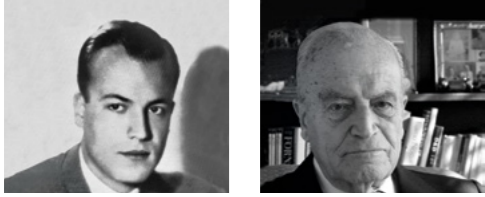
**Mario
Roberto
Álvarez**

**Clorindo
Testa**

**Justo
Solsona**

**Lala
Méndez
Mosquera**

**Rubén
Tomasov**



Mario Roberto Álvarez

Escuela de Arquitectura
1932-1936



1. Cuaderno de viaje. Croquis, 1938.
2. Edificio de oficinas IBM, Catalinas Norte, Ing. Enrique Butty 275, Retiro, CABA, 1979/1983, (con asociados).
3. Edificio de viviendas Torre Le Parc, Oro, Cerviño, De María, Godoy Cruz, CABA, 1992/1996, (con asociados).
4. Teatro y Centro Cultural General San Martín, Av. Corrientes 1530 y Sarmiento 1257, CABA, 1953/1960, (con asociados).
5. Edificio de oficinas Somisa, Av. Belgrano esq. Av. Julio A. Roca, CABA, 1966 /1977.
6. Hotel Hilton, Boulevard Macacha Güemes, Dique 3, Puerto Madero, CABA, 2000, (con asociados).

Me gradué en el Colegio Nacional Buenos Aires, con buenas notas; por problemas económicos, tuve la obligación de trabajar. Trabajaba como escribiente en el mismo colegio donde había estudiado, de manera que trabajaba ahí y salía corriendo; la facultad estaba en la misma manzana, en la calle Perú. Por lo general no podía concurrir de mañana a ninguna clase. En aquella época, los que no iban a las clases eran mal vistos, y las clases se daban de mañana y de tarde. Estudiaba entonces por cuanto libro había, tengo todavía esos apuntes; leía cuatro o cinco libros y hacía un resumen en un cuaderno.

Mi camada fue excepcional: además de Alberto Lepera, estaban Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Hilario Zalba, gente brillante.

Buenos Aires en la época en la que yo estudié, del 32 en adelante, y también antes, era totalmente afrancesado. Yo había descubierto que había otra arquitectura, que aparecía en otras revistas y no en la de la Sociedad Central. Compraba *Technique & Travaux*, una revista francesa donde se mostraba técnica y arquitectura, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y el *Moderne Bauformen*, de origen alemán.

Eso me trajo algunas incidencias con algunos profesores. Tenías que vivir tratando de liberarte de esa masiva influencia, que era pernicioso; porque si estabas distraído terminabas siendo como ellos, de L'École des Beaux Arts. Cuando vos leías y te desasnabas con estas revistas eras como un espía de otra época, porque estabas viendo que había otra arquitectura.

Haciendo con Hugo Armesto política universitaria fui dos veces presidente del Centro de Estudiantes y una vez delegado ante el Consejo Directivo. Luché contra todo el Consejo con respecto a las incumbencias, sin resultado. Los francotiradores éramos tres, un delegado por Ciencias Naturales, el otro por la Facultad de Ingeniería y yo por la Escuela de Arquitectura. Nunca tuve éxito. La arquitectura de esa época era ejercida por ingenieros.



Era presidente del Centro y propuse traerlo a Niemeyer, a quien habíamos conocido con Devoto en un viaje de vuelta de EE.UU. Lo bocharon y me dijeron que "era comunista". Propuse a Burle Marx y me dijeron también que era comunista. Antes de que yo fuera presidente del Centro había estado acá Le Corbusier. Propuse que volviera. Recuerdo que recibí una carta de respuesta por intermedio de Victoria Ocampo y fui al Concejo Deliberante para conseguir una obra para Le Corbusier, acá en Buenos Aires, y uno de los integrantes del Consejo, que era arquitecto, me descolocó y dijo: "Si tenemos que hacer alguna obra la vamos a hacer nosotros, no Le Corbusier". Tampoco Le Corbusier vino.

Pudimos traerlo a Augusto Perret, el arquitecto que empleó por primera vez el hormigón armado, en la casa de la Rue Franklin. Dio una serie de conferencias. Muchísimas cosas que él enseñó las he incorporado a mi pensar y creo que no me he equivocado. Siempre repito, aclarando que la idea es de él, que la arquitectura no es para hacer que algo llame la atención, porque lo que llama la atención como un fogonazo pasa y empacha; que la arquitectura no es un afiche, un afiche se tapa con otro a los quince días, mientras que la arquitectura, cuando es lógica y razonable queda, no llama atención. Perret decía: "hacer arquitectura que dure, no arquitectura que espante".

Me ofreció ir a Francia a trabajar con él. No acepté porque no quise ser un perretcito. Preferí llamarme Álvarez.

Me recibí con el promedio más alto de los últimos tres años y, por ese motivo, el decano Jorge W. Dobranich me otorgó una beca para hacer un viaje de estudios a Europa. Me fui en barco y pasé cerca de un año visitando ciento quince ciudades, desde Escocia hasta Italia. Tengo cuadernos de todos los viajes que hice; en cada uno de esos lugares, con cuaderno, papel y lápiz, reconocí las cosas que quería ver. Fue un verdadero posgrado,



porque tuve la oportunidad de ver muchísimas cosas que había estudiado con ahínco, muchas influencias, y también desilusiones. Vi cosas que yo tenía endiosadas: por ejemplo; San Pedro me resultó un palacio de lujo en vez del lugar que uno podría esperar del cristianismo.

Visité obras de Jacobsen, obras del Tecton Group, me desasné bastante. En Bélgica y Holanda recorrí construcciones viejas y nuevas. En Hilversum fui al Bowcentrum, porque siempre me interesó la vivienda económica; traté de hacer y aprender todo lo posible, porque era "el tema" [de la beca], pero nunca pude hacer nada.

En relación con los concursos, me gusta presentarme sabiendo que lo que tengo que hacer es un poco de gimnasia. A pesar de que no coincido con muchos fallos, mi triste historia es que seguiré haciéndolos.

Alguna vez leí que la mayoría de los arquitectos que se han destacado son autodidactas. Sigo estudiando, viendo y leyendo la obra de todos los grandes arquitectos; como decía Borges, no tengo la influencia de uno sino de muchos.

Lo he criticado a Mies, porque dentro de un rectángulo o de un cuadrado resuelve todo; he criticado a Wright que con su habilidad con círculos, triángulos o hexágonos invade toda una casa. Fui crítico con todos esos genios que se encasillan en una forma y, en cambio, me he inclinado hacia algunos en los que la forma nace o es producto de la función, cosa que a algunos arquitectos de hoy día no les encanta. Es decir, cada uno adopta un modelito como si la arquitectura pudiera ser una cuestión de moda.

Vivía con un libro de cabecera, Francois Auguste Choisy, que muestra que la evolución de la arquitectura es acorde a la evolución de los métodos constructivos, que las formas son resultado de los materiales que usás, que son los contemporáneos de cada época.

Las obras nuestras se parecen todas, como los



hijos de un mismo matrimonio. Algunas han salido buenas, otras muy buenas y otras no tanto. Hago las obras sin pretextos, nunca la culpa la tiene el cliente, la culpa la tengo yo; cuando un cliente me insiste en que haga lo que no debo, me voy.

Yo, en la Academia, no he conseguido que la obra de un arquitecto se respete y que el propietario no pueda hacer lo que quiera. No existe la propiedad intelectual de la obra del arquitecto.

En el estudio tratamos de tener un programa muy claro, aunque lleve tiempo desarrollarlo, propuestas que sean factibles, constructivas y municipalmente aceptables. Definido bien el programa, hacemos entre nosotros una especie de concurso privado.

Hago una arquitectura tranquila, que con los años perdure. Trabajo mucho para hacer las cosas con la menor cantidad de gestos y aprendo de mis propios errores. Visito mis obras, converso con los usuarios, con los administradores, y he aprendido muchísimo.

Creo en la estética de la estática, sin que sea un juego de palabras. Proyecto pensando en el esqueleto. Tengo influencia de Mies, siempre me interesó la simplicidad, la sobriedad. En ese sentido soy un enamorado de las cosas japonesas, de su Edad Media, de los siglos XII y XIV; creo en la puerta corrediza, en la puerta de papel, en abrir y cerrar y poder unir el interior al exterior.





Clorindo Testa

Escuela de Arquitectura
1940-1947



1. Croquis. Concurso Ciudad Cultural Konex, 2003.
2. Casa en la Barranca, Martínez, pcia. de Buenos Aires, 1992, (con asociados).
3. Biblioteca Nacional de la República Argentina, Agüero 2502, CABA, 1962/1992. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio, (con asociados).
4. Hospital Naval Central, Av. Patricias Argentinas 351, CABA, 1970/1982. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio, (con asociados).
5. Ciudad Cultural Konex, Sarmiento 3131, CABA, 2003. Concurso, Primer Premio, (con asociados).
6. Banco de Londres y América del Sur, casa matriz, Reconquista 101, CABA, 1959/1966, (con asociados).

En la casa de mi familia, en Italia, había un cuaderno de una especie de tatarabuelo que nació en 1725 y murió en 1823, casi a los 100 años. Cien años después nací yo, en 1923; ves esos escritos y llegás a los arquitectos del 1700.

Estudié primero Ingeniería Electromecánica en La Plata, y cuando llegó fin de año no di el examen y pasé a Ingeniería Civil. Rendí dos exámenes: Geometría Descriptiva y Análisis Matemático; cuando pasé a Arquitectura tuve un año fantástico porque lo único que tenía que hacer era dibujar: Análisis ya estaba aprobado, misteriosamente lo aprobé. Las dos materias que había en primer año ya las tenía, entonces quedé dedicado a dibujar.

A mí me habían hecho adelantar dos años cuando estaba en el colegio, por lo cual el atraso de todo esto no me trajo ningún atraso de edad, porque con los dos años que me hicieron adelantar y los dos años que perdí quedé donde tenía que estar.

Cuando empecé en La Plata era el año 40. Iba todos los días en tren, tenía 16 años, no tenía ni idea de lo que quería. Me tomaba el tren a la mañana y volvía a la tarde.

La Plata fue entonces el año 40; el 41 fue Ingeniería Civil, y en el 42 fue Arquitectura. Ahí, en cuanto entré, lo conocí a Lucio Seeber. Lo vi primero cuando di el examen de Proyectiva, porque mientras yo estaba dando el examen como alumno regular, Lucio lo estaba dando como libre. Él también había estado en Ingeniería. Yo estaba sentado arriba, en esas aulas que eran con escalones, haciendo el ejercicio, y lo veía a Lucio Seeber que bajaba como un loco las escaleras. Iba a preguntar cosas y volvía a subir, estaba desesperado. Después de dar los exámenes y de que pasara el verano, entré a Arquitectura y me lo topé nuevamente, yo me acordaba de él porque me había llamado la atención. Otro compañero fue Enrique Capdevila, que era hijo de Arturo Capdevila. A Enrique lo conocí en la facultad el primer día que entramos, porque vos elegías las mesas con los



cajones y en ese cajón coincidimos Enrique Capdevila, Lucio Seeber y yo; estaba también Fratellino Rossi, el hijo de Alberto Rossi, el pintor.

También cursaba Ballester Peña, que estaba un año adelantado; yo estaba en primero y él en segundo. En segundo año estaba también Enrique Yan quien, junto con Wladimiro Acosta, había realizado una casa en Córdoba, para el padre, y también la casa de la calle Figueroa Alcorta.

De profesores tuve a Raúl J. Álvarez, con quien me llevaba regio; a Lorenzo Gigli en Plástica: como él hablaba italiano siempre hablábamos en italiano. En Plástica también estaba Antón Gutiérrez Urquijo.

En la facultad ni se hablaba del movimiento moderno, ni existía... Se hacían todas cosas clásicas; el primer trabajo creo que fue dibujar la voluta jónica. Fue muy bueno porque yo no tenía idea de cómo era. Había que dibujarla a tinta. Mi trabajo estaba todo desprolijo y me pusieron "bueno". Entonces, yo dije: bueno, soy mediocre. En el segundo ejercicio, que era una biblioteca en un parque, un kiosco, saqué "distinguido". Entonces dije: bueno, soy bastante bueno. Me acuerdo que fue en primer año porque no había concursos, no había esquicios, que empezaban en segundo. Ahí había cuatro esquicios por año y un concurso que reemplazaba a los esquicios que no habías hecho. Empezaban a las 8 de la mañana...

Tuve un compañero, de quien no recuerdo el nombre, que dibujaba muy bien, con una prolijidad total, con tiralíneas y con sombras, con todos los elementos que hacíamos con Gigli, y conversamos sobre cómo debía ser la representación. Yo decía que "esquicio" venía del italiano *schizzo*, que significa hecho a mano, un croquis, y él, que si bien se llamaba como se llamaba, en las ocho o diez horas que tenías por delante podías hacer algo perfecto. Entonces hicimos las dos cosas: él hizo una cosa perfecta con la regla T, tiralíneas y todo, y yo hice un esquicio. El tema era un templete



en un parque, con columnas, esto, lo otro... Yo lo hice a la italiana. Se entregó y tres días después daban la nota. Estábamos en el edificio viejo esperando en el hall donde estaba la sala de profesores y sale Tasso, que era el bedel, una especie de prócer: pelo blanco, creo que tenía bigotes, delantal gris. Él leía las notas y dice: Primer Premio, fulano de tal; dice el segundo, el tercero y el cuarto fulano de tal, que era yo, y nos reparte los trabajos. Entonces pensé: bueno, se ve que tenía razón fulano de tal, porque el que había ganado era el que hacía las cosas perfectas y el mío, que era el esquicio, estaba cuarto. Entregan los papeles, miro, y veo que al lado del número 1 había un redondelito, y le digo: "Señor Tasso, el N.º 1 tiene un redondelito al lado y el 4 no tiene un redondelito". Tasso miró y dijo: "Carajo, qué problema, carajo". Entró y al rato salió de nuevo y dijo: "Ha habido un error, el trabajo número cuatro es el ganador". Entonces yo dije: ¡Ah!, tenía razón yo.

En realidad, esos dos trabajos, el mío y el de ese compañero, eran el principio y el fin. El mío era como el principio; el de él era el final de otro, ya el plano terminado.

El "encierro" era un día de diversión. Porque además llegaba el mozo del Querandí y pasaba lista y todos decían: "Bife con huevos fritos y papas fritas" y después todos llegaban ahí a la sala donde estaban las mesas y todos los platos de comida.

Tengo un cuento muy bueno de arquitectos en el exterior. Cuando terminé la facultad fui a Italia. Fue el único año en que la facultad pagó un viaje de estudios. Les tocaba a los diez primeros lugares, pero yo no estaba entre los primeros diez promedios generales, porque tenía siete y pico. Muchos no podían viajar porque se casaban, se habían puesto de novios, y entonces iban subiendo los de abajo. Al final, fuimos. Era un viaje por barco en el que nos acompañó Villalonga, que era el profesor que nos guiaba. Duró tres meses por Italia y se alquiló un pequeño ómnibus. Cuando



pasé por Nápoles, de vuelta, me quedé y me fui a la casa de mi abuela. Terminé quedándome en Italia por dos años y medio, pero no estudié nada ni estuve en ningún estudio, sino que viajaba y dibujaba.

Acá, después de recibido estuve trabajando en el Plan Regulador, y venía siempre de visita Ernesto Nathan Rogers, que estaba contratado como asesor. Con él hablábamos en italiano, porque no le daban ni cinco de pelota, lo tenían como figura. Rogers circulaba por las mesas y conmigo hablaba mucho. Se iba y después volvía, pero nadie le consultaba nada.

Estaban Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan y Jorge Vivanco. Y había otro de Tucumán, Lobo, y otro más y Rogers, que siempre circulaba. Entonces, cuando estaba en Italia fui a la Bienal de Venecia, que debe haber sido en el año 49 o 50, y lo veo a Rogers ahí. Me acerqué y le dije: "Soy Clorindo Testa", y charlamos. Yo le había hecho unos dibujos para una exposición de unos muebles que tenía que hacer acá y él me regaló después un libro. Bueno, charlamos y me dijo: "¿Qué estás haciendo?", y yo: "Nada, estoy acá, viajando". Entonces me dice: "Cuando pases por Milán no dejes de ir a verme porque siempre va a haber algo para que vos hagas". Era el año 50, creo que ya empezaban con la Torre Velasca. Tres meses después hicimos un viaje por Venecia con los que estaban en la Academia Española, que eran Ramón Vázquez Molezún, un arquitecto muy conocido después en España; también había un escultor, Amadeo Gabino, y otro pintor que se llamaba Conejo. Viajábamos con una carpa. Después llegamos a Milán, donde estuvimos tres días. La plata que tenían que mandarles de la Academia Española no les llegó porque el tipo se olvidó. Entonces dormíamos en la estación, en una sala de espera enorme, llena de gente que dormía ahí. Funcionabas como traductor, la gente te despertaba y te decía: "Hay una chica que no se le entiende



nada, a lo mejor usted la entiende", porque eran siempre los mismos. Tenías que sacar un boleto para poder dormir, y eso hicimos todos los días en que estuvimos. El primer día llegamos en tren y fuimos al albergue de pobres donde había camas para dormir, y había una cola: todos se despertaban a las ocho de la mañana y salían corriendo y se ponían en la cola. Tenías que sacar cama todos los días, entonces se levantaban de la cama y se iban derecho a hacer la cola para volver a sacar cama. Vimos que había tanta gente que nos fuimos a la estación. Y en esos tres días en que estuvimos me olvidé por completo del estudio de Rogers, a pesar de que estuvimos con otros arquitectos, uno que yo había conocido en Capri, que nos compró unos dibujos, un arquitecto bastante conocido. Me acordé recién unos cuantos años después de lo que me había dicho Rogers.

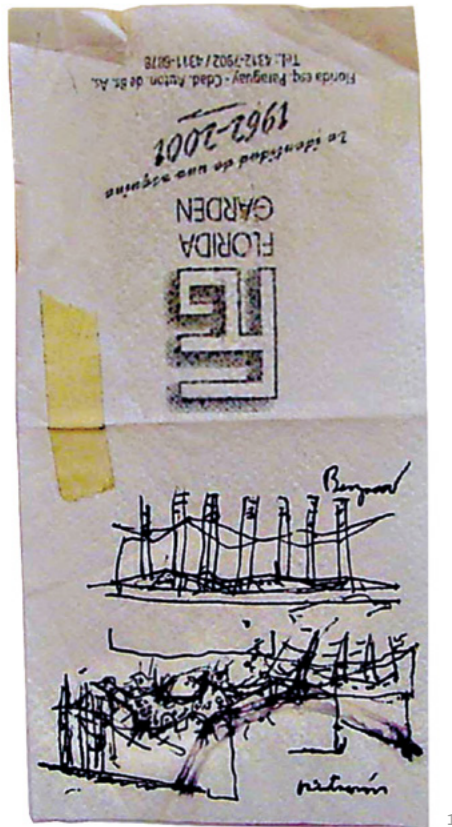
Me fui sin pasar: a lo mejor empezaba a hacer las perspectivas y me quedaba ahí. Fue al revés, porque después volví.





Justo Solsona

FAU 1950-1956



1. Croquis sobre servilleta del Florida Garden, 2000.
2. Argentina Televisora Color, Figueroa Alcorta 2977, CABA, 1977/1978, (con asociados).
3. Torre de oficinas Unión Industrial Argentina, Av. Alem 1070, CABA, 1968. Concurso, (con asociados).
4. Edificio de oficinas Torre Prourban, Carlos Pellegrini y Av. Del Libertador, CABA, 1977, (con asociados).
5. Concurso Nacional de Anteproyectos Biblioteca Nacional de la República Argentina, Agüero 2502, CABA, 1962. Segundo Premio, (con asociados).
6. Banco Ciudad de Buenos Aires, Casa matriz y sucursales Flores, Callao, Liniers, Patricios, Barracas y Santa Fe, CABA, 1967, (con asociados).
7. Conjunto de viviendas Ríoja, para empleados del Banco de la Ciudad de Buenos Aires, Calles La Rioja, Inclán, Dean Funes y Salcedo, CABA, 1968/1973, (con asociados).

Fui a la escuela Simón Bolívar, en Bolívar y Moreno, y pasaba siempre delante del edificio del Concejo Deliberante. Era mi camino, yo era un niño y miraba ese edificio que me impresionaba muchísimo. Cuando llegó el momento de tomar una decisión, le dije a mi viejo—que era un tipo magnífico—: “Mirá yo quiero ser ingeniero o arquitecto, porque a mí me gusta el Concejo Deliberante”.

Mi padre y yo teníamos muchas charlas, salíamos a caballo juntos, andando al paso, y él iba sondeándome, para guiarme; cuando le di la noticia me dijo: “Bueno, está bien, muy bien, si eso es lo que querés. Pero te quiero aclarar que en la familia nadie tiene un peso para ayudarte. En arquitectura se necesita gente conocida, gente de dinero...”. Pero entré a la facultad igual; aquella que estaba en un edificio moderno, en la calle Alsina, donde ahora funciona la Academia de Bellas Artes, cuando dabas cinco exámenes de ingreso.

Ahí conocí a Eduardo Bell, un loco fantástico, muy compañero mío de todos los estudios. Éramos muy pocos, unas quince personas; cuando nos tomaban examen era duro: llegabas y te ponían una lámina en un tablero inclinado, nos traían los útiles de dibujo, y había que ponerse a trabajar; apenas veníamos de estudiar el secundario, y pasamos a preparar el ingreso. En la calle Santa Fe había una escuela que nos preparaba, un loco lindo que enseñaba historia, matemática, física; era un cambio enorme, ingresar fue muy exigente.

Fue el primer verano sin vacaciones, era solo estudiar para el ingreso. Fue el Año Sanmartiniano, estábamos todos haciendo la voluta jónica, con ocho puntos. ¡Sacar la voluta! ¡Era una cosa infernal! Mientras dibujábamos había una tensión increíble. Teníamos a Lorenzo Gigli como profesor de Ornato, que nos miraba dibujar, el gordo Héctor Ottonello en Matemática, un tipo maravilloso que sabía muchísimo, siempre estábamos



pendientes de lo que nos enseñaba y de la ceniza de su cigarrillo, que se le iba cayendo sobre la camisa, mientras escribía en el pizarrón. Claro, fue un principio, todavía sabíamos poco de arquitectura moderna.

Arrancamos en una facultad muy politizada, en el buen sentido de la palabra. Estaba el movimiento peronista, que presionaba dentro de la facultad, y estaba la FUBA (Federación Universitaria de Buenos Aires), que era la contra. Y muy cerca de la facultad, había una organización muy católica, en la Iglesia de San Juan, a la vuelta de la que era mi casa, con Pedro de Montereau, y una chica Kavanagh. Mi padre, dentista, atendía a esas monjas. Eran monjas de clausura y mi padre era el único que podía verles la cara. Para ubicarnos, es la época en que el peronismo ataca las iglesias, y los curas de San Juan le dan a mi padre todos los valores que tenían, para que los preservara. Era una época de mucho temor. En ese clima yo estudiaba mientras estaba en la facultad. Empecé con Pedro de Montereau, pero después sentí la crisis de la fe. Se me armó todo un barullo importante porque descubrí qué era lo moderno; yo venía de una familia culta, pero no iluminada.

Había un clima muy intimista, en el que se leían y conocían ciertas cosas, digamos que sabían, leían, estudiaban, escuchaban música; pero lo moderno era un mundo cultural ajeno. En la facultad empiezo a descubrir otro mundo, a través de relaciones como las de Horacio Baliero, que eran mayores que yo. Se me abre el panorama y en esa apertura me alejo de la religión y de Pedro de Montereau; pasé rápidamente no solo a estar fuera de la línea religioso-humanista, sino que me hice un reformista rabioso. Entonces, durante mi carrera de estudiante trabajé en el Reformismo.

Además, increíblemente, como era un buen alumno, fui teniendo cierto prestigio; en aquella



época teníamos que ser buenos estudiantes para hacer política y acceder a los cargos del Centro de Estudiantes. Cuando cae el gobierno peronista viene la intervención, y se producen las elecciones, entro en la Junta Consultiva, porque me votan, y en la época de Carlos Coire mis compañeros reformistas me proponen como secretario académico.

Ese fue un período muy fuerte de la facultad y la universidad, cuando estaba Risieri Frondizi como rector. Un período muy particular, que me armó la personalidad, para bien o para mal. Fue el descubrimiento de la modernidad en la facultad, con la primera llegada de Bruno Zevi a la Facultad de Derecho. Después dio unos seminarios en Alsina, a los que asistieron Juan Manuel Borthagaray y Francisco Bullrich, que acosaban a Bruno Zevi porque representaba una línea de pensamiento más orgánico, también más humanista. De ahí formaron un grupo que posteriormente fue la Organización de Arquitectura Moderna (OAM).

Ellos representaban un pensamiento progresista, con una base marxista; no voy a negar que me influenciaron, que me abrieron el camino. En un esquioc lo conocí a Ernesto Katzenstein. Entrábamos los sábados a las ocho de la mañana, te ponían engrudo en el papel Fabriano, te daban una hojita con el programa a resolver, y a las doce del mediodía el tipo venía con una gillette—porque pegaban el papel al tablero—y se llevaba los dibujos. Era un trabajo de entrega importante, lo calificaban. Haciendo un museo lo conocí a Ernesto; según él, yo había hecho una planta muy miesiana, me dijo: “vos sos muy Mies”. Pero yo a Mies no lo conocía, he sido muy burro en términos de cultura arquitectónica, aun siendo muy buen estudiante.

La facultad fue para mí un período tremendamente rico. Se me dio vuelta todo lo que pensaba, porque, además, yo era monaguillo, fue un



salto muy grande el que tuve que hacer. Tengo claro que la facultad me formó la personalidad. Después se dio que al recibirme de arquitecto conseguí entrar en el Centro de Estudiantes—en aquel momento estaba Javier Sánchez Gómez—y cuando llegó Wladimiro Acosta, fui a verlo y comencé mi carrera docente como jefe de Trabajos Prácticos de su cátedra. Después pasé a la cátedra de Borthagaray, hasta el 66. Luego de un salto, compartimos los peligros de los talleres del TANAPO, que fue complejísimo. Después vinieron los militares, y uno se fue; se fueron los militares, volvieron los democráticos, y entonces volvimos. Así estamos ahora, por suerte. En esa época es cuando también se arma el estudio.

Con todos estos recuerdos de estudiante, realmente quiero destacar cómo la facultad me cambió la vida; fue un proceso muy rico de transformación que se hizo definitivo cuando entré a trabajar en OAM, mientras hacía la conscripción. En esa experiencia sufrí mucho, bajé diez kilos, pero tuve un suboficial, un sargento, que siempre me dijo lo mismo, nunca cambió, siempre me llamó “soldadosolsonasonso”. Nunca me llamó de otra manera, éramos dos tipos actuando. Cada tanto me mandaba a pasar el lampazo, que es una de las cosas que más me gusta hacer; me quedó una costumbre de barrer, cuando entro a OAM, de pinche, temprano, agarraba el escobillón y barría el estudio, limpiaba todas las mesas, y ahí empezaba a hacer algún dibujito.

Ahora pinto con regularidad, y lo hago con escobas; salen cosas de una enorme desprolijidad. Pinto con escobas, o con pincel de brocha gorda, en el suelo. Yo pinto con escobas porque en el fondo soy un barrendero al que le gusta barrer.





Lala Méndez Mosquera

FAU 1949-1959

Fue efervescente. Pero la creatividad que caracterizó a la década de 1960 se había gestado mucho antes en nuestro país, lentamente y sin continuidad hasta germinar, abrirse paso y crecer, para finalmente florecer a favor de las energías jóvenes que surgían para modificar las ideas y los modos de vida establecidos en las culturas líderes de Occidente.

En la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, en la que ingresé en 1949, me encontré —inesperadamente para mi juvenil visión europea clásica— con los primeros, imperativos pasos de un cambio radical. Las hermosas volutas jónicas que nos recibieron con sus espirales de doce centros para dibujar en tinta china fueron a la vez dura iniciación y una suerte de funeral de su largo reinado. Fui descubriendo que entraba, entronizado, el Movimiento Moderno.

Cursando el primer año éramos no pocos estudiantes para la época, aunque el número de inscriptos no superaba los tres dígitos, contado desde el reciente inicio de la existencia de la facultad como carrera independiente de la de Ingeniería. Al año siguiente y en los subsiguientes esa cantidad aumentó explosivamente, avanzando hasta emular en ese sentido a las carreras antiguas y veneradas, como las de Medicina, Derecho o Ingeniería.

La década posterior, la de los 50, transcurrió para mí entre estudio, noviazgo y casamiento; primer trabajo editorial de seis horas diarias; exámenes preparados con ayuda de café, juventud, amistad y determinación en muchas noches previas casi sin dormir; llegada al mundo de dos de mis hijas y una incursión en la docencia como ayudante y jefa de Trabajos Prácticos en Diseño curso noche, cátedra Alberto Le Pera —una enriquecedora experiencia—, y egreso de la facultad con el título bajo el brazo.

Por otro lado, me había casado con Carlos Méndez Mosquera quien, ya también arquitecto cuando iniciábamos Cícero Publicidad, había

tenido previamente un fallido intento en el campo publicitario al crear, conjuntamente con Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, la agencia Axis, que no prosperó —con ellos también trabajó en la revista *Nueva Visión*—, pero que le dejó sin embargo el aprendizaje necesario para dar el siguiente paso que fue Cícero, agencia compuesta inicialmente por tres personas: él y yo, más una inefable, inolvidable secretaria, Zulema González Chávez. Recuerdo no solo diversos aspectos de su calidez humana, sino también la sorprendente velocidad con la que aporreaba, con dos dedos, la vieja Remington. Trabajé en Cícero diez años al frente del área gráfica, como directora de Arte, término usado en aquella época.

Carlos Méndez Mosquera fue el fundador de *Summa*. Junto con Alberto Le Pera, quien fue director ejecutivo de los primeros números, había sentido la necesidad de una renovación en el medio editorial arquitectónico. Hasta el cuarto número la dirigió él, y a partir del número 5 y hasta su cierre con el número 300, tomé yo la dirección.

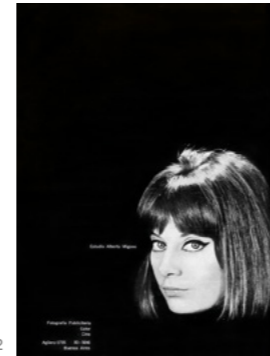
Summa 1¹ se hizo en Cícero, mayormente fuera de nuestro horario de trabajo, pero el esfuerzo que implicó nos pasó inadvertido. Fue una especie de maravillosa aventura. Su aparición produjo un efecto inmediato, que —me animo a decirlo así—, marcó un hito en la historia evolutiva de nuestra profesión y del diseño gráfico locales. Se estaba creando un canal de expresión nuevo para nuestros arquitectos, estudiantes, empresas... La llamaban “la blanca”, porque su blanca tapa mostraba un intento de perfección, de una perfección posible...

Los avisos que figuran en ese primer número fueron casi todos de empresas que eran clientes

1 *Summa* 1. El equipo se armó de la siguiente manera: director general, Carlos Méndez Mosquera; director ejecutivo del N.º 1, José A. Le Pera; secretaria de redacción, Felisa Pinto; coordinadores de redacción, José M. Marchetti, Ernesto Milsztein; disposición gráfica, A. V. de Méndez Mosquera (Lala); asistente gráfica, Sara Torossian.



1



2

de Cícero —la agencia ya había crecido por entonces—, y cuánto sería nuestro entusiasmo que conseguimos que todos nos dieran carta blanca para diseñar para cada uno su aviso a nuestro parecer, sin consultarles siquiera hasta que lo vieran publicado.

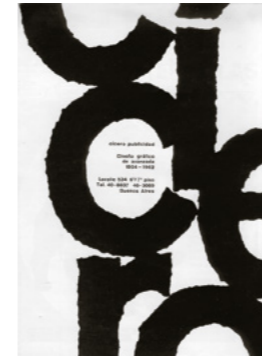
Fue muy especial, realmente... En abril de 1963 nació la revista, producto de la situación cultural de principios de la década, tiempo en el que un pico de actividad y empuje en nuestro medio sucedió sincrónicamente con los movimientos culturales que se dieron en otros países de Occidente.

En el número 3 ya aparece Jorge Grisetti, junto con Le Pera, ambos como directores ejecutivos. En el 4 fue solo Grisetti, ya que tanto Le Pera como Méndez Mosquera se fueron alejando paulatinamente por falta de tiempo: *Summa* exigía largas horas de trabajo, hecho que quedó reflejado en que esos cuatro primeros números aparecieron espaciados: ¡se necesitaron dos años para hacerlos!

Languidecía..., no duraría mucho tiempo más. Entonces decidí hacerme cargo de ella —¿habrá sido alguna conjunción astrológica lo que me empujó al cambio?—, y en 1965 renuncié a Cícero para entrar nuevamente en el mundo editorial.

Comencé esta etapa trabajando con Grisetti, quien además era el distribuidor de la revista, y poco tiempo después con Leonardo Aizenberg, quien era integrante del grupo Harpa y se encontraba en Europa con una beca. Yo conocía y apreciaba mucho su capacidad y su tenacidad. Le escribí invitándolo a participar, aceptó, y cuando volvió fue por largo tiempo un excelente secretario de redacción de *Summa*.

Recuerdo a Georgie Grisetti con mucho cariño, era alguien fuera de serie. Estudió arquitectura en la UBA y fue integrante del grupo Organización de Arquitectura Moderna (OAM), pero no se recibió, para dedicarse al tema editorial. Abrió la librería Nueva Visión, y fundó la editorial del mismo nombre, la que tenía dos vertientes: una era la



3

arquitectura, la otra la psicología. Creo que su librería debe estar todavía en la planta baja del edificio en esquina de Viamonte y San Martín, que fuera propiedad de Victoria Ocampo y autoría de OAM, para el caso de Francisco Bullrich con —creo recordar— Alicia Cazzaniga y Alberto Casares. La Facultad de Filosofía estaba a pasos de allí, era un lugar ideal para la librería y editorial. Y fue ahí donde alquilé una oficina para *Summa*, con la indispensable, amistosa mediación de Franz Bullrich con su casi inaccesible dueña. Bullrich integró el comité de redacción de la revista y escribió numerosos artículos para su publicación.

A medida que Ediciones Summa se asentaba —fue esta la editorial que fundé para consolidar la tarea—, y alentados por el interesante material que nos llegaba como resultado de los contactos internacionales que fuimos creando, lanzamos varias series de pequeñas publicaciones temáticas que se llamaron *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, emprendimiento para el cual ambas editoriales nos asociamos. Fueron por lo tanto varias colecciones con mirada sobre la actualidad internacional dirigidas por Leonardo Aizenberg, *El diseño del entorno humano*; Ernesto Katzenstein, *Tendencias de la arquitectura actual*, y Raúl González Capdevila, *Enfoques crítico-históricos*. Un poco más adelante, Silvio Grichener agregó su aporte a la primera serie con varios *Cuadernos* por él dirigidos. A estos cuadernos les siguieron, en décadas posteriores, otras series varias, ya que tuvimos siempre en cuenta al público de estudiantes, tantas veces escasos de fondos, para posibilitar su acceso a material útil para su formación. *Summa*, por su parte, fue dedicándose sobre todo al ámbito latinoamericano.

Convocamos a muchos concursos. Recuerdo especialmente dos: uno fue de textos, para el cual nos llegaron solo dos trabajos —esto quedó secretísimo por años, porque creo que sus autores nunca se enteraron de que fueron los únicos en



4

participar!—: uno de Eduardo Polledo y otro de Gastón Breyer, ambos excelentes, y ambos premiados igualmente, por supuesto.

El otro fue para estudiantes, que fue ganado por un grupo cuyo vocero era evidentemente el más desenvuelto, Mederico Faivre, y entre los otros estaba Norma Román. Siento no recordar los nombres de los restantes, pero puedo contar que los dos nombrados son marido y mujer en la actualidad, activos y muy respetados integrantes de nuestra matrícula. El hecho fue que el grupo ganó, con el mismo trabajo premiado por *Summa*, otro premio en París, adonde viajaron para recibirlo. Nuestra alegría fue inmensa, claro está. Y recordando hoy esos tiempos pienso que fueron alegrías como esa las que nos alentaron en las dificultades, indicándome que el camino elegido iba bien.

Y así fue duro, en cambio, remontar el momento histórico argentino de junio de 1966. Carlos Méndez Mosquera era profesor y vicedecano de Arquitectura de la UBA —el decano era Horacio Pando—, cuando la policía montada entró en un taller lleno de sus alumnos trabajando, dispersándolos a sablazos... La renuncia grupal fue la salida elegida por muchos docentes, y nuestra evolución cultural encaró un período difícil más a superar —y así lo hizo—, entre tantos, de avances y retrocesos cíclicos.

Uno de los últimos números de la década fue el 19, en octubre de 1969, que preparamos especialmente para acompañar un evento excepcional que fue el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), cuya sede fue en Buenos Aires. Con apoyo del Fondo Nacional de las Artes y de nuestros avisadores, *Summa* ofreció un contenido especial: 52 páginas, todo su cuerpo principal, ocupado por un escrito titulado “Arquitectura argentina 1960/70”, cuyo autor era Francisco Bullrich. Incluyó numerosas ilustraciones y un resumen de su texto aparecía también traducido



5

a los tres idiomas oficiales del congreso. Este artículo constituye una muy valiosa fuente de consulta para quien quiera investigar este período, sobre el que existe escasa bibliografía.

Y a partir de ese número fue que decidimos pasar de una frecuencia bimestral a una mensual. ¡Sobrevivimos al cambio a duras penas y con ayuda externa! Y entramos en la década del 70.

La historia de *Summa* mostró muchas dificultades, lo digo de nuevo, pero también muchos logros y muchos apoyos, todo lo cual la sostuvo hasta sus 29 años de existencia.

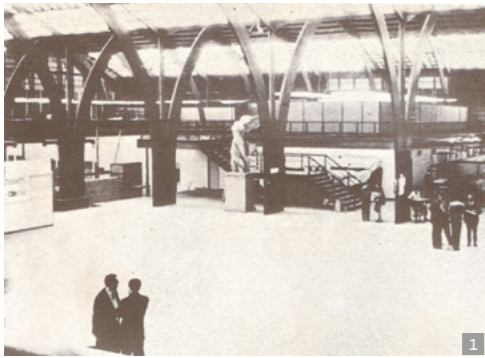
Texto de Lala Méndez Mosquera.



1. Córdex, Distribuidora de productos electrodomésticos. Logotipo, 1960.
2. Estudio fotográfico Alberto Migone. Aviso revista *Summa* n.º 1, abril de 1963.
3. Cícero Publicidad. Aviso revista *Summa* n.º 1, abril de 1963.
4. Ediciones Infinito. Aviso revista *Summa* n.º 1, abril de 1963.
5. Tapa revista *Summa* n.º 1, abril de 1963. Diseño de Carlos y Lala Méndez Mosquera.
6. COTY. Aviso revista *Summa* n.º 6/7, diciembre de 1966. Fotogramas de la película de apertura y cierre para un programa de TV. Producción: Cícero Publicidad, Cámara: León Dourge.

Rubén Tomasov

FAU 1947-1952



1. Sede de la FAU en los sesenta, hasta 1967. Pabellones de la Industria Automotriz, Exposición del Sesquicentenario de la Independencia, construidos con arcos parabólicos de madera laminada.

2. Talleres de mantenimiento de los ferrocarriles de New Jersey, EE. UU., 1984/85.

3. Foto tomada en la FAU mientras explicaba mi proyecto del planetario al ingeniero Pier Luigi Nervi, de visita en Perú 292, en 1950. De izquierda a derecha: Montagna (el decano entonces); Pussy Rivarola detrás mío; no sé quién; Leiva, profesor de Composición Arquitectónica; Nervi, y detrás Curcio, profesor de Estructuras.

4. Planetario en la ciudad de Tucumán, trabajo grupal de Composición Arquitectónica III, Cátedra A. Casares.

5. Casa en San Martín, Carlos Colombo, Rubén Tomasov, Oscar Molinos, arquitectos, 1953.

6. Homenaje a Proust: *En búsqueda del tiempo perdido. A la sombra de las muchachas en flor.*

MI primera metamorfosis ocurrió al decidir transformarme en estudiante de arquitectura. Siendo alumno del último año del secundario, me matriculé en el curso de ingreso a la Facultad de Arquitectura, (¡qué fuerza tenía entonces: colegio por la tarde, curso de ingreso por la mañana, más curso de inglés en algún momento libre!).

Ya avanzado el curso de ingreso ocurrió mi segunda metamorfosis, provocada por una duda fundamental: no estaba seguro de haber elegido la carrera que me convenía. Mis amigos, compañeros de la secundaria, algunos de ellos también compañeros del curso de ingreso, me convencieron de que debía seguir arquitectura basados en mi "talento" como dibujante.

Y seguí, pese a que las dudas asomaban de tanto en tanto. Pero las clases de Dibujo, con Lorenzo Gigli, fueron capaces de mantener un entusiasmo lo suficientemente fuerte como para seguir adelante. El Vignola fue algo fascinante, especialmente la reproducción de los órdenes jónico, con sus volutas, y corintio, tan difíciles de dibujar.

Recuerdo bien que debíamos dibujar en papel Whatman de 50 x 70, adherido al tablero por el "gallego" Suárez en el espacio en el que trabajábamos, rodeados por bustos de yeso que nos vigilaban desde un balcón a media altura. Era la sala del primer piso del viejo edificio de la facultad, en la calle Perú 294, parte del complejo de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.¹

La historia sigue a través de los cursos una vez que ingresé; de todos ellos, los más importantes para mí fueron los de Arquitectura. El primer año, Introducción a la Arquitectura, con Marcelo A. González Pondal y Ventura Mariscotti fue una especie de repetición de lo hecho en el curso de

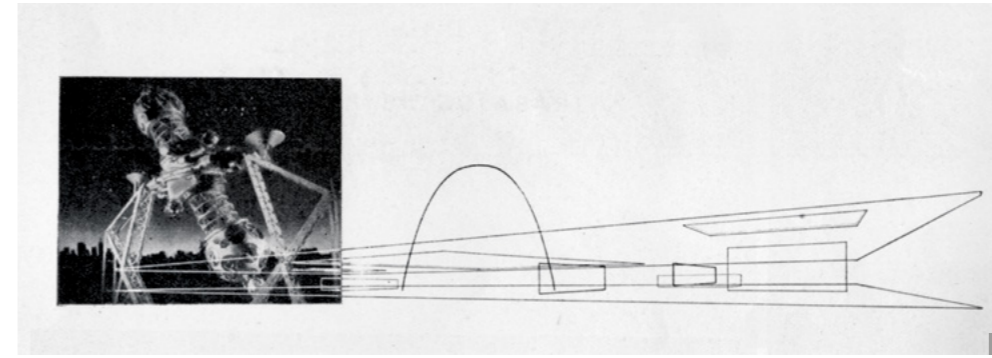
1 La Escuela de Arquitectura, dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pasó a ser Facultad e independiente a partir de 1948.



ingreso, con la diferencia fundamental de que nos estaba terminantemente prohibido innovar y crear, y mediado el primer año, nos sentíamos enjaulados. Ya habíamos sabido de la existencia de "Corbu" y de los pioneros de la arquitectura moderna. Durante el tercer año, creo, apareció un profesor adjunto en Arquitectura (sabíamos que de los titulares no podíamos esperar nada) que nos hizo pensar en la arquitectura como en algo moldeable, basado en parámetros discernibles: Alfredo Casares.

Algún tiempo antes, un primo arquitecto me había recomendado que comprara el *Arte de Proyectar en Arquitectura*, de Ernst Neufert, libro que según él debía transformarse en mi libro de cabecera; pero el Neufert me resultó aburridísimo y lo cambié en la librería El Ateneo por el segundo tomo de las obras completas de Le Corbusier. Este sí se transformó en mi libro de cabecera. De a poco fui comprando otros tomos, así como libros de Alvar Aalto y otros semejantes.

Luego vinieron años más interesantes y productivos, durante los cuales pudimos desarrollar ideas arquitectónicas y darles forma. Aprendimos Sombras y Perspectiva, con Alberto Dodds y los "apuntes" de Julio Billorou, materias técnicas como Especificación y Dirección de Obras, Estabilidad de las Construcciones (Marcelo M. Guttero, Luis Carlos Curcio), Composición Decorativa (Gastón Breyer), Teoría de la Arquitectura ("Queso Fresco" De Lorenzi), Historia de la Arquitectura (Mario J. Buschiazzo, y el Pevsner), Instalaciones Termomecánicas (pomposo título para un curso en el que más que todo se nos enseñaba a dibujar sobre tela), e Introducción al Urbanismo, contando entre los adjuntos con Odilia Suárez y su "novio", el "Limpio" Eduardo Sarraill; gracias a ellos dos realmente "diseñamos" en Urbanismo (creo que fue Gropius quien dijo que el proceso de diseñar una silla, una obra de arquitectura o una ciudad es el mismo).



En total, fue una experiencia fenomenal, que comenzó con el descubrimiento del tiralíneas y llegó hasta el Caran d'Ache, la Tintenkuli y el Graphos, que usábamos profusamente en nuestras entregas.

Apenas recibido me fui a Estados Unidos; el clima político y sus concomitantes bajo el proto-peronismo me resultaban intolerables. Allí estuve cuatro años, nació mi primera hija y aprendí a hacer que lo que se dibuja pueda ser construido.

De vuelta en Buenos Aires se produce la tercera metamorfosis: el ejercicio profesional no me resultó fácil; la facultad no me había enseñado a ser un arquitecto y un empresario, a tener capacidad para todo aquello que no sea específicamente arquitectura.

Gracias a amistades forjadas desde los tiempos de estudiante, como las que tuve con Carlos Méndez Mosquera, con Alberto Le Pera, con Alfredo Ibarlucía, me transformé en profesor adjunto y en jefe de Trabajos Prácticos en los talleres de Arquitectura y de Visión, en una facultad drásticamente distinta de la que conocí como estudiante: la FAU (ya Facultad de Arquitectura y Urbanismo), no solo por el nombre y la cantidad de alumnos sino por los edificios donde se enseñaba. Tuve la oportunidad de hacer de los pabellones de Figueroa Alcorta un espacio útil para la enseñanza masiva de la arquitectura.

Siendo alumno del último año de la facultad fui ayudante en el taller de Arquitectura II, donde tuve la suerte de contar con dos alumnos inquietos y preguntones: Justo "Jujo" Solsona y Eduardo Bell. Enseñar fue también un aprendizaje pues lo hice a intuición pura. Y me ayudó a parar la olla. Como todo tiene un fin, esta experiencia finalizó con La Noche de los Bastones Largos, así como se acabaron cuestiones como "laica vs. libre" en el ámbito académico y muchas otras en el ámbito nacional.

De modo que ser partícipe de la "época de oro"

(como llamó Juan Manuel "Manolo" Borthagaray a la del 56-66 en una nota que escribió para algún periódico) fue un hecho importante y perdurable en mi vida de arquitecto.

De la época de la docencia tengo recuerdos imborrables. Ernesto Acher, el de Les Luthiers, cursaba Visión II con Carlos Méndez Mosquera y conmigo. Como creo haber dicho, ser docente me enseñó a ablandarme. Cuando Ernesto cursaba yo era muy pero muy duro, y él, con gran habilidad y los recursos que le ofrecían las revistas, había creado una revista mural del curso, una especie de *samizdat*², en hojas de cartulina blanca con alusiones directas a lo que sucedía en el curso, a sus compañeros y a sus profesores. Una de estas hojas me la había dedicado y en ella había pegado la famosa foto de Khrushchev en la ONU golpeando con uno de sus zapatos el pupitre del orador; la nota debajo hacía referencia a las críticas que yo hacía. Mario Benzecry, alumno mío en Arquitectura II al mismo tiempo que estudiaba violín y música, sin talento alguno para la arquitectura, incapaz de producir algo coherente, de ver el espacio, etc., me preguntó un día qué pensaba que debía hacer él, si seguir arquitectura o dejar. Yo le sugerí dejar y dedicarse exclusivamente a la música. Siguió mi consejo. Esto lo considero un triunfo como docente. Y otro triunfo: Federico Peralta Ramos, loco total, ingenioso, a veces divertido, más incapaz para la arquitectura aún que Benzecry, pese a haber sido hijo de su padre. Sin que él me lo preguntara o pidiera mi opinión, mientras criticaba su última entrega le dije: "Federico, ¿por qué en lugar de seguir intentando lograr lo que para vos es imposible no te dedicás a lo que sabés hacer?". No solo

2 *Samizdat* fue la copia y distribución clandestina de literatura prohibida por el régimen soviético y, por extensión, también por los gobiernos comunistas de Europa Oriental (Bloque del Este) durante la denominada Guerra Fría.

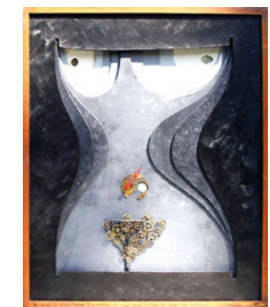
3 Se pueden ver las obras en www.homenajesrubo.blogspot.com.es



me hizo caso sino que muchas veces, al encontrarnos tiempo después en una exposición, etc., se acercaba para darme un abrazo y las gracias por mi consejo.

Creo que fue en el año 1964 cuando fui invitado a participar en un concurso de la Sociedad Hebrea Argentina (SHA) para un country club en Pilar. Mi amistad con Horacio "Bucho" Baliero, y su profundo conocimiento del mundo vegetal hicieron que le propusiera hacerlo juntos. Fuimos ganadores del concurso. Ya para 1981 yo me iba por última vez a los Estados Unidos. Durante esos casi 20 años, Bucho y yo participamos en una serie de concursos. Tenía yo algunos trabajos propios durante este tiempo. Y llego a mi cuarta y penúltima metamorfosis: vuelvo a Estados Unidos y logro trabajar con bastante libertad, al no tener que ser empresario además de arquitecto. Más adelante decidí trabajar como consultor.

¿La última metamorfosis? Dejar de trabajar como arquitecto. La última crisis económica hizo que en 2010 terminara mis actividades para siempre. Cuando trabajaba como arquitecto, mis horarios flexibles me habían permitido desarrollar una actividad que tenía algo abandonada, la de construir obras no estrictamente arquitectónicas, pero de alguna manera relacionadas.³ Se trata de construcciones para las cuales no hay un cliente ni un constructor con quienes lidiar. El cliente, el arquitecto y el constructor son todos yo mismo.



60

A principios de la década, la facultad mudó la sede destinada al dictado de clases a dos galpones que habían formado parte de la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. Adyacentes a la Facultad de Derecho, sobre la Avenida Figueroa Alcorta, estaban construidos con arcos parabólicos de madera laminada que se perdieron en un incendio, motivo por el cual en 1968 la facultad funcionó provisoriamente en el segundo piso del Pabellón II de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales en Ciudad Universitaria. En 1966, a raíz del golpe militar y de la intervención a las universidades por el gobierno de facto, se registraron hechos de una violencia irracional, tristemente recordados como la Noche de los Bastones Largos, que tuvieron como focos a nuestra facultad y a la Facultad de Ciencias Exactas.

Interior de "los galpones" de la avenida Figueroa Alcorta. Fotografía del arquitecto Mederico Faivre, circa 1966.



Los sesenta. Enseñanza y profesión

Por arquitecta Silvia Batlle, investigadora de DAR 2006-2019



El fuerte impacto en los distintos órdenes de la vida institucional, política, económica, social y cultural que implicaron los dos quiebres del orden democrático, determinó la elección de la periodización 1955-1966. Dos golpes de Estado infringidos por el poder militar conjuntamente con sectores aliados al poder económico y político: los derrocamientos de los gobiernos del general Juan Domingo Perón y del Dr. Arturo U. Illia. El peronismo quedará proscripto hasta 1973.

La producción intelectual quedará signada por las restricciones y los acontecimientos políticos, por lo cual este estudio específico sobre enseñanza y profesión en el campo de la arquitectura abordará en primera instancia las condiciones políticas y sociales que lo incluyen.

Universidad de Buenos Aires

En el área universitaria, durante las dos presidencias de Perón se evidencian posiciones contradictorias. Por la Ley 13031 —Nuevo Régimen Universitario—, de 1947, y por la Ley Orgánica de Universidades, de 1954, la Universidad dependía del Poder Ejecutivo, que nombraba en forma directa a rectores, decanos y profesores titulares y mantenía el control económico. Estudiantes y graduados estaban excluidos del gobierno universitario desde 1930.

En el campo educativo se nombra a funcionarios ligados a un pensamiento discriminatorio y autoritario, manteniéndose planes de estudio obsoletos; se cesantea a docentes contrarios a la política del gobierno y se crea la Confederación General Universitaria (CCU), como grupo de control.

Sin embargo, en 1949 se establece la gratuidad de la educación universitaria y en 1953 el ingreso irrestricto, lo que permitió la incorporación de una gran masa de estudiantes de clase media baja y obrera a las universidades, y daría por tierra con el eslogan “alpargatas sí, libros no” acuñado durante el primer gobierno peronista, en franco desafío a la oligarquía y las clases medias.

Asimismo, a nivel nacional, por iniciativa del rector Horacio Descole, se otorga un gran impulso a la Universidad de Tucumán como polo de desarrollo cultural-educativo en el nordeste argentino, dotándola de docentes y profesionales de relieve internacional.

La caída del segundo gobierno del general Juan Domingo Perón en septiembre de 1955, comandada por el general Luis E. Lonardi y luego por el general Pedro E. Aramburu, da comienzo a una etapa de proscripción del peronismo durante la cual se evidencian distintos grados de inestabilidad política que atraviesan las presidencias de Arturo Frondizi (1958-1962) —destituido en 1962 y reemplazado por José María Guido— y finalmente Arturo U. Illia (1963-1966) quien es derrocado por el general Juan C. Onganía. Son llamativos por imprevistos los nombres que se autoadjudican estos golpes de Estado para obtener legitimidad: Revolución Libertadora y Revolución Argentina, respectivamente.

Los grupos políticos, de gran cohesión inicial, que participaron en el derrocamiento de Perón, sectores ligados a la Iglesia, al sector agrario, a un capitalismo liberal por una parte, y los estudiantes, intelectuales y sectores moderados por otro, comienzan a diferenciarse por lo antagónico de sus posturas ideológicas.

En la Universidad de Buenos Aires los estudiantes, nucleados en la FUA (Federación Universitaria Argentina) con el lema “Nosotros somos la Universidad”, toman las facultades para ser partícipes de su renovación y transformación y proponen una terna de profesores para el cargo de rector normalizador: José Luis Romero, José Babini y Vicente Fatone.

El gobierno nombra interventor al historiador José Luis Romero, de raigambre socialista, pero al mismo tiempo como ministro de Educación a Atilio Dell’Oro Maini, hombre ligado a la Iglesia y a las huestes nacionalistas.

1. Bombardeo de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 16 de junio de 1955.



2. Facsímil tapa. Robert M. Hutchins, *La universidad de utopía*, Colección Cuadernos n° 2, Buenos Aires, Eudeba, 1959.

Esta tensión se agudiza cuando Dell'Oro Maini intenta promulgar la nueva Ley de Educación Superior, Decreto-Ley 6403, que en su artículo 28 permitía a las universidades privadas otorgar títulos habilitantes y subsidiaba a la educación privada, en su gran mayoría en manos de la Iglesia católica.

Se producen numerosos enfrentamientos y movilizaciones estudiantiles en contra de la ley y defendiendo la educación laica. “Laica” y “libre” resumen las posturas ideológicas de ese momento entre reformistas y católicos.

Finalmente el gobierno solicita la renuncia de ambos y el conflicto se resuelve en 1958, año en que otorga la potestad de otorgar títulos habilitantes a las universidades privadas.

Con Alejandro Ceballos como reemplazante de José L. Romero se inicia la institucionalización de la universidad. Se adoptan los postulados de la Reforma Universitaria del 18: autonomía universitaria y participación de los tres claustros, docentes, graduados y estudiantes en el gobierno (Ley Avelleda y Decreto 6403).

Siendo rector Risieri Frondizi se promulga el Decreto-Ley N.º 7364, que define el Régimen Legal de Autarquía Financiera de las Universidades. Se crea el Consejo Interuniversitario para incorporar a las universidades del interior, y se establece un Plan de Reequipamiento, que se ejecuta en gran medida en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, promovido por Rolando García, decano de esa facultad y vicedirector del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas).

Se renuevan los cargos docentes a través de concursos. Se crean institutos de investigación, nuevas facultades—como las de Sociología, Psicología y Ciencias de la Educación—, departamentos como el de Extensión Universitaria y de Orientación Vocacional; las facultades se subdividen en departamentos; se otorgan becas para investigación. En 1958 se funda EUDEBA, editorial universitaria

que, a cargo de Boris Spivacow, difunde la producción de las universidades y estrecha el vínculo con la sociedad.

Se concreta la construcción de la Ciudad Universitaria, a la manera de los campus universitarios de EE.UU. y Europa. Su ubicación fue resistida por muchos sectores por su inserción aislada de la trama urbana. Incompleta en el tiempo, por falta de inversión edilicia y en redes de infraestructura de servicios y transporte necesarias para anexarla a la ciudad, devino en períodos posteriores, según lo temido, un territorio de control y disciplinamiento de los estudiantes.

Es un período caracterizado por un pensamiento que en lo político-económico promueve el crecimiento a través de la industrialización, el mejoramiento de los términos de intercambio comercial para reducir la dependencia respecto de los países centrales; se formaliza en “el desarrollismo”, instrumentado por Arturo Frondizi y Rogelio Frigerio. Se logra un Estado de bienestar para los sectores medios, se agudizan los conflictos por las privatizaciones del petróleo, la enseñanza y la aplicación del Plan Conintes, que habilitaba a las fuerzas armadas a reprimir huelgas y protestas obreras.

Como correlato, en la Universidad de Buenos Aires se acuña un pensamiento cientificista que sostenía que a través del desarrollo tecnológico y económico se resolverían los problemas sociales.

En el contexto internacional continúa la tensión de la Guerra Fría entre EE.UU. y la Unión Soviética, y se produce el triunfo de la Revolución cubana, que constituyó un acontecimiento de fuerte impacto en lo político-ideológico a nivel internacional, latinoamericano y particularmente argentino.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

En la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con el nombramiento del arquitecto Alberto Prebisch como interventor, los alumnos toman la facultad e implementan “el Cese”. Seis meses la facultad

permanece cerrada, período durante el cual los estudiantes realizan un profundo análisis de numerosos planes de estudio de distintas facultades del mundo, con vistas a lograr un cambio del plan vigente.

Se produce una renovación tanto en lo conceptual como en lo metodológico. Se pasa de una enseñanza de fuerte impronta Beaux Arts a una facultad moderna.

Se fundan los Talleres Verticales (tomados de la facultad de Arquitectura de Montevideo), se reemplaza el dibujo de ornato, Composición Decorativa, por la materia Visión, que incorpora saberes provenientes de la filosofía—como la fenomenología de la percepción—, de la psicología—a través de la psicología de la forma—, de las vanguardias artísticas del 20—Kandinsky, Klee, la Bauhaus—, y del movimiento Arte Concreto- Invención, con Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, que junto con el arquitecto Carlos Méndez Mosquera fundan la revista *Nueva Visión*.

Se incorporan nuevos docentes como Clorindo Testa y Wladimiro Acosta, y pasan a ser titulares docentes auxiliares como Justo Solsona, Mario Soto, Raúl Rivarola, Eduardo Martín, Hirsz Rotzait, entre otros.

Este período se ha denominado la “etapa de oro” de la facultad—y es extensible a la universidad, según el arquitecto Juan Manuel Borthagaray—, y también como “isla democrática”, ya que mantuvo su independencia a pesar de la inestabilidad política, logrando un el desarrollo científico y académico autónomo. Por sectores afines al peronismo se la ha considerado como “isla”, recortada, aislada de las necesidades del pueblo.

Para Claudio Suesnábar, “los años dorados de la Universidad reformista de los sesenta, de alguna manera expresan lo contradictorio de un proceso político, donde a la vez que se reconocía una autonomía y libertad en el espacio académico, se le negaba para la gran mayoría de la sociedad”.

A nivel de política universitaria se genera un proceso de concientización política; muchos de los entrevistados participan del Centro de Estudiantes, logrando transformaciones relevantes como la recuperación del gobierno tripartito, la creación del turno nocturno, etcétera.

“El centro de estudiantes para mí fue importantísimo. El centro y actuar como representante estudiantil en el Consejo de la facultad... estaba en la Comisión de Enseñanza y discutíamos el plan de estudios”.

Arquitecto Javier Sánchez Gómez

“En aquella época, política universitaria no era política partidaria. Se discutían las cosas de la universidad y se discutían ideológicamente. Teníamos acercamientos distintos, unos más progres, otros más reaccionarios, uno un poco más de izquierda, uno un poco más de derecha, pero no era uno radical, el otro peronista”. “En aquel momento teoría y práctica estaban íntegramente relacionadas, así nos formamos”.

Arquitecto Jorge Lestard

Se diferenciaban dos grupos: los *humanistas*, ligados a grupos católicos y de tendencia liberal, y los *reformistas*, relacionados con grupos progresistas y de izquierda.

“Recuerdo la carrera accidentada [...] tuvimos períodos distintos [...] pasamos de Independencia (sede) a Perú, y luego a los Galpones”.

Arquitecto Carlos Lebrero

Hacia los años setenta

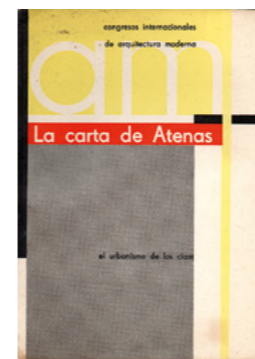
El 29 de julio de 1966, por la Ley 16.912, se suprime la autonomía universitaria; los rectores y decanos pasan a ser administradores. Se prohíbe la actividad política. Renuncian el rector y los decanos de la UBA. Estudiantes y profesores ocupan cinco facultades en repudio a la ley y son desalojados violentamente por fuerzas policiales en la denominada “Noche de los Bastones Largos”. Se produce



3 y 4. La Noche de los Bastones Largos, Buenos Aires, 29 de julio de 1966.



7



8



la renuncia masiva de profesores e investigadores. Se inicia un período de represión y censura y el vaciamiento de la actividad intelectual y científica Surgirán entonces los primeros actos de resistencia al régimen, que a nivel nacional se manifiestan en el Cordobazo y en el Rosariazo, protagonizados por trabajadores y estudiantes mancomunados. Reaparecen grupos ligados al peronismo, pero esta vez ligados también a una izquierda progresista que en la facultad elaboró una contundente propuesta pedagógica.

Hitos a destacar fueron el Congreso Internacional de Arquitectura, realizado en Buenos Aires en 1968, y el Encuentro de Estudiantes, trasladado a Ciudad Universitaria por iniciativa de los estudiantes.

la exposición suscitó, a través de la acción —a la manera de los documentales contemporáneos—, no solo el recuerdo de un período histórico determinado del pasado, sino que permitió actualizarlo, dinamizarlo y establecer lazos con otras generaciones.

El objetivo fue crear hechos y situaciones que enriquecieran la transmisión de conocimientos.

En el transcurso de la investigación se fueron encontrando ejes de interés común, sin a priori, sin esquemas metodológicos que suelen adelantar conclusiones impidiendo la aparición de situaciones contradictorias, con grados de tensión, disímiles.

Contexto cultural

La efervescencia de ideas en la facultad estuvo acompañada por un fuerte desarrollo cultural sostenido por una clase media de formación europea, cuyos valores estaban ligados al interés por el arte en todas sus expresiones.

“Nada nos era ajeno; íbamos a las exposiciones de pintura, a ver bailar a María Fux, al teatro de vanguardia, estabas sumergido en un mundo así [...] las galerías Bonino, Van Riel, el Di Tella”.

Arquitecto Jorge José Cortiñas

“El mundo anarquista estaba metido en la cultura en ese momento a raíz de la inmigración que produjo España durante la Guerra Civil. El otro gran impacto que recuerdo de la facultad fue la militancia política. Favorecía el hecho de que la facultad estuviera en Perú, nosotros salíamos caminando por Florida y llegábamos a Concentra y a Galatea, que eran dos librerías—de arte Galatea y de arquitectura Concentra—, nos quedábamos horas; además, los bares de por ahí eran muy divertidos porque estaba la gente de Filosofía, que funcionaba en el Rectorado”.

Arquitecta Aída Daitch

“[...] la ciudad era una ciudad apasionante, nos escapábamos a las diez de la noche de la facultad para entrar a las

once menos cuarto en el cine Arte, para ver la última película del Cineclub Núcleo que terminaba a las dos de la mañana, y después nos íbamos a comer, era fantástico”.

Arquitecto Jorge Moscato

Ruptura del modelo Beaux Arts. Aparición de la facultad moderna

El currículo de este período responde a un modelo acumulativo y a la vez fragmentario del saber. La materia troncal Composición Arquitectónica, acompañada por Visión, despiertan el mayor interés de los alumnos; las materias técnicas, junto con Historia, están disociadas, sin relación entre sí, situación que se mantiene actualmente a pesar de la conciencia generalizada de la necesidad de un cambio.

Se adopta el Taller Vertical como espacio de aprendizaje que aborda los niveles de la V de Composición Arquitectónica, permitiendo una coherencia en los objetivos de enseñanza y en la conformación de los nuevos equipos docentes.

Esta modalidad de trabajo facilita la relación docentes-alumnos, docentes-docentes y alumnos-alumnos, con distintos niveles de conocimiento a través de “las enchinchadas”, las correcciones colectivas, las entregas escalonadas que otorgan una dinámica participativa, de trabajo en común y de intercambio.

Es el comienzo de la facultad moderna, de fuerte impronta racionalista, que aborda lo social como variable sobre la que trabajar de forma racional.

“Pertenece a un período en que debimos estudiar en la mutación, con todos los estremecimientos, ensayos, aciertos y eclosiones que corresponden a esos períodos”.

“Coexisten la facultad estructuralmente vieja, con cursos rigurosos, bien planteados como sistemas de representación, dictados por el arquitecto [Alberto] Dodds, y por otra parte tiene fisuras por las que aflora el espíritu del movimiento moderno”.

Arquitecto Roberto Doberti

Se adoptan las bases teóricas del movimiento moderno, se privilegia la aparición de la “idea” previa al planteo del proyecto; el “partido” deberá representarla, será el punto de partida y llegada de la propuesta. Ideas contundentes, sintéticas, geométricamente simples, con relaciones funcionales claras y sistemas circulatorios definidos, a las cuales se subordinaban otras variables proyectuales; reducido número de partidos posibles, aceptados al interior de las cátedras.

“El movimiento moderno tenía esos dogmas, de que a través de la arquitectura íbamos a producir cambios en la estructura social”.

Arquitecto Roberto Frangella

“[...] aprendí que había que ser muy claro, fijar qué era lo principal y qué era lo accesorio, a jerarquizar las cosas rápidamente”.

Arquitecto Mario Linder

El paradigma de la época fue “la forma sigue a la función”. En urbanismo, los preceptos de la Carta de Atenas, y posteriormente los del Team X. Los enunciados de los ejercicios se corresponden con los programas profesionales.

“Era una época en que se miraba menos, se inventaba más, no había tanta información; arrancabas de un papel en blanco, tenías que producir de la nada. No había teóricas importantes, porque no había teoría, no había crítica de la arquitectura...”.

Arquitecto Alberto Berdichevsky

Elección de la carrera

Las razones para elegir la carrera de Arquitectura son múltiples, con muchas dudas, en algunos casos por descarte, en otros por conocimiento de familiares arquitectos, por mandato familiar, en forma casual; en otros por destreza en el dibujo, eligiendo Arquitectura en lugar de los estudios



9

5. Instituto Di Tella, Florida 936, CABA.
6. Jorge de la Vega (1930-1971).
7. Facsímil invitación Exposición JBP, Galería Van Riel, Florida 659, 1952.

8. Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, CIAM, La Carta de Atenas. Colección Documentos del siglo XX, dirigida por Amancio Williams, Buenos Aires, Editorial Contempóra, 1950.
9. Facsímil invitación Exposición Enrique Molina, Galería Galatea, Maipú 864, 1956.



12

en Bellas Artes imaginando mayores posibilidades de inserción laboral.

"[...] fue por la negativa que elegí Arquitectura".

Arquitecta Diana Agrest

"[...] la arquitectura tenía esta faceta artística que me pareció podía llenar mis expectativas, y al mismo tiempo darme un título con el que yo pudiera trabajar en alguna oficina en cualquier lugar del mundo".

Arquitecto Eduardo Leston

La metodología de enseñanza no se explicita, provocando, en los primeros años, situaciones de incertidumbre que se van disipando con el avance de la carrera.

"[...] en primer año, prácticamente, no se proyectaba. En segundo empezamos a proyectar y la forma de proyectar era con globitos, eran esquemas. Tirabas una barrita y eso se transformaba en un edificio [...]. Era de una chatura notable. Pero también se había perdido el neoclásico; teníamos que encontrar la metodología proyectual ya que nadie nos la enseñaba. O te la enseñaban a partir de los globitos. No fue fácil pasar de los globitos a pensar un edificio como una totalidad, o sea que un partido no es solamente un esquema circulatorio sino que un partido es muchas cosas más y se puede transformar en un croquis que explicita el partido".
"Es que era un tema culturalmente vergonzante que vos pudieras afrontar inteligentemente un tema estético, yo creo que estaba implícito en la enseñanza de la arquitectura moderna, no sé si solo para Wladimiro [Acosta] sino que para otros también".

Arquitecto Javier Sánchez Gómez

"[...] la facultad tenía una cosa extraordinaria de multiplicidad de opiniones, de multiplicidad de oferta. Primer año fue un año de incertidumbre y de supervivencia, una extraña tarea del momento de iniciación; descubríamos gente muy diferente".

Arquitecto Miguel Baudizzone

"[...] lo más fuerte fueron las aperturas, la sensación de que uno era como un terreno abonado y que todos los campos que te presentaban los abríais, no solo con los profesores, sino fuera, por tus compañeros, por lo que se hacía en el campo del arte, de la pintura, de la escultura, del cine; yo creo que a partir de la facultad empecé a engancharme con todo".

Arquitecta Aída Daitch

"[...] los primeros años de la facultad son años un poco básicos, en los cuales lo que te dan son materias que tienen que ver más con la formación intelectual y con la base que vos vas a eventualmente desarrollar como aspecto lógico después en un futuro [...] tampoco te daban un indicio demasiado claro".

Arquitecto Antonio Antonini

Se aprende viendo hacer y haciendo a la manera del taller del artesano. Se mantiene la impronta del "maestro". Se aprende por copia, reconocido muchos años después, siguiendo los lineamientos de los grandes maestros internacionales como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, más adelante Alvar Aalto, James Stirling y los Smithson (Alison y Peter).

"[...] Jujo [Solsona] obligaba a tener resoluciones frente a las cosas, es decir, trabajar y dar soluciones, y eso me sirvió durante toda la vida. Tratar de tener claridad de ideas, para poder exponer lo más rápido posible".

Arquitecto Carlos Lebrero

"Yo creo que era una facultad en la cual se aprendía con los ojos bien abiertos copiándose de los alumnos buenos, copiándose en el buen sentido".

Arquitecta Flora Manteola

La facultad moderna fue una creación colectiva de estudiantes y docentes auxiliares, luego titulares que junto con los docentes que ingresaron por concurso interactuaron intensamente, no solo en el quehacer pedagógico, sino también en la actividad profesional, en los concursos, en los viajes.

Ese espíritu de pertenencia se evidencia en muchas de las entrevistas de la década.

"La nuestra es una generación basada en el trabajo en equipo, dentro de los cuales nos terminamos de formar [...] arrancábamos con los grupos siendo alumnos de los primeros años y seguimos con el mismo grupo en la profesión. La práctica que hacíamos dentro de esos grupos era tremendamente intensa y formativa".

Arquitecto Alberto Varas

"Mi camada fue, en esa década, la que hizo una facultad coherente en sí misma [...] la facultad estrictamente moderna por primera vez".

"Como generación, conformamos un grupo".

Arquitecto Alberto Berdichevsky

"Nosotros nos formamos nosotros y con la protección y el ámbito de la facultad, con las personas que tuvimos como profesores".

Arquitecto Antonio Antonini

"[...] en nuestra época creíamos que el arquitecto era como Dios. Claro, que no solo éramos director de orquesta sino que tocábamos todos los instrumentos".

Arquitecto Jorge Aslan

Se distinguieron los talleres de Alfredo Ibarlucía en Introducción a la Arquitectura:

"Recuerdo como impronta importante el taller de Ibarlucía, en la primera formación, y el taller de Carlitos Méndez Mosquera-Leiro dieron muchas herramientas, introducían formas de pensamiento que te daban un bagaje suficiente como para poder cuestionar y criticar, te introducían en el pensamiento dialéctico, fuimos reconociendo el valor de los mínimos de la arquitectura moderna y el valor de la necesidad de nuestro medio; todo eso lo vimos en los primeros años de arranque, nos contextualizaban mucho".

Arquitecto Carlos Lebrero

"En el taller de Ibarlucía sostenían que para hacer una obra había que buscarle 'la punta al ovillo. Es como un ovillo de lana'. Era un poco esquemático, pero daban una introducción interesante al tema de la arquitectura".

Arquitecto Jaime Sorin

En Composición Arquitectónica se destacaron los talleres de Alfredo Casares, Wladimiro Acosta, Odilia Suárez, Juan Manuel Borthagaray y Mario Soto.

"Estaban los talleres que no tenían una identidad muy signficativa, y los dos talleres más importantes que a su vez lideraban posiciones ideológico-culturales, etc. [...] Uno era el de Wladimiro Acosta, obviamente, y el otro era el de Alfredo Casares; a mí me interesaban cosas de ambas posiciones. El gran momento superador fue la aparición del taller de Manolo [Juan Manuel Borthagaray], porque Manolo lo que hizo de manera genial fue sintetizar todas estas posiciones".

Arquitecto Eduardo Leston

"Lo que proponían los Talleres Verticales era cierto lineamiento arquitectónico, en algunos casos muy ligado a una ideología política, pero siempre con autonomía de juzgarlo en su propia medida de calidad y perfección arquitectónica, el racionalismo de un Wladimiro Acosta, gente más ligada al Corbu y la gente de [Eduardo] Ellis, que influyó también en [Alfredo] Casares, porque [Claudio] Caveri no estaba en ese momento en la facultad, con su Iglesia de Fátima, en construcción, impuso la teoría de las Casas Blancas".

Arquitecto Mario González

"Con el taller de Manolo empieza la facultad de toda nuestra generación. El proceso de formación del taller estuvo signado por varias cosas. Primero por la personalidad de Manolo y su discurso, y segundo la creación de equipos entre los compañeros; muchos de los que después como estudio seguimos perdurando nos formamos allí. Era otro momento no solo en el sentido de la economía del país, sino que era otro momento en la formación individual. Tenías muchas más certezas, y tenías muchas menos opciones. Nuestra generación, todo ese grupo, fueran alumnos de [Alfredo] Casares,

de [Eduardo] Ellis, de Odilia [Suárez], de Manolo, todos tuvíamos trabajo. Tuvimos una pluri oferta de ideas que tuvo varias ventajas, una de las cuales es que vos no tenías más remedio que hacerte tu propia opinión".

Arquitecto Miguel Baudizzone

"Manolo tenía una característica: daba teóricas sobre diseño y temas específicos, cuando todo el mundo pensaba que diseño era totalmente empírico".

Arquitecto Bernardo Bischof

"El taller de Borthagaray fue una revolución didáctica en la Facultad de Arquitectura; Manolo es el gran maestro de nuestra generación".
"Era un taller bárbaro porque estaban Manolo, [Mario] Soto, [Justo] Solsona, [Jorge] Erbin, [Jorge] Ferrari Hardoy...".

Arquitecto Jorge Lestard

"Juan Molina y Vedia hablaba de cómo la gente habitaba y cómo eran las costumbres de las personas. Realmente nunca lo escuché hablar de arquitectura como si se tratara de objetos".

Arquitecto Mederico Faivre

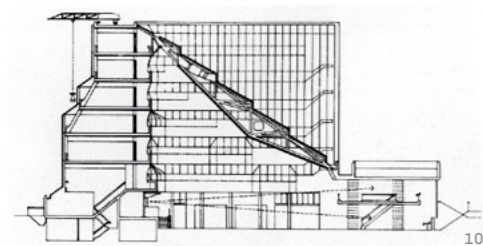
En Visión, las cátedras de Carlos Méndez Mosquera, Reinaldo Leiro, Gastón Breyer:

"Fue muy importante para mí Visión. Se cursaban cuatro años de Visión. Yo tuve la enorme suerte de tener a Gastón Breyer de profesor dos años, que era un tipo extraordinario".

Arquitecta Diana Agrest

"La etapa de mayor movimiento, intelectual y operativo, de aquella época, en mis recuerdos, en gran medida tuvo a Carlos Méndez Mosquera como el pionero que armó un movimiento muy fuerte en el 62. Empieza a aparecer el problema del diseño objetual entre los arquitectos. Así como en la época en que comienzo el Taller de Arquitectura se produce la inserción del movimiento moderno en la enseñanza de nuestra facultad, cinco años después se produce la llegada del diseño".

Arquitecto Arnoldo Gaité



10



11

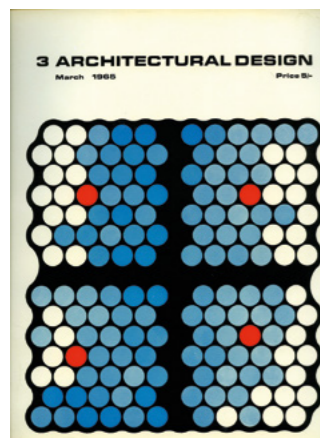
10. Facultad de Historia de la Universidad de Cambridge, 1964. Arquitecto James Stirling. Del libro *Edificios y Proyectos 1950-1974*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.

11. Edificio de oficinas Johnson & Son, Racine, Wisconsin, 1939. Arquitecto Frank Lloyd Wright. Del libro de Henry-Russell Hitchcock, *"In the nature of materials", the buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1942.

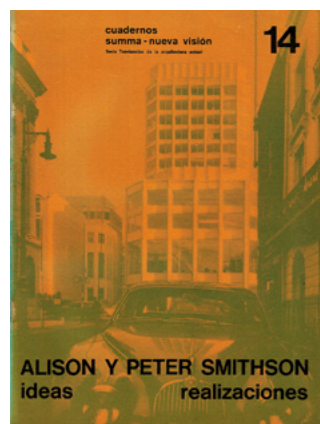
12. Facsímil tapa. Le Corbusier, *Obra Completa 1957-1965*, Zurich, Editorial Artemis, 1965.



15



13



14

13. Facsímil tapa. Revista *Architectural Design* n° 3, marzo de 1965, Londres, The Standard Catalogue Co. Ltd.

14. Facsímil tapa. Alison y Peter Smithson, "Ideas y realizaciones", *Cuadernos Summa-Nueva Visión* n° 14, noviembre de 1968, Serie Tendencias de la arquitectura actual, dirigida por Ernesto Katzenstein, Buenos Aires, Ediciones Summa.

15. Facsímil tapa. Revista *Summa* n° 9, agosto de 1967, Buenos Aires, Ediciones Summa.

La información acerca de teoría y producción arquitectónica era muy reducida. Los textos fueron cambiando a lo largo de la década: de Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* e *Historia de la arquitectura moderna* introdujeron la polémica entre racionalistas y organicistas; de Walter Gropius, *Alcances de una arquitectura integral*; de Siegfried Gideon, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*; las ejercitaciones de Vassily Kandinsky, Lázló Moholy Nagy, Paul Klee, Johannes Itten, Theo Van Doesburg, Mies van der Rohe en la Bauhaus; las obras completas de Le Corbusier y las de Frank Lloyd Wright fueron la base de la formación. Más adelante, de Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, y las teorías de Christopher Alexander a través de sus libros *Comunidad y Privacidad* y *Notas sobre la síntesis de la forma*. A nivel nacional, de Eduardo Sacriste, *Usonia, Huellas de edificios y Charlas a principiantes*. *Architectural Design* fue la revista más consultada de los 60. En el ámbito local se destaca la aparición de la editorial Nueva Visión y de la revista *Summa*—en reemplazo de *Nuestra Arquitectura*—, que publicará las obras de los estudios argentinos más significativos; los *Summarios* aportaron las nuevas tendencias.

Actividad profesional

Numerosos estudios se formaron y crecieron a partir de las obras surgidas de los Concursos de Arquitectura; más de ciento quince programas se concursaron en el período. La mayoría de los egresados se insertaron en la vida laboral debido a la propiedad horizontal y la recuperación del prestigio de los arquitectos en reemplazo de los ingenieros.

Trasmisión: continuidades y discontinuidades

Marcada continuidad se manifiesta en las filia-ciones docentes y arquitectónicas. El alumno que se forma en una cátedra inicia su labor docente

y desarrolla su carrera académica en la misma cátedra; hace concursos con alguno de sus integrantes e inicia su carrera profesional como dibujante primero y luego como integrante del estudio hasta su independencia. Gestores de la facultad moderna, los miembros de esta generación se constituirán en "maestros", tanto en lo académico como en la actividad profesional de las generaciones posteriores. En relación con la elaboración del proyecto en la etapa de gestación, unido a la metodología de enseñanza y a las insalvables condiciones de transmisión de conocimientos se detectan sensaciones y dificultades comunes que se han mantenido por generaciones.

"[...] mi recuerdo es que uno no entiende demasiado qué es la arquitectura, ni nadie se ocupa de explicarle tampoco demasiado... ¿Qué es lo que te lleva a tomar decisiones arquitectónicas formales de una cierta manera?". "[...] no era clara la relación entre la historia y diseño. No era claro el sentido de que tenías que mirar para aprender de una manera crítica...".

Arquitecta Diana Agrest

"No decían nada, no se decía bien qué era lo que teníamos que ver o hacer... El proyecto hubo que descubrirlo...".

Arquitecto Mario Linder

"La facultad fue un proceso de lucha que incluía mucho sufrimiento. Sufrimiento porque el proyecto no te salía".

Arquitecto Miguel Baudizzone

"Siempre el aprendizaje es feliz, pero doloroso también; yo lo recuerdo con cierta felicidad pero recuerdo el esfuerzo [...] porque en el aprendizaje hay momentos en que te sentís el último de todos".

Arquitecto Carlos Lebrero

"[...] la vocación la empezás a sentir en el desarrollo de tus estudios y de tus trabajos".

Arquitecto Antonio Antonini

A cincuenta años del período estudiado, el mayor desfase con la generación actual se manifiesta en los instrumentos utilizados, desde la regla T, la escuadra, el compás, el lápiz, el tiralíneas, los Graphos, la Tintenkuli, las Rotring, el calco y la gillette, los estordógrafos, el Letratone... hasta la aparición de la computadora. Estos instrumentos permitirán distintas aproximaciones al proceso proyectual, posibilitando a su vez diferentes producciones arquitectónicas.

"[...] el dibujo a mano alzada contribuía rápidamente a crear una imagen de lo que uno pensaba [...] el dibujo siempre era una síntesis de una idea [...] interesaba el borrón, el esquema que uno pretendía volcar, la idea que pretendía corporizar, ya fuera materialmente, espacialmente, el recorrido [...] Yo [...] dibujo a mano".

Arquitecto Antonio Antonini

"[...] el dibujo no era un dibujo técnico neutro; uno empezaba a dibujar con cierta tendencia, dándole expresión [...] donde se conectaban los espacios".

Arquitecto Alberto Berdichevsky

"Yo vivo del lápiz, con la ayuda de todos los demás que usan la computadora".

Arquitecto Carlos Dodero

"[...] en son de resistencia, digo a todo no, que la computadora no es maravillosa y todo lo que te puedan ofrecer estos cursos y modos nuevos de accionar en la profesión son maravillosos, pero con otros contenidos. Por eso yo me rebelo y no salgo del lápiz, la lapicera y de la mesa de dibujo, porque digo, todavía hay muchas cosas que decir con estas herramientas".

Arquitecto Roberto Frangella

"[...] lo que recuerdo de usar esas técnicas de dibujo [...] era que dibujar era algo placentero. Pintar, dibujar, o ver un dibujo [...] De esa manera, representar tu proyecto estaba muy vinculado con la actividad artística. Ahora también,

pero con las técnicas digitales, a nosotros nos resulta extraño. Aunque tiene un valor artístico, a veces el resultado final cambia, es una técnica más fría, una técnica en la que hay una interposición de la máquina, que antes no tenías. Antes dependía mucho de la presión que hacías con el lápiz, esas cosas te daban un resultado completamente distinto".

Arquitecto Alberto Varas

"Los programas permiten desarrollar [...] geometrías más complejas impensables en la época manual, al tiempo que se pueden insertar soluciones elaboradas, que nos colocan frente a un futuro difícil de imaginar."

Arquitecto Bernardo Bischof

"El problema con las nuevas formas de producción/representación en arquitectura es la dificultad de hacerse una idea de la totalidad de una obra en la computadora, la hibridez del dibujo".

Arquitecto Jorge Maceratesi

"[...] al día de hoy sigo dibujando con regla T y escuadra [...] la paralela la compré hace poco [...] sigo dibujando, como lo podés comprobar por este callo, todos los borradores a lápiz, de todo lo que se hace, dentro de lo que puedo, en el estudio. Y la verdad es que no tengo ningún interés en aprender Autocad, pero no porque no crea que no puedo aprender, sino porque siento que tengo energías para aplicar en otra cosa. Y eso que, por eso de las redes, yo puedo entrar en cualquier plano del estudio [...] ese uso del lápiz, ese tempo del Graphos, que era diferente al tiempo de la computadora, te permitía parar para limpiar [...] te daba un tempo para mirar el plano, que la computadora no te da, y el papel tenía un elemento fundamental que es la visión de conjunto. Aunque las pantallas vienen cada vez más grandes, son segmentales porque te obligan a trabajar 1:1, siempre estás muy restringido, y por eso tenés que estar ploteando continuamente y no ploteás tanto como deberías [...] creo que para nosotros el instrumento tuvo también un valor seminal, en el sentido de generatriz de pensamiento y generatriz de esfuerzo...".

Arquitecto Miguel Baudizzone

Bibliografía

- Dustchazky, Laura: *Una cita con los maestros. Los enigmas del encuentro con discípulos y aprendices*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2008.
- Facultad de Arquitectura, UBA: "50 años de la FADU", en revista *Contextos* N° 1, octubre de 1997.
- Guijarro, Eduardo: *La construcción de lo posible. La Universidad de Buenos Aires de 1955 a 1966*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.
- Suasnábar, Claudio: *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*, Buenos Aires, Flacso-Manantial, 2004.
- Terán, Oscar: *Nuestros años sesentas - La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Universidad de Buenos Aires: *Breve Historia de la Universidad de Buenos Aires*, en www.uba.ar.
- Entrevistas a los arquitectos: Diana Agrest, Antonio Antonini, Jorge Aslan, Miguel Baudizzone, Alberto Berdichevsky, Bernardo Bischof, Jorge Cortiñas, Aída Daitch, Roberto Doberti, Teresa Egozcue, Beatriz Escudero, Mederico Faivre, Roberto Frangella, Arnoldo Gaité, Mario González, Carlos Lebrero, Jorge Lestard, Eduardo Leston, Mario Linder, Jorge Maceratesi, Lala Méndez Mosquera, Jorge Moscato, Oscar Pulice, Javier Sánchez Gómez, Rolando Schere, Rodolfo Sorondo, Alberto Varas. Disponibles en los archivos DAR.



Década del 60

Por arquitecto Justo Solsona, Profesor Emérito FADU-UBA

El período 55-66 fue, a mi juicio, el tiempo más rico cultural y socialmente de la historia próxima en la vida de la Universidad de Buenos Aires; de la misma manera, la Facultad de Arquitectura se organiza y se transforma en un centro de referencia sobre la enseñanza de la arquitectura, con la llegada de profesores como Wladimiro Acosta, Juan Manuel Borthagaray, Mario Soto, Carlos Méndez Mosquera, y el arquitecto Alfredo Casares, que ya estaba en el período anterior. También los arquitectos Gastón Breyer, Hirszt Rotzait y otros más que hoy no recuerdo –todos enseñando en el período del decanato de Carlos Coire–; estos profesores hicieron que la enseñanza se transformara en algo polémico y enriquecedor. La creación en Diseño de los Talleres Verticales, de 1.º a 5.º año, fue una inyección de adrenalina a una enseñanza en talleres horizontales que ya había agotado sus recursos. No quiero referirme aquí, dado que en esos años era alumno, a la pobreza cultural y politización policial del período anterior al 55: ya fue, no está en mi espíritu pensar hacia atrás, aunque los posteriores vaivenes de la UBA y de la FADU demuestran que la política partidista siempre está presente en las aulas numerosas de nuestra universidad. La cultura y el conocimiento no significan pérdida de contacto con la realidad social y política; por el contrario, en los años 55-66 siempre estuvo presente el debate tanto en los talleres como en las asambleas. Tengo clara la imagen de Acosta subido a una mesa de trabajo, criticando, con su voz gastada, decisiones del gobierno de A. Frondizi, presidente de la Nación, o de quien fuera su hermano y rector de la UBA. Todos ellos universitarios de alto nivel intelectual, con la convicción de que la universidad era el foco que iluminaría la Argentina por venir. Como todos sabemos, esa luz se apagó brutalmente en el año 1966 con el golpe de Onganía y la caída del gobierno democrático.

Los Talleres Verticales incorporaron a docentes jóvenes, que con entusiasmo plantearon nuevas ideas para la enseñanza de la arquitectura, y una fuerte toma de conocimiento sobre las vanguardias europeas y americanas, como también de los grandes arquitectos de esa época.

La enseñanza en los talleres, desde Diseño 1 a Diseño 5, permitió que tanto alumnos como docentes fueran conociendo las distintas problemáticas de proyecto que se daban en los diferentes niveles. La exposición periódica de los trabajos, las críticas generalizadas en los talleres, la presencia de profesores invitados, la participación de ingenieros como asesores en los temas donde las estructuras eran importantes, la relación y el análisis teórico y gráfico de algunas obras de los principales arquitectos del mundo y de la Argentina hacían del Taller Vertical un lugar de múltiples conocimientos y polémicas, lo que enriquecía el marco cultural de la enseñanza de la arquitectura. No quedaban fuera de este marco las discusiones de la realidad política del momento, y el tema de la vivienda popular era una constante en los ejercicios de Diseño 2 y 3. Estas diferentes tomas de posición abrían el debate sobre el país, las ciudades y el futuro, sin intenciones ni discursos partidistas, tratando de imaginarnos una arquitectura social, moderna, simple, pero de imágenes contundentes. El Taller Vertical era por momentos una universidad en sí mismo, donde la enseñanza de la arquitectura era el motor para hablar de historia, de sociología, de la vida cotidiana, e imaginar los proyectos futuros por venir. La diversidad de talleres y las distintas posiciones frente a la arquitectura de los arquitectos titulares hacían de esta experiencia un intercambio rico en cuestiones tanto del diseño como de la construcción, y aquellos que enseñábamos también aprendíamos en las distintas experiencias que resultaban de los diversos temas a los que daban lugar los programas.

En ese período se formaron muy buenos alumnos, que luego lo fueron como arquitectos. Tanto es así que proyectos que luego fueron edificios se conocieron como el producto de la escuela de Buenos Aires. El hecho de la diversidad de opiniones enriqueció la experiencia de esos años, que hoy sigue en parte presente en la enseñanza de la facultad.

Después del 83, la incorporación del Ciclo Básico Común (CBC) produce una reestructuración en el Taller Vertical, sin que por ello pierda su estructura organizativa.

Mi posición de docente con Wladimiro Acosta me formó, no solo en la relevancia del clima en la arquitectura, sino también de la importancia en las orientaciones. W. A. fue un precursor en lo que hoy llamamos ecología, y su relación con los distintos climas de un país tan extenso como el nuestro. Era implacable en sus críticas a los grandes arquitectos Le Corbusier, Mies van der Rohe, Neutra, etc., en tanto descubría que algún proyecto no cumplía con sus preocupaciones sobre el sol o el clima.

Era un racionalista y allí estaba el fondo de su discurso, y de él aprendí lo que luego sería el eje en el taller que, como titular, dirigí durante muchos años. Transcribo, para terminar, un texto del año 86 (publicado en mi libro *Hacer y decir*, Buenos Aires, Infinito, 2007), que a mi juicio refleja mi pensamiento sobre la enseñanza de la arquitectura, como consecuencia de mi aprendizaje en la docencia de los Talleres Verticales entre los años 55 y 66:

Intentamos enseñar una lectura constructiva de los proyectos de arquitectura.

Cuando hacemos esta referencia —aunque honestamente todavía no hemos conseguido dominar absolutamente el tema, pero cada vez nos vamos acercando más al centro—, considero el racionalismo de los años 30 como referente

histórico. Para nosotros es importante pensar qué pasó con él, qué arquitectura produjo. Queremos darles a ustedes un marco cultural al cual puedan referirse cuando lean, estudien o piensen en arquitectura; considerando su producción, coincidente con la Revolución Industrial, el mundo moderno, el gran cambio social. Después pasaron cosas, como deben pasar en un mundo dinámico. Pero originalmente el movimiento moderno ve clarísimo —a través de sus distintas y simultáneas expresiones— que la arquitectura tiene que empezar a entenderse con las mismas ideas de la tecnología, con la razón, la lógica, con el pensamiento claro. Esto produce una arquitectura muy austera, cruda, y se produce, a mi juicio, también lo que para mí es la poética del racionalismo, que es esta especie de gran sencillez de formas.

En Buenos Aires, por esas cosas de trasvasamiento cultural, hay muchos y muy buenos ejemplos de obras construidas en este período. Probablemente, junto con Montevideo y Rosario, es una de las ciudades donde hay más densidad de ejemplos de edificios del racionalismo, anónimos y conocidos, entre los años 30 y 40. Nuestra referencia histórica es esa. Sobre eso hacemos ejercicios, vamos y venimos, porque nos interesa que ustedes lo vean. En cierto modo puede ser una traslación de mi propia formación. Yo me formé en la escuela del racionalismo, lo estudié, lo conocí, lo critiqué, me puse en contra y he vuelto razonablemente a entender que estos principios de austeridad, sanidad, racionalidad para pensar, razonar en arquitectura, no están en contra ni de la creatividad ni de la poética ni de una visión moderna de incorporar la arquitectura a la sociedad. Por eso hacemos énfasis en este punto: sobre ejemplos argentinos porque, como dije antes, tenemos muy buenos edificios en Buenos Aires de arquitectura racionalista.

Nos parece muy importante para los estudiantes que vayan ejercitando un sistema de

pensamiento lógico, que las respuestas a los problemas arquitectónicos tengan siempre una razón, tengan una explicación. Creo que la creatividad llega siempre. Además pertenezco a una vertiente de arquitectos creativos y pienso que, si uno la tiene, sale potenciada por un muy buen análisis, un muy buen trabajo sobre las necesidades, la función, y la razón.

Siempre digo: tengamos primero una buena planta, porque si tenemos una buena planta tendremos un buen edificio. Para mí una buena planta es aquella donde están claros los accesos, la estructura, la distribución de las cosas. Esta ansiedad que se crea muchísimo en la facultad sobre la necesidad de producir objetos notables no me parece una condición necesaria para el aprendizaje de la arquitectura. Por eso es que el marco del racionalismo nos sirve a todos como una referencia cultural para ir y volver en nuestras experiencias de trabajo.

¿Qué nos interesa enseñar?

Nos interesa enseñar un oficio. Nos interesa que ustedes conozcan, entiendan, comprendan la manera en que se produce arquitectura. Se nos ha dicho que con esta cuestión del oficio se deja en el tintero la creatividad intuitiva de los estudiantes. No es así. Yo creo que una cosa no tiene nada que ver con la otra. La creatividad surge, y surge con muchísima más fuerza, cuando quien tiene una gran vocación de crear está limitado. La creatividad más interesante es aquella que tiene límites puestos por la inteligencia. No es la creatividad casual, sino que es la creatividad producto de sentirse acotado por datos del entorno. La arquitectura está continuamente acotada por datos de la realidad. Del lugar donde se localiza, de la gente que la usa, de lo que cuesta, de cómo se hace, de cómo sobrevive a su construcción, de cómo se transforma. Son todos datos de la realidad. Es importante, como experiencias de los primeros años, tener conciencia de que se

trabaja en ese medio, y además estar seguros del oficio que se maneja hace que se trascienda el carácter de estudiante de arquitectura. Creo que ustedes, nosotros y el país tenemos un problema serio, y es justamente esta multitudinaria universidad, que llamamos masiva. La universidad masiva no da más esa situación escolar del trato personal entre el alumno y el profesor. Si bien todo el mundo piensa que al ser masiva debiera tener enormes virtudes, esas son el intercambio, la dinámica que genera la cantidad de gente queriendo aprender. Pero cada vez más se hace necesario que los estudiantes estudien por sí solos, que sean autodidactas, investiguen y sepan lo que quieren, porque las comunicaciones se hacen difíciles, y se necesita que quienes egresan estén muy seguros de lo que saben. A su vez, en el mundo moderno, cada vez más encontraremos profesionales de distintos rubros que no están trabajando específicamente en lo suyo. La respuesta a ese fenómeno histórico es que la Universidad de Buenos Aires tiene la capacidad de formar profesionales con mucha conciencia de su profesión, pero con gran capacidad de generalizar, de entender otros problemas. Esto es posible siempre a partir de estar seguro de lo que uno es. Nosotros intentamos que ustedes se reconozcan no solo como arquitectos, sino como universitarios, como personas que tienen un nivel de conocimientos importante, que es la herramienta para actuar en el mundo moderno. De allí viene nuestra insistencia en el oficio, que particularmente se enfatiza en Diseño 1.

Además está la actitud frente a la arquitectura, de lo que ya hemos estado hablando. Soy una persona que tiene la limitación de creer que no hay nada más interesante que la arquitectura. Esto es lo que ha dado sentido a toda mi vida profesional y docente. Esta actitud se vive en el taller, donde intentamos generar un clima de relación con la arquitectura. Y lo hacemos no solamente

generando una relación alumno-docente, sino también en la manera en la que actuamos frente a los temas. La escala de los ejercicios, y cómo intentamos que ustedes se agrupen para producir respuestas a esos problemas.

¿De qué modo trabajamos?

Trabajamos en Buenos Aires. Venimos trabajando en Buenos Aires desde el primer año que tuvimos el taller. Además, este año coincidimos con el planteo del arquitecto Borthagaray, que desde el decanato de la facultad nos pide que se trabaje en un territorio propio, y en el área metropolitana.

El taller tiene dos años de antigüedad. En el primero tuvimos unos trescientos alumnos, en el segundo alrededor de setecientos. Y nos manejamos con los cinco niveles.

Diseño 5 lo consideramos un año de tesis. Hemos decidido que no haya vivienda. La vivienda se trata en este taller, en Diseño 2. Yo soy un convencido de que uno entra en el mundo moderno o desaparece, por eso creemos que a los alumnos de D5 bien les viene hacer una experiencia compleja, elegimos el programa de un polo tecnológico, influenciados por un proyecto para Milán. Por otro lado, como soy un arquitecto que trata de enseñar lo que sabe, quiero traspasarles mi experiencia de lo que fue ese trabajo para Milán. Alguien dirá: pero Milán no es la Argentina. Sin embargo, cuando uno profundiza a nivel de los órganos del Estado que están en el área de la energía atómica y de la bioingeniería, se descubre que existen y están latentes una cantidad de necesidades—mucho más modestas que las europeas— que plantean problemas muy parecidos. Es decir, que un trabajo de D5 sería proyectar un centro tecnológico tomando el área de Constituyentes, donde está Energía Atómica, para recomponerla y agregar allí los edificios de alta tecnología, estudio e investigación que fueran necesarios para este trabajo.

Nuestra posición con respecto al tema de D5 puede resumirse con las palabras que cierran la introducción a nuestra propuesta pedagógica: 'no es utopía ni irrealidad tener presente el futuro. No debemos ceder nuestro propio espacio vital, como Argentina, en el mundo moderno y en siglo XXI.

El año pasado, en Diseño 4, hicimos dos temas: primero el que yo llamaría la casa burguesa, y segundo, la casa habitación agrupada. Se trabajaron edificios importantes frente al parque Saavedra. Desarrollamos una serie de edificios en base a unidades que se repetían, y ese fue el trabajo final. Me interesa señalar de ese trabajo la escala, el volumen del problema que manejan los alumnos de D4 del taller. Entonces, en la segunda mitad del año, hacemos lo contrario, la vivienda burguesa, para generar la contradicción y la polémica.

Diseño 3 en el taller es un nivel complejo. Creemos que D1 y D2 nos obligan a formar, a enseñar. En D3 el alumno tiene que empezar a aprender un poco por sí mismo, y es nuestro año clave. Después de D3, en D4 y D5 el alumno del taller ya sabe lo que nosotros hemos enseñado y se maneja con soltura. Entonces les damos tres temas fuertes. Primero, una casa a resolver respondiendo a alguno de los 5 puntos de Le Corbusier. Aparecen la columna y la escalera exentas, el volumen girado, la ventana corrida, la doble altura; el lenguaje más poético del racionalismo. Y abordamos las grandes polémicas sobre estas casas, porque son unas cajas, porque no son lindas, porque no tienen techo de tejas; esto es un problema que en algún momento hay que aprenderlo. Y es lo que digo, son los límites, las dificultades, que siempre se le fijan al arquitecto cuando tiene que trabajar. En este caso las dificultades que le ponemos al alumno son que resuelva esta caja dentro de los elementos originales del lenguaje del racionalismo corbusierano. Es un

ejercicio muy formativo y obliga a hacer un viaje al origen de la historia de la arquitectura moderna.

El segundo tema es una escuela. Daremos tres terrenos en esquina, largos y pasantes en la manzana. Además, se acompaña con un pequeño centro comunal, vecinal. Insistimos en la búsqueda y producción de una arquitectura clara, austera, de volúmenes trabajados; no de citas, o pequeñas artes, pequeños gestos—para los que siempre hay tiempo—, y en cambio nunca lo hay para tener una idea clara, fuerte. Una vez que uno tiene esa idea fuerte, que produzca la imagen principal, es mucho más fácil producir sobre eso todos los tratamientos posteriores, si es que así se decide.

Tercer tema: cambiamos de escala. Tema de inserción de un edificio de departamentos y comercios en barrio de carácter secundario, no céntrico (Caballito), con la complejidad de resolver una esquina muy particular y con una cierta presencia. Un ejercicio del que resulta un edificio comparable a los del racionalismo de Buenos Aires (Kavanagh, Safico, Comega), porque son masas y volúmenes similares. Quiero marcar con esto que en D3 el alumno ya está trabajando en el orden de los 15.000 m², en edificios con problemas de circulación verticales, sus estructuras, escaleras, y una cierta complejidad en la composición formal. Estos proyectos se terminan con fachadas y cortes en 1:50. En el taller insistimos muchísimo sobre ciertos planos grandes que por su tamaño adquieren una autonomía estética. Hay un cierto momento en que el plano, por su envergadura, adquiere tamaño casi arquitectónico. Ya lo vemos también con los ejercicios de relevamiento de los edificios racionalistas de Buenos Aires, que hacemos en Diseño 1.

Entonces, aparece en estos planos toda la complejidad de la masa arquitectónica, el manejo de los volúmenes, de los aventanamientos. Son proyectos que tanto pueden ser de un alumno como de un arquitecto. Es básicamente

un edificio. Esto es lo que nos interesa que se produzca al terminar Diseño 3, para que en Diseño 4 y Diseño 5 se pueda trabajar absolutamente libres de lo que sería la presión formativa del alumno, un nivel de estudiantes avanzados, casi arquitectos.

Creemos a su vez que tenemos que incorporar experiencia en el taller.

No se puede cambiar de año a año.

En el 85, en D2 hicimos un estudio sobre la casa Curutchet de Le Corbusier, de La Plata, y a partir de conocerla hicimos un planteo de cómo con esa tipología, esa imagen y un programa diverso el alumno podía resolver un conjunto de viviendas. Este es un ejercicio corto en el que, teniendo una referencia—trabajando sobre planos ya existentes—, el alumno hace un trabajo más de *collage*, de copia y pegado y va construyendo una nueva imagen con esa vieja tipología, o con esa moderna tipología. De esa manera van apareciendo nuevamente los temas que a nosotros nos parecen importantes del racionalismo: los *pilotis*, la rampa, las terrazas. Esto hace estudiar cómo era la planta de Le Corbusier y se abre el juego sobre un tema interesante, sobre una obra que es una pequeña joya de la arquitectura.

Después de este trabajo pasamos al tema de la vivienda. Trabajamos alrededor de 40 unidades, sobre la base de una matriz (este año los dúplex de Sánchez, Lagos y De la Torre de la calle Tres Sargentos). Hacemos primero esquicios. Después trabajamos en maqueta los anteproyectos y siempre terminamos a caballo de las vacaciones de invierno, de modo tal que después de ellas se termina la entrega, con planos de arquitectura más acabados. Esto nos deja unos últimos dos meses, o mes y medio, para intentar—con algunos ejercicios de apoyo— ayudar a los alumnos que están flojos, si es que se puede. Los que para nosotros ya han terminado el año hacen, conjuntamente con los ayudantes, un trabajo mayor.

Considero que tanto un alumno de D1 como de D5 puede enfrentar el ejercicio de cómo se plantea y se dirige el problema. Se puede producir el fenómeno de darle a un alumno de D1 un hospital como problema, y si está bien explicado seguramente lo resuelve, sobre todo porque es un problema muy sistemático. En este caso lo que tratamos de hacer en D2 es ingresar en el tema de la vivienda popular, nos manejamos con las superficies del Fonavi, y cuando termina este ejercicio, con el ayudante tomamos algunos terrenos de gran escala de las trazas de las autopistas —que no se han hecho—, y sobre estas, usando las tipologías o las unidades, intentamos hacer una operación de 300 o 400 departamentos como proyecto de masa. Un alumno que pueda entender que esto que empezó siendo un departamento luego son cuarenta, puede componer con estos elementos un importante conjunto urbano. Y esta es una experiencia que nos ha dado buenos proyectos, y sobre todo, terminar el año con un ejercicio que cambia las reglas del juego.

Los resultados son distintos partidos. Todos los proyectos son interesantes como imágenes y matrices arquitectónicas, posteriormente apoyados con sus planos en 1:50, cortes y vistas. En D2 hacemos énfasis sobre la materialidad de los edificios, una vez que hemos superado el tema de cuál es la arquitectura o el partido. En este proyecto se toma lo que ya se sabe: ancho de departamentos, forma de agruparse, relación núcleo-escalera-departamentos, relación con el sitio, espacio verde interior, y se hace en grupos de seis a siete alumnos con el docente. Se saca una especie de partido en forma de volumetría, con algunos dibujos complementarios que hacen que el alumno de D2 pase a pensar en una dimensión urbana, diferente de la específica de baño-dormitorio-núcleo sanitario-columna 3,50 x 3,50 m, que sí se aprende en el ejercicio anterior. Lo sacamos de contexto y lo obligamos a

pensar en otra dimensión, que puede ser tranquilamente un ejercicio de D4 o D5.

En D1 hacemos un ejercicio de pequeña investigación y de intervención en una casa existente de algún arquitecto argentino, como para entrar en tema. Posteriormente, empezamos con el desarrollo de una vivienda unifamiliar, y hacia mitad de año paralelamente hacemos el trabajo en grupos de investigación sobre los edificios del racionalismo. En el 84 tomamos las torres; el año pasado tomamos los anónimos; este año tomaremos los edificios públicos que se hicieron en esa época. Entonces haremos la visita a esos edificios, que los conocemos todos de memoria pero que nadie los mira, porque otro de los grandes problemas que tenemos en común los arquitectos y los estudiantes es que no ejercitamos el oficio de mirar. Hay que mirar los edificios, los materiales, las ventanas, las puertas. Uno enriquece su imaginación, enriquece su archivo personal a partir de saber mirar. Por ejemplo el Plaza, o ir y mirar como es el zócalo del Kavanagh. Entonces esta ejercitación de mirar luego culmina en un dibujo importante, que casi más que un aprendizaje es un homenaje a esos edificios. Además es un aporte al taller. Este año, cuando esté listo, haremos la exposición de los dibujos producidos por los alumnos de D1, hace dos años. Todos estos edificios—como el Omega—, siempre tienen una actitud de gesto muy marcada en el coronamiento, una forma de terminar interesante. Han sido construidos todos en la misma época; tienen, como el Sañico, estas lindísimas y atrevidas formas de trabajo de la ventana en esquina, una forma telescópica de ir terminando, con una formalidad totalmente contenida pero completamente sugerente. Hecho este ejercicio —trabajando en grupos de diez—, que produce un intercambio considerable, pasamos al ejercicio de la casa. Es decir que tomamos una casa de las que, como cronológicamente las expliqué, se empieza con

la intervención a una ya existente. Luego se hace una casa sobre una matriz. Les damos un programa y algunas condiciones de relaciones de estructura, tamaño y demás para poder cumplir. Luego hay una primera etapa de proyectación, que se interrumpe con el ejercicio del Kavanagh, como una manera de tomar aire en el medio, y se recontinúa con la terminación y documentación de la casa; así tendemos a lograr lo que en arquitectura llamaríamos anteproyectos avanzados: estructura, carpintería, materiales de terminación. Queremos que cuando un alumno se va del taller de D1 —siempre en la hipótesis de seguir en D2 y D3, para completar la estructura formativa que damos— tiene una línea conductora. Creemos en la necesidad de una documentación, una estructura, un lenguaje arquitectónico acotado realmente dominado por los estudiantes, que aparezca luego en los otros ejercicios, pero que no se transforme en el tema específico de la enseñanza, para darnos más espacio e insistir sobre los temas de proyectación. Este es el tema de la documentación de obra de la casa: todas estas rayas que van y vienen les deben parecer una cosa endiablada a los alumnos de D1 que nunca lo hicieron, pero que nos parece fundamental que aprendan en algún momento de la facultad; creo que precisamente el comienzo es un buen momento, una manera de perder el miedo a todo este código de artefactos, columnas, vigas, puertas y demás, que una vez que uno lo conoce —es el lenguaje de los arquitectos para poder expresarse y comunicarles al resto de las personas que intervienen en el hacer de una obra—, le va perdiendo el miedo, y se comunica más fácilmente. Entonces podemos proyectar sobre supuestos de cosas que se conocen. Pero, como taller, tenemos que estar convencidos de que los que entraron con nosotros hicieron el primer año y lo terminaron, lo conocen. Este es el punto.

La casa son tres temas: entre medianeras, exenta y en esquina. Nunca alentando disparates sino la simplicidad, que se entienda qué es la relación entre lleno y vacío, qué papel juegan las ventanas —además de dejar entrar el sol y el aire— en relación con la arquitectura, las paredes o muros; intentando a su vez que el alumno pueda articular el problema de la esquina. Tiene distinto grado de dificultad abordar una esquina que resolver un edificio entre medianeras, si bien aquí hay que resolver todos los problemas de relación con los vecinos. Aparecen las fachadas con sus cotas y los tipos de carpintería que luego están en sus planillas. En general nos movemos bastante. Pretendemos que el taller trabaje.

Trabaja el Taller y trabajan los docentes.

A veces me pregunto cuál es la tarea del titular, qué hace un titular. En mi caso, además de organizar la cátedra, y en cierta manera ser el responsable de la línea de enseñanza, uno sabe un poco más hacia dónde quiere ir con la formación. Este año me ocuparé de la formación y crítica formal en un *jury*, acompañado de un adjunto —además de las críticas constantes en las mesas del taller—. Habitualmente, yo, como titular, llego, crítico, hablo sobre los trabajos seleccionados. Pero este año incorporaremos una cierta obligación más para mí, que es ir dando todos los meses una charla coloquial sobre los edificios que nosotros hemos ido haciendo a través del tiempo. Tengo un defecto como docente, perfectamente claro y no me avergüenza decirlo: no hablo de otros arquitectos, qué hizo Stirling y contárselo a ustedes. Será tarea de los historiadores, y de los buenos. En cambio sí explico qué hicimos nosotros, por qué lo hicimos, en razón de qué. Y hablando con la gente del taller llegamos a la conclusión de que esta especie de viaje imaginario es, en un sentido, el aprendizaje en la facultad; además aparecerán como un contrapunto estas charlas mías, con explicaciones reales y concretas de muchos

de los edificios que hemos hecho. Creo que hacemos una especie de síntesis entre la realidad y el estudio, y la investigación, a partir de contar las historias que son siempre sabrosas y ricas de la razón de ser de muchos edificios, concursos, y de proyectos fallidos, que no se conocen, y así ustedes podrán ir entendiendo poco a poco cuál es la problemática profesional.

Muestro con estas palabras el pensamiento de quien o quienes nos formamos en el período 55-66, y al ejemplificar con un texto más actual (1986) le doy vida a aquella experiencia formativa que nos marcó a muchos.



Entre los años 2003 y 2007, desde DAR se realizaron exposiciones –organizadas por décadas, desde 1930 al 2000– de diplomados de la carrera de Arquitectura, sobre el par temático *Yo alumno / Yo arquitecto*. Esta experiencia, conjuntamente con las entrevistas extractadas, conforman este libro. Aquí presentamos algunos fragmentos de cada exposición.

EXPOSICIÓN fragmentos*

Los 60 en Arquitectura

Septiembre de 2004. Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria

Se destacan nítidamente los años 1956 y 1966 –definidos por el Cese y los cambios del plan de estudios, en un caso, y por la agresión policial de “los bastones largos” en el otro– como hitos claves en la historia de nuestra facultad.

En esta década se diplomaron alrededor de dos mil arquitectos, cifra que duplica la de los años 50 y cuadruplica la de los años 30 y 40, décadas estas últimas con menos de quinientos graduados cada una.

Así como en las entrevistas, en los paneles expuestos se plantearon tres ejes:

1. Yo alumno

Recuerdos de aquellos años guiaron la emoción de cada uno cuando relata cómo se produjo la metamorfosis operada desde su ingreso como adolescente del secundario a su paulatina inclusión en el nuevo oficio de arquitecto.

2. La caja de herramientas. Práctica y teoría

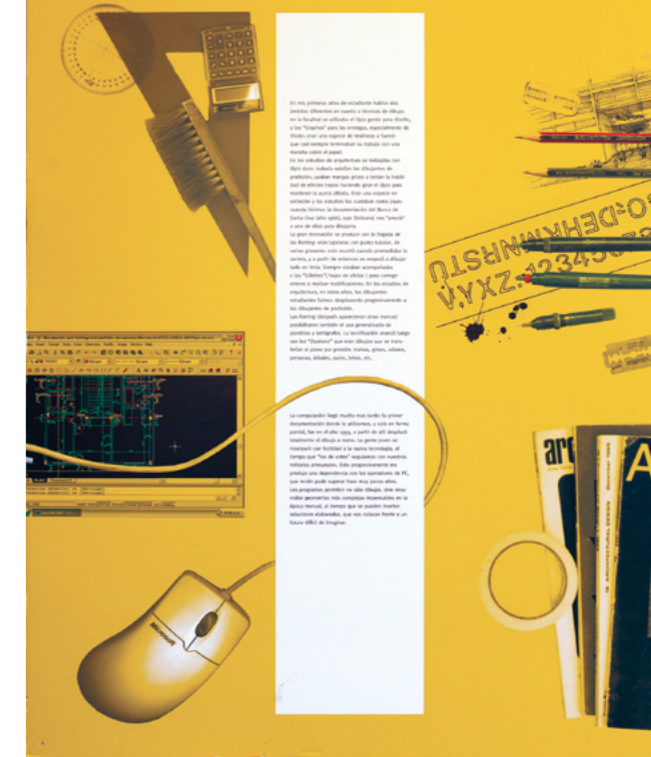
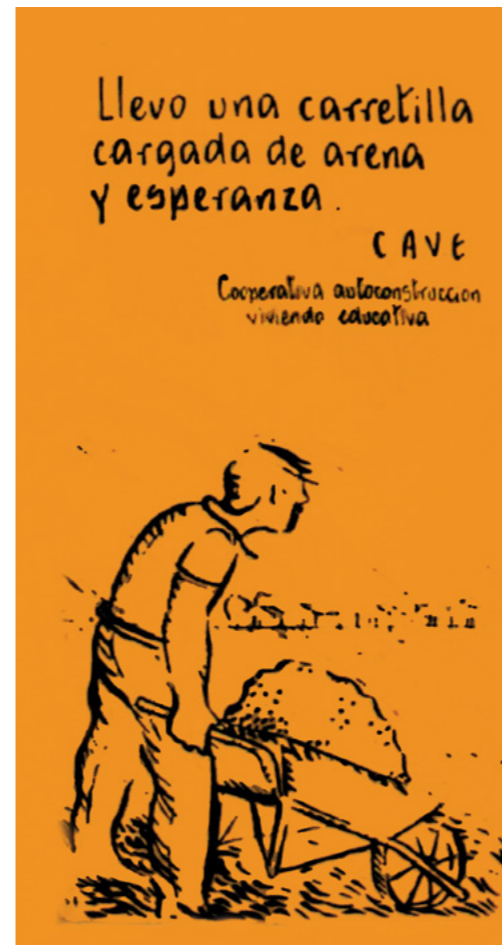
Consistió en describir lo que denominamos la *caja de herramientas* de esta apasionante profesión: tanto las concretas y materiales ligadas a la producción –desde la regla T hasta los “nidos” que abrigaron las primeras entregas compartidas en noches inolvidables– como, por otro lado, las herramientas teóricas encerradas en libros o iluminadas por algunas personalidades especiales, que fueron guías en ciertas etapas de la formación.

3. Yo arquitecto actual. La obra

Relacionado con la producción del “yo arquitecto”, formado desde aquel “yo alumno”.

Expositores

- Antonio Antonini
- Jorge Aslan
- Miguel Baudizzone
- Alberto Berdichevsky
- Bernardo Bischof
- Jorge Cortiñas
- Aída Daitch
- Roberto Doberti
- Mederic Faivre
- Roberto Frangella
- Arnoldo Gaité
- Emilio Gómez Luengo
- Mario González
- Carlos Lebrero
- Jorge Lestard
- Mario Linder
- Jorge Maceratesi
- Flora Manteola
- Oscar Pulice
- Rolando Schere
- Rodolfo Sorondo
- Alberto Varas

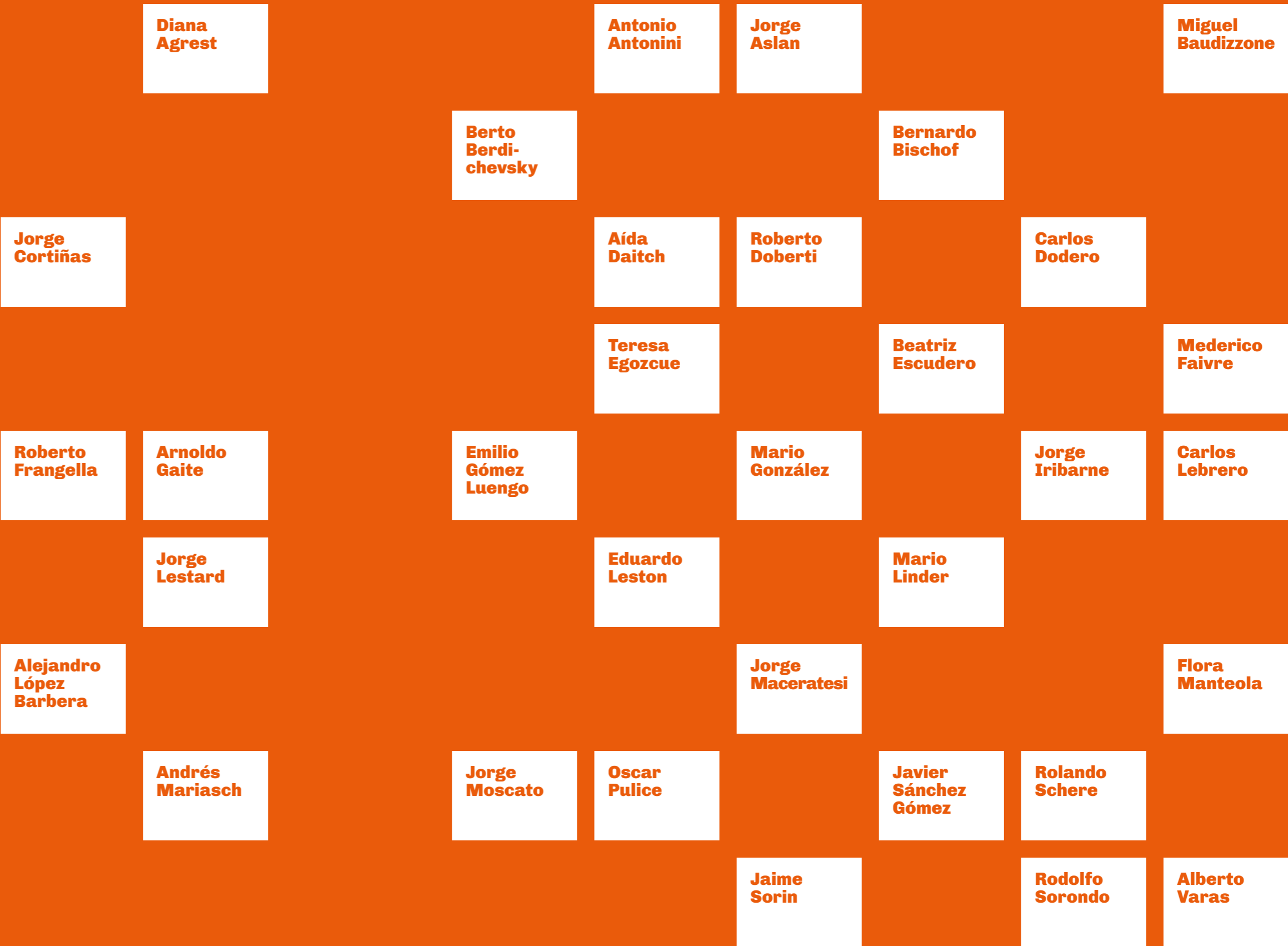


1966 Estaba cursando en el taller de Mario Soto y sobrevino la “Noche de los bastones largos”.



YO ALUMNO YO ARQUITECTO

extractos de entrevistas y textos





Diana Agrest

FAU 1959-1967



1. D. Agrest y M. Gandelonas: Facsímil tapa de *Oppositions 1. A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, que incluyó el artículo "Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work", Nueva York, The Institute of Architecture and Urban Studies, 1973.

2. Facsímil tapa. D. Agrest: *A Romance with the City: The Work of Irwin S. Chanin*, Nueva York, The Cooper Union, 1982.

3. Facsímil tapa. D. Agrest: *Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*, Boston, MIT Press, 1991.

4. Facsímil tapa. D. Agrest y M. Gandelonas: *Works*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1994.

5. Facsímil tapa. D. Agrest et al: *The Sex of Architecture*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1996. Ganador de AIA International Book Award.

6. Edificio de viviendas, Medrano 172/76, CABA, 1977/1982. (con asociados).

Al principio, mi recuerdo es que uno no entiende demasiado qué es la arquitectura, y nadie se ocupa de explicarlo. Fue por la negativa que elegí arquitectura; creo que acerté, porque si no, no estaría todavía a esta altura de mi vida pensando que siempre estoy empezando.

Tuve la suerte de estudiar durante uno de los mejores períodos de la facultad, con muy buenos profesores. Yo quería ser Mies, y eso era lo más difícil del mundo.

No entendía por qué uno decidía hacer ciertas formas y no otras. ¿Qué es lo que te lleva a tomar decisiones arquitectónicas formales de una cierta manera? Decisiones que, como todos sabemos, no vienen del aire. Y lo que no explicaban—eso sí debo decir que nunca fue explícito—es la relación entre la historia y el diseño. No era clara la idea de que tenías que mirar para aprender de una manera crítica.

Me armé un pequeño sistema, porque yo era muy funcionalista: esa era la ideología del momento. Los buenos eran funcionalistas y los otros eran formalistas, pero mi funcionalismo era muy exclusivo, me encantaba que cada cosa fuera lo que era. Era moralista, miraba a los maestros pero jamás las revistas. Entonces me podía hacer mis propias ideas. No pedía críticas hasta que no tuviera un partido. Claro, los maestros estaban más cerca de lo que están ahora; Le Corbusier vivía.

Fue muy importante para mí la materia Visión. Se cursaba durante cuatro años. Estudié color, textura. Era muy Bauhaus.

Tuve la enorme suerte de tener a Gastón Breyer de profesor durante dos años, fue un tipo extraordinario. Me inspiró muchísimo, incluso en mi interés por las ideas y no particularmente la teoría. Leíamos a Bachelard, Merleau-Ponty. Él nos enseñó muchísimo la teoría de la Gestalt. Proponía unos ejercicios fantásticos, geniales. Me acuerdo de que, en segundo año de Visión, hicimos un ejercicio que consistía en trasplantar una sociedad



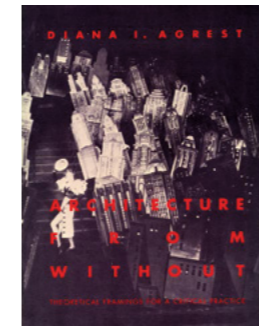
o tribu indígena de su lugar—no recuerdo por qué razones— a otro lugar. Las condiciones de vida eran muy difíciles. Era una franja muy angosta entre montañas altas y el mar, no crecía nada, no tenían dónde sembrar. Yo lo tomé como una cosa totalmente de otro mundo. Hice un proyecto todo pintado, con pincel y tinta china; no usé el lenguaje arquitectónico de representación, hice unos dibujos de color con muchas capas de pastel de cera, hidratados. Cuando fue la entrega yo vi a todo el mundo con planes de arquitectura y pensé: ¿y estos qué están haciendo?

Inventé cosas que no existían, por ejemplo la energía solar. Proyecté una gran lupa, que sintetizaba el sol que se conectaba a un generador; un aparato que se metía en el mar, sacaba algas y las centrifugaba; un vehículo que flotaba; proyecté unas carpas con sombrillas inflables que se movían con aire, tipo neumáticas, para dar aire refrigerado.

La facultad tenía algo muy genial: que dependía de tu interés. El quinto año lo hice en el taller de Odilia Suárez, porque a mí me interesaba el urbanismo y consideraba que su taller era el mejor.

Nuestro equipo tenía una actitud cercana al Team 10 que a mí me aburría; me interesaba la megaestructura. Fue la primera vez en mi vida que hice algo que estaba a la moda, pero yo quería explorar eso. Éramos un equipo de seis que terminó siendo de cuatro, y luego de dos. Con un equipo de dos hicimos un proyecto gigantesco, era prefabricado. Dibujé incluso los detalles constructivos; un proyecto horrible, el más feo de mi vida, pero bueno en su concepto, en lo que era en sí. Y me fue muy bien. A partir de eso, y además de terminar con una ansiedad enorme y casi morirme de anemia por quedarme dos semanas sin dormir—al hilo—lo que aprendí es que estaba todo mal. Eso fue lo genial. Que me di cuenta de que así no se puede pensar la ciudad.

Me gradué en Buenos Aires, me fui a los Estados Unidos y gané un concurso para enseñar en



Princeton. Mi aprendizaje es mucho por ósmosis, incorporo por todos lados, que es una manera genial de entender.

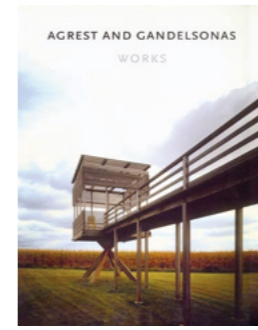
Cuando intervinieron la universidad presté mi casa para unos seminarios del Instituto Superior de Estudios de Arte, que dirigía César Janello; Oscar Masotta daba cursos, él introdujo la semiología. Eliseo Verón dio un seminario sobre Comunicación y neurosis, donde explicaba el modelo de comunicación lingüística de Roman Jakobson, que es una genialidad total, y las teorías de Gregory Bateson y Martín Prieto sobre informática, cibernética. Estudié sola el *Tratado de lingüística general* de Ferdinand de Saussure.

En aquel momento muchos estudiaban lingüística y semiología. Yo llegué desde el urbanismo y viendo la problemática de cómo se piensa. A partir de eso empecé a buscar los instrumentos conceptuales que me podían servir. Yo llegué a Saussure no porque a Saussure lo enseñaran sino porque me interesaba la comunicación.

Toda la problemática posmoderna y la crítica al modernismo no es la problemática de la arquitectura como estilo. Es la problemática de la ciudad, porque lo que falló fue la teoría del urbanismo moderno.

Después lo que pasa es que, como todas las teorías, en vez de teoría crítica se transforman en ideología de uso. Ese fue el primer artículo que escribimos con Mario Gandelonas en *Oppositions 1* que se llama "Semiótica y arquitectura: consumo ideológico o trabajo teórico". Es un artículo premonitorio.

Propusimos y desarrollamos con Janello una parte de la semiología de la arquitectura. Porque lo que él hacía era otra cosa. Era en Visión, y él estaba en un sistema muy muy abstracto. Y nosotros estábamos haciendo otra propuesta totalmente más crítica. Mi libro de teoría se llama *Architecture from without* y el subtítulo es "Fragmentos teóricos para una práctica crítica".



Realicé varios viajes; mi padre insistió en que fuera a Estados Unidos, donde tengo familia. Yo pensaba: "total en Europa está todo hecho, no hay lo que hacer". Y por supuesto que fui derecho a Chicago, a ver Mies. Fui al estudio de Mies, incluso me hicieron entrar a unos departamentos de Lake Shore Drive, lo cual era muy difícil. Visité toda la Escuela de Chicago.

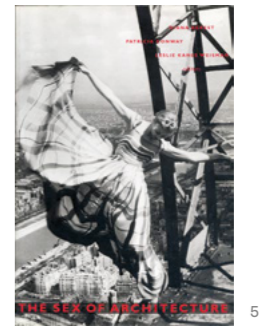
Después vi las obras de Wright, las casas; fui a Nueva York y al Guggenheim, que era relativamente nuevo; para mí fue impresionante, de lo más importante en mi vida porque fue la primera experiencia de espacio arquitectónico. Además de fascinarme todo el concepto me fascinó el edificio, me fascinó que lo puso ahí delante, en la 5.a Avenida, que era raro de entender, me influyó muchísimo, por siempre.

Después de graduarme gané una beca del gobierno francés, me fui a París; sabía para qué iba, quería estar en un lugar con ideas.

En Visión tuve que representar en siete técnicas distintas los edificios de Lake Shore Drive de Mies en Chicago, con tiralíneas y papel ilustración. ¡Era un disparate! Lo que era muy importante de Visión, aparte de la percepción, es que tomaba toda la cuestión de la representación como un tema en sí.

Ahora, en la universidad Cooper Union [The Irwin S. Chanin School of Architecture of The Cooper Union] logré que Visión tenga más carga horaria, como materia conceptual, como teoría, no simplemente de aplicación de los sistemas de representación.

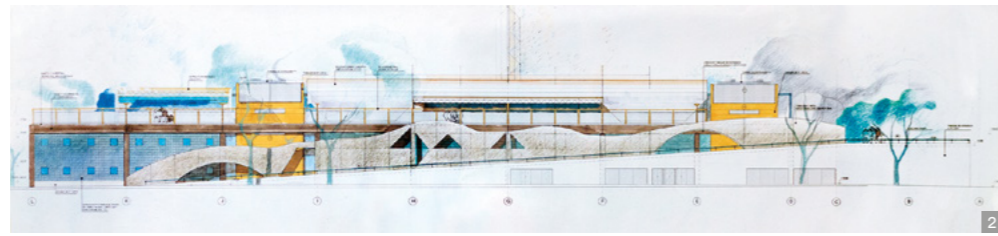
En docencia lo que me encanta hacer es un curso que he realizado durante diez años o más, que es con cine. Este año lo dicté también en la FADU, tengo una colección de videos impresionante. Hago como si fuera un curso del taller pero realizo trabajos sobre la ciudad, con toda una teoría que es a partir de mis escritos, que son lecturas filmicas de la ciudad.





Antonio Antonini

FAU 1954-1960



Inicialmente, la arquitectura fue para mí una vocación imperfecta y muy difusa: no sabía exactamente qué era, porque mi padre, a pesar de ser arquitecto, se dedicó a ser empresario de la construcción, aunque tuvo también una gran inclinación por el conocimiento de las culturas clásicas, de la arquitectura, de la historia de la arquitectura. Mi elección, entonces, fue casual.

Los primeros años de la facultad fueron años un poco básicos; las materias que cursás tienen que ver más con la formación intelectual y con la base que eventualmente vas a desarrollar después, en un futuro. No nos daban un indicio demasiado claro de la profesión.

Empecé a participar en la política de lucha y de oposición al régimen de Perón. Tuve una experiencia de concientización política, empezamos a trabajar en la facultad, en un período en el que había efervescencia política, que unía, en general, a todos los compañeros. Después, en el '55, fui delegado por la FUBA, no del curso total sino de la materia Teoría de la Arquitectura.

Cuando se produjo el corte del '55 hubo un renacer de la facultad, gracias a la generación anterior. Fue una generación pionera que vivió los últimos cinco, diez años del gobierno de Perón, que tuvo una actitud de lucha y de búsqueda. El cambio que produjeron lo gozamos nosotros.

La profesión, la vocación, la empezás a sentir durante el desarrollo de tus estudios y de tus trabajos. El primer año es una experiencia universitaria en el sentido de la libertad para estudiar y administrar los propios tiempos, los propios intereses.

Nos recibimos sin tener un grado de excelencia en nuestra producción particular, básicamente respecto del resultado, pero estábamos en un camino enormemente positivo porque realmente nosotros nos formamos entre nosotros, en el ámbito de la facultad, con las personas que tuvimos como profesores. El grupo estaba formado por Perucho Gassó, Manolo Benbassat, Eddie

Zemborain, Geri Schon y yo. Juntos cursamos los últimos cuatro años de la carrera. Todo lo que nosotros usamos y aprendimos fue a través de la profesión y, fundamentalmente, de la oportunidad del concurso. El concurso público a nosotros nos dio un empuje fenomenal. Fue una escuela de arquitectura, un verdadero posgrado.

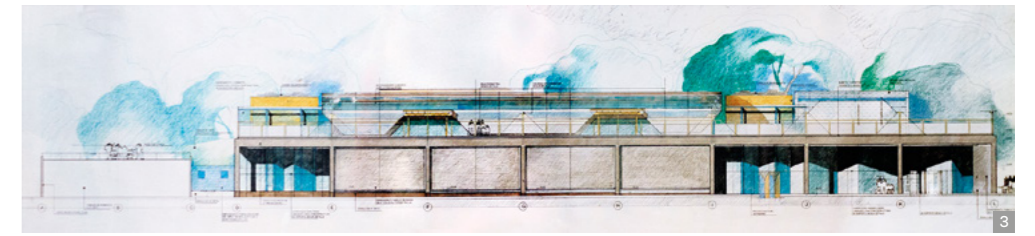
He tenido discusiones respecto del tema de los instrumentos, porque a mí me parece que lo nuestro tenía virtudes en relación con el instrumental contemporáneo. Por un motivo: porque el dibujo a mano alzada contribuía rápidamente a crear una imagen de lo que uno tenía adentro de la cabeza; al pasar las ideas al papel el dibujo siempre era una síntesis de una idea. Muy imperfecto, porque no interesaba que la línea fuera de punto a punto sino que interesaba más o menos el borrón, el esquema que uno pretendía volcar, la idea que pretendía corporizar—ya fuera materialmente, espacialmente—, el recorrido y todo ese tipo de cuestiones.

Creo que los chicos que saben computación lo tienen, en la medida en que profundizan el lenguaje, en la medida en que lo pueden manejar con amplitud, no solamente como copistas, porque el copista lo único que hace es traducir en forma muy esquemática lo que tiene dibujado de otra manera; el dibujante que trabaja con la computadora, aun haciendo planos técnicos y cosas por el estilo, tiene otras dimensiones que puede explotar. Yo dibujo a mano.

Me gusta mucho la pintura, el arte en general, y recurrí al pensamiento de algunos pintores porque hay algunos que pintan porque tienen una emoción y una sensibilidad muy especial, pero hay otros que piensan. Tuve la fortuna de encontrar a Alfredo Hlito, que dice cosas de valor universal que tienen que ver con la producción o creación en la arquitectura. Leí los libros de Tomás Maldonado, los del grupo de Arte Concreto-Invencción, que fueron artistas muy importantes, muy positivos.

Considero que el desarrollo de todo ese pensamiento abstracto en pintura se emparenta con el manejo de la producción de arquitectura, que es también una producción abstracta, producto del pensamiento que maneja elementos que no tienen que ver con la naturaleza.

Yo creo, a lo mejor es un poco esquemático, que las materias que cursé—Dibujo, Geometría Descriptiva—me ayudaron a llegar a ser arquitecto. Las elaboraciones que se hicieron después para cambiar los planes de estudio y transformar las materias básicas en materias que tenían una elaboración distinta, un contenido distinto, me parece que fueron producto de pensamientos más subjetivos y que tenían que ver más con quienes los propusieron, quienes los crearon, que con quienes los recibían y debían hacer su propia elaboración. Entonces, cuando como docente enseñás elementos concretos y le dejás la posibilidad de la síntesis al alumno, tal vez es mejor. Yo digo “tal vez”, porque no estoy seguro. Mientras que cuando vos fabricás la síntesis y le enseñás a través de la síntesis que vos has producido, podés llegar a saltar un paso.

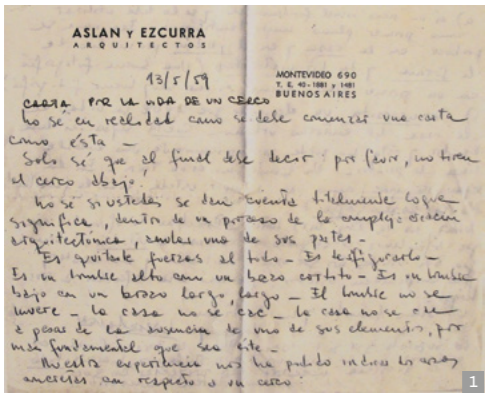


1. Dibujo. Estudio de torres, 2004.
- 2 y 3. Dibujos. Museo Interactivo de Ciencia y Técnica, Puerto Curioso, Puerto Madero, CABA, 1997, (con asociados).
4. Plan Municipal de Escuelas de la Ciudad de Buenos Aires, 1979, (con asociados).
5. Centro Cívico, pcia. de San Juan, 1979/2001, (con asociados).
6. Concesionaria Porsche-Nordenwagen, Vicente López, pcia de Buenos Aires, 2001. Mención Premio Bienal de Arquitectura SCA-CPAU 2004, (con asociados).
7. Laboratorio Roche, Gral. Pacheco, pcia. de Buenos Aires, 2002, (con asociados).
8. Subterráneos de Buenos Aires, estación Congreso de Tucumán, CABA, 2004. Gran Premio Bienal de Arquitectura SCA-CPAU 2004, (con asociados).



Jorge Aslan

FAU 1953-1960



1. Facsímil carta manuscrita, 1959. "13/5/59. CARTA POR LA VIDA DE UN CERCO. No sé en realidad cómo se debe comenzar una carta como ésta. Solo sé que al final debe decir: por favor, no tiren el cerco abajo! No sé si ustedes se dan cuenta totalmente lo que significa, dentro de un proceso de la compleja creación arquitectónica, anular una de sus partes. Es quitarle fuerzas al todo. Es desfigurarlo. Es un hombre alto con un brazo cortito. Es un hombre bajo con un brazo largo, largo. El hombre no se muere. La casa no se cae. La casa no se cae a pesar de la ausencia de uno de sus elementos, por más fundamental que sea éste. Nuestra experiencia nos ha podido indicar dos cosas concretas con respecto a un cerco:..."
2. Casa Aslan, Beccar, pcia. de Buenos Aires, 1967.
3. Edificio de oficinas Novartis (ex Ciba-Geigy), Ramallo y Arias, CABA, 1995. (con asociados).
4. Edificio de oficinas Volkswagen, Pacheco, pcia. de Buenos Aires, 1996. (con asociados).
5. Edificio de oficinas Gillette (actual Procter & Gamble), Munro, pcia. de Buenos Aires. Premio SCA CPAU de Arquitectura 1998. (con asociados).
6. Edificio de oficinas y servicios sociales HLB Pharma (ex- Hoechst), San Isidro, pcia. de Buenos Aires, 1989. (con asociados).
- 7 y 8. Edificio de oficinas Kraft Foods, Pacheco, pcia. de Buenos Aires, 2000. (con asociados).

El ingreso a la facultad no tuvo dudas para mí. Veía arquitectos en mi casa, iba al estudio de mi padre. Estaba imbuido de todo eso, en ningún momento se me ocurrió pensar la posibilidad de hacer algo distinto en mi vida. Estaba ese clima, el clima de la mesa de dibujo, del tiralígrafo, del tiralíneas.

Yo no soy un gran dibujante y he tenido agarradas con el viejo Lorenzo Gigli, cerca de "Siberia", ahí donde terminaba la escalera: él se paraba y uno iba pasando con el dibujo.

La facultad no tenía retención; era un ámbito al cual se iba a corregir o se iba a escuchar una clase teórica, pero no había una vida universitaria. Ya de por sí el ámbito era espantoso, como para no retener. Me acuerdo del taller, al que llamábamos, como dije, Siberia: uno iba con el sobretodo puesto.

El clima de la facultad antes del '55 era medio siniestro; uno sentía, viendo alguna cara que no conocías, que por ahí era un tipo que estaba allí escuchándote y observando. Ese era el clima de los primeros años, que también contribuía a que no te quedaras en la facultad. Después de la caída de Perón apareció una intervención: el clima era opuesto, pero lo que puedo decir de ese momento es que no había un clima de encuentro, sino que era más bien dispersivo. Aunque estaba el bar Querandí, que nos reunía.

Recuerdo que las materias técnicas no me gustaban nada. En una especie de academia en la calle Alsina, muy cerca del decanato, un profesor enseñaba Estructuras. Yo tomé clases con él; tenía un desfile de alumnos individuales y una particularidad: vos te sentabas en un escritorio, ponías las hojas en blanco y empezaba a escribir para vos... todo al revés, hacia tu lado, el cálculo de hormigón, el límite de fluencia, los diagramas de corte, todo para vos. Y vos ibas leyendo todo y era una especie de garantía de conocimiento de contacto porque si no aprendías con él eras muy bestia...



Terminé la carrera con Historia III en la cátedra de Gazaneo... Creo que fue uno de mis mejores exámenes, porque tuve otros espantosos... por ejemplo con Castagnino, en Introducción a la Construcción: me acuerdo de que yo quería memorizar qué significaba un desagüe tapado o un desagüe abierto de la cañería secundaria... Estudiaba instalaciones con Irene Van der Pol y Roberto Quiroga, ellos eran bárbaros, sabían todo; daban unos exámenes fantásticos y yo raspaba... Me acuerdo hasta de los nervios que te dejaban esos exámenes donde ibas como un zombi a ser sometido a torturas...

Pude viajar a Europa en el '54, en un viaje que organizó Hernán Lavalle Cobo. Él era profesor de Geometría Descriptiva, y se le ocurrió realizar un viaje que él llamó "Oriente, Grecia y Roma". Tuvo muy poco éxito dentro de la facultad, fuimos solo cuatro alumnos y tuvo que completar con otra gente: se formó un grupo de veinte.

Luego entré al estudio de mi padre y posteriormente hice otro viaje muy largo, estuve un año afuera, con Nora, mi mujer. Trabajé en una empresa que hacía prefabricación en Francia.

En ese momento, con más tiempo, pude ver obras de Le Corbusier. Viajábamos con Nora para ver obras. Fuimos a conocer La Tourette con una revista *Summa* o una *Domus* en la mano. Y con la revista empezamos a ver cuáles eran los puntos de vista fotografiados para recorrerlos. En una de las fotos vimos un lago y el reflejo de La Tourette en él. Pero por ahí no se veía ningún lago... Entonces, orientados por la revista, fuimos dando vueltas a La Tourette hasta que llegamos a ese punto de vista y había un enorme charco de agua donde se reflejaba el edificio. El fotógrafo lo había pescado justo, era totalmente artificial. Ahora se haría con Photoshop. Yo repetí la foto del lago porque me parecía muy graciosa.

Fueron muy importantes en mi formación Eduardo "Polo" Ellis y Horacio Berreta, gente con



la cual se hablaba con más profundidad. No era tanto la erudición en arquitectura sino que ellos tomaban un concepto mucho más general, del cual yo compartía partes.

También tuve muy buen vínculo con el tercero Edgardo Poyard, Mario Soto, Severo Alfredo Yantorno, que estaban en la cátedra de Arquitectura, y tengo el recuerdo de haberme entusiasmado mucho con sus charlas. Al mismo tiempo me interesaba más la obra de Wright, que no era precisamente el lenguaje que podía surgir con ellos.

Con la incorporación de Visión se pasó a la abstracción, a la búsqueda del equilibrio en el plano, a poner un puntito por acá pero equilibrarlo con una recta por allá. Hacíamos unos afiches. Yo no los entendí mucho, los vínculo con nombres como los de László Moholy-Nagy, Tomás Maldonado. Creo que no fueron útiles para la formación de arquitectos, que —por el contrario— daban una instrumentación muy esquemática: estabas volcando a Mondrian en una casa de fin de semana.

En nuestra época, creíamos que el arquitecto era como Dios; no solo éramos directores de orquesta sino que tocábamos todos los instrumentos, y que todo arquitecto podía hacer todo. Que lo mejor que le podía pasar al país era que el presidente fuera arquitecto, los concejales arquitectos, todos arquitectos. Uno estaba absolutamente metido en esa pasión.



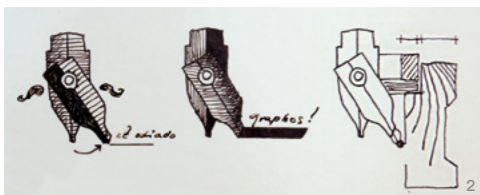


Miguel Baudizzone

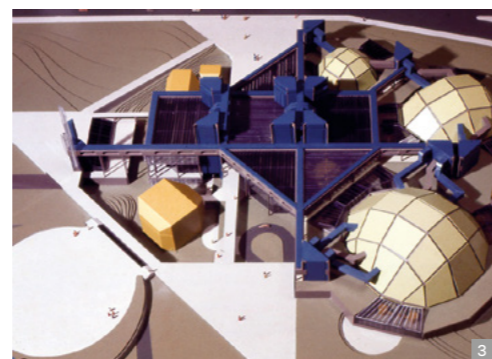
FAU 1960-1966



1



2



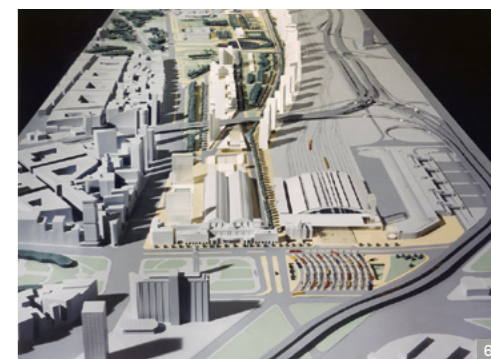
3



4



5



6



7

- 1 y 2. Dibujos.
 3. Concurso Nacional de Anteproyectos Auditorio de Buenos Aires, 1972. Primer Premio, (con asociados).
 4. Edificio de viviendas, Zapiola 2199, CABA, 1968, (con asociados).
 5. Edificio de viviendas Chenaut Park, Chenaut 1980, CABA, 2005.
 6. Proyecto Urbano Área Retiro, CABA, 2001.
 7. Edificio de oficinas Estuario, Dr. Ricardo Rojas 401, CABA, 1975, (con asociados).

Tengo muy presente mi época de estudiante en la facultad. Ingresé en el verano 59-60, con Pando, cursando a la noche, y descubrí el mundo de la actividad nocturna. Era muy chico, tenía dieciséis años, por eso ahora puedo tener cuarenta años de profesión.

En primer año logré pasar al turno mañana. La facultad tenía una extraordinaria efervescencia, con multiplicidad de opiniones y de ofertas que no tenía ninguno de los colegios secundarios.

Nunca supe por qué estudié arquitectura. Habrá sido para poner orden, porque la nuestra es una profesión de orden, dentro de un desorden total. La arquitectura tiene un orden clarísimo que no pasa por las reglas del neoclasicismo, sino por un orden físico.

Ingresar fue un impacto fascinante, y dentro de esa pluralidad había elementos—como sigue habiendo hoy, como ha habido siempre—absolutamente negativos. Tuve un ayudante que me escribió: “Váyase a ingeniería”; en el primer cuatrimestre me puso 2, y creo que en ese momento afloró un segundo ingrediente que es común a todo nuestro grupo, que es cierta terquedad; porque creo que los arquitectos tenemos que ser tercos, perseverantes. La facultad incluía mucho sufrimiento, sufrimiento cuando el proyecto no salía... También tengo recuerdos de momentos maravillosos de la vida.

Esta fue una segunda marca importante, mezclada con la incomprensión. Yo no entendía por qué durante el primer cuatrimestre teníamos que dibujar un árbol, después dos, después tres, y descubrir que los tres árboles determinaban un espacio. Era un procedimiento que suponía que las ciencias eran todo, que había que proceder a la manera de las ciencias, yendo del análisis a la síntesis, de lo general a lo particular, y la arquitectura no funciona por análisis, funciona por síntesis.

Ese primer año fue de incertidumbre y de supervivencia, fue un gran curso introductorio, muy

útil, muy proveedor de conocimiento. Cuando ingresé al taller fue en realidad cuando empezó la facultad de toda nuestra generación, con Juan Manuel “Manolo” Borthagaray, que acababa de llegar de Rosario. Los tres adjuntos eran Reinaldo Leiro, Mario Soto y Justo “Jujo” Solsona, un equipo de primera. Éramos cien, ciento cincuenta alumnos. El proceso de formación del taller estuvo signado por varias cosas; primero por la personalidad de Manolo y su discurso, y segundo por la creación de equipos entre los compañeros; muchos de los que nos formamos allí seguimos perdurando juntos en distintos estudios.

Nuestra generación tuvo una gran oportunidad a través de los concursos. En el gobierno de Illia—de los 60 y tantos—se hicieron muchísimos, y todos nos presentábamos. Por otra parte, era un momento de mucha confianza en el ejercicio de la profesión: nunca dudé de que iba a trabajar como arquitecto.

Era otro momento, no solo en cuanto a la economía del país, sino también en la formación individual. Teníamos muchas más certezas y muchas menos opciones. Ahora hay infinitos matices, basta enumerar las carreras que ofrece esta facultad.

Fue una época de contradicciones, de multiplicidad de ideas y de opiniones, que tuvo varias ventajas, una de las cuales fue que uno no tenía más remedio que hacerse su propia opinión. Por un lado el discurso de Manolo en relación con los materiales como la chapa, el ladrillo y el vidrio fue una impronta constructiva que marcó nuestra profesión. Por otro lado la mirada sobre James Stirling y el grupo Archigram, y al mismo tiempo un discurso totalmente diferente, como el de Leiro hablando de Alvar Aalto. Creo que más allá de la fascinación, de un movimiento crítico sobre los CIAM y sobre el lecorbusieranismo, había gente que suministraba texto. La facultad tuvo ese valor contradictorio, movilizador, de formación de grupo.

Toda esa etapa fue una extraña tarea de momento de iniciación, porque descubríamos gente muy diferente. Había una *melange* de grupos sociales, de historias personales, de acercamientos a la arquitectura que a todos nosotros nos impregnó y nos alentó de una manera fantástica. Por otro lado, una sensación de grupo, de apoyo mutuo y de sorpresa mutua. Y yo diría que también la perseverancia tuvo una mezcla de soberbia y de autoabastecimiento.

Resumiendo, tuvimos por un lado la posibilidad de una oferta de muchas posiciones, de muchos discursos diferentes, algo que esta facultad sigue teniendo. Por otro, una cuestión de amor por el oficio, en el sentido de valorarlo, y en ese sentido el mensaje de Manolo fue superestructural pero encontraba raíces, coincidió con buenos profesores de Técnicas, de Estructuras, de todo. Todos nosotros teníamos un respeto por la constructibilidad y la materialidad de los edificios que creo que fue lo que distinguió a nuestra generación. Como tercer punto, es que como reacción a la pluralidad se formaban grupos de trabajo, donde se volvía a reproducir la pluralidad, había grupos de trabajo numerosos. Una pasión por el aprender. Pero hay una cuarta pata de esta mesa, que es el vínculo docencia-práctica. En el 60, el pensamiento teórico es indisoluble del pensamiento práctico, está en la conciencia de esta generación que la teoría no era un mundo reservado para los teóricos, y cuando uno tenía que hacer un proyecto no tenía que hacer lo que quería el cliente, sino todo lo contrario, creíamos en la posibilidad de transformación a través de la acción profesional.

Además teníamos clarísima conciencia de que la facultad no terminaba con el diploma, sino que se seguía aprendiendo mediante un sistema informal que era la enseñanza. El vínculo teoría-práctica y el de enseñanza-aprendizaje fueron un paso de nuestra generación.

En relación con los instrumentos, considero que a un estudiante de arquitectura le tiene que

gustar dibujar, pero no tiene que saber dibujar. Hace varios años que me divierto haciendo cuadros, exposiciones de pintura. En los primeros años de la facultad me gustaba dibujar pero tenía terribles dificultades, pero en Arquitectura IV o V me ganaba la vida haciendo perspectivas. El tiralíneas fue un instrumento de tortura medieval que había perdurado, pero cuando aparece el Graphos fue el primer gran alivio; después vino el segundo gran alivio que fue la Rapidograph. Al día de hoy sigo dibujando con regla T y escuadra; en el estudio tengo paralela, que compré hace poco. Sigo dibujando todos los borradores a lápiz. No tengo ningún interés en aprender Autocad, pero no porque crea que no puedo aprender sino porque tengo energías para aplicar en otra cosa. Recuerdo una frase—que me contaron que siempre decía Eduardo Sacriste, y no me consta, pero bueno, atribuyámosela—que es que cuando vos le sacás punta al lápiz tenés que separarte del papel, y eso te permite ver el plano entero; te da un *tempo* para mirar el plano que la computadora no te da; el papel tiene un elemento fundamental que es la visión de conjunto. Aunque las pantallas vienen cada vez más grandes, son segmentarias, obligan a trabajar 1:1, es necesario plotear continuamente, y como es carísimo no se lo hace tanto como se debería. Además engaña, porque parece que un plano está fenómeno, pero a veces hay mucho error oculto atrás de una aparente buena grafía.

Para nosotros los instrumentos tuvieron un valor seminal, en el sentido de generatriz de pensamiento y de esfuerzo; obligaban a un esfuerzo físico pero daban una distancia, un *tempo*, el *tempo* de la lentitud, que era un tiempo interesante.

Paradójicamente, la aceleración que han dado las herramientas no ha sido acompañada por una conciencia. Hay una frase, de un libro que se llama *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, en que el personaje tenía en su casa un reloj que decía: “si me miras muchas veces sé que estás perdiendo

el tiempo”. Esta especie de exaltación del movimiento, exaltación de la velocidad, en el fondo oculta un cierto espíritu de consumo.

Nosotros no somos artesanos ni somos mecánicos, somos ejercitantes de un pensamiento, que es el pensamiento arquitectónico, lo expreses a través de la producción de proyectos, de la formulación de un estudio histórico, de tecnología, de lo que quieras. Nuestra formación como generación tuvo todo eso muy presente.



Carlos Alberto Berdichevsky

FAU 1957-1962



1. Sudamericana de Aguas del Pilar, Ruta Panamericana km 52, pcia. de Buenos Aires, 1998, (con asociados).
2 y 3. Sociedad Hebraica, Ruta 8 km 51.5, Pilar, pcia. de Buenos Aires, 1996. Concurso Privado, Primer Premio, (con asociados).
4. Edificio Organon Argentina, Sucre 865, CABA, 1997, (con asociados).
5. Edificio de oficinas CAPSA-CAPEX, Melo 632, Vicente López, pcia. de Buenos Aires, 1995. Concurso privado, Primer Premio. Premio Colegio Provincia de Buenos Aires 1997 y Premio Bienal de Arquitectura CPAU y SCA 1998, (con asociados).
6. Edificio de viviendas, Ruiz Huidobro 1805, CABA, 1999. Premio Bienal de Arquitectura 2002, (con asociados).
7. Edificio Banco Supervielle, Ex-Banco de Italia, Mitre 454, CABA, 2007, (con asociados).

Cursé la carrera año por año. Creo que debo haber sido de la primera o segunda camada que hizo una facultad coherente, una facultad coherente en sí misma: una facultad estrictamente moderna por primera vez. Del '56 al '66 hubo dos o tres camadas que pudieron arrancar con un tipo de facultad y finalizar con el mismo tipo de facultad.

Coincidía con una universidad sólida, que era la de Risieri Frondizi, y con un país que tenía un proyecto político. Era la época de "laica y libre": recuerdo que tomamos la facultad. Políticamente había dos grupos: el reformismo y el humanismo, una época de pocas opciones; si no eras orgánico, eras racionalista. Si eras racionalista por lo general eras reformista, y si eras orgánico eras más bien humanista; había también grupos, que llamábamos católicos, que también eran interesantes, como Pedro de Montereau.

Fue muy importante el Centro de Estudiantes. Todo se discutía, a favor o en contra; había participación.

Ingresé con Alfredo Ibarlucía, hice un ciclo básico durante enero, febrero y marzo. Prácticamente me enganché enseguida, pero no tenía una vocación definida. Mario Soto fue mi primer profesor, con Roberto Villanueva, que después se dedicó al teatro. Había gente de distintas disciplinas, gente que hacía escenografía, diseño gráfico, etcétera.

Yo creo que en estas cosas es muy importante primero el interés que tiene uno, y después el medio que se genera. Era una facultad quizás más elitista, porque en general la gente no trabajaba, no iba de noche. Estábamos todo el día, mañana y tarde.

Como generación, conformamos un grupo con Horacio Ramos, Jorge Erbin, Mario Goldman, Javier Sánchez Gómez.

Fue una época en que se miraba menos, se inventaba más, no había tanta documentación. Arrancabas de un papel en blanco, tenías que



producir de la nada. No había teorías importantes, porque no había teoría, no había crítica de la arquitectura. Tampoco revistas, no había artículos teóricos. La práctica dominaba, no me acuerdo saber bien por qué uno se volvía racionalista.

Los libros básicos fueron las obras completas y el "Mensaje a los estudiantes de arquitectura" de Le Corbusier, pero muy poca gente tenía libros; nuestros maestros fueron Aalto, Le Corbusier, Wright.

En cuanto a las materias técnicas había tipos interesantes, pero no había unión, uno aprendía por otros lados el tema técnico, en los concursos, con asesores.

El dibujo no era un dibujo técnico neutro; se dibujaba con cierta tendencia, dándole expresión a las conexiones. Dibujábamos con dos plumitas y las Speedball. Las Speedball eran unas plumas con una punta redonda para escribir caligrafía; la Tintenkuli apareció al terminar la carrera, y al poco tiempo la primera Rapidograph. Usábamos tiralíneas con tinta de colores, no había marcadores, solo lápices.

Fue la época del desarrollismo, de la ilusión de progreso. Hubo un cierto bienestar, había discusiones que hoy se ven con otros ojos, pero en ese momento el grupo al que yo pertenecía era un serio opositor a las privatizaciones del petróleo, al tema de la enseñanza, parecido al del '84. En América se fue dando una situación particular, y en la facultad también. Recuerdo la efervescencia de aquellos años cuando se rearmó de nuevo en el '84, fueron años en los que uno tenía una clara respuesta a lo que había sido la enseñanza, y lo que habían sido las tendencias de arquitectura anteriores; nosotros entramos con la primera facultad moderna, y cuando volvimos en el '84 hubo que volver a colocar eso, porque estaba el posmodernismo, es decir, hay una cierta coincidencia. En los '60 había futuro, uno se recibía y el paso siguiente era ponerse un estudio, ni mejor ni peor



que ahora. Apareció la propiedad horizontal, que nos permitió armar los estudios; todos, mal que mal, tuvimos trabajo.

Esta generación del '60 hizo enseñanza y docencia de manera muy marcada: los que estábamos estudiando después fuimos docentes, igual que ahora. Nuestros profesores tenían diez años más, quince; ese es un tema generacional no menor, porque te permitía un acercamiento óptimo con un profesor.

Actualmente en la facultad hay mucha gente que participa de un montón de cosas, pero por un tema de escala no te enterás. El que tiene interés en participar y vivir una facultad como la que vivimos nosotros en estos momentos puede hacerlo, con las diferencias de todos los elementos, la información, todo eso que nosotros no teníamos.

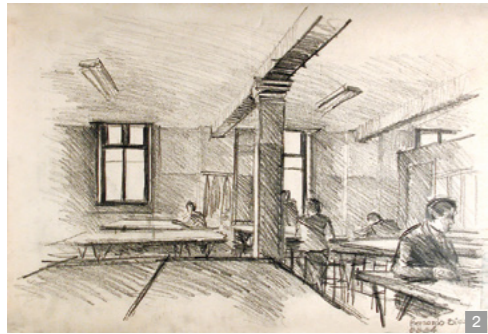


Bernardo Bischof

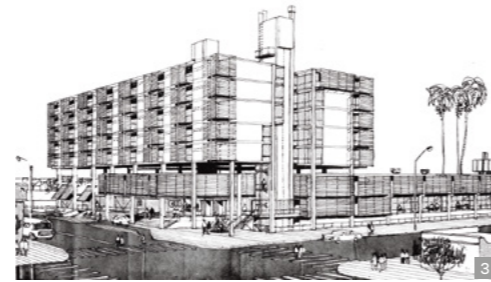
FAU 1959-1966



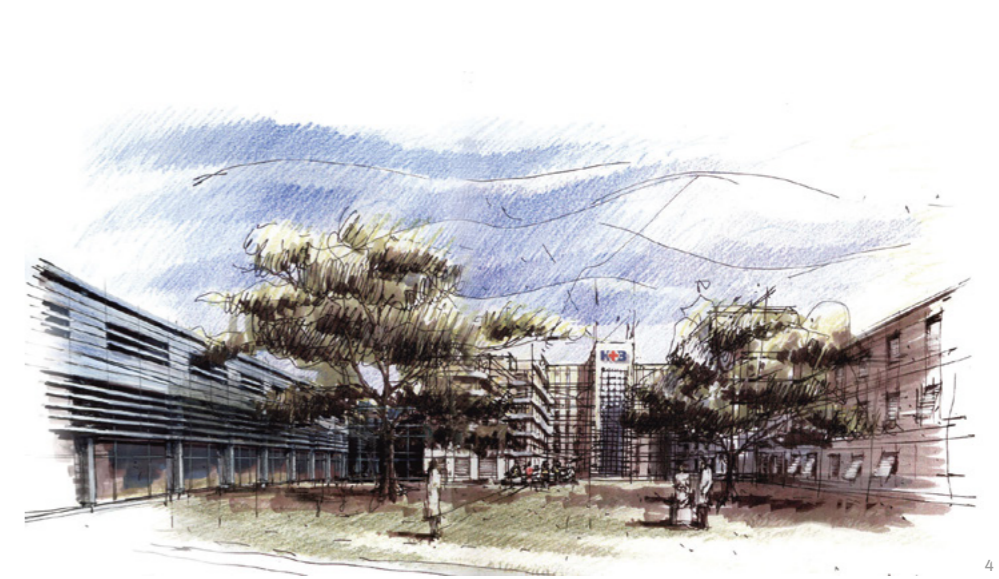
1



2



3



4



6



9

Yo empecé en 59, pero al año siguiente prácticamente dejé: hice la conscripción, y en La Tablada: allí no se salía todos los días. A pesar de eso cursé una materia técnica, me parece que era Construcciones o Matemáticas, como para no desvincularme del todo. Después hice Composición I, con Materi y Luis Plez.

Con Borthagaray hice los últimos tres años. En Composición III estaba con Reinaldo Leiro, en IV con Julio Ladizesky, y en V con Mario Soto y Marcos Winograd. Cuando me anoté en el taller incluso me pararon y me dijeron que si no era muy buen alumno que ni me meta, medio me amedrentaron pero, bueno, me anoté igual. Era como una especie de elite entre los talleres, por el prestigio que había alcanzado. Digamos que los que la querían pasar fácil ni se metían y los que tenían alguna inquietud de salir sabiendo eran los candidatos. En el grupo de mi año se juntaron varios que después hicieron alguna trayectoria. Para empezar estaban Fernando Aftalion y Guillermo Vidal, que eran socios míos, y también Miguel Baudizzone, Jorge Lestard, Alberto Varas, Fernando Iturrieta, Cacho Korn. En el año inferior a nosotros creo que estaban Jorge Silveti, Rodolfo Machado, Rafael Viñoly, en fin, se fueron juntando todos los que tenían un poco de inquietud y se nuclearon allí.

El taller en el último curso se organizó armando equipos; hasta los años anteriores eran trabajos totalmente individuales; en el quinto curso se armaron equipos y en ese momento me junté con Aftalion y Vidal. El tema fue hacer una especie de ciudad satélite entre Campana y Zárate, armando un conglomerado urbanístico con estos tres núcleos. La entrega fue una charla con diapositivas, en el Aula Magna me parece, ahí en los galpones de madera; fue una exposición para todo el taller. A mí la entrega esa de Composición V es la que me parece más importante, por lo que después pasó, sobre todo porque finalmente

se armó un estudio a partir de ese grupo de compañeros. Yo en algún sentido me siento como un privilegiado, porque no sé si hoy en día la facultad ofrece las mismas posibilidades; yo no estoy muy interiorizado, pero en ese momento era como un privilegio estar ahí, particularmente en el taller de Juan Manuel Borthagaray; cuando había un concurso todos estaban de alguna manera con algún grupo, trabajando o ayudando. Todos los ayudantes eran, digamos, los concurseros ya habitués.

Manolo tenía una característica que era la de dictar teóricas cuando todo el mundo pensaba que diseño era totalmente empírico; él daba teóricas de Diseño, de temas específicos: por ejemplo recuerdo que un día dio una teórica sobre formas de entrar a un edificio. Mostraba montones de ejemplos de distintas cosas, y así varios temas. Por otro lado, estaba el tema de los concursos. Él intervenía, seguramente, en muchos, y todo su cuerpo docente y muchos de los alumnos ayudaban en esas ocasiones. De todos modos, aunque no ayudaran cada vez que había un concurso se lo vivía como un acontecimiento casi deportivo; entonces, se veía quién era el ganador, quién no, cómo le fue a uno, o al otro. Incluso el curso de Composición V estuvo planteado inicialmente como un concurso entre los alumnos, para lo cual se formaron equipos de a tres. Yo creo que en los primeros años no había una relación muy grande con el mundo exterior; por lo menos habría algunos que tendrían más inquietudes culturales que otros, un poco a través de las correcciones y de lo que se hablaba con los docentes. Me imagino que eran las figuras de la Bauhaus y Le Corbusier el sustento ideológico que estaba detrás.

Cuando entré al taller de Borthagaray cambió un poco el enfoque: ellos en esa época tenían como modelo a la arquitectura inglesa, y en ese momento los máximos referentes eran Stirling y dos o tres más, no me acuerdo, pero había, digamos, una segunda línea.

Existían dos grupos en cuanto a representación: lápiz gordo para diseño y Graphos para las entregas, especialmente de Visión.

En los estudios de arquitectura se trabajaba con lápiz duro. La gran renovación se produce con la llegada de las Rotring, que ocurrió cuando yo promediaba la carrera, y a partir de ahí se empezó a dibujar todo en tinta.

En los estudios de arquitectura, en estos años, los dibujantes-estudiantes fuimos desplazando progresivamente a los dibujantes de profesión.

Actualmente, los programas de computación permiten desarrollar geometrías más complejas, impensables en la época manual, al tiempo que se pueden insertar soluciones elaboradas que nos colocan frente a un futuro difícil de imaginar.

En cuanto a la docencia, yo me recibí en marzo del 66, y después entré como ayudante de Borthagaray hasta julio, agosto, cuando fue La Noche de los Bastones Largos, y ahí me fui y nunca volví porque en realidad la experiencia docente no me resultó cómoda, no me sentía docente, así que cuando se dio ese corte ya no regresé.

1. Trabajo de alumno, acuarela.
2. Trabajo de alumno, Visión I, 1959.
3. Hotel Termal, Presidencia Roque Sáenz Peña, poia. de Chaco, 1971/1979. Concurso Regional de Anteproyectos, Primer Premio, (con asociados).
4. Concurso Hospital Británico de Buenos Aires, Perdriel 74, CABA, 2001/2002, (con asociados).
5. Edificio de viviendas, 11 de Septiembre 782/784, CABA, 1969/1972, (con asociados).
6. Ciudad Judicial de Santa Rosa, poia. de La Pampa, 2001/2002, (con asociados).
7. Edificio del Banco de la Provincia de Santa Cruz, Casa Central, Río Gallegos, 1965/1968, (con asociados).
8. Hospital de Niños Dr. Pedro de Elizalde, Barracas, CABA, 1995/2009, (con asociados).
9. Hospital Nacional de Pediatría Dr. Juan P. Garrahan, CABA, 1971/1984, (con asociados).



Jorge Cortiñas

FAU 1957-1963



1. Casa Baigüera, Gral. Villegas, Poia. de Buenos Aires, 1964.

2. Dibujo, Serie *Salven a los arquitectos*, década de 1980, color retrabajado en 1998.

3 y 4. Trabajo de alumno, *Visión III*, Cátedra Hirszt Rotzait.

5. Garage, Vicente López 1724, CABA, 1996.

6. Casa Vega, Holmberg 3191, CABA, 2003.

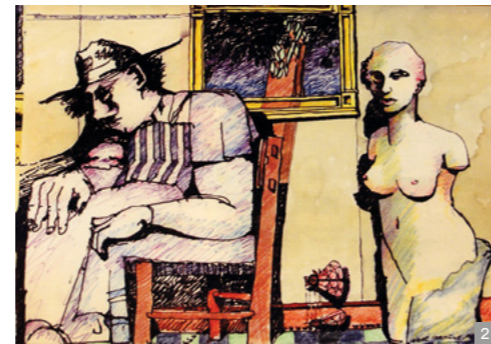
7. Edificio de viviendas, Ciudad de la Paz 337/47, CABA, 2005.

Ingresé a la facultad de casualidad, totalmente de casualidad. Yo estaba muy fluctuante, tenía un tironeo por el lado de las humanidades y de la filosofía, pero como me tenía que ganar la vida sí o sí, porque era huérfano de padre, iba a seguir Derecho que no me interesaba en absoluto pero era lo más parecido a las humanidades. Mi abuela vivía en el centro, muy cerca de la facultad de Perú, y un amigo del barrio me pidió que le averiguara cómo era el ingreso a la Facultad de Arquitectura. Y entonces me fui a la calle Perú, entré a ese hall, me pescó todo ese ambiente. Empecé a mirar las materias y pensaba Historia del Arte me gusta muchísimo, y Dibujo me gusta muchísimo; yo me pasé siempre toda mi vida dibujando. Después volví, le di el informe a mi amigo, que por supuesto no entró a Arquitectura ni le interesó en absoluto todo lo que yo le había averiguado. Debían ser los últimos días de diciembre, y nos estábamos yendo a Mar del Plata, y le digo a mamá: me voy a quedar porque voy a hacer el ingreso a la Facultad de Arquitectura.

Estuve todo el verano del 57 haciendo ese maravilloso curso de ingreso que armó Edgardo Poyard, con Gregorio Weinberg en Historia, con Rolando García en Lógica. Además de la apertura, me cambió el estilo de vida, porque empecé cursando de noche y yo había ido todo el colegio de mañana, y me mudé prácticamente a lo de mi abuela para no viajar tanto. Terminaba la noche cansadísimo de estudiar y me iba a caminar por la Costanera Sur. Recuerdo haber comprado una tajada de sandía y comérmela ahí, con los pies colgando sobre el río; en aquella época todavía no había Reserva Ecológica.

En una de las últimas clases de Dibujo, el profesor me mira un dibujo y me dice: "Usted tiene pasta para arquitecto", entonces yo lo miro y le digo: "Me alegra que usted lo sepa, porque yo todavía no lo tengo claro".

Durante la facultad era uno de esos tipos



que iba de un lado para el otro, me cambiaba de talleres, de turno, es decir, iba errando, buscando, junto con mi grupo de pertenencia. Llegamos a armar un grupo muy lindo, El del Sótano. Estaba integrado por los mayores: Horacio Ramos, Jorge Erbin, Mario Goldman, Erik Guth, César Ferrari, que fue socio mío durante mucho tiempo, y los dos benjamines: Alberto Berdichevsky y yo. Nos juntábamos en un sótano y ahí teníamos nuestras mesas de dibujo, hacíamos las entregas; para mí fue una de mis herramientas.

Se vivía con gran optimismo no solo porque ibas a tener trabajo, ibas a hacer lo tuyo, sino optimismo en cuanto al rol de la arquitectura. La arquitectura era un gran modificador, el mundo iba a cambiar y la arquitectura era pionera en eso.

Además había una homogeneidad de pensamiento muy fuerte, que es otra cosa que me parece muy interesante. Cuando nosotros nos recibimos fueron armándose distintos grupos, hasta que uno más o menos perfila la cosa. Hice el Concurso del Banco de Santa Cruz con Ferrari y sacamos el segundo premio. Hoy, escaneando las revistas del Consejo de la Sociedad Central, de la SCA, me encuentro con ese concurso y están las perspectivas, lo que se publicó del segundo premio. Entonces empiezo a mirar: el primero, el segundo, el tercero, el cuarto, el quinto, y son todos muy parecidos. Cuando los mirás a la distancia te das cuenta de que hay una homogeneidad de la época muy fuerte. El tercero fue de Tony Díaz con Jorge Erbin, en el cuarto creo que estaba Berardo Dujovne. Y vos los vas mirando y tienen un aire de familia todos los proyectos.

Entré a la facultad con *Saber ver la Arquitectura*, el libro de Bruno Zevi, y ahí nos dividíamos en racionalistas y orgánicos. Y los racionalistas éramos además ateos y comunistas, hasta que llegó Alvar Aalto y pudo todo. Ahí ya fue todo distinto, se produjo un acercamiento, incluso era un tipo que hilvanaba las dos cosas tan antagónicas. Otra

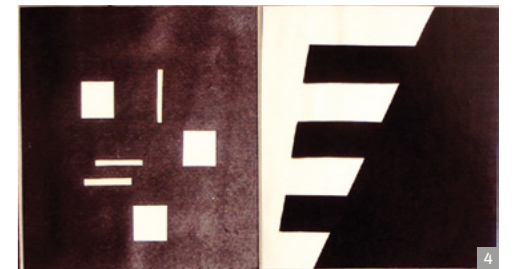
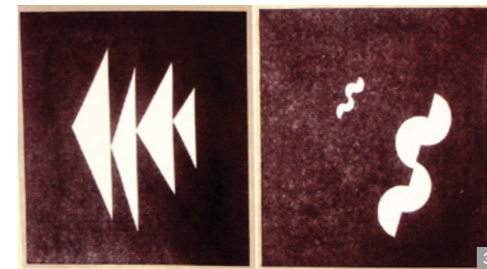
cosa que yo noto en las láminas de formación es la disciplina de la medida, del rigor de la medida.

En el posgrado que hacíamos en aquella época, que era trabajar en algún lugar, a mí me sirvió como extraordinaria formación trabajar en Buró, con Reinaldo Leiro y Arnoldo Gaité, porque ahí descubrí el uno en uno (1:1). En la facultad la escala uno en uno no existe. Y cuando vos descubris que el detalle canta es un aprendizaje fenomenal. Tanto en nuestra facultad como en la actual creo que no hemos avanzado mucho en acordar la tecnología con el diseño. Todavía es una deuda que tenemos. La nuestra es una facultad de anteproyectos.

Cuando empecé a ir a obras, yo me manejaba con "Y a usted qué le parece", porque venía el capataz y te preguntaba "¿Arquitecto, cómo hago?" y entonces la frase célebre era "¿Y a usted qué le parece, cómo lo haría?". Entonces el tipo te contaba la suya, y ya entendías cuál era el problema, porque la facultad te dejaba en un nivel de abstracción muy fuerte. El detalle constructivo es que, si querés lograr algo, tenés que saber cómo construirlo para que eso se logre. Porque la arquitectura del dibujo, la arquitectura de la pura imagen, que no sabés cómo está hecha o no te importa cómo está hecha, creo que, en el fondo, es una cosa muy débil.

Nosotros tuvimos dos suertes, una fue la oportunidad de trabajar, y otra que nosotros fuimos la generación de reemplazo de los ingenieros. En nuestra generación se dio que los arquitectos encontraron prestigio con su profesión.

Además, como generación, éramos tipos inquietos. Teníamos Historia los sábados a la mañana, y cuando terminaba el práctico nos íbamos por Florida hasta el Di Tella, esto era un rito. También pasábamos por Bonino. Había una galería de arte muy famosa, de arte moderno, que tenía teatro. Que la Facultad de Arquitectura se haya transformado en una facultad de diseño no es sorprendente, porque todo eso estaba contenido ahí. Y



no es sorprendente que el teatro de Arquitectura fuera el grupo que puso a Beckett en la Argentina. La facultad era un polo atractor para muchas cosas. Yo me acuerdo de haber visto bailar en el taller a María Fux: se juntaron las mesas en el medio y ella bailó sobre las mesas, y todos estábamos amontonados alrededor. Nada nos era ajeno: las exposiciones de pintura, María Fux, el teatro de vanguardia.

Estabas haciendo lo que a vos te interesaba y te gustaba. Estabas convencido de que te iba a ir bien, que ibas a poder ser a través de la arquitectura, eso estaba fuera de toda discusión.

Otro condicionante que se suma es el compromiso ineludible que la arquitectura tiene con el poder; estás en un conflicto permanente, no se puede hacer arquitectura si no se acuerda con el poder, porque no es como la poesía que la hacés con una birome y un papelito, necesitás una parva de guita para hacer arquitectura.

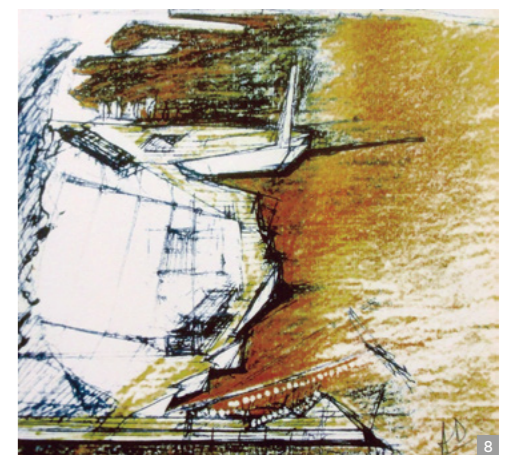
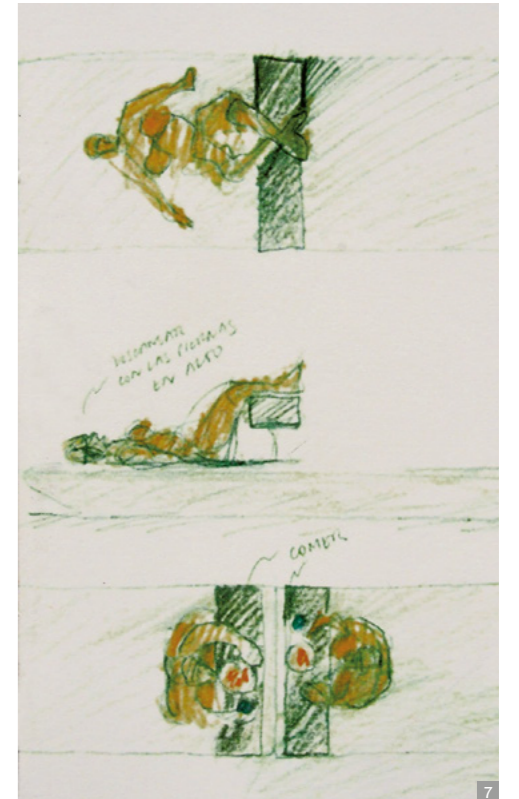
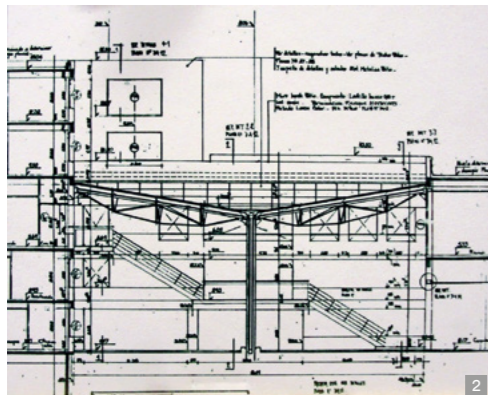
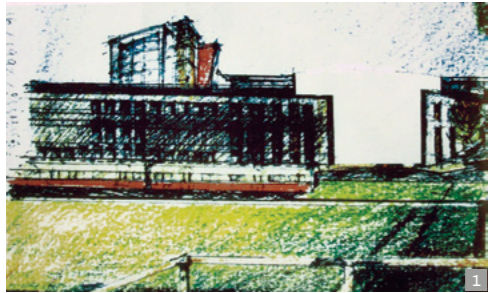
En los ochenta me la pasaba dibujando, porque había tenido mucho laburo y en ese momento estaba sin trabajo y era una desesperación. Dibujaba una serie que se llamaba "Save the Architects", similar a "Save the Whales", la campaña para salvar a las ballenas; yo hacía dibujos que decían "salvemos a los arquitectos", dibujaba arquitectos sumergidos en unas especies de cosas.

Era una forma de encontrarte con algo, porque además —algo peor—, no tenías la facultad, porque al principio de los ochenta ni siquiera teníamos eso, después la recuperamos.



Aída Daitch

FAU 1954-1962



Inicialmente, lo más fuerte de la facultad fueron todas las aperturas, la sensación de que uno era como un terreno abonado que te permitía incursionar en todos los campos. Sucedió no solo adentro y con los profesores, sino también afuera, con tus compañeros, por lo que se producía en el campo del arte, en la pintura, en la escultura, en el cine. Fue la facultad la que empezó a engancharme con todo. Los primeros recuerdos: la clase de Plástica, Héctor Ottonello en Matemática y sus teóricas en el Aula Magna, sacando cosas maravillosas de sus bolsillos para calcular.

En simultáneo con la facultad siempre aparecía alguien que, por ejemplo, iba al cineclub Núcleo, o yo misma, que fui a estudiar al taller de Demetrio Urruchúa, impulsada por un compañero que dibujaba muy bien; estuve años en ese taller, donde tuve de compañeros a Juan Carlos Distéfano, que había salido del Bellas Artes, y a Carlos Gorriarena. Pinté, pero más que nada aprendí a ver, a emocionarme con la pintura.

La participación en el ambiente cultural del Buenos Aires de los 60 se veía favorecida por el hecho de que la facultad estaba en la calle Perú. Nosotros salíamos de la facultad caminando por Florida, llegábamos a Concentra y a Galatea, que eran dos librerías: de arte Galatea y de arquitectura Concentra. Nos quedábamos horas, y además los bares cercanos eran muy divertidos, porque atraían a la gente de Filosofía y Letras; todos alrededor de la universidad, en la calle Viamonte. Allí había todo un mundo maravilloso.

Recuerdo también los talleres de Composición Arquitectónica. Y las fiestas de los 21 de septiembre que organizaba Alfredo Moffatt: tomaba todos los yesos de la cátedra de Plástica de Lorenzo Gigli y les ponía ropa, los pintaba, después hacíamos shows que preparábamos. Hubo uno que no me lo olvido nunca, que se llamaba "Amanda manda", fue maravilloso. Otro momento de festejos era el aniversario de la

muerte de Gardel: Moffatt traía su Winco, los discos de pasta de Gardel, empanadas y vino. Nos encerrábamos a escuchar a Gardel; se ponía el sonido bien fuerte, como homenaje, en un momento en el que realmente hablar de tango, de Gardel, era raro, porque estábamos todos volcados al rock and roll y Los Beatles. Moffatt insistía y cada aniversario de la muerte de Gardel traía sus discos.

Otros personajes que fueron muy fuertes para mí son Odilia Suárez y quien fue mi ayudante en ese taller: Jorge Hojman.

Un fin de año se pintó todo el piso de la calle Florida con "estampones", bastante modernos, con triángulos, círculos, de colores, y se hizo un tendido de sombras de lona, desde Córdoba hasta Avenida de Mayo. Fue maravilloso, fue marcar la calle Florida como un lugar de festejos, y eso fue un diseño del grupo de Odilia, que encabezó Hojman.

Fue muy buena época. También Extensión de la facultad organizaba conciertos y editaba libros; tuve una pasantía, conseguida por César Jannello, con Frank Memelsdorff en la universidad. Consistía en diseñar las tapas de los discos y los afiches. Tengo los originales con Speedball, los originales de los afiches de los conciertos de música antigua. Íbamos a la imprenta de la universidad. El trabajo era maravilloso, fue para mí muy luminoso.

El otro gran impacto que yo recuerdo de la facultad fue la militancia. Fui delegada de Plástica, la única mujer en el Centro de Estudiantes, que cuando ingresé estaba proscrito. Fue la época de la "laica y libre", con Frondizi.

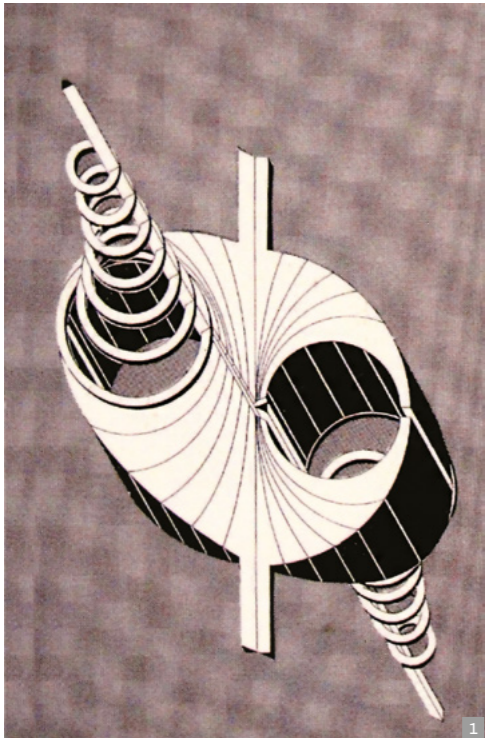
Como docente, fui a las clases de Manolo Borthagaray, fue un deslumbramiento: por primera vez en los talleres de Composición las teóricas fueron lo más importante. No había tanta información en ese momento, por eso Manolo fue un hito, lo más que teníamos era el libro de Bruno Zevi.

1, 2, 3 y 4. Instituto Médico A. Fleming, CABA, 1994, (con asociados).
5 y 6. Loft en Puerto Madero, CABA, 1995.
7 y 8. Parque de los Niños, CABA, 1997, (con asociados).



Roberto Doberti

FAU 1954-1962



1. *Inmersión Anillada*. Ejes estructurales, oposiciones de bloques y anillos. Confluencia de materia y vacío, de rectas y circunferencias.

2. *Biconoide*. Forma espacial con generatrices elípticas y rectilíneas. Base del sistema general de todos los sistemas de dibujo.

3. *Intersección Ortogonal*. Focalización e ilimitación, lectura del cuadrado desde el plano infinito.

4. *Cruz Hiperbólica*. Creación de una superficie generada con hipérbolas y elipses. Simetrías e infinitud, las rectas como límites de transformación.

5. *Circularidad cúbica*.

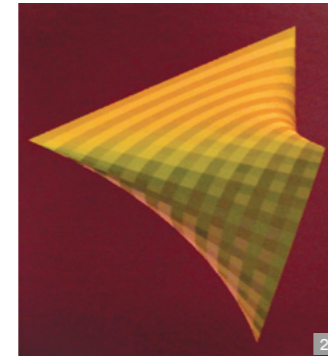
Estudiar en la mutación

Ingresé a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo a mediados de los años cincuenta y egresé en 1962. Conocí dos facultades muy diferentes, estudié en la mutación. Asistí al derrumbe de una y al nacimiento de otra, con todos los estrechamientos, ensayos, aciertos y eclosiones que corresponden a esos períodos.

Primeros pasos en la facultad, estructuralmente vieja, pero con algunos cursos rigurosos y bien planteados. Por ejemplo Sistema de Representación, dictado por el arquitecto Alberto Dodds, quien por otra parte producía un racionalismo de muy buen nivel. Ciertamente hoy sabemos todo lo que le faltaba y todo lo que le sobraba a ese enfoque, pero para ese momento la materia dejaba un saldo favorable. Afortunadamente la facultad tenía dimensiones o fisuras por las que se colaba, según una mezcla extraña y fascinante, el espíritu del Movimiento Moderno. Después del golpe militar de 1955 se produce una renovación casi completa. Cambio de plan de estudios, renovación de profesores, y sobre todo un nuevo espíritu y sentido para la enseñanza y la producción de arquitectura.

Puntos brillantes

Los Talleres Verticales implicaron una estrategia didáctica y también mucho más. Implicaron la aceptación institucional de la existencia de nociones y líneas estructuralmente diferenciadas en el campo de la arquitectura. Los criterios de aprendizaje, los lineamientos conceptuales y hasta las imágenes visuales exigen pautas de evaluación y desarrollos progresivos que no son homologables entre sí, como es propio de toda disciplina viva. Wladimiro Acosta, Clorinda Testa, Alfredo Casares y Odilia Suárez son algunos de los nombres que demuestran esta compleja amalgama de notables profesores con enfoques bien determinados.



La creación de la materia Visión

Desarrollada en cuatro cursos, entiendo que fue la propuesta más osada, más rica en experimentaciones y con mayor fundamento teórico.

Una señal clara de su importancia fue su adopción en la casi totalidad de las escuelas de arquitectura y artes de todo el país. Con distintos nombres y con fuerte ampliación y profundización de sus desarrollos sigue vigente y se ha extendido a las distintas ramas del diseño.

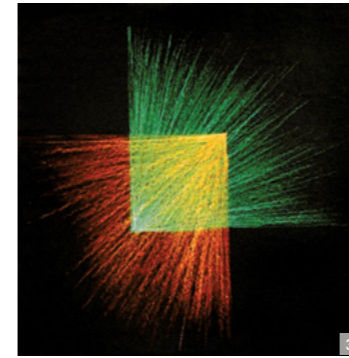
Hoy son tiempos de una globalización asfixiante que pretende un pensamiento único y modelos uniformes. Visión y sus actuales derivados constituyen una marca distintiva y casi exclusiva de la enseñanza de las disciplinas de la arquitectura, el diseño y las artes plásticas en nuestro país. Una confirmación más de la relevancia de esa creación.

Visión incorporó en un todo que siempre intentó ser orgánico la representación rigurosa del espacio, con la sensibilidad plástica que provenía de las vanguardias. Sus principales fundamentos fueron los cursos de la Bauhaus, las teorías de la percepción elaboradas a partir de la noción de la Gestalt y los notables desarrollos artísticos que en época muy temprana se realizaron en el ámbito local, entre otros por Emilio Petorutti, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito.

Aquí las figuras de César Jannello, Gastón Breyer, Rafael Onetto, José Alberto Le Pera, Osvaldo Moro y Mario Repossini son las que me resultan más significativas y generadoras de ideas, equipos y experimentaciones.

Nuevos enfoques de la Historia de la Arquitectura

Los nuevos enfoques vinieron de la mano con la incorporación de un grupo de jóvenes arquitectos preocupados por esclarecer el desarrollo histórico de la disciplina, mucho más allá de una simple cronología de obras y autores. Los textos



de Giedion, Zevi, Pevsner y Hauser se hicieron familiares a través de Rafael Iglesia, Jorge Gazaneo y Juan Pablo Bonta, entre otros, quienes renovaron y dilataron las ideas del desarrollo de la producción calificada del hábitat.

Puntos ciegos

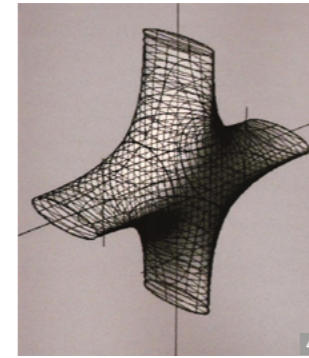
La negación de toda arquitectura por fuera del Movimiento Moderno. La arquitectura moderna constituyó una orientación fundamental y valiosa, pero también fue un dogma intocable y una parcelación de la mirada.

Nuestra propia ciudad de Buenos Aires se recortaba según los ejemplos positivos de Antonio U. Vilar, Alberto Prebisch, Wladimiro Acosta, Fermín H. Bereterbide, Mario Roberto Álvarez y algunos pocos más. El resto, incluyendo toda la producción de raigambre neoclásica o ecléctica, solo merecía denuncia y, en el fondo, el deseo de su rápida disipación.

Bustillo, Guido, Palanti o Colombo eran nombres ignorados o vituperados. Lo más grave fue una desviación de la mirada, que obnubilada por Le Corbusier, Mies van der Rohe o Frank Lloyd Wright, todos en actividad en ese entonces, no era capaz de reconocer la realidad de nuestro patrimonio, simplemente porque como pecado mayúsculo era innombrable e invisible.

El aislamiento y el internismo político. En esa universidad de fines de los 50 y comienzos de los 60 la discusión política se instala y se ejerce con vehemencia. Sin embargo —y el “sin embargo es decisivo”—, los carriles más precisos entre los que se dirime la cuestión política se plantean entre “reformista” y “humanista”.

Mientras tanto, la realidad institucional del país se caracteriza por la permanente injerencia del poder militar y la proscripción del justicialismo, con la consecuente negación de representatividad para muy buena parte del pueblo argentino, con mayoría de los más pobres y desprotegidos,



y hasta con la insólita prohibición de nombrar a sus líderes y al movimiento que encarnaban.

Democracia recortada y extraña “libertad de prensa”. Y ahí una mirada endógena que nos ponía por delante la discusión de nuestros intereses específicos, por cierto muchas veces legítimos e importantes, y que más allá de las declamaciones tendía al aislamiento y a la distorsión de la realidad sociopolítica del país.

Los aspectos más atroces de esa realidad nos iban a atravesar por largos períodos.

Una corrección decisiva

Enseñar y aprender según la lección de Osvaldo Moro. Ocurrió en 1954, cuando yo cursaba Introducción a la Arquitectura en el primer año de la carrera.

Una cátedra, para el momento, sanamente ecléctica y hasta contradictoria. Un grupo de jóvenes arquitectos y estudiantes avanzados conduciendo los Trabajos Prácticos bajo la inspiración de Kandinsky, Klee, Mondrian, la experiencia de la Bauhaus y la psicología de la Gestalt.

Los trabajos iniciales eran del tipo “equilibrar un plano cuadrado con tres rectas y dos puntos”. Un compañero le presenta a Osvaldo Moro su producción y le pregunta si estaba bien. La respuesta me marcó un punto de deflexión. Fue aproximadamente la siguiente: “Yo no estoy para decirte si está bien o no, la evaluación decisiva es la que vos hagas”. Después Osvaldo Moro habló largamente acerca del sentido de la línea y el punto, y de las modalidades del equilibrio visual. Todos nosotros estábamos acostumbrados a temáticas y modelos pedagógicos donde las cosas estaban bien o mal, tales como la solución de una ecuación o la fecha de la batalla de Suipacha, y donde la invalidación la otorgaba el docente.

Para mí fue una iluminación. Y a la vez el ingreso al reino de la libertad, de mi propia dignidad, y sobre todo de la responsabilidad. Nada de lo que



haga, absolutamente nada, puede estar bien aunque lo acredite la autoridad más encumbrada, si primero no está bien para mí. Ese juicio puede no ser un nuevo enfoque, pero no puede ser denechado, nos exigiremos su revisión crítica pero no admitiremos censura alguna. Esa lección mereció un reconocimiento indeclinable.

Algunos compañeros de ruta

Entre los muchos estudiantes con quienes compartí horas y fatigas, esperanzas y desilusiones, lecturas y aprendizajes mutuos quiero nombrar a unos pocos cuya aproximación me resultó especialmente significativa.

Roberto Bonifacio, con quien cursé toda la escuela secundaria, los años de facultad. Fuimos socios durante mucho tiempo, recorrimos caminos muy cercanos como docentes y aún hoy tenemos tareas en común, y con quien me siento condenado a amistad perpetua. María Elena Günther, una de las primeras arquitectas paraguayas, quien me brindó la calidez de su cercanía y su afecto. Franco Percuoco —que finalmente se casó con María Elena para radicarse poco después en Caracas—, y Teodoro Rolling, porque ambos venían de la devastada Europa de la posguerra, de Italia y de Rumania, y fueron quienes mientras vivíamos apasionadamente nuestro mundo común como estudiantes me dijeron de otros mundos y otros horizontes. Alfredo Moffatt, cuya orientación posterior circuló por la psicología social con un nivel de compromiso y exploración que ya podíamos reconocer en aquel entonces. El manuscrito de su primer libro *Estrategias para sobrevivir en Buenos Aires* me aseguró su tránsito por ámbitos y posiciones que valoro con gran intensidad.

He participado en la aventura profesional, y enseñar e investigar ha sido una compulsión bienvenida.

Texto extraído del panel de la exposición.



Carlos Dodero

FAU 1958-1970



1. Programas de tierra y vivienda en la poia. de Bs. As., década de 1980.

2. Edificio de oficinas Kraft Food, Pacheco, poia. de Buenos Aires, 1999, (con asociados).

3. Concurso 20 ideas para Buenos Aires, Estrategia urbana para Saavedra-Núñez, CABA, 1986. Premiado, (con asociados).

4. Colegio R. Gutiérrez, Vte. López, poia. de Buenos Aires, (con asociados).

5 y 6. Trabajo de alumno, Historia de la Arquitectura I, 1962.



Vivía en el sur, estudié el secundario en el Liceo Militar porque me pareció una aventura tipo boy scout. Me equivoqué fierísimo, no sabía cómo hacer para que me echaran. Era un régimen muy duro para estudiar, no tenía ayuda, estaba internado hasta el sábado. Terminé quinto año en Morón. Iba a estudiar medicina por legado familiar, pero casi me desmayo viendo cadáveres. No sabía qué hacer, y alguien encontró un cuaderno en el que una maestra decía: "este muchacho dibuja muy bien, va a ser arquitecto o artista". No sé realmente cómo empecé. Mi viejo, en el sur, hacía casas para los marineros, un proceso de autoconstrucción en el año 45; también en Corrientes, en Mocoretá, cerca de Paso de los Libres. Tal vez me influyó verlo trabajar.

Al principio algunas materias me costaron mucho, porque además trabajaba. Matemáticas I tardé cuatro años en aprobarla, porque no soportaba los prácticos; Ottonello, de Cosmografía, nos llevaba a la Unión Ferroviaria; éramos treinta, cuarenta, atrás, escuchándolo. A las tres de la tarde, ingresaba la gente para la matinée; nos quedábamos a ver películas de arriba. Después trabajé en la misma facultad atendiendo la librería del Centro de Estudiantes. Era otra facultad, más chiquita; a veces nos quedábamos hasta tarde y dormíamos allí, para no volver a Ituzaingó.

Entre los docentes me acuerdo del ingeniero Danon, ¡lo han castigado tanto! Con Isaac aprendí a perderles el miedo a las estructuras, su forma de aproximarse al tema entusiasmaba: fue un maestro.

Yo soy un profesional al que le gusta trabajar de entrada con asesores, para mí lo más interesante es el trabajo interdisciplinario. Aprendí a predimensionar algo más que el 1 en 10. Eso es lo que hay que buscar, profesores que encuentren interés en el tema. A mí me achacan o me

endilgan que soy especialista en hierros y que me gusta la construcción, aparte del diseño. Puede ser por haber vivido en Ituzaingó, en una época de construcción de casas; es más fácil interesarse por la parte constructiva de la arquitectura si uno vive afuera, en el suburbio, donde se hacen casas todavía, donde los árboles crecen, donde hay que podar, donde hay que mantener una casa, que si vivís en un departamento, donde ya está hecho todo y que casi solamente hay que pintar.

Tanto me impresionó Danon, que en broma hicimos la sucursal que yo llamaba "el Torrojas de Ituzaingó"; probamos estructuras de nylon tensadas y estructuras con telgopor. Desarrollamos dos productos: la loselita y la viguelita (por el nombre de mi mujer, Elita).

Al concepto de la facultad, que afirmaba que conocer mucho de estructuras frenaba el hecho creativo, se oponía otro, que sostenía que liberaba. Cuanto más herramientas, más puede volar la imaginación.

La obra que en definitiva importa es la que se consume y se consume por la gente.

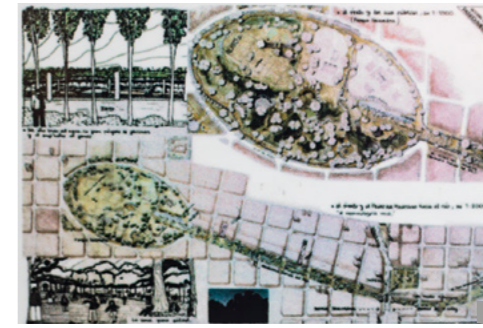
En relación con la enseñanza en la facultad, el tema no es saber todo, sino saber dónde buscarlo, saber que existe el problema, más que saber exactamente la solución.

Otro profesor que recuerdo es Wladimiro Acosta. Los temas que proponía tenían siempre un trasfondo social: si él daba un hotel en el Tigre, era un hotel sindical, te lo enmarcaba, no importa mucho el final. Wladimiro pedía que dijeras cómo se construía, el proceso de construcción y hasta una estimación de costo definido; había libertad para proyectar, pero lo que a mí me marcó tiene que ver con lo que dice Sacriste en su libro *Charlas para principiantes*, y yo repito: "tené siempre una libretita", un lápiz, una cinta métrica, si estás en el colectivo y te sentís cómodo medí el asiento, esa es la medida.

En cuarto año en un proyecto chico, gracias a él, buscando resolver una construcción baja, me introduje en las técnicas del barro entre encofrados, porque él signaba una línea social, construir posibles, construir para más gente, construir, no barato sino con ciertos marcos económicos para accesibilidad.

Hacia el final de la carrera la mayoría de los compañeros querían tener un estudio y nosotros también, pero pensamos que íbamos a trabajar en un organismo estatal. Estoy hablando de esa época en que el Estado era fuerte, ahora es más difícil; pasó el tiempo y en la época de la renovación peronista con Cafiero, en la provincia de Buenos Aires, tuvimos una acción que nunca vamos a olvidar, profesional, política y socialmente. Me nombraron en la Dirección de Ordenamiento Urbano. Yo no soy urbanista, tengo sentido común y no soy un sectario; convoqué a la directora anterior para que concurriera durante un mes dos veces por semana y me hiciera el traspaso. Una de las primeras cosas que hice fue hacerles tirar diez escritorios y comprar diez mesas Utho con paralela, que podían bajar hasta la altura de escritorio para trabajar con planos de las subdivisiones de tierra, los barrios, los barrios cerrados, las normas urbanas, los planes reguladores de las ciudades. Todo era expedientes: los reduje, privilegié el proyecto. Había cuatro o cinco secciones, tenía no más de sesenta personas para trabajar.

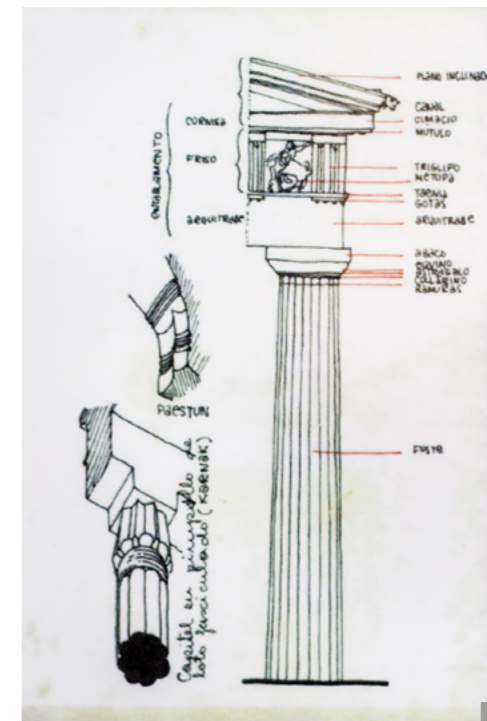
Actualizaban los planes reguladores urbanos de las ciudades: Carlos Casares, Trenque Lauquen, Coronel Pringles. Había cuatro equipos trabajando, durante dos años haciendo el plan de uno. Lo primero que tuve que discutir estaba referido al relevamiento de la zona; se manejaban con cuarenta grafismos para indicar ocupación plena, frente urbano, usos. Los unifiqué. Yo no era urbanista, pero me di cuenta de que allí había una veta bárbara.



Esta forma de actuar tiene que ver con las líneas de fuerza que aprendí; después las traspolé y resolví el problema.

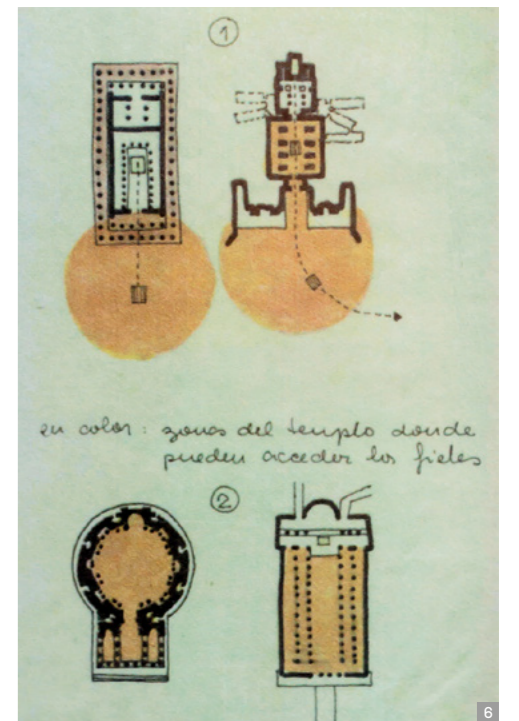
En ese momento el eje del tema era la participación de la gente, desde un encuentro, un con junto de rock, un barrio obrero, o un barrio. No lo podíamos hacer desde La Plata sin tener gente ni presupuesto. Inventamos un sistema que consistía en estudiar el plan urbano y, a través de un convenio, el municipio lo desarrollaba.

El Instituto aportaba el 50% y ellos el 50%. El relevamiento de campo lo hacían los alumnos técnicos de la zona con instrucción nuestra, después hacíamos encuentros en la plaza para explicar los relevamientos. El hilo que nos guiaba era la participación de la gente.



El trabajo en la administración pública si está enmarcado en una tarea concreta, si hay una dotación, no para ocupar un espacio de poder, es como una máquina que potencia la fuerza del hombre. Se proponen barrios de miles de personas para un futuro, y normas, porque detrás está un Estado que lo respalda, es valioso, interesante.

Es una experiencia de la que no me voy a olvidar. Lo que también rescato de la profesión es el trabajo en equipo, ingenieros, colaboradores, el clima de trabajo que tuvimos que me recuerda al de la facultad de la época de Tempone.





María Teresa Egozcue

FAU 1961-1968



Una vez, aprovechando el viaje a la clase de acordeón y llevando libros al dorador —yo encuadernaba libros, y el dorador era el que ponía las letras doradas en los lomos— me metí en la facultad que veía siempre al pasar con el tranvía, y averigüé: me enteré de que era la Facultad de Arquitectura.

Ya estaría entonces en cuarto o quinto año del colegio, y dije: esto es lo que quiero, sin tener idea de lo que era la arquitectura. Casi como un golpe intuitivo.

El curso de ingreso era terrible, duraba tres meses pero eran más o menos siete horas por día más el curso de extensión los sábados. Teníamos dibujo, matemáticas, historia, lógica, psicología, biología. Era un curso muy disparador: me acuerdo que un día el profesor de Biología nos preguntó: “¿Qué es la vida?”. Una cosa es una clase de Biología y otra cosa es que te pidan que escribas en un ratito qué es la vida. De repente, te llevaba para otro lado. Ese curso me pareció muy disparador de lo creativo y lo interdisciplinario, porque una cosa es que a vos te enseñen creativamente a dibujar y otra cosa es que alguien te pregunte qué es la vida o que otro te muestre el neorrealismo italiano. Estabas así, como esponja, abriéndote mucho.

Mis comienzos fueron con la cátedra de Alfredo Yantorno en Introducción a la Arquitectura; entramos ciento y pico y terminamos treinta, era mortífero. Algunos ejercicios que me dio en aquel momento hoy los sigo poniendo en práctica con mis alumnos, y son fantásticos.

Fui alumna de Juan Manuel Borthagaray, y mis ayudantes eran Javier Sánchez Gómez, Jujo Solsona. Después, en Composición IV, me pasé a Odilia Suárez con Horacio Baliero, que era el único taller de la facultad que daba el tema del hospital y a mí, no sé por qué, me interesaba el hospital. Así que en el año 64 me pasé de la noche a la mañana. Me desgajé de todos mis compañeros,

de lo que además era un taller lindísimo, estábamos todos contentos, había un clima de trabajo fuerte. Yo no sé dónde había leído que el mayor desafío para un arquitecto era hacer un hospital; esas cosas de chico que uno dice: esto lo tengo que hacer.

En relación a mis referentes, a mí me gustaban mucho Alvar Aalto, los metabolistas japoneses, el Archigram, Moshe Safdie (justo había venido a Buenos Aires, después de Montreal 64). Era la época del Instituto Di Tella y Romero Brest. Me atraía esa especie de desafío vanguardista por toda esta teoría de la estructura dura que sostiene y organiza y los espacios flexibles que pueden mutar, que seguimos aplicando todavía hoy muchísimo: partes muy estructurales y muy vertebradas que son las circulaciones y los sistemas, y después espacios que pueden ser de una u otra manera a lo largo del tiempo.

No me gustaba Le Corbusier y aún hoy sigue pareciéndome frío, un poco inhóspito. En cambio me interesaba Alvar Aalto y todo lo más orgánico; Stirling también, era la época de los palitos y los ángulos a 45°, los chanfles famosos. Descubrí la arquitectura en Composición III. Digo descubrí porque uno siempre termina en algún momento haciendo clic y entendiendo.

Teníamos un taller de lujo, estaban de ayudantes Jorge Erbin, el gallego Mario Soto, Marcos Winograd, Flora Manteola, Tony Díaz, el mismo Manolo Borthagaray, Diana Movia, Ernesto Katzenstein. Entonces era mucha la presión de competencia que tenía el taller. Algunos de los alumnos en los distintos niveles éramos Carlos Levinton, Miguel Baudizzone, Jorge Lestard, Rafael Viñoly, Silvia de Schiller, Natán Aizenstat, Alberto “Tito” Varas, Mario Haro, Jorge do Porto, Beatriz Escudero, Teresa Bielus. Todo el mundo se mataba por hacer el mejor proyecto, había un clima de efervescencia, el taller era un lugar al que vos llegabas y



había como electricidad. Sentías la presión de que tenías que hacer algo interesante y la fuerte competencia intelectual hacía milagros con todos nosotros.

Yo tenía un tío, Miguel, que había heredado una fortuna importante, entonces vino un día y me dijo: “yo te voy a becar, en lugar de hacer una beca externa, te voy a becar a vos”. Entonces me daba una suma por año y yo me la gastaba toda en libros, tenía todas las obras completas de Le Corbusier, Alvar Aalto, los metabolistas, Stirling, los Smithson, Theo Crosby, los holandeses, leía bastante, miraba mucho y después empecé a hacer concursos desde chica. Los primeros concursos los debo haber hecho en tercer año o cuarto año. Trabajé con Solsona en el Hospital de Clínicas de Córdoba, que al final terminó ganando Borthagaray. Eso fue en el 65 y en el 71, ya con el estudio (Aftalión, Bischof, Do Porto, Egozcue, Escudero, Vidal), hicimos el concurso del Garrahan. Son esos caminos que uno no sabe muy bien por qué se producen, pero alguna vocación interna debe haber.

Los hospitales tienen esa cosa de pensamiento riguroso, que tiene bastante que ver con el hecho de que yo no vengo de la plástica, no soy una dibujante eximia por más que tan mal no dibujo, pero no veo el edificio o el problema desde el envase o desde lo plástico, desde afuera. Yo empiezo a pensar más bien desde el “adentro”, por más que hoy día uno puede manejar las dos cosas de otra forma. Provengo de una generación para la que básicamente la forma seguía a la función. Me formé en un taller en el cual realmente se le daba mucha importancia a la función. Pero hay algo de vocación personal en esto. Además tengo una vocación de servicio, yo creo en el arquitecto con vocación de servicio, creo que uno tiene que estar preparado para proponer un producto cultural, un bien social. A mí me convocan más los programas de



tipo social, que generan ámbitos para la comunidad, me convocan más las instituciones con esos objetivos que la posibilidad de hacer un edificio de vivienda de veinte pisos para vender, por más que sean más rentables.

Quizás tenga algo que ver con mi papá, que había sido durante tiempo dirigente socialista. Yo he compartido almuerzos en casa o encuentros con Alfredo Palacios, Nicolás Repetto, Américo Ghioldi, la Dra. Moreau, políticos de pura cepa. En la facultad nunca fui militante, la política era un tema de la casa.

El 66, La Noche de los Bastones Largos me agarró en la facultad, lo viví mal. Resolvimos, por eso, junto con Rafael Viñoly, Raquel Chocron, Blum, Natán Aizenstat, Rodolfo Machado, Jorge Do Porto, Beatriz Escudero y no me acuerdo quién más —éramos veinte— no entregar. Estábamos en Composición V, sería mayo, quedaba un poquito para la entrega de mitad de año. Yo estaba con Jujo Solsona en el taller de Borthagaray. La facultad tenía en ese momento 2000 alumnos, aproximadamente, pero fue mi decepción: no entregamos nosotros veinte, ¡los otros 1880 entregaron todos! Fue una quijotada total, muy poco útil, casi romántica te diría, y entonces dimos libre en diciembre. Yo lo dejé por la mitad y en marzo bocharon a casi todo el mundo, con lo cual volví a cursar todo en el 67. Los que quedamos fuera del libre armamos un grupo y cursamos en el taller de Eduardo Martín, nos corregimos mucho entre nosotros, éramos como los rebeldes “ilustrados”, fue un desafío intelectual. Dijimos: “Si vamos a tener que re-cursar el año, que sea para que nos sirva”.

Por otro lado las materias técnicas tenían un alto impacto, estaban dadas por gente de mucho nivel y había un cierto correlato con Diseño. La vertiente morfológica, que en un momento dado se produjo, es necesaria. Creo que está bien que los arquitectos tengan concepción estética, pero



lo que no se puede hacer es disociarla, o sea, lo que no podés es que eso vaya por un lado y lo técnico vaya por el otro. Por ejemplo, hice muebles en el taller de Visión III de Carlos Méndez Mosquera con Tetela Castro, que desarrollábamos en escala 1:1, y después hice varios reales para clientes. Uno de los problemas que tenemos ahora es que se bajan los detalles de internet, la computadora es una buena herramienta, pero creo que tenés que saber destripar las cosas.



1 y 2. Centro de Imágenes Moleculares FLENI, Escobar, pcia. de Buenos Aires, 2008/2010, (con asociados).
3. Concurso Nacional de Anteproyectos Hospital Nacional de Pediatría Dr. Juan P. Garrahan, CABA, 1971/1984. Primer Premio, (con asociados).
4. Hospital de Niños Dr. Pedro de Elizalde, Barracas, CABA, 1995/2009, (con asociados).
5. Concurso Nacional de Anteproyectos Ciudad Judicial de Santa Rosa, pcia. de La Pampa, 2001/2002, (con asociados).
6. Consejo Provincial de Educación del Neuquén, pcia. de Neuquén, 1995/1996, (con asociados).



Beatriz Escudero

FAU 1960-1967



1. Edificio de viviendas, 11 de Septiembre 782, CABA, 1969/1972, (con asociados).
2. Concurso Nacional de Anteproyectos Hospital Nacional de Pediatría Dr. Juan P. Garrahan, CABA, 1971/1984. Primer Premio, (con asociados).
3. Edificio de viviendas, Charlone 1245/51, CABA, 2004, (con asociados).
4 y 7. Edificio de viviendas, Amenábar 548/54/58/62, CABA, 2006, (con asociados).
5. Edificio de viviendas, Av. Entre Ríos 204, CABA, 1973, (con asociados).
6. Edificio de viviendas, Solís 287, CABA, 1979/83, (con asociados).

Durante el quinto grado de la escuela primaria, junto con la hija menor de Macedonio Oscar Ruiz, leíamos novelas del oeste de los EE.UU., de esas de cowboys. Decidimos que íbamos a vivir en California, criar ganado y construirnos una cabaña de troncos, y para eso teníamos primero que estudiar arquitectura. Ahí tomé la decisión.

En Introducción a la Arquitectura fui alumna de Alfredo Ibarlucía; luego se pasaba al Taller Vertical. Manolo Borthagaray estaba por inaugurar su taller; dio una clase en el aula de Independencia, maravillosa, que nunca más olvidaremos, nos conquistó a todos, todos queríamos ser alumnos de Manolo. A partir de ahí fui su alumna en la calle Perú. Él hacía hacer entregas escalonadas, para que todo el mundo de los distintos cursos se fuera cruzando. Yo empecé a ayudar a Bernardo Bischof, que estaba en un año superior; él proyectaba y hacía perspectivas, yo dibujaba las plantas y él hacía mis perspectivas; hacíamos ese tipo de intercambios, de tal manera que mucha gente de distintas generaciones –dos o tres años de diferencia– nos fuéramos relacionando.

Participé en muchos estudios; mi historia como asociada fue muy fragmentada. Mi primer estudio fue con Bischof, Fernando Aftalión y Jorge Do Porto.

Carlos Rajlin me invitó a trabajar en OAM., en un concurso que estaban haciendo Eduardo Polledo y Jorge Goldenberg; era la escuela Kennedy y me pusieron a trabajar en una mesa con un plano enorme, a dibujar lo que hacía Dim Goldenberg: unas orejas que eran unos baños, tenía que empalmar baños con pistolette, lo hacía con dificultad; Clorindo Testa me veía sufriendo con las curvas, se acercaba y me enseñaba cómo las tenía que empalmar con el pistolette.

Ahí tuve mi primer gran susto, porque para mí eran todas figuras importantísimas; yo estaba



empezando tercer año, recién había ingresado al mundo de la arquitectura.

Dim Goldenberg, al poco tiempo, me llamó para que fuese a trabajar en su estudio. Hicimos muchos concursos. Después se sumó Do Porto para trabajar en los concursos. Paralelamente, nos juntamos con otros dos compañeros, con quienes hice proyectos de propiedad horizontal; estábamos en cuarto año, los firmaba otra persona y se construyeron.

Cursaba Hormigón mientras hacíamos obra, teníamos 23 años; uno se anima a cualquier cosa en ese momento, porque yo cuando lo pienso ahora... qué locura, todavía ahora voy a ver cómo se llena una base y tengo una gran preocupación.

Cursé la facultad bastante sistemáticamente. No terminé en el 66 porque fue La Noche de los Bastones Largos y decidí no entregar; después di Composición V, libre.

Cuando asumió el decano interventor, dije “a esta facultad no la piso más, no sé cómo me voy a recibir, pero yo a esta facultad no vuelvo”. Di los exámenes de las materias cursadas; gracias al Actemin pude terminar, porque para el examen libre de Composición V fue una herramienta fundamental para sobrellevar los quince días de trabajo de doce horas en la facultad, dormir cuatro y cuatro seguir resolviendo el proyecto. Sin Actemin era imposible.

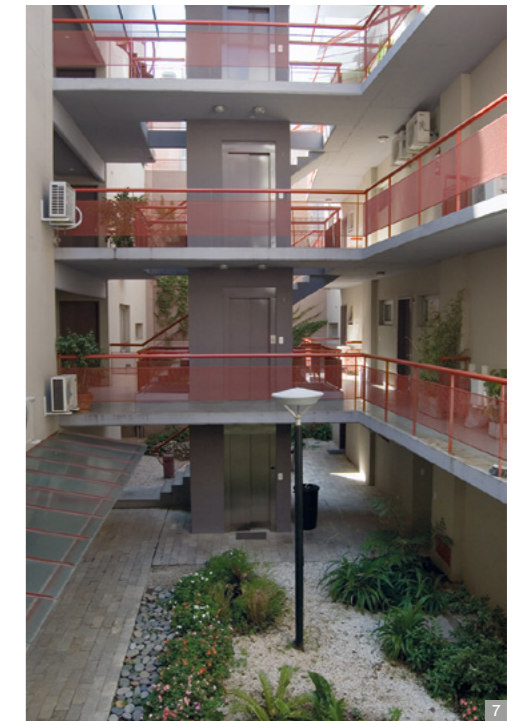
Hubo hitos en mi formación, fui entrando al mundo de la arquitectura haciendo un recorrido diverso, entregando proyectos, haciendo las materias técnicas. Pero de cualquier forma hubo un momento en el que yo sentí, por ejemplo, lo que realmente era un partido arquitectónico: todo el mundo te hablaba de eso en ese momento, era como el caballito teórico básico poder armar un partido arquitectónico.

Lo interesante era que se trabajaba no solo en el taller. Hicimos Estabilidad III, que era hierro y madera, con el ingeniero Isaac Danon, que



se había puesto de acuerdo con Manolo Borthagaray, y entonces nosotros ese año en el taller hicimos un proyecto en hierro y un proyecto en madera, y los teníamos que calcular y después nos tomaban coloquio juntos.

Para mí fue muy importante esa experiencia en esos años de facultad, cómo se cruzaba todo, cómo había un gran interés; lo vivías en los pasillos, el interés de los estudiantes por formarse, la curiosidad y el entusiasmo.



Mederico Faivre

FAU 1962-1969



1. Edificio de viviendas, Vedia 1784, CABA, 1975. (con asociados).
2 y 3. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, pcia. de Buenos Aires, 1994/2006. (con asociados).
4 y 5. Monasterio Santa Mónica, Av. Nazca 3939, CABA, 1999/2000. (con asociados).
6. Congreso de la Nación, restauración de fachadas, CABA, 1995/1999. (con asociados).

Soy de una familia a la que le había costado muchísimo que yo pudiera llegar a la universidad, provengo de dos troncos familiares que sufrieron todas las crisis argentinas. Entonces, estudié con la clara visión de que tenía que trabajar. A su vez, en la universidad en la que yo comienzo tenía, verdaderamente, muchísima presencia el hecho de que si vos te capacitabas, podías tener trabajo. Ninguno de nosotros dudó, a mí ni se me cruzaba, de que no iba a trabajar de arquitecto. Era también maravilloso el hecho de que se creía muchísimo en la ciencia. Me interesaba mucho la ingeniería y la ciencia, así que primero ingreso a Ingeniería, pero no me encuentro para nada allí.

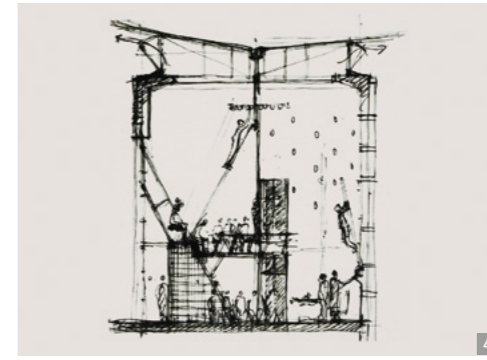
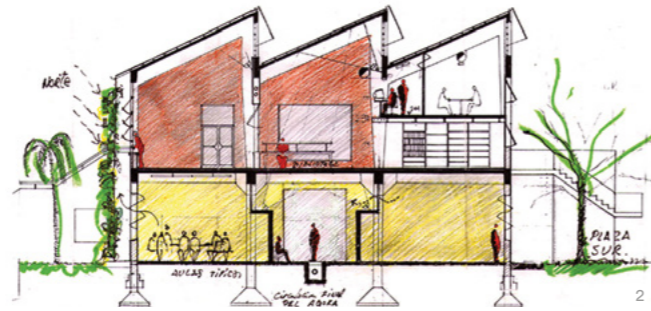
Me di cuenta enseguida, y por suerte me cruzo con un amigo que ve unos dibujos míos y me dice: "Vos tenés que conocer la facultad de Arquitectura". Entonces todavía estaba funcionando en la calle Perú, creo que era el último año que funcionaba allí, me lleva y me dice: "Movete adentro de esto". Entonces me di una vuelta por toda esa facultad, me acuerdo que vi una clase de Jorge Gazaneo hablando de lo que había sido la Revolución Industrial y vi que les ponía música a los alumnos y dije: realmente, esta es una atmósfera distinta. Bajé y me puse a hablar con tres o cuatro muchachos que estaban cursando y me dije: me parece que este es el lugar. Después ya empecé en los galpones, mejor dicho, fui a Independencia al curso preparatorio, y tuve la suerte de tener a un director de curso preparatorio como Rafael "Felito" Iglesia. Esto después de salir de un colegio secundario, el Nacional Roca, que si bien tenía maravillas era un colegio secundario que estaba lleno de fallas. Y de pronto en el curso preparatorio tuvimos contacto con David Viñas, contacto con personas que filmaban, con Felito Iglesia, que tenía una visión completamente amplia de la cultura. Ahí yo me embalo, era en el año 1962. Era común que vinieran dirigentes

gremiales a explicar en determinado momento qué era el gremialismo, pero todo tenía un nivel muy alto de comprensión para un muchacho que había salido recién del colegio.

Curso un primer año en el taller de un profesor que se llamaba Paul Amette Paz, donde se trabajaba mucho, y él tiene la claridad de organizar un viaje. Eran esas situaciones que yo contrasto tanto con el colegio secundario. Imaginar que un profesor se ocupe de armar un viaje al Uruguay, donde íbamos todos juntos haciendo un esfuerzo económico, armábamos una vaquita. Eso era en primer año, este hombre selecciona las obras de Eladio Dieste y las de Antonio Bonet.

Yo me considero una persona realmente privilegiada, de una tremenda suerte porque pude hablar con Dieste cuando estaba haciendo su casa en Punta Gorda, la casa donde después se criaron todos sus hijos. Era el año 1962 y me acuerdo de que estuve parado arriba de una bovedilla con agujeros y que él me contaba cómo se hacía, creo que esa fue una de las obras que más me marcaron porque hoy en día yo no concibo hacer arquitectura si no comprendo bien la estructura.

En segundo año tengo otra suerte enorme. Yo estaba en el taller de Alfredo Ibarlucía, donde existía un clima de muchísimo interés. Y en ese taller hay un trabajo mío que le interesa a Ibarlucía y es una de las primeras veces que participo de una exposición. ¡Ver mi trabajo en una exposición! Recuerdo que todavía estábamos funcionando en Independencia, y que en ese marco empiezo a conversar muchísimo con Silvia Schiller, a quien también habían seleccionado para la exposición. Esto lo menciono por la importancia que tiene que tratemos de tener un mecanismo de enseñanza y aprendizaje donde siempre las cosas se muestren de manera muy amplia y colectiva. Hoy la facultad lo hace bastante, pero si pudiéramos hacerlo todavía más,



serviría para que la gente empezara a crear un poco más en sí misma.

Con la Arquitectura Moderna hubo una fantasía, y no en realidad un contacto profundo. No obstante yo vivía aquello con una total fascinación, aprendíamos lo que era la Arquitectura Moderna a través de los viajes que hacían nuestros profesores y de lo que nos mostraban en diapositivas. Yo no tenía acceso a grandes publicaciones.

No tuve mi primer Rapidograph hasta tercer o cuarto año, no porque no existieran, pero yo trabajaba mucho con el Graphos, el tiralíneas, trabajaba muchísimo a lápiz. Tuve el placer de fabricar mis propios cuadernos y marcadores y después transformé eso en una pequeña fabrica, con lo que pude terminar de estudiar.

Cuando hablo con los alumnos no soy de recomendar ni libros ni revistas ni maestros; si en determinado momento estamos analizando un tema, entonces siempre recomiendo ir a ver lugares, situaciones de la ciudad o edificios, para que ellos terminen de hacerse conscientes de que, en realidad, son eso porque, como me dijo Juan Molina y Vedia "los ciudadanos tenemos el nivel de la ciudad en que vivimos". Eso es algo que yo constantemente incorporo, por más tonto que uno sea uno tiene el nivel de la ciudad en que vive. Me di cuenta de que la arquitectura no es parte de los momentos, la arquitectura tiene que tener su realidad.

Nunca estuve atado a un solo taller o a la visión de que el taller es único. Hay algunos profesores que tienen la fantasía de pensar que ellos son la facultad, y en realidad no se deben acordar de que los alumnos nos hablábamos, y se hablan hoy en día. Y que el alumno se mueve con bastante facilidad, y en todo caso va y se sirve; bueno, yo soy de los que iban y se servían.

En todo caso traté de seguir la inteligencia de los profesores, cuando llegaba a descubrir, o alguien me contaba, que eran más interesantes,

según el año. Por ejemplo, durante el segundo año, que es el último que yo hago a la mañana, empecé a tener ciertas exigencias económicas y me paso a la noche. Entonces Tony Díaz me dice: "Si vas a ir a la noche, tenés que ir al taller Borthagaray", y ahí inicio uno de los momentos de casi enamoramiento con la facultad, porque la noche era fascinante. Aunque hacía otras materias a la tarde o a la mañana, el tema de la noche era muy especial y el clima que tenía el taller Borthagaray era notable. Después yo trabajé muchos años con Manolo Borthagaray. Él había hecho algo que me asombra que lo haya podido hacer tan tempranamente, siendo un hombre tan joven, era un tipo que debía tener 39 o 40 años cuando lo conocí.

Mi hilo conductor y mi amor eran con la arquitectura. Comprender que era esta la disciplina y que existía una variedad de personajes, todos muy accesibles, con los que se podía hablar, porque con un profesor te ibas a almorzar o te tomabas un café, y esa persona te dispensaba serres distintos; cuando paso a la noche me encuentro con una fauna todavía más diversa.

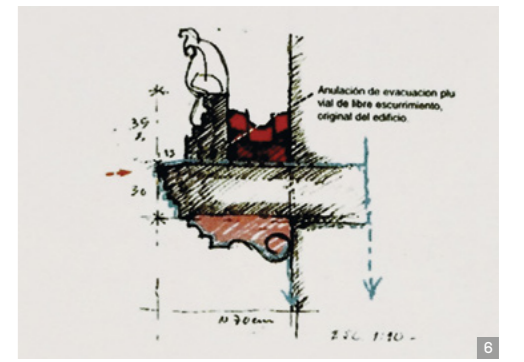
La sensación de gratitud que tengo por todos esos años —que no endioso para nada— es enorme, porque hice un cambio total, como creo que la mayoría de los jóvenes, a consecuencia de lo que ofrece ese mundo de profesores y de compañeros. Yo no tenía otro ámbito donde me enseñaran que era parte también de toda esa cultura universal, siendo parte, al mismo tiempo, de una cultura local.

Entre las clases de Manolo Borthagaray y las correcciones que tenía de Julio Ladizesky, me hacía escapadas y hablaba con Marcos Winograd, escuchaba una corrección de Solsona. Debe haber sido uno de los años más fuertes de mi vida. Trabajando juntos, estábamos en el mismo año con Eduardo Roskind, Felipe Tarsitano, Rafael

Viñoly, y un año más adelante estaban Jorge Lestard y Miguel Baudizzone, que después se asociaban con Jorge Erbin. Fue un año interesantísimo, de pronto venía al taller un sociólogo y hablaba de aspectos de la sociología, y a mí se me empezaban a completar los casilleros que siempre me interesaron, el hecho de cómo las costumbres y la manera de vivir de las personas se incrustan en la arquitectura y la arquitectura tiene la dicha de poderles dar forma. Eso es parte de un tiempo y es lo que le da el carácter.

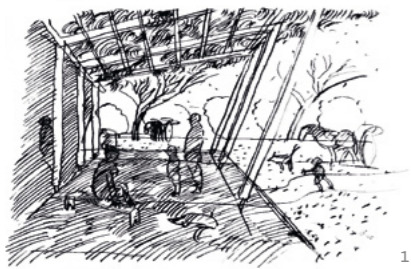
Yo buscaba, en ese momento, lo que le da origen a la arquitectura, era una especie de obsesión en mi vida. Creo que esa pregunta me sigue sosteniendo por completo: ¿qué es lo que le da un origen legítimo a la arquitectura?, ¿de dónde la sacamos? A veces sigo escribiendo sobre ese tema. Esa es la gran obsesión, cómo se decide el origen de la arquitectura.

Para mí el origen legítimo de la arquitectura es tratar de comprender qué pasa en tu tiempo. Después viene una etapa más abstracta en la que se decide cuál es la forma apta, que yo siempre vinculo mucho con las estructuras y las maneras de construir, pero no porque piense que es el único camino, ni remotamente, pero eso está muy vinculado con la manera de hacer, con el mundo que verdaderamente se puede materializar en forma lógica, y esa es la cultura.



Roberto Frangella

FAU 1958-1968



El país necesita un arquitecto que trace un barrio desde el tractor que converse bajo el alero de un rancho que coma el pan casero que camine polvaredas que se meta en el monte que llegue también a caballo que construya con materiales autóctonos que sea uno más en la obra que escuche otras opiniones que sea creativo con lo de todos los días que acepte el salario que todos perciben que no tenga imágenes extrañas sino que rescate nuestras esencias que no sueñe con paisajes de otras tierras sino que disfrute con los nuestros que no idealice al hombre extranjero sino que ame sus propias raíces

Roberto Frangella

1. Dibujo.
2. Casa Frangella, Echeverría 3774, Belgrano, CABA, 1975.
3. Facsímil dibujo *Corriamos en los andamios de las obras de Papá*.
4. Cooperativa Autoconstrucción Vivienda Educativa.
5. Facsímil dibujo *La Facultad de los Galpones*.
6. Concurso Nacional de Anteproyectos Ciudad Judicial, CABA, 1999. Primer Premio, (con asociados).
7. Casa Zaharia, Lago Nahuel Huapi, Bariloche, pcia. de Río Negro, 2000, (con asociados).
8. Escuela Normal Nacional de Lenguas Vivas 'John F. Kennedy', Salguero y Juncal, CABA, 1970/1972, (con asociados).

Pertenezco a la clase media porteña, clase que está llena de convenciones: "hay que hacer lo que se debe hacer".

Luego de diez años de carrera desemboqué en la profesión. Tuve una aproximación a la construcción desde chico porque mi padre era constructor; esto estuvo latente desde siempre para elegir la carrera de Arquitectura. También se me cruzó mucho con una formación religiosa, que fue muy fuerte en mi familia. Tuve el enorme deseo, que quizás es el más fuerte en mí, de trabajar por un orden mejor en nuestra estructura social. Empecé Arquitectura, la dejé y estuve un año en un seminario para ser cura. Después me di cuenta de que, en realidad, no era específicamente lo religioso lo que buscaba sino lo social, entonces dejé el estudio de sacerdocio y volví a la Facultad de Arquitectura. Comenzaba aquí, en Buenos Aires, el movimiento tercermundista; el padre Mugica fue para mí como un tutor, él nos introdujo en toda una línea de comportamiento social muy distinto.

En esos años de juventud yo tenía todo este deseo social y este compromiso, pero era muy ingenuo y muy de derecha, muy tontito en toda mi cosmovisión del mundo; sí tenía un sentimiento de generosidad muy grande.

Regresé a la facultad para estudiar arquitectura y cumplir este rol social. Esta segunda vuelta fue fascinarse por las leyes creativas de la composición y el proceso creativo de todos los proyectos, poco a poco, creyendo también, con la fuerza con que el movimiento moderno planteaba el oficio nuestro, más bien como una fe de cambio en la estructura social; de alguna manera me atrapó con toda su propuesta de primer mundo, de exitismo; se enseñaba un oficio muy intelectualmente, muy descomprometido de la realidad del país de aquel entonces —de este más que nunca—, y espero que algún día cambie el rumbo.



El camino de Le Corbusier me pareció el más atrayente, en cuanto a la amplitud de su postura, es como que lo encontré muy jugoso para conocerlo y sacarle caminos equivalentes a recorrer.

Mis bases no eran una vocación cierta de arquitecto, fui desembocando y lo pude hacer y lo estoy haciendo bastante bien, pero constantemente eso me lleva a tener varios caminos abiertos, varias personalidades.

La arquitectura logró ser una de mis pasiones también y obtuve buenos resultados, pero necesita un largo tiempo para llegar a concretar algo, extenso y complicado, con muchas consideraciones económicas.

Como arquitecto arranco muy contento, con esas herramientas que he recibido de la facultad, fascinado con todo ese esquema de pensamiento que descubre mundos y universos, que abre la cabeza, porque ese crecimiento se lo debemos a la facultad, sea la facultad como sea, y ese crecimiento impresionante hace ver a la sociedad de otra manera, ser capaz de apreciar un cine distinto, un teatro distinto, una calidad que puede realmente colaborar en la construcción de un sociedad mejor; entonces todo eso me fascina y atrapa.

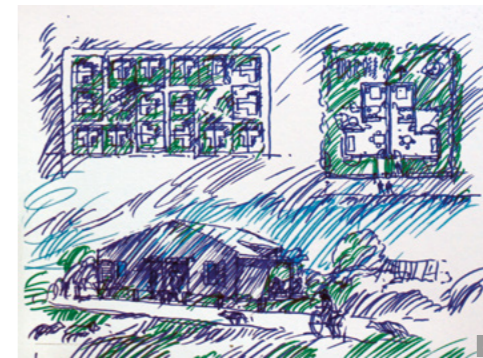
Empecé como joven arquitecto haciendo, en general, muchos concursos. Nos refugiamos en ellos porque con el grado de rebeldía que teníamos nos costaba tener, respetar, escuchar a clientes, seguir tiempos, seguir normas, y los concursos nos permitieron proponer lo mejor que nosotros podíamos dar, espacialidades originales, partidos no conocidos, en fin, toda esa pasión de la búsqueda. Había una onda de búsqueda, de no conformarse, y esa rebeldía y no conformismo sigue, y peor, porque —a la vejez, viruela— me estoy poniendo más intransigente: si voy a hacer un proyecto, que diga algo, que sirva para algo, porque para hacer el tres por tres o el partido conocido o la forma monobloque obligada, no; prefiero pintar.



Me cuesta ser arquitecto, insertarme en estas pautas que el mercado, con salvajismo, nos plantea últimamente. Hoy, rescato los quince años que me dediqué a la autoconstrucción, donde los frutos arquitectónicos quizás sean modestos pero no los frutos de lo que eso significó para la gente, de cómo se pudo organizar.

En la facultad no deja de estar colgado el fantasma del único modelo, que es ser el arquitecto principal, con un buen estudio, con grandes obras; ese modelo sigue estando en el fondo del corazoncito de todos los chicos.

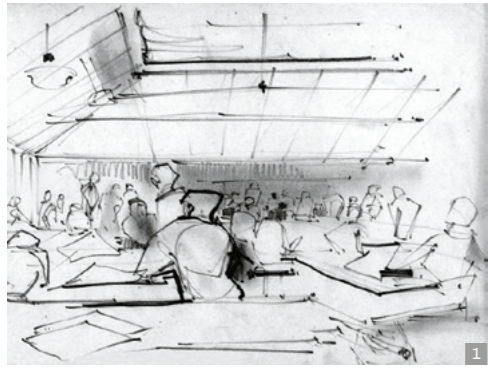
En relación con el dibujo con computadora, un poco en son de resistencia digo a todo que no, que la computadora no es maravillosa y todo lo que te puedan ofrecer todos estos cursos y modos nuevos de accionar en la profesión es maravilloso, pero con otros contenidos. Por eso yo me rebelo y no salgo del lápiz, la lapicera y de la mesa de dibujo, porque, digo, todavía hay muchas cosas que decir con estas herramientas, no nos engañemos, no es con las herramientas modernas que vamos a decir cosas de mayor progreso y bien común, esas cosas las podemos decir con palabras comunes, con el lápiz.





Arnoldo Gaité

FAU 1954-1962



1. Trabajo de alumno. Composición Arquitectónica II, Dibujando en "Siberia", 1957.
2. Viviendas en Villa Maciel, pcia. de Buenos Aires, 1961.
- 3 y 6. Edificio Municipal, Villa Hernandarias, pcia. de Entre Ríos, 1963.
4. Sillón Rolo, Buró, años setenta.
5. Barraca de lanas Santa Rosa, Unilan S.A., Barracas, CABA, 1980.
7. La casa del árbol, Tortuguitas, pcia. de Buenos Aires, 1987.
8. Casa Pieroni, 3 de Febrero y Francia, Ciudad de Santa Fe, 1981.

El primer año de la facultad en realidad me resultó bastante fácil por mi preparación, porque era muy técnico ese primer año. Si demostrabas capacidad para dibujar y para las cuestiones de oficio la pasabas bastante bien, salvo en Introducción a la Arquitectura, que dictaba Héctor Morixe—si no me equivoco—, materia en la que había que cantarle loas al San Estilo Gótico. Puedo recordar que en realidad no se proyectaba, se estudiaba algo así como "Historia de los estilos". La enseñanza respondía al programa de las materias, y era una época totalmente estilística. Tan es así que el que enseñaba en el segundo curso era renacentista.

Entré con bastante oficio por mi formación en la escuela industrial. El primer trabajo consistió en dibujar los planos de la Ville Savoie en papel blanco. La dibujé con tiralíneas, muy bien, pasándome en cada angulito, quedando la gotita del tiralíneas en los ángulos. Lo mostré en el taller, haciendo pata ancha porque sabía dibujar. Jujo Solsona lo miró así, sacó una gillette, y dijo: "Mirá, te la doy para que hagas saltar todos los angulitos, así las líneas terminan donde tienen que terminar". Volví a dibujar todo, tomando por primera vez el Graphos. En aquel momento dibujábamos con el tiralíneas, siempre con el mismo espesor, íbamos finito y después lo girabas, y seguías haciendo lo que era en corte, con el tiralíneas puesto de panza, en cierta medida. Dibujábamos sin escuadra, con la regla T, y cuando teníamos que correr una línea en vertical apoyabas en la regla T y la corrías así, era clásico eso.

La época más caliente de mi etapa de formación, en realidad, fue cuando comencé a ser docente siendo alumno; llegué a ser jefe de Trabajos Prácticos. Creo que recibí la categoría de adjunto sin tener el título todavía. Porque el presupuesto no alcanzaba, como es costumbre.

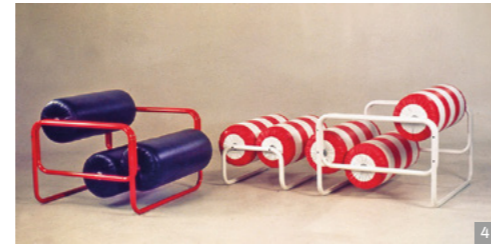
La etapa de mayor movimiento, intelectual y operativo, de aquella época, en mis recuerdos, en

gran medida tuvo a Carlos Méndez Mosquera como el pionero que armó un movimiento muy fuerte, en el '62. Aparecen tanto el diseño de mobiliario como el diseño objetual, de la mano de las materias Visión, que integraban el área donde se reflexionaba sobre la forma, de manera complementaria al taller de Arquitectura. Porque en realidad se armaron talleres de Arquitectura y de Visión como pares. Por ejemplo Wladimiro Acosta estaba asociado con Gastón Breyer. El problema era que Wladimiro creía que la forma no se podía enseñar, y Gastón Breyer pensaba que sí.

El Taller Vertical se caracterizó por el desarrollo de un tema central en cada año, recorriendo vivienda, educación, trabajo y salud. Wladimiro centraba su atención en las soluciones que la arquitectura podía aportar a los problemas humanos y sociales del habitar, donde el clima (y el sol en particular) se constituía en coprotagonista ineludible del diseño arquitectónico.

El taller de Wladimiro se usaba para la corrección pública del titular, un sistema muy rico. En un momento determinado, cada docente de su equipo elegía el mejor, el peor, y un trabajo de valor intermedio. El elegido debía pasar el proyecto a mano levantada a escala grande, con marcador o pincel, para que se viera a distancia. Se dibujaba todo en papel de escenografía, bien marcado, para colgarlo en la pizarra, y Wladimiro hacía la crítica, para todo el taller, de los proyectos de cada nivel. Era muy interesante: primero, porque te enterabas de qué estaban haciendo en todos los cursos, y segundo, lo escuchabas al titular abriendo juicio de valor sobre el proyecto. Y normalmente era muy rico porque ahí se producían diálogos muy interesantes entre el titular y los docentes.

La transmisión del exterior en mi época era muy positiva, porque uno no entendía lo que decían. Entonces *imaginaba*, en virtud de las fotos



de los libros, qué es lo que pretendían decir. Las primeras ediciones en castellano aparecieron con Nueva Visión, pioneras, y después en Ediciones Infinito. Me acuerdo de que estudié el *Esquema de la arquitectura europea* de Pevsner, que era el libro de cabecera, en inglés. Es más, me recibí con la materia Inglés traduciendo el libro. Hoy me doy cuenta de que había mucho de fábula en lo que nosotros interpretábamos acerca de Le Corbusier, de Wright, de Alvar Aalto. Las imágenes en blanco y negro que veíamos en la *Máquina de habitar*, o en los primeros libros de Le Corbusier, estaban en francés o en inglés. Alguien nos los traducía, nosotros traducíamos un poco—los que más o menos dominábamos algo el idioma—, pero había una carga de invento nuestro sobre las imágenes, o sea, no te importaba mucho lo que estaban diciendo.

Eran años de agudos conflictos institucionales y políticos, pudimos generar un acuerdo entre estudiantes independientes, radicales, socialistas y comunistas que—en las elecciones llevadas a cabo cumpliendo con los preceptos de reinstalar el gobierno tripartito en las universidades nacionales— me llevó a ser consejero estudiantil por el Reformismo, andando en vereda opuesta a la de algunos de los sobrevivientes que hoy son grandes amigos.

Fue entonces cuando generamos la existencia, por primera vez, de un turno nocturno, para poder estudiar quienes necesitábamos trabajar. Contamos para ello con el voto determinante de Wladimiro Acosta en el Consejo de la Facultad, y el respeto que le dispensaban en la universidad.

En los años en que estoy terminando la facultad se produce la incursión del diseño en la Argentina. Así como en la época en que comienzo el taller de Arquitectura se produce la inserción del Movimiento Moderno en la enseñanza de nuestra facultad, cinco años después se produce la llegada del diseño.

La docencia de la arquitectura y el diseño. Los trabajos en equipo del Taller Vertical se conformaban con alumnos de distintos niveles, detectando capacidades de conducción en tareas que requieren debate y explicaciones, características valiosas para la comunicación en la docencia. Casi naturalmente, fui sintiendo el gusto (a veces dulce, a veces amargo) por esta vocación que ha llenado mi vida y aún me acompaña.

Las destrezas en el diseño objetual. La atrayente personalidad intelectual y creativa de Gastón Breyer, con sus raros objetos y sus especulaciones espaciales modelando volúmenes, articulando planos, líneas y oquedades; el énfasis que Carlos Méndez Mosquera pone en la representación aplicada con rigor casi científico al mundo objetual: ambos me abrieron un apasionante camino para introducirme en las artes (¿o la ciencia?) del diseño. Llenó un aspecto poco valorable de mi personalidad, cual es la ansiedad por ver el producto lo antes posible. La obra de arquitectura la veré el año que viene, en el prototipo de una silla puedo sentarme la próxima semana.

Así es que el diseño de mobiliario se convirtió rápidamente en una de mis actividades, con copiosa producción durante la década siguiente.

Mi generación cursó los estudios en ese apasionante contexto. Nos sentíamos construyendo una nación.

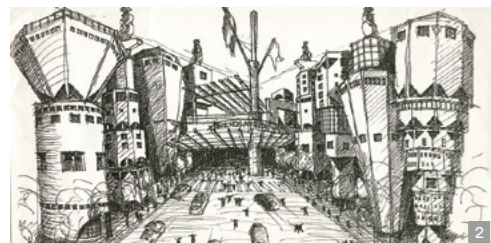
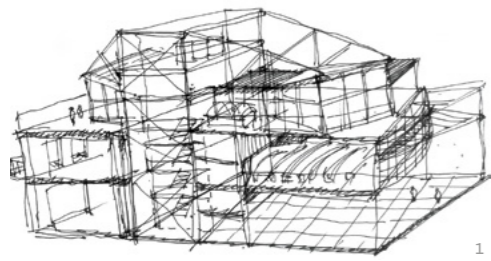
Mis años de estudio en la universidad fueron pocos pero intensos. La cosecha de herramientas para convertir la vocación en un instrumento para el sustento se realizaba con avidez.





Emilio Gómez Luengo

FAU 1954-1961



1. Croquis, 2005.
2. Croquis, 2007.
3. Casa Gómez Luengo, Country Club Rincón de Maschwitz, Ingeniero Maschwitz, poia. de Buenos Aires, 1989.
4. Concurso Nacional de Proyectos SCA, Palacio Judicial de Mendoza. Quinto Premio, (con asociados).
5. Mercado Municipal, Concejo Deliberante y Cocheras de la Ciudad de Bahía Blanca, poia. de Buenos Aires, 1970. Concurso de Anteproyectos, Primer Premio, (con asociados).
6. Red de sucursales Standard Bank, 2000/2005, (con asociados).
7. Edificio de oficinas Pepsico, Avenida 12 de Octubre y Gran Canaria, poia. de Buenos Aires. Intervención sobre edificio existente, equipamiento técnico y mobiliario, (con asociados).
8. Edificio de viviendas, O'Higgins 1868, CABA, 1968, (con asociados).
9. Oficinas Futur Brand, Demaría 4659, CABA, 2001, (con asociados).

Creo, a la distancia de los años transcurridos, que mi decisión tiene sus orígenes en un abuelo dibujante y pintor que nos sentaba a sus nietos a dibujar con él. Era evidentemente la idea de seguir una carrera que yo imaginaba como la elección de un camino artístico para recorrer a lo largo de mi vida. Tan fuerte fue la influencia que mi hermano mayor, Pablo, también estudió Arquitectura.

En el Colegio Nacional de Buenos Aires trabé relación con mi profesor de Dibujo, el arquitecto Ibarra García, que me reafirmó en mi decisión de seguir ese camino, mientras realizaba en paralelo el dibujo de modelos clásicos con el aprendizaje de las bases del método Monge: proyectar en planta y hacer sus elevaciones. No dudé entonces, cuando terminé la secundaria, en elegir la carrera de Arquitectura. Luego fui despertando a la realidad de lo que valoran los clientes, que encargan proyectos que poco o nada parecían coincidir con mis expectativas. Sin embargo, desde que comencé la carrera y tuve las primeras oportunidades de convertir en obras mis dibujos sentí que estaba en el lugar correcto, sentimiento que no ha variado con el paso del tiempo y los diversos avatares.

Con profesores apasionados por su profesión, como Juan Manuel Borthagaray, Mario Soto, Jorge Chute, Raúl Rivarola, Justo Solsona, Odilia Suárez y tantos otros que poblaban las cátedras de Diseño de la FADU, ya en el segundo año de la carrera comencé a colaborar con ellos: me invitaban a colaborar en concursos y me daban la oportunidad de compartir los procesos proyectuales. Este panorama me reafirmaba más y más en mi camino. Como remate de este proceso, en el año 1969 nos aventuramos con los arquitectos Horacio Ramos y Mario Goldman y nos presentamos y ganamos el concurso para el Mercado Municipal y Concejo Deliberante de Bahía Blanca. La obra se concretó y sentí que tocaba el cielo con las



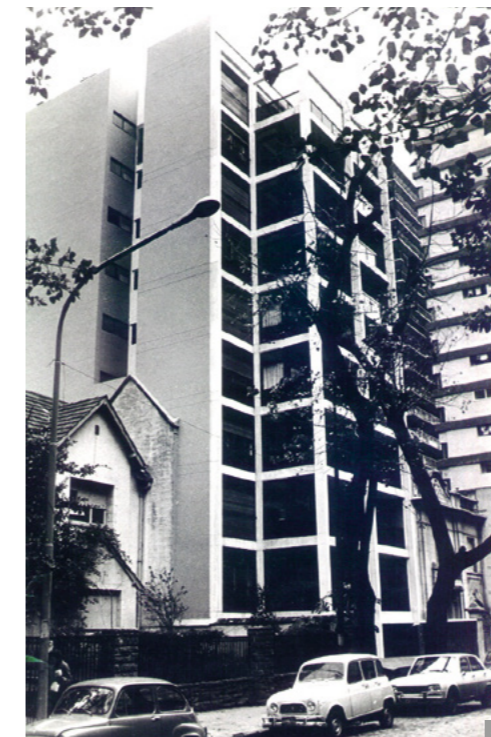
manos: de pronto se cumplían, muy tempranamente, todos mis sueños y fantasías sobre mi vida de arquitecto. Luego vinieron bienvenidos encargos comerciales, materializados en edificios de departamentos en pleno auge de la propiedad horizontal. Creo recordar que mi primera experiencia en ese campo fue un edificio en la calle Austria, en sociedad con mi hermano Pablo.

La siguiente etapa pasa por encarar la arquitectura corporativa, ya que los vaivenes económicos trajeron una crisis profesional y las corporaciones eran la casi única oportunidad de trabajo. El punto de inflexión fue otro concurso que nos dio la oportunidad de proyectar las primeras oficinas para Banelco, que recién desembarcaba en Buenos Aires, y esa fue la vía y el inicio de nuestra conexión con el mundo de los bancos y los trabajos profesionales con ellos. Destaco de esa etapa inicial la experiencia de diseñar la nueva imagen del Banco Río, junto al estudio de imagen corporativa de Ronald Shakespear. Siguió los bancos Boston, Velox y Galicia, entre otros, y actualmente los bancos Patagonia, Comafi y Supervielle.

Un hito importante fue la intervención en el Banco de Tucumán, que me abrió las puertas a trabajar en esa provincia y relacionarme con jóvenes profesionales de allí, algunos de los cuales vinieron luego a Buenos Aires y colaboraron —continúan haciéndolo— con nuestro estudio.

Paralelamente propuse y desarrollé una cátedra de posgrado en la FADU dedicada a la arquitectura corporativa, tratando de transmitir la diferencia entre trabajar para un cliente individual y trabajar para un equipo de conducción empresarial, y la diferente metodología para desarrollarlo.

Haciendo historia, mi vínculo con la docencia en la FADU se inicia cuando fui designado jefe de Trabajos Prácticos del arquitecto Manolo Borthagaray, cargo al que accedí por concurso,



recién recibido. Allí aprendí y me consolidé en el campo de la docencia. Luego participé como docente cuando se implantó el curso de ingreso, y posteriormente el Ciclo Básico, y durante diez años tuve a cargo un Taller Vertical de Arquitectura en la FADU, por concurso.

De ello surgió una enriquecedora relación con la gente más joven, a la que hemos ido incorporando al estudio profesional, y que ha resultado fundamental para mantenerme intelectualmente joven. Esta colaboración muy valorada por nosotros continúa en la actualidad en nuestra estructura profesional.

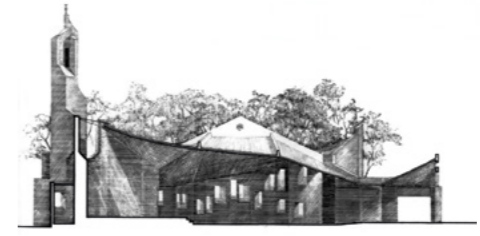
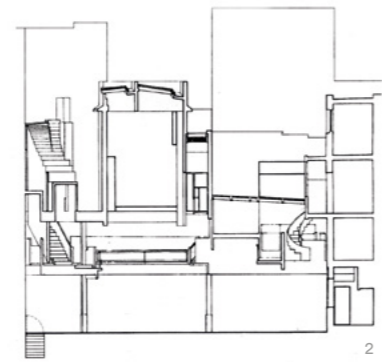
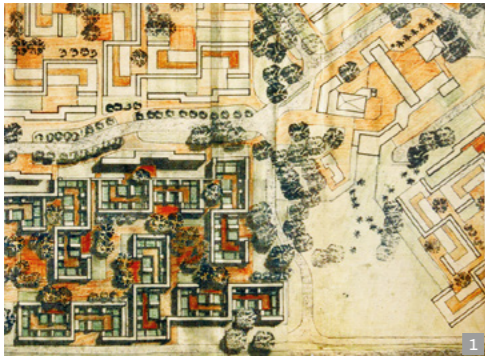
Texto de Emilio Gómez Luengo.





Mario González

FAU 1956-1967



Nosotros ingresamos en el '56, vinimos de Mendoza y vivimos en las residencias universitarias. Nos encontramos con las clases interrumpidas: había una Comisión de Cese que estaba estudiando la reforma de la facultad.

De la desesperación por comenzar, íbamos regularmente a la facultad en la calle Alsina, donde conocimos al arquitecto Carlos Hernáez, que nos prestó los apuntes de Geometría Descriptiva de Alberto Dodds. Los copiamos al pie de la letra, en mayúscula imprenta, manuscrita. También conocimos al inglés Federico Ortiz. Supimos de la reforma y de la búsqueda de una nueva sede, porque se inscribieron más de 1000 alumnos en el '56. El cese duró 9 meses, se crearon los Talleres Verticales, las materias de Visión, se modificó el plan de estudios y se convocó a profesores como Clorindo Testa y Wladimiro Acosta. Algunos de los que estaban quedaron. A pesar del cambio de Geometría Descriptiva y Dibujo de Ornato, la materia Visión conservó esa impronta de artista plástico; fueron profesores Rafael Onetto, Gastón Breyer, Carlos de la Cárcova, Ezequiel Fernández Segura, Testa. Después fue disminuyendo el oficio.

Teníamos la obligación de cursar en dos cátedras que se relacionaban entre sí: Visión y Composición; Breyer estaba con Alfredo C. Casares, nosotros con Eduardo Ellis y César Jannello. Por otro lado, las técnicas —a nivel estructura—, con la comandancia de Gallo, eran buenísimas.

Luego se empieza a politizar la facultad, en relación con la enseñanza "libre o laica". Ese enfrentamiento empezó a traer la escisión. De todas maneras, en la lucha política, el representante estudiantil —ya fuera delegado, presidente del centro, etc.— era gente capaz, de ambos lados: generalmente muchachos de Mario Soto o de Wladimiro, por los reformistas, y gente incluso de nuestro taller, o del de Casares, en la lista de los humanistas. Nosotros no nos enrolamos en

el humanismo —porque era una falsa antinomia humanismo-reformismo en todas las universidades—, sino que creamos una lista aparte, que también fue un conglomerado, y llegamos varias veces a ganar las elecciones. Lo cierto es que había un plafón de nivel de calidad y autenticidad en las cosas, a pesar de las diferencias políticas. Debido a mi situación de alumno del interior, que vivía en una residencia, conocí a gente que estaba en distintos talleres, como por ejemplo Letemendia en el de Odilia Suárez, Dardo Vitola en el de Wladimiro Acosta; íbamos a los talleres a escuchar las distintas correcciones, éramos muy de andar de aquí para allá, y eso lo permitía mucho la sede de Perú. Debido al cambio, Introducción y Composición I se cursaban en forma masiva en Independencia. Ese primer año fue de observación —no se hizo prácticamente ningún diseño—: primero de un medio natural: el río; después de un medio natural planificado: la plaza Arenales de Villa Devoto, y luego un elemento artificial no planificado: el parque Retiro. Como docentes estaban Germán Framiñán, Alberto González Gandolfi.

Otro año lo tomó Edgardo Poyard y empezó con un género de abstracciones, excesivo pero de gran nivel. Yo cursé en el taller de Alfredo Yantorno.

Cuando pasamos a los Talleres Verticales pudimos elegir. Durante esta etapa hubo mucho conocimiento entre los talleres, sabíamos quién era capaz, quién corregía mejor, había un intercambio constante a pesar de las diferencias políticas, que empezaban a minar la cosa. Recuerdo que en el '66, el taller Borthagaray, con Jujo Solsona de adjunto, tenía un nivel de docentes y de alumnos excelente; yo cursaba con Horacio Pando, renunciábamos todos. Yo trabajaba en el estudio de Mario Cappagli, junto con Enrique Douillet, quien me llamó porque quería continuar, nos presentamos y se vinieron en bloque

todos los alumnos que habían estado con Borthagaray al taller de Cappagli, que a su vez venía de Clorindo Testa, porque les aseguraba cierta libertad de acción. Yo casualmente estaba en quinto de la facultad, recién ayudante, y tuve un equipo de alumnos donde estaban Rafael Viñoly, Eduardo Roskind, Mederico Faivre, Norma Román, un montón de gente de gran nivel; me acuerdo que ni los corregía; después pasé a III de Cappagli, pero el contacto con esa gente me dejó marcado como para seguir con la docencia, porque a veces uno es hijo de las circunstancias.

Lo que proponían los Talleres Verticales era cierto lineamiento arquitectónico, en algunos casos muy ligado a una ideología política, pero siempre con autonomía de juzgarlo en su propia medida de calidad y perfección arquitectónica, el racionalismo de un Wladimiro Acosta, gente más ligada al Corbu y la gente de Ellis, que influyó también en Casares, porque Claudio Caveri no estaba en ese momento en la facultad, con su Iglesia de Fátima en construcción impulsó la teoría de las Casas Blancas. Nosotros nos inscribimos entusiasmados en ese taller. El muro me recordaba la arquitectura mendocina de los adobones. Una arquitectura más organicista, ligada a Wright. De repente Alvar Aalto empieza a influenciar como línea intermedia.

Recuerdo que se viajaba al norte para ver las iglesias, había toda una impronta, algo que empezó a enflaquecer con el concurso de la Biblioteca, donde no supieron encontrar el lenguaje apropiado.

Esto contribuyó a la declinación del taller, se fueron yendo hacia otras ideas; entonces, personalmente dije "bueno, ya que puedo irme a un taller más técnico, me voy a Pando".

Había una intención de aliarse a ciertas búsquedas, incluso hasta a veces como un sano debate entre uno y los otros. Existía un nivel de equipo pedagógico que garantizaba la calidad

en cualquiera de las líneas de la cursada. Eso fue importantísimo. Las vanguardias empezaron a hacer furor en los años 60 y 70, y la facultad de los 60 estaba muy influenciada, porque incluso aun después del '66, cuando se fue el mejor equipo, el alumno traía todas esas influencias, incluso de los mismos profesores que se habían ido, porque estaban actuando como profesionales.

Se conoció a Reyner Banham y a Christopher Alexander, con su teoría de la arquitectura de sistemas; fue muy fuerte eso. Quizás el problema fue que en los años 70 se perdió un poco el control de la calidad profesional por todo ese movimientismo de calidad pedagógica, muy ligado a la explosión política.

Pero de todas maneras yo prefiero ese tipo de entusiasmo juvenil que, a la larga, produce algún tipo de acción, a pesar de los inconvenientes que hubo, que una especie de laxitud diferente. Nosotros como docentes dentro del taller siempre tuvimos como impronta ese nivel de búsqueda que nos habían enseñado.

En el '60 me presenté también en Historia, y fui ocho años docente de Historia; y esa formación de Historia y Diseño me dio nivel y me dejó una impronta teórica, pero siempre en relación con el hacer desde la docencia, corrigiendo. En cambio, los problemas de los historiadores "puros" es que se quedan enmarañados, pueden autoabastecerse muy bien con las becas del Conicet. Estuve hasta el '76; nos echaron en Historia pero no en Arquitectura, quizás porque en Historia se teoriza.

Rescato esa impronta de innovación con que empezó el '56, creó un estilo de búsqueda, de investigación en todo, incluso en las materias más técnicas.

En esa época, la actitud profesional estaba unida a la docencia, porque Eduardo Ellis, Alejandro Bustillo, Horacio Berretta tenían un estudio cerca de la facultad, que era el resabio de

Pedro de Montereau. Es muy importante recalcar en estas épocas cómo se agrupaba la gente.

Nosotros estábamos en el famoso "sótano", con los dominicos: nos decían fascistas.

Después vino toda la época de la política, en el '73, y no quisimos federarnos; hicimos nuestra declaración, pudimos pervivir con Cappagli porque se anotaron más de 100 alumnos, que era el cupo fijado por Alfredo Ibarlucía.

La consigna era "ir a las villas". Nosotros fuimos a La Cava, relevamos e hicimos Arquitectura. Fue interesante esa época porque se pusieron en cuestión los planes de erradicación.

En la época de los milicos estuve con Mario J. "Moncho" Buschiazzo; continuamos, pero no tuvimos ninguna negociación, ni puestos, ni asesorías, nada; totalmente independientes. Como castigo nos dieron I, II y III, pero cuando vimos la oportunidad de irnos nos fuimos a la Universidad de Belgrano, en los años 80. Tomamos un Taller Vertical, con Quique Cottini; Manolo Borthagaray estaba a la tarde.

De la producción del taller se destaca por un lado la representación, y por otro lado, el uso de la tecnología y de las estructuras, porque yo fui alumno de los famosos pares de talleres de Visión y Composición, en los que el dibujo era lo importante. Luego se le restó valor; lo importante fueron los conceptos, con la teoría de la comunicación, de la semiología.

En nuestro caso, la expresión, el dibujo, el color, el manejo del elemento visual es importante. Y todo esto surgió porque había que reemplazar lo que había perdido Visión.

1. Trabajo de alumno, Composición Arquitectónica, Cátedra Ellis.
2 y 3. Museo Xul Solar y Fundación Pan Klub, Laprida 1212, CABA, 1993. Remodelación y ampliación. (con asociados).
4 y 5. Parroquia San Gabriel Arcángel, Adrogué, poia. de Buenos Aires, 1967/1979. (con asociada).



Jorge Iribarne

FAU 1963-1971



Es difícil recordar; el recuerdo es siempre selectivo. Me parece interesante recordar por qué entré a la Facultad de Arquitectura, el primer paso para ser arquitecto.

Yo no sé si fue un accidente, pero ya en los últimos años de secundario en el Nacional de San Isidro estaba convencido de que iba a estudiar arquitectura, buscaba en el diario las plantas de los edificios en venta y las analizaba e incluso trataba de corregirlas: hacía como una suerte de actividad inmobiliaria. En casa compraban *La Nación*, que para mirar plantas de propiedad horizontal es ideal, porque es donde más se publica. Yo me recibí de bachiller, nada que ver con una educación de industrial técnico, donde podías adquirir experiencia. También me interesaron uno o dos artículos que leí sobre Wright y, básicamente, dos de sus obras: la casa Robbie y la casa de la Cascada me resultaron apasionantes.

Me quedó grabado un artículo sobre un edificio de Mies van der Rohe y el uso de los perfiles de hierro; tal es así, que los usé en uno de los primeros proyectos que hice en la facultad.

Aprendí muchísimo en el curso de verano con las teóricas de Juan Pablo Bonta, porque a mí siempre me gustó hablar de historia. Cuando explicaba el Barroco mostraba las imágenes y a su vez leía algún texto de un autor barroco junto con música de la época. El efecto era el de unir historia, música, literatura. Me resultó apasionante, aprendí a relacionar. Fue una fuente de cultura y de formación maravillosa; me interesé por el cine, todos los sábados proyectaban una película muy buena, muy bien elegida, que era obligatorio ver. En esos dos o tres meses y medio del verano vi una serie de películas, desde Ingmar Bergman a René Clair.

Uno empezaba a juntar todo, algo así como la radiografía de una época, entendías el porqué de las cosas, por qué las cosas habían ocurrido. Por el medio cultural en el que estaba, tuve el hábito



de escuchar música clásica. Me gustaba, me interesaba, había visto ópera, pero el clic se me hizo en la cabeza entre la historia del período Barroco, lo que significaban las monarquías absolutas, la imagen del palacio y del parque de Versalles, la música barroca, no sé si Haëndel, fue ahí: es cuando empecé a ver la esencia de una época, empecé a juntar todo en la cabeza.

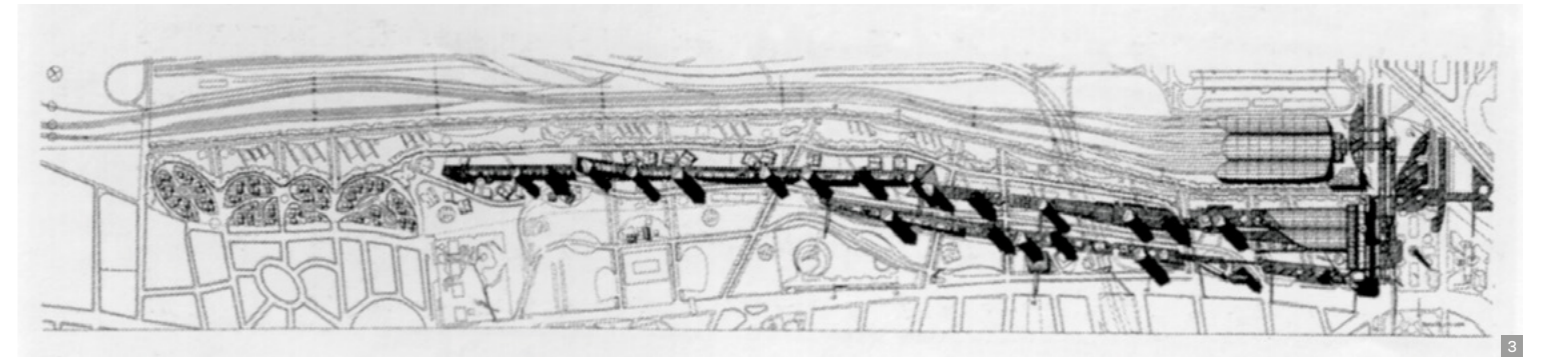
Después los cursos fueron en los pabellones de Figueroa Alcorta —un espacio maravilloso—, aunque el curso de ingreso se cursaba en Av. Independencia. Hice Introducción a la Arquitectura en el taller de Alfredo Ibarlucía. Aprendí mucho.

Me costó poder manejar el tiempo como variable profesional. El tiempo para hacer algo se termina, hay que definir y todas las ideas que van apareciendo después serán para otro proyecto o para descartar.

Fue una época realmente interesante que se terminó con el golpe de Onganía, en el '66. Después hice una facultad casi por obligación, en la que poco y nada me interesó. No regresé a la facultad hasta el '84.

Hubo un enfrentamiento muy serio entre la facultad, que era visualizada claramente como peligrosamente izquierdista, y el Sindicato de Derecho, una agrupación fascista, siniestra. No era especialmente gente que venía a discutir política, era gente de fierros, bastante horrible, se vivía el clima previo al golpe de Juan Carlos Onganía. Todos esos sectores se iban posicionando y teniendo cada vez más fuerza y menos límites.

Aprendí mucho en el taller de Odilia Suárez, era una mujer con una personalidad arrolladora, que a veces daba miedo, porque cuando algo no le gustaba era absolutamente expresiva en definir que lo que habías hecho era una porquería, y quedaba muy claro. Realmente no había ningún eufemismo en las correcciones. A partir de ahí podías hacer algo, mejorar, crecer y elaborar tu propio proyecto. Aprendí mucho de sus críticas,



era muy contundente. Decía: las anécdotas —en un proyecto— lo enriquecen si está bien planteado, pero un conjunto de anécdotas no arma un proyecto. Hay que tener un proyecto básico, una idea fuerte a la cual aportarle después anécdotas. Eso me quedó grabado para siempre.

Detectaba las cosas buenas y los problemas de un proyecto con un golpe de vista.

El cuerpo de docentes era maravilloso, yo tuve como docentes a Jorge Cortiñas y a Oscar "Cacho" Yujnovsky. Eran tipos muy buenos, lúcidos y más comprensivos que Odilia en cuanto a carácter.

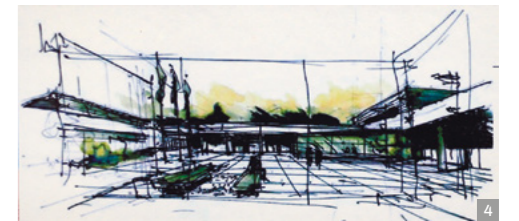
En Composición II me pasé a la cátedra de Juan Manuel Borthagaray, a la noche. Había escuchado que el taller era fantástico. Ya era el '66. Cursé medio año porque sobrevino el golpe.

Me acuerdo de esa noche, que fue terrible, estábamos entregando. Tuve un problema bárbaro porque mi trabajo se perdió, lo rompieron. Me acuerdo que cuando entró la policía en la facultad, nosotros salimos corriendo. No sé con quién estaba pero tiraron gases lacrimógenos y entonces terminamos refugiándonos en un baño. Recuerdo la imagen de estar sentado arriba del depósito exterior del inodoro, que era con cadena, esperando que se fuera el gas lacrimógeno y sospecho que por el miedo esperé tanto, y cuando me fui casi no había nadie, habré sido de los últimos en abandonar la facultad. Era una especie de tierra devastada; después ya se cerró, fue cuando se incendió. Al año siguiente cursamos en el último piso de Exactas —nos lo prestaban—, en Ciudad Universitaria. Esa experiencia de la facultad fue fantástica. Yo no sé si después nosotros no la llevamos a nivel de mito: la transformamos en algo épico y casi perfecto.

Se sumó la experiencia de la discusión desde esa cultura desacartonada y nueva, interesante y muy importante que surgía en el Instituto Di Tella, con sus propuestas, con las exposiciones de pintura.

Sentí claramente que no estaba bien que los profesores renunciaran y se fueran, nos dejaban abandonados a lo que pudiera ocurrir. Quizá fue inevitable, pero fue una desilusión.

Cursando el cuarto año de la facultad empezamos el concurso de la UIA con Hugo Scornik y Anu Talvari, pensando como punto de partida qué haría Jujo Solsona. El esfuerzo de proyectar eso, con la poca experiencia que teníamos, fue brutal; aprendí muchísimo, porque nos propusimos llegar y entregar a pesar de saber que estábamos condenados al desastre. Recuerdo cuando fui a la exposición: la perspectiva de Rafael Viñoly era maravillosa. A todos los que vimos ese dibujo nos quedó grabado como algo fuera de serie, no había duda de que era el primer premio.

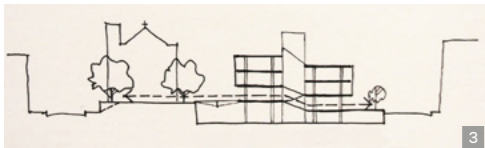
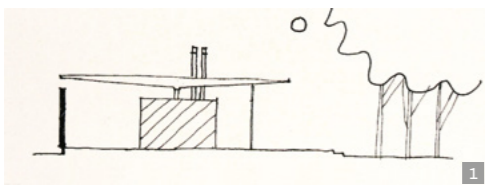


1, 4, 5 y 6. Centro Universitario de Gral. Pico, pcia. de La Pampa, 1986. Concurso, Primer Premio, (con asociados).
2. Edificio de viviendas, Villa Gesell, pcia. de Buenos Aires.
3. Concurso de Anteproyecto Desarrollo Urbanístico Área Retiro, CABA, 1996. Segundo Premio, (con asociados).



Carlos Lebrero

FAU 1961-1967



1. Trabajo de alumno, Introducción a la Arquitectura, Cátedra Ibarlucía, 1963.
2. Trabajo de alumno, Composición Arquitectónica III, Cátedra Borthagaray, 1965.
3. Trabajo de alumno, Composición Arquitectónica IV, examen libre, 1966.
- 4, 5, 6 y 7. Concurso Nacional de Viviendas en Trelew, 2005. Segundo Premio. (con asociados).
- 8 y 9. Compatibilización de los Bordos de la Ciudad, 2000, convenio FADU-CABA.

Fue una carrera accidentada, porque tuvimos períodos distintos y cursamos en lugares diferentes; pasamos por Independencia, Perú y los Galpones. Los espacios de aprendizaje estaban en la misma facultad y también por fuera de ella, y eran igualmente convocantes, sobre todo durante los primeros años; había cenáculos como Pedro de Montereau, el taller de la calle Anchorena, Claudio Caveri, se manifestaban ofertas culturales distintas.

Recuerdo con una impronta importante el taller de Alfredo Ibarlucía, en la primera formación, y el taller de Carlos Méndez Mosquera-Reinaldo Leiro después; fueron dos grupos de gente interesantísima que realmente nos introdujo en los principios de la arquitectura moderna; pero yo lo que más agradezco es que, más que en la forma, nos hayan introducido en los principios, aunque después podamos haber criticado algunas cosas. Nos abrían absolutamente el panorama, nos daban muy buenas herramientas, nos introducían en formas de pensamiento que nos otorgaban un bagaje suficiente como para poder cuestionar y criticar, aplicaban el pensamiento dialéctico. También fuimos reconociendo el valor de la arquitectura moderna y el valor de las necesidades de nuestro medio, ya que nos contextualizaban mucho.

Fue una época convulsionada en ciertos momentos. Siempre el aprendizaje es feliz, pero doloroso también. Yo lo recuerdo con cierta felicidad, pero recuerdo también el esfuerzo, porque en el aprendizaje hay momentos en que te sentís el último de todos, porque los conocimientos teóricos no te dan tantos sopapos; en cambio, cuando uno produce objetos, el resultado es verificable. Guillermo Iglesias Molli armó un taller y convocó a una cantidad de gente entre los que estábamos Horacio Ramos, Jorge Cortiñas, Berto Berdichevsky; fue un tallerito chico y en el cual aprendimos.



Empecé a trabajar como dibujante para algunos concursos, pero ya en ese momento, en Diseño III, empecé a aprender lo que era la base de la profesión y el sentido de la competencia dentro de la profesión, es decir, que para acceder a un producto bueno tenía que ser competitivo, tenía que poder ser comparado, etc.; lo percibí en esos trabajos de los concursos que hacíamos, y los hacíamos con verdadera pasión. Después pasé al taller de Manolo Borthagaray, durante dos años, estuve con Florita Manteola, con Javier Sánchez Gómez, con Jujo Solsona, y creo que aprendí un montón con ellos; sobre todo aprendí a trabajar rápido: uno en ese momento tiene pensamientos más lentos y Jujo obligaba a tener resoluciones frente a las cosas, es decir, trabajar y dar soluciones, y eso me sirvió durante toda la vida. Tratar de tener claridad de ideas para poder exponer lo más rápido posible, y en ese sentido era la base del principio de los concursos, que era tener ideas claras y transmisibles de la forma más sintética posible; era el aprendizaje de la arquitectura de partido, claramente era el aprendizaje de la síntesis, de la síntesis de formulación gráfica y de la síntesis de formulación verbal también, porque era muy castigado el que verseaba. Ese camino de la búsqueda de lo esencial fue muy fuerte en nuestra carrera.

Estando en Diseño IV empecé a trabajar en la Comisión de la Vivienda y fue importante porque me encontré con un grupo totalmente profesional trabajando; ingresé como dibujante, pero como éramos chicos creídos, con pretensiones, interveníamos en el proyecto, porque los que nos iniciamos en los 60 nos sentíamos muy superadores de la generación anterior; sentíamos que traíamos información nueva y que habíamos procesado las cosas de forma distinta; entonces, nos sentíamos con una autoridad que nos hacía insoportables. Trabajé en el proyecto de Lugano I y II, todavía veo perspectivas

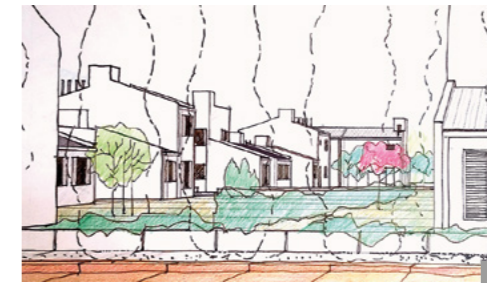


de Lugano en las que reconozco mis personajes. Nosotros construimos Lugano desde un punto absolutamente teórico; veíamos la arquitectura como un hecho absolutamente internacional, no dividíamos la arquitectura entre arquitecturas nacionales y no nacionales, para nosotros había buena arquitectura y mala arquitectura.

Era la hora de tomar tierras libres y densificar con habitabilidad ciertas áreas, era un acto heroico del movimiento moderno; la visión que se tenía no era de cuestionamiento a la realidad. Lo que hacíamos era imponer otra realidad al medio. Había una gran prioridad con respecto a la resolución en términos sociales de lo que nosotros estábamos haciendo, con un grado de abstracción alto, porque en realidad la visión de los Smithson era la que teníamos en la cabeza con respecto a la problemática social, que era la de generar lugares de encuentro y niveles de asociación. Yo fui muy crítico con la propuesta del centro de Lugano, porque consideraba que la manera de consolidar los espacios verdes era ubicando los equipamientos en los extremos de la tira y a nivel 0.00 y dejar el espacio central como lugar de recorrido, pero que fuera llegando al nivel 0.00. Como no se hizo, me peleé y me fui.

El Team X fue un excelente aprendizaje para todos nosotros porque nos introdujo en una realidad más próxima a lo físico, porque la realidad del movimiento moderno tenía un grado de abstracción bastante alto con respecto al medio; lo que hizo fue aproximarnos a una visión de sociedades mucho más reales, en contextos reales. Otros referentes fueron nuestros profesores, fueron ídolos para mí; Flora, Javier, Jujo y Manolo en ese momento fueron muy importantes, ellos transmitían esas ideas; fueron muy exigentes en términos de producción y transmitían siempre teoría.

Considero que hice mal la carrera, la cursé muy presionado por el trabajo exterior, tendría



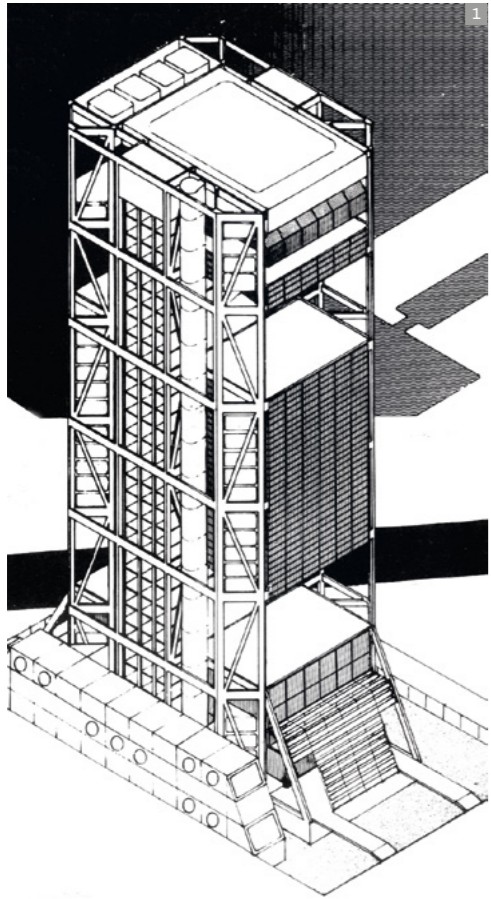
que haberle dado mucho más tiempo a las cosas, pero sentía la exigencia de terminar, que la carrera no era para siempre, yo quería ser arquitecto. En definitiva esa vocación de ser arquitecto hacía que uno priorizara.

En el 66 nos sacaron a patadas y lo viví con tremenda angustia. Me sentí tan mal con el golpe militar, con la forma en que nos habían echado de la facultad y por la injusticia de lo que había sucedido con los profesores que decidí no entregar, así que a la ansiedad de tener que recibirme rápido se juntó la angustia de no entregar. Aprobé el examen libre de Diseño IV, y para el último año con un grupo nos anotamos en Alfredo Casares, Manolo opinaba que era un buen profesor. Fui ayudante de Casares en Diseño V dos años, pero desgraciadamente tenía una visión muy crítica de lo que en ese momento llamábamos la derecha de la facultad, y esa visión me impedía relacionarme bien, humanamente; aparte era un pendejo insolente, no reconocía ciertas cosas de esta gente que tenía grandes valores. Nosotros teníamos una visión muy ideologizada, en la cual lo personal a veces se dejaba de lado, y realmente teníamos mucha bronca por todo lo que había pasado por el militarismo y por la dictadura en la Argentina; nos sentíamos profundamente avasallados. Di todas las materias tratando de terminar urgentemente la facultad porque no me daba ningún placer estar en esa facultad, que para mí no era mi facultad, era otra historia, así que me fui peleado. Casares me volvió a llamar y retomé uno o dos años dando Diseño V, pero en el 73 me fui nuevamente cuando ya era insostenible pensar que Isabel Perón más "el Brujo" [José López Rega] podían dar alguna garantía en términos de democracia o de conocimiento. Me sentí decepcionado, pero ya no solo decepcionado, sino que me parecía que no podía dar nada; después se produjo la nueva intervención.



Jorge Lestard

FAU 1960-1966



1. Concurso Torre de oficinas Aerolíneas Argentinas, CABA, 1975, (con asociados).
2. Trabajo de alumno.
3. Concurso Auditorio de Buenos Aires, 1972. Planta, (con asociados).
4. Instituto de Investigaciones Científicas, Facultad de Ciencias Exactas UNLP, La Plata, pcia. de Buenos Aires, 1970, (con asociados).
5. Planta Industrial Koch Polito, Vicente López, pcia. de Buenos Aires, 1967, (con asociados).
6. Casino, hotel, y centro de convenciones, Rosario, pcia. de Santa Fe, 2006, (con asociados).
7. Conjunto de viviendas Talar de Martínez, pcia. de Buenos Aires, 1998/1999, (con asociados).
8. Concurso Proyecto Urbano Retiro, CABA, 2001, (con asociados).

Lo esencial de mi aprendizaje universitario—puedo denominarlo la caja de herramientas con la que egresé de la facultad—fue la comprensión de una manera de pensar en códigos arquitectónicos, el germen de una teoría proyectual, la formación de un pensamiento.

En lo específicamente arquitectónico, me tocó estudiar en el momento en que se ponían en discusión por primera vez algunos aspectos del movimiento moderno, no su ideario. Eran cuestionamientos que asomaban desde la discusión sobre la ciudad, es decir, sobre cuál había sido el resultado de la ciudad del movimiento moderno y la conformación del espacio público en ella, y que tenía que ver más con continuidades y discontinuidades, más específicamente sobre la continuidad del espacio público. Son referentes George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, los Smithson. Luego James Stirling, gente que empieza a mirar la arquitectura criticando aquella visión. Realmente, el fundamento es el Team X. Entonces empieza esa discusión que a mí en particular me importó muy especialmente, porque siempre creí que, en realidad, lo que uno pensaba de la arquitectura y lo que pretendía hacer de la arquitectura estaba impregnado de una visión de la ciudad que es la mayor síntesis de una cultura. Entonces, desde estas discusiones sobre la ciudad aparecían acercamientos a la arquitectura un poco distintos, y eso nos tocó a nosotros fuertemente en nuestros últimos años.

Mi pasaje personal de la influencia de Wright a Le Corbusier tuvo que ver con la comprensión de la necesidad de entender a la arquitectura inscrita en una idea de ciudad.

Al inicio de la carrera veo a Frank Lloyd Wright como influencia principal, y a partir de cuarto año adhiero más fuertemente a los postulados del movimiento moderno, de la ciudad europea. Me alejo de Wright y me acerco a una visión más abstracta, más maquinista, aunque no



diría exactamente corbusierana. En seguida viene todo el otro proceso que inicia el Team X.

En aquel momento teoría y práctica estaban íntegramente relacionadas, y así nos formamos.

Desde la arquitectura, nuestro sentimiento como alumnos es que nosotros venimos destinados a cambiar todo. Así como en el campo político y en el campo social se sentía que uno iba a cambiar todo, también en el campo de la arquitectura el sentimiento que teníamos era que íbamos a cambiar todo. Veíamos las cosas desde otro lugar, empezamos nosotros en ese momento con la arquitectura sistemática, con las teorías del cambio, de la flexibilidad y el conocimiento como componentes esenciales de la arquitectura.

Toda mi carrera la cursé en ese período, que creo fue una época de oro de la UBA. Es un momento magnífico de la universidad. Se están discutiendo todo tipo de ideas y poniendo en cuestión muchas cosas que se suponen establecidas, un momento en el que hay un fermento de discusión que está permanentemente abonando toda nuestra situación de alumnos, y que diría que es lo que me parece más rico de aquella época. Lo que también era muy rico es que había dentro de la universidad una relación importante entre las facultades. Nosotros sabíamos más o menos qué era lo que pasaba en Filosofía y Letras, lo que pasaba con la cátedra de Gino Germani o con Rolando García en Ciencias Exactas.

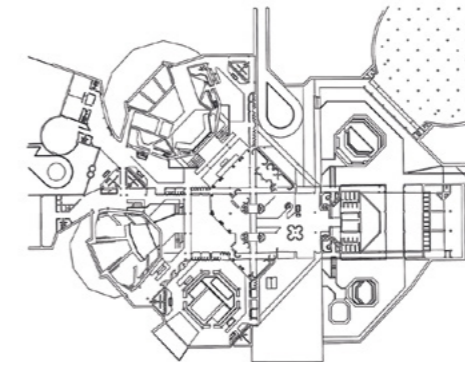
En arquitectura, a mi juicio, la teoría surge del hacer. La discusión por fuera del hacer es crítica o es historia. Me interesa una arquitectura de ideas.

En un mundo en que los valores se han devaluado, los arquitectos tenemos un rol moral que asumir que sintetizo o simplifico en dos aspectos esenciales: la construcción del espacio público, nuestros proyectos deben siempre contribuir a la creación del sitio y la legibilidad del espacio público en que se insertan, y la utilización de los



recursos, debemos manejar los recursos con eficacia—más allá de las posibilidades de los temas que nos toquen—porque para el conjunto de la población son escasos y deben ser cuidados.

Lo que a mí me interesa es enseñar a pensar y a pensar imaginativamente en la arquitectura, pensar en cómo se enfocan los temas, pensar de dónde se escarban las ideas. Como parte de una serie de reflexiones y de discusiones sobre el tema a tratar, terminás teniendo una idea arquitectónica con la cual vas a desarrollar el proyecto. Y esa idea arquitectónica es respuesta a un problema, y la identidad del proyecto va a salir del problema.





Eduardo Leston

FAU 1958-1966



1 y 2. Parque Presidente Sarmiento, Av. Dr. R. Balbín 4750, Saavedra, CABA, 1981/1984, (como jefe de proyecto en Estudio Kocourek).
3. Concurso Nacional de Ideas Urbanísticas para el Área Sur, Eje de Desarrollo Avenida Eva Perón, sector Mataderos, Villa Lugano, CABA, 2001. Segundo Premio, (con asociados).
4, 5 y 6. Centro Deportivo Municipal Jorge Newbery, Av. Figueroa Aorta 3885, CABA, 1979/1982, (como jefe de proyecto en Estudio Kocourek).

Ingresé con la facultad intervenida; al poco tiempo hubo elecciones y las ganó Carlos Coire como decano y Jujo Solsona como secretario académico. Toda mi primera etapa fue durante la explosión del gobierno tripartito.

Los dos primeros años eran horizontales, y esos sí los hice en Independencia: Introducción a la Arquitectura y lo que se llamaba Composición Arquitectónica I.

Lo más importante era pasar a tercer año, ibas a Perú y tenías la posibilidad de elegir Taller Vertical. Un momento muy importante para mí: recuerdo que durante el segundo semestre de mi segundo año fui varias veces a Perú, a la mañana, a la tarde y a la noche para observar los talleres. Estaban los talleres que no tenían una identidad muy significativa, y otros dos, los más importantes, que a su vez lideraban posiciones ideológico-culturales.

Uno era el de Wladimiro Acosta, obviamente, y el otro era el de Alfredo Casares; a mí me interesaban cosas de ambos. En aquella época si te interesaba Wright no podía interesarte Gropius, por ejemplo, esas cosas ridículas. Así lo veía yo en ese momento y todavía lo sigo pensando. Decidí con un par de amigos anotarme en el taller de Odilia Suárez, que nos parecía lo suficientemente inocuo como para el primer año de Taller Vertical empezar a ver cómo funcionaba la facultad. En cuarto año seguí en el taller de Odilia Suárez, porque además en Casares empezó a aparecer el casablanquismo, ya estaba construida Fátima.

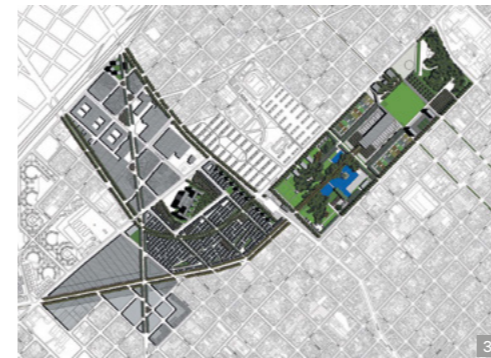
Si tenía que leer arquitectura, mis libros de cabecera eran los libros de Bruno Zevi, y lo bueno del taller de Odilia era que era riguroso, realmente había que trabajar. El de Wladimiro no era así, era muy interesante desde otro punto de vista, pero desde el punto de vista de la exigencia académica era más bien flojo. Yo después de Odilia hice Casares. El quinto año lo



hice en lo de Eduardo Ellis, que ya tenía su taller a la tarde, que lo había heredado de Alberto González Gandolfi. Por mi formación anterior yo me sentía más en sintonía con los grupos humanistas antes que con los reformistas.

Pero el gran momento superador, por lo menos de cuando yo estudiaba, fue la aparición del taller de Manolo Borthagaray: lo que hizo de manera genial fue sintetizar todas estas posiciones; nucleó gente de todos lados.

Elegí arquitectura porque tenía esta faceta artística que me pareció que podía llenar mis expectativas, y al mismo tiempo darme un título que me permitiera trabajar en alguna oficina en cualquier lugar del mundo. Durante ese verano en el curso de ingreso yo ya me había comprado *El futuro y la arquitectura* de Wright, y al poco tiempo me empezaron a regalar algunos tomos de la obra completa de Le Corbusier, que me pareció fascinante; me gustaba el dibujo, entonces lo más fascinante de la obra completa de Le Corbusier eran los dibujos, como los dibujos de Wright. Había que aprender a dibujar, había que transformar el dibujo en una virtud. Yo siempre fui supercurioso y coleccionista de cuestiones de arquitectura, he hecho viajes de arquitectura, he recorrido cuerdas y cuerdas para ver una obra de arquitectura, de modo que entonces me armé una minibiblioteca. En segundo año de facultad entré a trabajar en el estudio de Antonio Bonet; yo encantado, porque yo ya conocía las obras de Punta del Este; ahí lo conocí a Ernesto Katzenstein, que me transmitió todo el interés que tenía por lo cultural, que yo también compartía; para nosotros era natural ir al cine, ir a los ciclos del cine Lorraine a ver a Ingmar Bergman, ir al teatro Colón al Paraíso a escuchar conciertos, ir a cuanta galería de arte existía en Buenos Aires. Nos parecía absolutamente pertinente y congruente con lo que hacíamos, aparte de leer con tiempo. Entendíamos la arquitectura



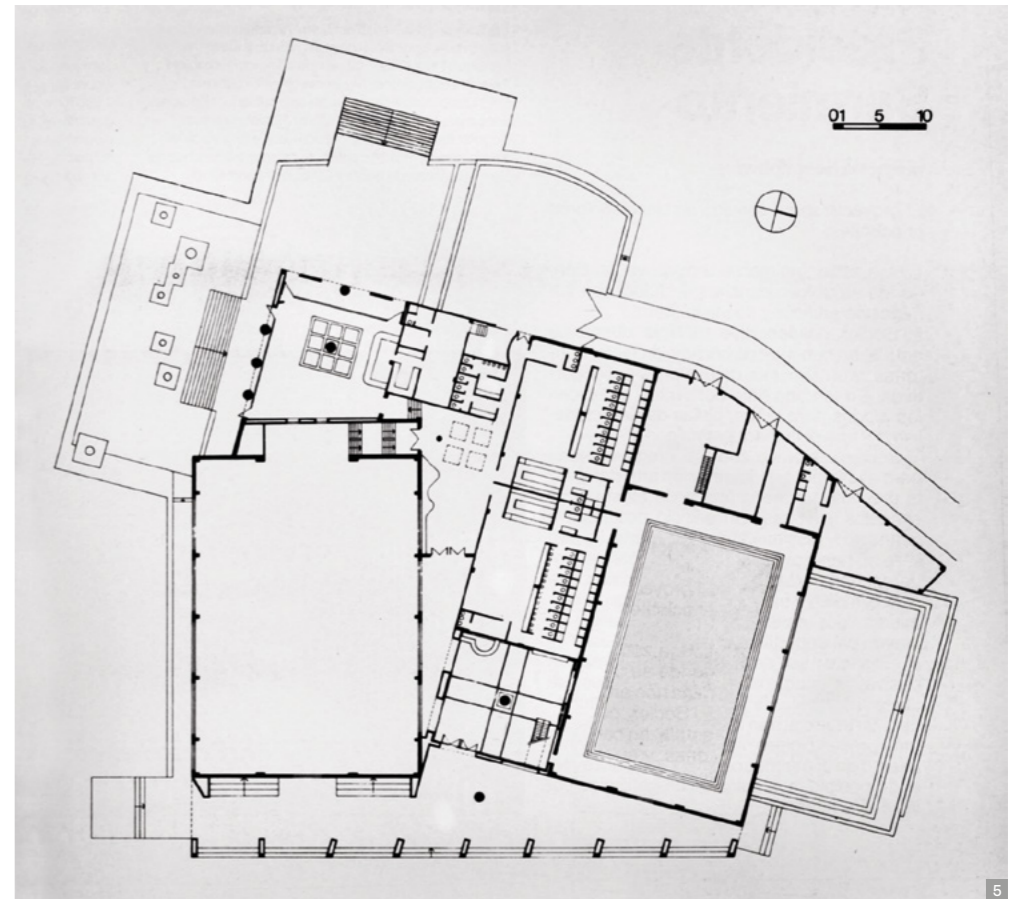
como una práctica de la cultura, yo creo que para mal o para bien, inicios tengo.

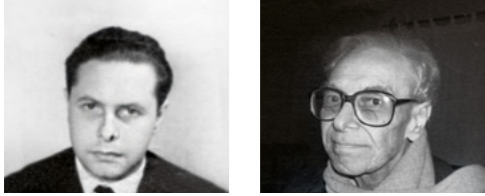
El Instituto Di Tella, las librerías de Buenos Aires, la actividad cultural fueron algo muy impresionante, uno se da cuenta ahora que lo perdió; después yo iba muchísimo a librerías de viejo; en un período de diez años me conseguí toda la colección completa de *Nueva Visión*.

Sucedían cosas muy lindas en los talleres, en casi todos: los viajes, por ejemplo. Hay gente que ha ido a Perú, a Bolivia, viajes de taller, ya no viajes por un tema en especial de proyecto.

No participé en muchos concursos, no se dio la oportunidad. Cuando terminé de cursar, enseguida me fui a Europa, un año y pico; y después cuando volví hice trabajos varios. Tuve amigos pero nunca fui parte de ese grupo, un estudio inmenso en que se dedicaban a hacer concursos: Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, Jorge Korn e Ignacio Lopatín, comandados por Tony Díaz y por Jorge Erbin. Eso funcionaba en Belgrano y Perú, en la esquina; también estaban Jorge Lestard, Miguel Baudizzone, Alberto Varas, gente joven, recibidos recientemente. Era como la usina de producción de vanguardia, entre comillas. Ellos hacían concursos permanentemente.

Yo, en general, en los primeros años trabajé en estudios, seis meses, ocho meses, un año, un año y medio, dos; luego se producía un colapso económico de los acostumbrados y dejabas de trabajar, te ibas. Es una historia permanente.





Mario Linder

FAU 1956-1963



1. Vivienda colectiva en Buenos Aires.
2. Centro Universitario de Gral. Pico, poia. de La Pampa, 1986. Concurso, Primer Premio, (con asociados).
3. Vivienda en Buenos Aires.
4. Banco Provincia de Río Negro, 1971. Concurso, Primer Premio, (con asociados).
5. Vivienda colectiva en Parque Lezama, 1991.
6. Concurso Nacional de Ideas Área ex Itaipark, ampliación área cultural y recreativa Recoleta, CABA, 1992. Premio Mención, (con asociados).

En el primer año, en Introducción a la Arquitectura, fui alumno de Claudio Caveri. Lo interesante de Caveri era cuando se sentaba en el borde de la mesa y hablaba de cualquier tema... pasaban dos, tres, cuatro años, y a veces muchos más, y uno se acordaba de las cosas que decía Caveri.

Lo que me resultó interesante fue que me llevó a pensar en la diferencia entre el procedimiento analítico y el procedimiento sintético, que el problema no era desarmar la paloma sino decir qué es la paloma. Es decir, la diferencia entre el sacar pedacitos y el tener una idea totalizadora.

Los dos primeros años no nos dejaban proyectar. Yo lo hacía de contrabando en mi casa. En las vacaciones de verano hacía casi un proyecto por día, y hacía maquetas todo el tiempo con madera balsa.

En *Proceso y erótica del diseño*, Oriol Bohigas plantea "tírese a la piletta, pero después sea muy riguroso en la crítica, en cada una de las etapas". Por supuesto que para hacerlo hay que tener la idea bastante digerida.

Otro tema es el de las "funciones globales". Yo creo que las funciones, bien entendidas, son el clima, el lugar, el terreno, los materiales, la economía, las vistas. Todas las variables que existen.

Y también recuerdo que Jujo Solsona sostenía que el programa había que reinterpretarlo y que lo que valía era el nuevo programa tal como uno lo entendía.

El segundo año fue más o menos bueno en cuanto a lo que me dejó. Con buenos docentes de base, muy bueno era el jefe, Gian Peani. Hay que evitar la idea de misterio que se trata de vender a los alumnos.

En ese ínterin, yo ya había leído el *Vivienda y ciudad*, de Wladimiro Acosta; empecé a ver algunos temas urbanos por mi cuenta. Al año siguiente me anoté con Wladimiro y cursé con Conrado Sonderéguer, que me dejó muchas enseñanzas



a nivel teórico, muy anticipadas a lo que se planteó después: el redescubrimiento que hacen algunos arquitectos del Team X y luego los posmos, que reivindicaron aspectos de la ciudad no-CIAM. Él ya lo planteaba muy claramente.

Al año siguiente cursé con Wladimiro Acosta, con Gregorio de Laferrere, que era jefe; aprendí a manejar el tema de lo constructivo como punta para el diseño.

Seguí con Acosta hasta Composición IV. A mitad de año Jujo Solsona nos dio un ejercicio de loteo tipo Kanmar (inmobiliaria de loteos del conurbano bonaerense) y salió un proyecto que a mí me divirtió mucho. El ejercicio era parte de un tema de un concurso más grande que él estaba haciendo. Teníamos dos semanas de tiempo para hacer el proyecto y había que entregar una maqueta de volúmenes y demás. Yo, que hasta ese momento estaba tres meses dando vueltas con un proyecto, aprendí que había que ser muy claro, fijar qué era lo principal y qué era lo accesorio.

El último año estuve con Odilia Suárez, fue interesante; fue el año en que ella viajó a Estados Unidos y descubrió a Louis Kahn, que para mí produjo una influencia posterior en la Argentina, sobre todo a partir de Odilia.

Otro hecho que rescato ocurrió en Historia III; yo quería estudiar la arquitectura argentina, y entonces decidimos pedirle al profesor —que nos autorizó— hacer un trabajo sobre la arquitectura argentina en el siglo XX. Tenía fotos y textos, fue un trabajo que a mí me resultó muy interesante.

En Visión I cursé con un personaje fantástico que fue Jorge de la Vega: proponía trabajar a partir de un cubo con aristas y un cubo sólido; era un juego que disciplinaba en el manejo del orden, la geometría y los volúmenes.

Terminé de cursar en el 61 y me recibí en el 63, porque empecé a trabajar con una gente y quería

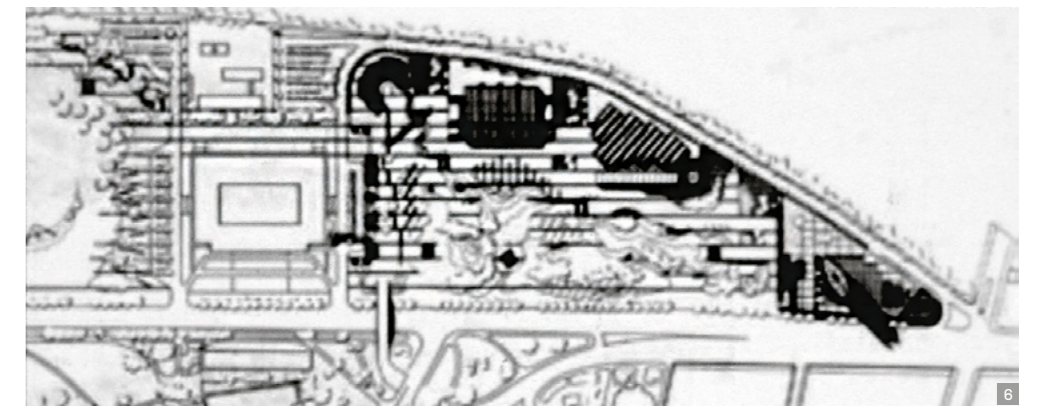


hacer maquetas 1x1, como yo decía. Entonces a fin de año iba y daba un par de exámenes.

Luego, fui docente en el taller de Wladimiro. Durante la primera mitad de la carrera saqué 10 en todos los exámenes, y en la segunda mitad sacaba 4. En las materias técnicas era fantástico. El proyecto hubo que descubrirlo.

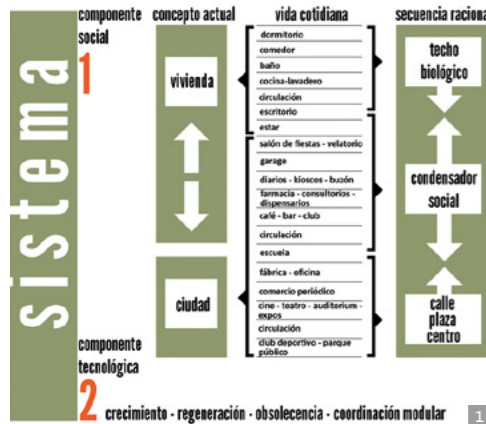
No sé por qué, todas las semanas hacía un proyecto a la manera de distintos arquitectos. Era un poco un disparate, pero que me servía mucho. Aprendí que a uno lo asustaban, que aprender era un misterio, pero para mí, y como ya dije, el tema del misterio hay que evitarlo en el alumno, que ya en Diseño I puede realizar un proyecto de entrada.

Otro tema fueron los concursos, que empecé a hacer a rolete, casi todos.



Alejandro López Barbera

FAU 1961-1971



1. Concurso UIA, Concurso Internacional de Estudiantes "Vivienda de Interés Social", X Concurso Mundial de Arquitectos de la UIA, (1969). Primer Premio UBA. Segundo Premio Certamen. Componentes del sistema. Condensador Social – "Actúa como nexo entre las funciones individuales y las sociales. Los usuarios se convierten en creadores, instructores y animadores de las actividades comunes de la vida cotidiana a través de espacios flexibles y adaptativos." "Nuevos contenidos llevaron a nuevas formas."

2 y 3. Concurso UIA, Vista del Conjunto y Vista Exterior.
4. Concurso Urbanización de Puerto Madero, CABA, (1991). Segundo Premio. (con asociados).
5. Edificio de viviendas Ale, Coronel Díaz 2660, Palermo Chico, CABA, 1977.
6. Casa Franca, Country Champagnat, Pilar, Pcia. de Buenos Aires, 1987.



Nací en Palermo. Había niños que tenían ventanas al frente y otros al contrafrente. Comprendí que eran distintos. Tuve la suerte de nacer y vivir en una casa de esquina y cortada. Jugábamos a la pelota en la calle, la gente silbaba al caminar y saludaba, veíamos TV en la unidad básica. Lechero con carro, heladeras de barra de hielo, feria en la calle, churros, pavos, balero, fogata de San Pedro, carnaval con agua... y la murga. Las mamás eran de todos, el cana era amigo...

La vivienda no terminaba en la línea municipal, había una calle, una plaza, un barrio y una ciudad. Tal vez todo comenzó cuando mamá guio mis dibujos y papá me regaló El constructor infantil. Una inoculó la poesía y el otro la concreción. La abuela leía en francés *El gato con botas*, de Perrault, y el tío *El hombre mediocre*, de Ingenieros, y *Yo acuso*, de Zola.

Fui deportista de competición, y de un abuelo pastor, protestante y socialista heredé la militancia, en el trabajo, en la amistad y en el amor.

1955: aparecieron las botas, y se fue el general. Secundario especializado en ciencias. Rock. Laica y libre.

El mate, la Spika, los croquis y las dudas...

Con eso desembarqué en la FAU... Me dio compañeros, alegrías, lágrimas, contención y sobre todo "los maestros"...

De los maestros: Marcos Winograd: el concepto; Wladimiro Acosta: el rigor; Gastón Breyer: la docencia; Luis Lanari: lo práctico; Juan Molina y Vedia: la sencillez; siempre, Alvar Aalto, Mario Roberto Álvarez, Clorindo Testa, Juan Manuel Borthagaray: la crítica; Gian Peani: el método; Francisco García Vázquez: el valor; Justo Solsona: el desparramo; Mario Soto: la entrega; Rafael (compañero): la conducta.

Trabajé durante toda la carrera y costé mis estudios, éramos pocos los perspectivistas. La PC no existía, usábamos tiralíneas, Graphos,

Rapidograph. Fueron el buen dibujo y las notas en Diseño que me posibilitaron arquitectos/estudios y trabajar en concursos.

Pintadas riesgosas, talleres competitivos, cortes de avenidas, manifestaciones, disparos, muertes, elecciones, secretario de Enseñanza del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEA), conventillos, actores, pinturas, Piazzolla, Bar Unión, La Paz, Chiquilín de Bachín, Angiola...

El mate, la Spika, los croquis y las dudas...

Descubrí: buceando, que el espacio es esférico; mirando las flores, la sonrisa de la Tierra.

1966: las botas y los bastones largos invadieron nuestra casa. Fue el arquetipo de la brutalidad militar y policial. Atacaron la educación superior.

1969: las botas quedaron afuera del X Congreso. Se llevaba a cabo el X Congreso Mundial de Arquitectos de la UIA en la Argentina (toca cada 125 años en cada país). La sede oficial: el Teatro General San Martín (era el gobierno de botas leporinas). Los representantes de todo el mundo estaban allí. Y contemporáneamente el encuentro mundial de estudiantes con un tema único de concurso para todas las escuelas de Arquitectura del mundo: Vivienda de interés social.

Con la valentía y el desapego, que solo la pasión que los estudiantes supimos tener, lo trasladamos a Núñez. Nombramos presidente honorario al Dr. Ernesto "Che" Guevara.

Mi última entrega, la estudiantina se acababa, cursaba Diseño V, sabía que no era el camino presentar una tipología más de viviendas económicas, ni tampoco subirme al panfletario de la pobreza desoída. Volví al barrio, a la vivienda, a la calle, a la plaza, a la ciudad.

Reconceptualicé y desarrollé esto que comenzó con una teoría. El desafío fue darle espacio y formas arquitectónicas. Sé que en otras latitudes y estructuras sociales diferentes florecieron semejanzas y rediseños: "la mejor gloria de un poeta es ser anónimo", dijo Nicolás Guillén.

Crítica del jurado: "Este trabajo demuestra un acertado enfoque en cuanto al problema de la vivienda urbana. Particularmente destacable resulta la inclusión de los elementos constitutivos que hacen al equipamiento urbano. La comprensión del necesario entronque del conjunto propuesto con la ciudad y el deseo de encontrar soluciones generalizables y no particulares para un caso específico. Es de remarcar el análisis de las funciones sociales e individuales realizado, el interés por obtener una normalización de tipo constructivo y la correcta imagen arquitectónica lograda. Se estima este trabajo como un esfuerzo serio de resultados muy ponderables. La coherencia de los planteos teóricos y el deseo, así como su expresión gráfica, son indudable mérito de los autores".

Después de 36 años, pregunto: ¿Es de interés social la vivienda?

Como estudiante viví de un lápiz mercenario: recuerdo con más afecto cuando la facultad de Exactas, en una experiencia piloto, contrató a un grupo de docentes y alumnos calificados para diseñar el salón de actos, la cocina, el comedor estudiantil y laboratorios; trabajamos in situ. Aún hoy (40 años después) se mantienen en uso.

Participé, en equipo, en muchos concursos significativos, en algunos de los premios.

Diseñé las casas de mis amigos y siguieron siéndolo. Diseñé mis hábitats y los convertí en hogares. Y muchos, muchos más que no se hicieron, algunos no pagaron, pero alimentaron la complaciente rutina deportiva del diseño.

Docente en Mar del Plata, La Plata y Buenos Aires. Directivo de SCA, cursos para el CPAU, representaciones internacionales.

Ale 1978/ Franca 1986. Con todo eso fui haciendo un oficio.

El mate, el discman, los croquis y las dudas...

1973: fuimos a Ezeiza a buscar al general, otra vez las botas disfrazadas.

1974: el general nos echó de la plaza. 1976: las botas produjeron la más salvaje y sangrienta tragedia de nuestra historia. 1980: primero y en el 90 después, aparecieron los ilusionistas profesionales; para ejercer, necesitaron de ilusiones y de ilusos.

El único objetivo legítimo de la arquitectura es el siguiente: Construye con naturalidad, no te excedas, no hagas nada sin tener condiciones para ello, todo lo innecesario con el tiempo se vuelve feo (A. Aalto, 1925).

El juego desempeña un papel decisivo en la construcción de la sociedad para el hombre, eterno niño (A. Aalto, 1953).

Cuando un hombre es impulsado al trabajo por la simple necesidad, ese trabajo toma un carácter accidental y contingente. Carece de consistencia. Al cesar las necesidades se lo abandona, y se olvida.

Pero cuando ese trabajo es producto de gozo, las formas que reviste poseen elementos de la inmortalidad. Lo que es inmortal en el hombre comunica a la obra su propia cualidad de permanencia.

El mate, el discman, los croquis y las dudas...

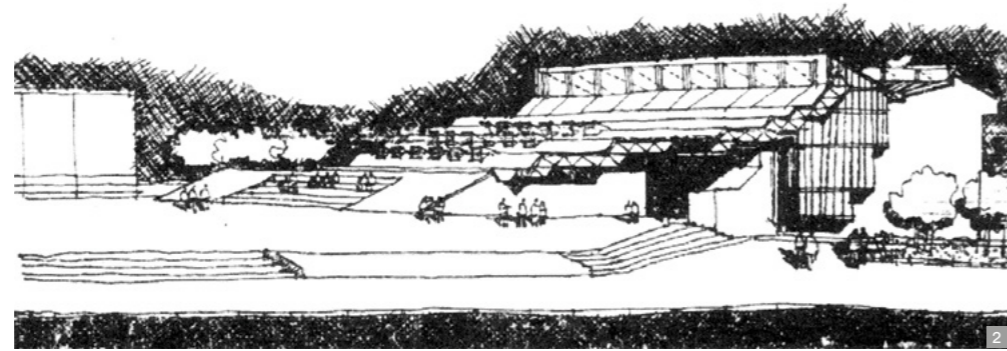
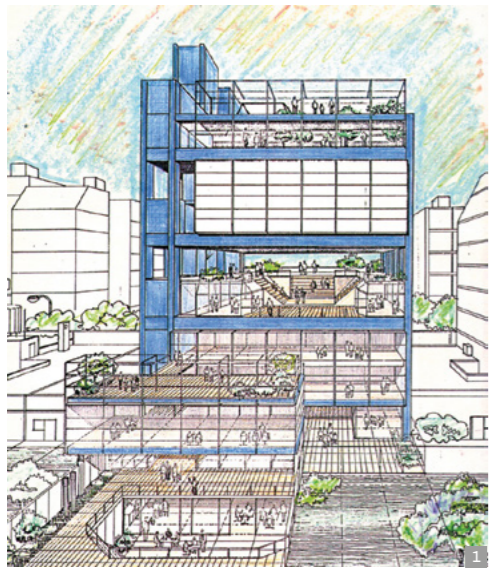
Soy un arquitecto de vuelo rasante y continuo que algunas veces atravesó las nubes.

Texto de Alejandro López Barbera.



Jorge Maceratesi

FAU 1960-1967



Desde chico, por esas cosas que uno nunca sabe, dije que iba a ser ingeniero electrónico, y estaba convencido de que ese era mi futuro, mi profesión. En el último año del Nacional Buenos Aires, en la materia Historia del Arte, tuve la suerte de cursar con un profesor como Héctor Schenone.

Un buen día estaba en mi casa y empecé a dibujar una perspectiva de un cubo, y cuando terminé de dibujarla pensé: "pero esto es lo que yo quiero, yo quiero ser arquitecto, no quiero ser ingeniero electrónico".

La facultad estaba en Independencia y Rioja. Hice Introducción a la Arquitectura en el taller Ibarlucía; me fascinó el mundo de la arquitectura. Recuerdo que pasaron los primeros cinco meses y no salí un solo fin de semana porque me quedaba trabajando y proyectando, dibujando cosas, estaba totalmente absorbido por eso y realmente desde ese momento la arquitectura fue como un elemento incorporado a mi personalidad, que nunca más me pude sacar de adentro. Yo vivo en arquitectura, se lo cuento a los alumnos, uno mira de otra forma, ve las cosas a través de otra óptica.

Ingresé a la facultad, en el 61, cuando se formó el taller Borthagaray, y mis compañeros, el grupo más íntimo, eran Jorge Lestard y Miguel Baudizzone. Con Jorge fuimos compañeros y socios, trabajábamos juntos y la pasábamos sin dormir. Con Miguel nos reíamos porque yo a las cuatro de la mañana era como que hacía un clic, y no había manera de que pudiera seguir razonando, con lo cual me tenía que ir a dormir dos horas por lo menos para poder funcionar, y Miguel decía: "No, yo sigo". Cuando yo me levantaba lo iba a ver a Miguel que todo apurado dibujaba, y de repente miraba lo que dibujaba y se daba cuenta de que en esas dos últimas horas había hecho un desastre bárbaro, agarraba la gilette con el calco y empezaba a gilettear y

giletteaba media página, era como Penélope, lo que hacía en esas dos horas lo deshacía en las dos horas siguientes.

Toda la etapa universitaria estuve muy ligado a la música, fui un bicho raro porque ya a los 15 años era profesor de piano y tocaba música clásica; después descubrí el jazz. Hacía dos cosas que eran mi descarga de tensiones, una era la música. Cuando entré en la facultad ya no pude seguir con los conjuntos de jazz, así que el piano quedó como una descarga personal, había veces en que me sentaba al piano a improvisar, me pasaba dos horas por ejemplo tocando, y la música comenzaba siendo fuerte y agresiva y terminaba como una música sedada. La otra descarga fue el deporte, jugaba al volley y cuando eran los torneos universitarios armábamos el equipo de la Facultad de Arquitectura y competíamos contra las otras facultades. Viajamos a Brasil para competir, sin apoyo, pero fue una experiencia muy linda.

Durante la conscripción —la hice en la Rural, en Palermo—, como estaba hasta las 3 o 4 de la tarde pude seguir estudiando, cursé a la noche. Alguna materia técnica me quedó relegada y eso hizo que después me trabara en Arquitectura IV. Cursé todo el año como oyente y fue el año que mejores notas tuve en Composición, pero no me sirvió.

A fin de año se llamó a concurso para elegir el proyecto que iba a representar a la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en el Congreso Mundial de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) en París, en el que siempre se realiza paralelamente un encuentro de estudiantes. El tema era una facultad de arquitectura para 400 alumnos. Gané el concurso; el premio era un pasaje de ida y vuelta a París y un mes de estadía. El congreso duraba una semana y media, eso fue en el 65; fui por un mes y me quedé seis meses. Antes de irme de Francia quise ir a Inglaterra, para conocer Cumbernauld, la ciudad que

estaban construyendo en Escocia; además quería ubicarlo a James Stirling, que fue uno de nuestros maestros. Allá conocí al grupo Archigram, que era un grupo de muchachos que trabajaban en una estación de ferrocarril en Londres. Iba a comer con ellos y les decía "¿pero esto, ustedes, lo piensan construir?". "¡No!, esto nosotros lo proyectamos, pero ¿qué vamos a construir?!". Tuve mi ansiada entrevista con Stirling, en su estudio. Me recibió sentado en su escritorio, distante, como son los ingleses; le expliqué con mi inglés rudimentario que era alumno sudamericano, que había ido al Congreso de la UIA, y le mostré las fotos, del proyecto y otras; las tomó en forma displicente, las miró y me preguntó "¿Esta es la arquitectura que están haciendo allá en Argentina?". "Sí, yo soy alumno de la facultad". Fue como un clic que cambió todo, se levantó y me dijo "Venga, le voy a mostrar mis proyectos". Me mostró una maquetita del techo de vidrio de la Facultad de Historia, la estaban proyectando en ese momento. Después vi el proyecto de Saint Andrew's, que son viviendas para estudiantes, que salen como dedos de una mano.

En París viví en la Ciudad Universitaria junto al Pabellón Suizo y al de Brasil; para visitar Ronchamps hice dedo y conversando con la pareja que me llevó salió el tema de Le Corbusier. Yo les comentaba acerca de las ideas y de las obras y les dije: "Para mí Le Corbusier es más importante por las ideas que dejó que por las obras, no, perdón, me equivoqué, que deja, si él todavía vive". Cuando terminamos de comer y salimos a la calle, en la puerta del restaurant vi en un puesto de diario un periódico con una foto y un titular que decía: "Le Corbusier murió ahogado". Fue una impresión terrible, realmente quedé impactado.

Recorrí también Italia hasta Palermo; en Roma estuve un mes tocando el piano en un night club para vivir y viajar en motoneta por Europa tres o cuatro meses más.



Cuando regresé en el 66 tenía que cursar Arquitectura V con Manolo, todavía en los pabellones; vivimos La Noche de los Bastones Largos; todos los profesores renunciaron y los alumnos nos negamos a entregar, las autoridades dijeron que los que no entregaban perdían el año. No entregué; estaba dispuesto a perder el año. La alternativa que se nos presentó fue el examen libre; a pesar de lo difícil que resultaba aprobé Composición, y con el examen final de Historia III me recibí. Después me desconecté de la facultad hasta el 74, cuando volví con el TANAPO. Fue cuando empecé con la docencia. En el 75 nos rajaron a todos, estuve todo un año. En el 76, mi socio en ese momento, el arquitecto Echegoyen, que estaba en el taller de Eduardo Martín, me invitó a participar en ese taller. Empecé la carrera de docente: fui ayudante de primer año, después jefe de Trabajos Prácticos, y cuando él se jubiló continué con el taller.

Fue una época de muchos concursos; entre privados y estatales sacamos trece o catorce premios, te daban un training para confrontar, la teoría no era hablada, era confrontada a través de arquitectura.

El último concurso en el que participé fue el de la Facultad de Ciencias Económicas, en el que se entregaron 90 proyectos. Hacía mucho que no hacíamos concursos y no es lo mismo hacer concurso cuando uno es joven que ahora, a los 63 años. Te agotan, a mí me dejó destruido. Colaboraron varios chicos que nos ayudaron con las computadoras, esas máquinas infernales... Nunca sabés exactamente, no te enterás qué estás haciendo hasta el ploteo, cuando ya no podés cambiar nada. Nunca podés ver el plano completo, cuando pedís que algo pequeño lo agranden, ves un sector y no podés ver la relación con el resto, eso es lo que más me tortura. Todo lo demás es macanudo, es bárbaro, te agiliza, te permite hacer rápido el trabajo, te simplifica.



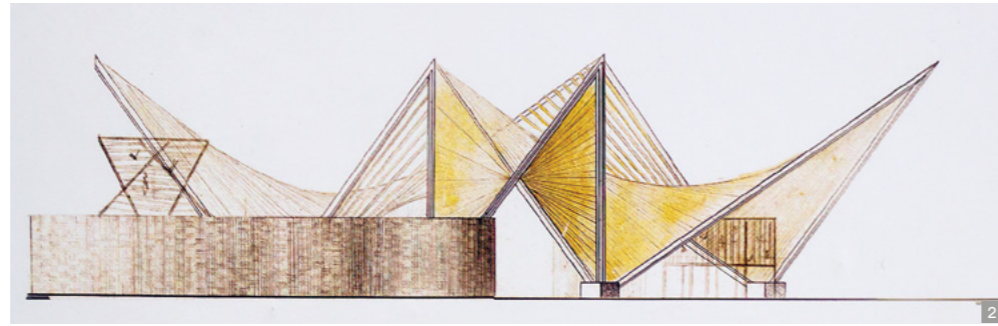
1. Asociación Cristiana de Jóvenes, Flores, CABA, 1979.
2. Concurso Internacional de Alumnos, UIA. Proyecto FAU, Ciudad Universitaria, Buenos Aires, Argentina, 1965. Perspectivas.
3. Sumi Industrial, Serrano 250/256, CABA, 1976. (con asociados).
4. Casaquinta, barrio privado San Juan de Pereira, Gutiérrez, Camino Gral. Belgrano, poia. de Buenos Aires, 1993. (con asociados).
5. Centro de Salud y Acción Comunitaria n° 9, GCBA, Secretaría de Salud, Irala 1254, CABA, 2001.
6. Edificio de viviendas, Torre Manantial, General Enrique Martínez 1297, CABA, 1968.

Flora Manteola

FAU 1955-1962



1. Edificio de viviendas Palacio Alcorta, reconversión del antiguo edificio de Chrysler, Av. Figueroa Alcorta y Ocampo, 1993, (con asociados).
2. Trabajo de alumna, Exposición de pájaros en la Rural, Composición Arquitectónica I, Cátedra Framiñán.
3. Escuela Goethe, Nivel Secundario, San Isidro, pcia. de Buenos Aires, 1980/1982, (con asociados).
4. Conjunto Piedra Buena, Villa Lugano, CABA, 1975, (con asociados).
5. Torres Plaza Las Heras, Juncal y Bulnes, CABA, 1993, (con asociados).
6. Trenes de Buenos Aires, renovación de 52 estaciones de tren de las líneas Mitre y Sarmiento, 1996/1997, (con asociados).
7. Edificios de viviendas Silos de Dorrego, reciclaje de antiguo molino y silos para viviendas, CABA, 1993, (con asociados).



En Diseño, en el 57, proyecté un kiosco de pájaros. Era una exposición de pájaros en la Rural, pero no tenía ni siquiera ubicación. Estaba flotando en el espacio. Ahí no aprendí nada... mi profesor de Diseño o como se llamaba la materia en ese momento: Introducción a la Arquitectura, era Juan Moras. ¡Me parece que era en ese año que nos hacían equilibrar unas tarjetitas con una línea! Eran unas tarjetitas de una proporción muy linda, de papel Meller, entonces, con dos líneas tenías que crear equilibrio, continuidad, dinámica, cosas de una abstracción tremenda. No me acuerdo de haber aprendido nada. Creo que en ninguna materia... ¡Ah! En Matemática sí aprendí, tuve al gordo Héctor Ottonello, que había sido rector del Buenos Aires. Él se paraba, con su panza, con sus lápices... ¡lleno de lápices! Tenía pulóveres con bolsillos. Dibujaba y contaba, realmente nos hacía apasionarnos por matemática.

Después, en segundo año fue la Revolución Libertadora. El día de la revolución yo estaba en la Facultad, esto es increíble: vino un chico al que apenas conocía, pero que había hecho la conscripción con mi hermano, y me dijo: "Agarrá tus cosas y andate". Fue el día que bombardearon Plaza de Mayo. Yo no entendía nada. Me dijo: "No digas nada y andate". Yo me fui con mi amiga y cuando llegué a mi casa empezaron a caer las bombas; lo que pasa es que el chico era sobrino del general Menéndez. Entonces no estuve en la plaza cuando cayeron las bombas.

Yo creo que era una Facultad en la cual se aprendía con los ojos bien abiertos, copiándote de los alumnos buenos, copiándote en el buen sentido. Cuando empezabas a dibujar te sentaban ahí, enfrente del Moisés, yo me sentaba al lado de uno que dibujaba bien y miraba, y ahí terminaba el aprendizaje. Digamos, siempre se piensa que la universidad reducida tiene ventajas y en la masiva son todas desventajas, pero

yo creo que es la calidad de los profesores, totalmente, en cualquier estructura universitaria, en cualquier plan de estudios; en las peores condiciones incluso, un buen profesor te cava cada rincón de la cabeza.

En la materia Dibujo, dibujamos el Pabellón de Barcelona, todo muy bien, papel ilustración, y después el siguiente ejercicio era cambiarle los materiales y hacerlo de ladrillo visto o de piedra... ¿qué barbaridad es eso? Era absurdo. Las pasadas en limpio eran infernales, con lápiz, con Graphos, tiralíneas creo que usé poquito, ya empecé con el Graphos, que hacía una línea perfecta pero era difícil como la gran siete. Era tal la mecánica del dibujo, que al dibujo era muy difícil darle alguna expresividad... Papel blanco ¡eh!, y ¡gillite! Sufría mucho con las maquetas, también, que hacíamos en Visión en la cátedra de Moro. Una vez traté de hacer una con plástico, no me acuerdo bien... una forma ladeada, ¡ay! ¡el olor que había en mi casa! Los recursos eran bastante limitados, cuando yo no podía más... ¡recurría a mi hermano que había ido al Otto Krause!

Una compañera mía me dice: "Hay un amigo de mi papá que es fotógrafo y nos va a explicar cómo sacar fotos". Tuvimos la suerte de que el fotógrafo fuera Anatole Saderman. Pero yo ni sabía quién era Saderman. Yo creo que hasta nos prestó la cámara... ¡qué aprendizaje!

La verdad es que uno tomaba de donde podía, pero eran muy pocas las posibilidades de elegir. Yo no tenía acceso a nada. Ahora hay cada oferta... que es muy difícil elegir.

Lo que recuerdo es que a mí me gustaba la confitería Ariston, que estaba en el camino a Mar del Plata. Y yo tuve una profesora de Dibujo que era arquitecta, en el secundario, en el Normal 1, y esta profesora nos hizo dibujar la fachada, o el cerco, y a mí me gustó dibujar eso. Por eso estudié arquitectura, nada más: por la confitería Ariston y por el cerco del Normal 1.



Ya en tercero o cuarto fue Wladimiro Acosta. Y ahí estuve un poco con Jujo Solsona, con la Negra Carmen Córdoba, con Javier Sánchez Gómez...

En la facultad Wladimiro para mí era una figura lejana, algunas veces te hacía alguna corrección pero más era Jujo el que me corregía. Y existían los machetes también. Hice una casa para un intendente de Baradero y era tan alta, igual a la Maison Carré.

Yo creo que teníamos pensamientos encasillados. Para mí era como un dogma lo que me enseñaban. No me animaba a poner en duda nada, porque pensaba que yo no podía establecer la duda. Y en el proyectito lo primero que tenés que poner es la sospecha; el motor es la duda.

Yo en todo sentido—será porque soy docente desde el principio del curso—defiendo a los jóvenes, a pesar de todos los problemas que tienen. También encontrás jóvenes que dudan tanto que les imposibilita la acción.

Nosotros fuimos a Europa en el 63, y en vez de llevar la guía Michelin llevábamos el Pevsner, íbamos a ver Prato, Pisa, Pistoia, Rimini... todo increíble. Fue un descubrimiento, porque las fotos esas eran infames y cuando vi las cosas del Renacimiento lo entendí, casi me caigo, porque nadie había podido transmitirme lo que era el Renacimiento.

El primer concurso que hicimos, con Aída Daitch y Javier, fue un hotel entre medianeras en el sur, en Cipolletti. ¡Y con unas pretensiones que queríamos hacerlo todo...!

El Concurso de la Biblioteca lo hice de alumna, todavía no estaba recibida. Esa fue una experiencia fuerte, tanto es así que cuando di Historia 3, Felito Iglesia me preguntó sobre la Biblioteca. ¿Cómo la encuadraba yo dentro de la arquitectura moderna? Y yo no tenía la menor idea. Pero ese fue casi el trabajo de tesis.

Después Javier y yo tuvimos el estudio y allí empezamos a hacer concursos juntos, eran otra



cosa los concursos, los premios de concursos te permitían vivir. Es una gran diferencia con la situación actual. Con el sueldo de la facultad y los premios de los concursos, vivíamos. Hicimos más de 300 concursos.

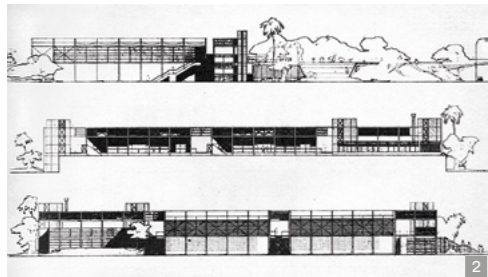
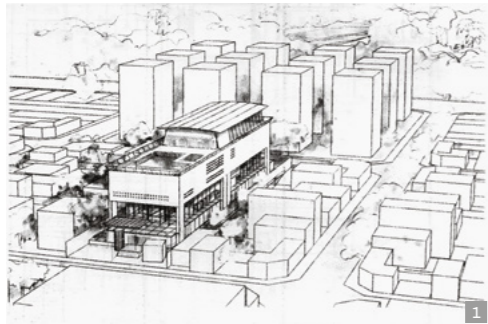
La verdad es que yo soy consciente de que el aprendizaje feroz fue después de la facultad, con los concursos, en el estudio de Arenales, con Jujo, escuchando las discusiones entre Jujo, Ernesto Katzenstein y demás, ese fue un posgrado. Los concursos en ese momento eran posgrados.

Rechazo bastante el tema que escucho... esta cosa nostálgica con el pasado de la facultad. Porque a veces dicen: en mi época hacíamos tal cosa, o en mi época hacíamos tal otra. Yo, por lo menos como experiencia personal, no lo sentí así. Yo creo que hay que ser bastante duro con la memoria.



Andrés Mariasch

FAU 1961-1970



1. Concurso Nacional de Anteproyectos Sede Social SHA, 1994. Cuarto Premio, (con asociados).
2. Concurso Centro Deportivo cubierto La Vuelta de Obligado, CABA, 1972. Segunda Mención, (con asociados).
3. Casas en Palermo Viejo, CABA, 1985.
4. Casa 3 de Febrero 4491, CABA, 1992.
5. Concurso Nacional de Anteproyectos, Estación Terminal de Ómnibus de Santa Rosa, 1979. Tercer Premio.
6. Teatro Municipal de Las Condes, Chile, 2002.
7. Hotel Alhambra, Iaffo, Tel Aviv, Israel, 1995.

Siempre pensé que hay cosas que no se aprenden ni se estudian; el tema de las profesiones, de la profesionalización, de las vocaciones tan característico del siglo xx. Hay cosas que no se pueden enseñar claramente, tiene que haber un germen o algo. Si busco ese germen, no patógeno, en el que fundé mi interés por la arquitectura, la verdad es que de bastante pequeño me interesaban los puentes. Cuando tenía ocho o diez años, mi viejo —que había terminado solo el sexto grado— me decía que por qué no estudiaba ingeniería en puentes, que era muy interesante; a él le fascinaban los puentes también. Y eso se juntó con que yo dibujaba todo el tiempo, dibujaba historietas, figuras, formas.

Yo tenía un desconocimiento total de que la arquitectura podía existir, pero un día fui a visitar la casa de mis tíos —tenía once o doce años— y veo a mi prima sentada a un tablero grande, y con la mesa llena de lápices de colores. Y le digo: ¿esto qué es? Estoy estudiando arquitectura, dijo, y pensé “esto es lo mío”, no me interesó nada más. Lo que me interesaba era un tablero grande y muchos lápices. Eso fue fundamental en mi decisión, y nunca cambié.

Me anoté en el 61, había un curso de ingreso de verano. Era un curso de cultura general, me acuerdo siempre del discurso que dio Alfredo Ibarlucía, que era el director. Llegó y me acuerdo que estábamos sentados todos en lo que era el Aula Magna de Independencia, y de repente Ibarlucía empieza su discurso y una de las primeras cosas que dice es: “A partir de ahora ni novios ni festejos ni nada, vuestra única novia a partir de hoy tiene que ser la arquitectura”. Me pareció fenómeno cambiar la novia que había perdido por la arquitectura, yo tenía dieciséis años.

El curso fue maravilloso, teníamos un tipo que se llamaba Centurión, daba Dibujo, era un español, y me fascinaba. La verdad es que había



una parte del curso que tenía más que ver con bellas artes que con arquitectura. Había esa especie de comunión casi renacentista entre los profesores y los alumnos, que éramos pocos todavía. Un ambiente fantástico, así que no pude haber elegido mejor y nunca me voy a arrepentir de eso, aunque después haya sufrido por otras circunstancias.

Cuando cursé Introducción a la Arquitectura caí al taller Ibarlucía-Shulman, y la verdad que yo era muy buen dibujante, no era para nada buen proyectista, pero me iba bien, hasta que enfrente mío llegó un tipo muy callado que venía poco a la facultad, pero que cuando venía sus dibujos eran muchos más lindos que los míos, se llamaba Rafael Viñoly. Me acuerdo perfectamente de la primera entrega. Nos habían dado un dispensario en una plaza, me acuerdo que yo había hecho algo circular. Y me volví loco y me criticaban, me decían que el proyecto circular que yo había hecho no tenía una cubierta acorde a un círculo. Hoy creo que hubiera estado bien lo que hice, pero en esa época estaba pésimo.

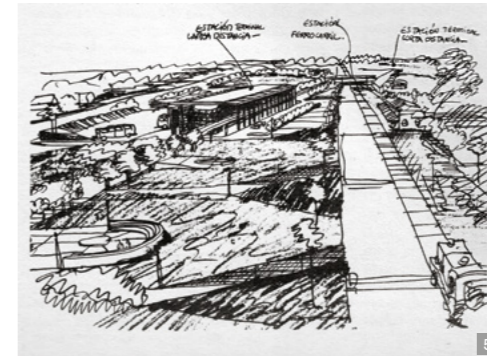
Todo el mundo iba hasta un lugar donde Rafael había exhibido su dispensario. Lo había dibujado en un block de hojas transparentes que nosotros desconocíamos todavía, no lo transparente pero sí un block de hojas transparentes, que seguramente usaba Román Viñoly Barreto en escenografía, y lo habría traído de Uruguay, porque acá no se conocía, tenía un tamaño de 30 x 15, y había empezado desde la última hoja para adelante. Había empezado a dibujar una planta, como un garabato, una impronta y le iba superponiendo las elevaciones, abatidas para todos lados, y llegó a la especificación de los bulones, los encastres de la madera. Era un hexágono con techo hexagonal, maravilloso... Yo me había puesto de novio con la arquitectura, pero me parecía que él era mejor novio que yo.



Ya en Diseño 2 pregunté cuál era el taller más difícil y exigente. El de Borthagaray era muy exigente con las entregas, ahí me anoté. Y ahí estaban Viñoly, Felipe Tarsitano, y como jefes estaban Ernesto Katzenstein y Jujo Solsona. Como ayudante estaba Jorge Cortiñas, que tenía un estilo que me provocaba muchísimo, porque yo llevaba un proyecto y me decía: “Esto es una mierda”, yo no podía creer que un profesor me dijera eso. También estaba Jorge Erbin como ayudante. Simultáneamente teníamos Visión, que la dictaba Carlos Méndez Mosquera. Eso funcionaba medio en dupla: Borthagaray-Méndez Mosquera. Y teníamos Topografía y Cosmografía, con Héctor Ottonello.

Eso era en la facultad de los Pabellones, que había adquirido la universidad al ferrocarril. Esa facultad de los Pabellones tenía algunas cualidades que tiene esta, que es el balconeo al patio: acá te apoyás en esas barandas y ves quién llega, ves cuánta gente hay abajo, si arman una exposición, si hay entrega... Allá era lo mismo, era todo abierto, era un quilombo, no se podía hablar porque había un ruido ambiental espantoso, pero todo el mundo se conocía, tenía una escala aprehensible, y encima había un reconocimiento de nombre y de imagen, porque veías a la gente, había rampas, había balconeos, los talleres eran abiertos, tenían cerramientos verticales pero no tenían techo, entonces por arriba caminabas, y mirabas todo lo que pasaba. La verdad es que fue una época maravillosa.

Y llegamos al 66 rápidamente. Estuve en la facultad en La Noche de los Bastones Largos, estábamos en la asamblea del Aula Magna, y nos pegaban cuando íbamos pasando. Parecíamos el trencito de la fiesta. Y salimos todos ahí, fue muy doloroso. Fue tan doloroso que frente a la renuncia masiva, que se discutía si iban a renunciar o no, algunos exigían que se quedaran,



otros que se fueran, y otros que estábamos medio atónitos, entre los que yo me encontraba. Después de una o dos semanas de angustia fui al Perú, a Machu Picchu. Cuando volví me encontré francamente desolado y fui a verlo a Ernesto Katzenstein. Él fue duro, yo era muy joven para enfrentarme a estas cosas de vida, tenía diecinueve años y me sentí más desolado que cuando había entrado. Como él lo debe haber percibido, me sugirió algunos caminos, me dijo: “Mirá, yo trabajo no tengo para darte, pero te puedo dar libros. Pero el que te puede dar trabajo es Méndez Mosquera, andá a verlo”. Hice las dos cosas, me fui con libros, y me fui después a verlo a Carlitos Méndez Mosquera en su agencia de publicidad, y me dio trabajo en la agencia, y trabajé junto a Guillermo González Ruiz, a Ronald Shakespear y a Alberto Giménez, con los cuales aprendí. Era un grupo de gente maravillosa, todos talentosos.

Simultáneamente dejé de concurrir a la facultad, lo tomé como una especie de premonición escuelita fuera de la facultad, a ellos como padrinos, y me dediqué a la pintura y al grabado durante dos años, con la firme convicción de que iba a volver.

Después, cuando me empecé a avivar de cómo era la publicidad me empecé a dar un poco de asco y le dije a Méndez Mosquera que me quería ir; entonces me dio el pase a la revista *Summa*. Y trabajé con Lala Méndez Mosquera desde los principios.

Estuve allí, a partir más o menos del 68, con Lala, el gordo Jorge Grisetti, Silvio Grichener, Horacio Baliero, Leonardo Aizenberg, Arturo Montagú, que eran arquitectos más experimentados, y yo había retomado la facultad y seguía estudiando.

Y me recibo después de una frustrada cursada que hice en el taller de Grego; era una facultad, ya al final, donde teníamos que mostrar



documento, muy triste, a mí no me interesaba nada, me quería ir.

En cuanto a mis principales referentes son Le Corbusier y Alvar Aalto, indudablemente.

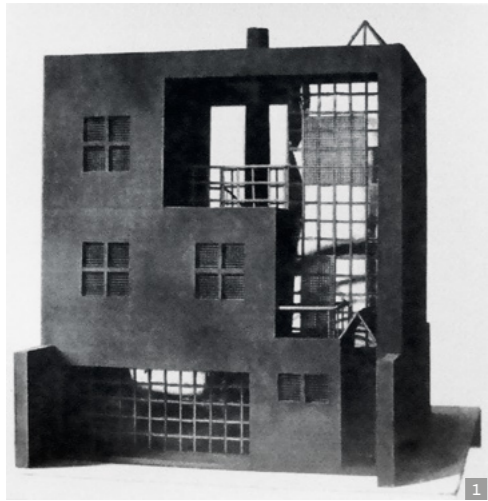
Alvar Aalto, un tipo más organicista, me parecía que llamaba más. Y la verdad es que si lo mirás desde un punto de vista más de la creatividad y de la sensibilidad, Alvar Aalto tenía un atractivo por encima de Corbu, que era más conceptual, más frío, más duro, más propio de la escuela de Buenos Aires. Yo creo que la comprensión de Le Corbusier requiere una cierta maduración que no entra tanto por lo sensible sino por la profundidad. Cuando uno se ubica en lo que significaba Le Corbusier para su época, para demoler el peso de la historia y la tradición de la arquitectura. En una secuencia digo que fue Corbu, después Alvar Aalto y más tarde Stirling y la tradición funcional inglesa. Los Smithsonian. Y después ya madurando... algo pasó con Claudio Caveri y Eduardo Ellis, con la comunidad, con todo eso que tenía algo, y debo decir que el esquematismo ideológico del cual uno se imbuía si formaba parte de la agrupación reformista le impedía verlos con buenos ojos, pero la verdad, ¡mierda!, eran tipos que habían trabajado muy seriamente, y Eduardo Sacriste en el norte, hasta llegar con más madurez, a Vilary Bustillo. Eran referentes, eran los que yo miraba, y trataba de descifrar, de aprender algo, de descubrir por qué, tratar de ponerme en el traje de ellos alguna vez, imaginar.





Oscar Pulice

FAU 1961-1972



1. Casa Facello. Concepción Arenal 3648, CABA, 1982.
2. Edificio de viviendas, Torre Gorlero esq. Obenque, Punta del Este, Uruguay, 1980.
3. Casa Debenedetti, La Lucila, poia de Buenos Aires, 2008.
4. Concurso Internacional de Anteproyectos Banco Central del Paraguay, 1976. Perspectivas.
5. Edificio de viviendas, Av. Libertador esq. Ocampo, CABA, 1978, (con asociados).
6. Edificio de viviendas, Av. Figueroa Alcorta y Cavia, 1979, (con asociados).

Nací en julio del año 1941; lo más importante en el mundo era la Segunda Guerra Mundial y, en la Argentina, cuál de los generales se quedaba con el poder.

Hijo de un padre sastre y una madre ama de casa, viví siempre en Palermo hasta el año 1979. Cursé el primario en un colegio del Estado sobre la calle Charcas; luego el secundario en un bachillerato especializado en físico-matemáticas: el Nacional Nicolás Avellaneda.

Hice natación desde muy chico y llegué a jugar en el seleccionado argentino de waterpolo, hasta que las exigencias de la carrera y el trabajo en los estudios me obligaron a dejar el deporte de competencia.

La música: el tango, Di Sarli, Troilo, Pugliese, Canaro, Gardel.

Mi familia paterna de una gran coherencia: todos de River y antiperonistas militantes.

Me casé y tengo 2 hijos, uno de ellos arquitecto, que hoy es mi socio.

Ingresé a la FAU en el año 1961, con un examen de ingreso de verano, luego de haber terminado el de ingeniería, que había cursado durante el invierno junto con el 5º año.

La música: Elvis Presley, Los Beatles, "Let it be".

Tuve la fortuna de hacer Introducción a la Arquitectura con Alfredo Ibarlucía.

El servicio militar me obligó a dejar los estudios un año entero.

Cursé Composición I en el taller Peani, fui compañero de Rafael Viñoly, entre otros. Ganamos un concurso interno para construir el taller de carpintería cercano a los viejos pabellones de Figueroa Alcorta.

Los maestros: Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto. Los Beatles, Simon & Garfunkel, Piazzolla, Bergman, Antonioni.

Luego cursé con Wladimiro Acosta, donde conocí a Ignacio "Pirincho" Lopatín. Trabajé durante varios años en su estudio.



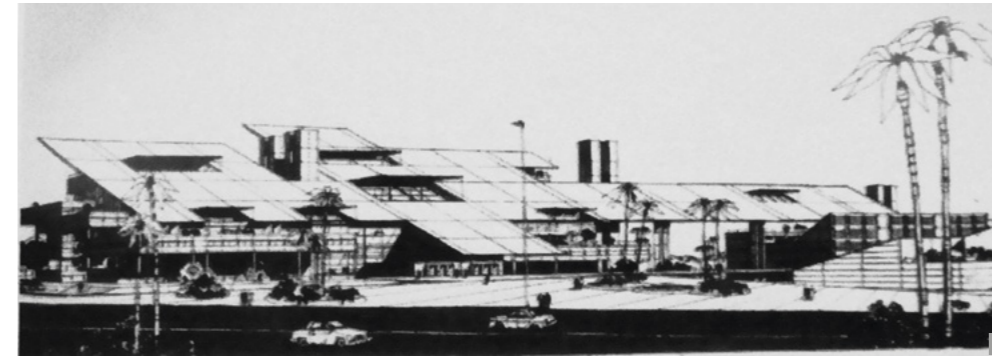
Simultáneamente comencé mi militancia política en el Partido Socialista Argentino, y en esa época milité en la Agrupación Reformista, donde llegué a ser secretario adjunto, junto a grandes amigos de esa época: Néstor Duca, Daniel Laufer y varios otros. En el 65 me anoté en Composición III en el taller estrella de la FAU, el taller Borthagaray, donde tuve maestros inolvidables como Juan Manuel Borthagaray, Marcos Winograd, Mario Soto, Justo Solsona, Julio Ladizesky, Ernesto Katzenstein, y compañeros como Alejandro López Barbera, nuevamente Rafael Viñoly, Mederico Faivre, y mis amigos de toda la carrera: J. C. Messina, Sergio Pacenza, Mario Gerchunoff, Alberto Panaro. Otros maestros: James Stirling, Louis Kahn.

El golpe del 66 me encontró en la puerta de la FAU, los caballos pasaron a mi lado, y después la noche. El resto fue terminar la carrera, ya no importaba ir a la FAU, no había militancia, los "maestros" se habían ido, y la FAU nunca volvió a ser lo que fue.

Esa fue La Noche de los Bastones Largos. El día volvió el 25 de mayo del 73. Como parte de la Tendencia trabajé para un proyecto político que al final me dejó la amargura de haber perdido a muchos de mis mejores amigos y amigas; de esa época recuerdo con un gran cariño al "Cuis" [Rodolfo Carlos] Durante, Alcira y Horacio Macchi, Graciela y Santiago Gigliano, Arpi Yeramian y muchos otros desaparecidos en la larga noche de la dictadura militar.

Desde el punto de vista académico la FAU nunca volvió a ser lo que fue, y si bien tuvo una recuperación después del 83 con el regreso de aquellos maestros, desde el punto de vista académico aquella FAU de la arquitectura como pasión, como herramienta al servicio del pueblo, nunca más volvió.

Antes de terminar la carrera tuve pequeños éxitos en el trabajo profesional, en concursos en



los que trabajaba como colaborador, y en el 72, asociado a Luis Lanari, obtuvimos el Primer Premio del concurso Pabellones Alojamiento ESMA, donde uno de los jurados fue el querido Horacio "Bucho" Baliero. En ese proyecto logré volcar todos mis pensamientos sobre la arquitectura de sistemas, el sistema constructivo como parte de la arquitectura, y por sobre todo —y uno de los determinantes para la obtención del primer premio— la humanización de los espacios arquitectónicos. Lamentablemente, por orden de una descendiente de un arquitecto de los faraones egipcios, el edificio fue demolido.

Formé luego mi primer estudio, con J. C. Messina y Stella de Freitas, y con el golpe militar decidí irme a Canadá. Ya a punto de hacerlo un excompañero, Alberto "Petti" Tonconogy, armó un equipo con otro amigo, Raúl Lier, y ganamos un concurso para construir una torre en Libertador y Ocampo; luego desarrollamos para Chacofi un conjunto de torre y semitorre en Libertador y Cerrito, y otra torre en Punta del Este.

En los 80, con la consabida devaluación, este grupo se desarmó. Con Raúl Lier seguimos trabajando juntos y asociados al estudio Kocourek, con quienes realizamos una torre en Figueroa Alcorta y Cavia, la casa matriz del Banco del Oeste y varios trabajos más.

Mientras tanto participamos en concursos y obtuvimos varios premios, como el Banco de Formosa y el Colegio de Graduados en Ciencias Económicas.

A posteriori armé un estudio donde hice algunas casas, entre ellas la de mi familia en Vicente López. Y en la década del 90, un edificio en Cerrito 1050, dos casas en un country en Pilar, y otra en Martínez, asociado a la arquitecta Piera Aglietta. La ampliación de un club de barrio, el club Oeste.

Como docente, entre el 73 y el 74 actué como profesor en la Unidad Pedagógica Nº 1, y luego en el TANAPO. Durante el gobierno de la dictadura,

actué junto a Raúl Lier en La Escuelita, y entre el 81 y el 84 en la cátedra Borthagaray en la Universidad de Belgrano, junto a Arnoldo "Noldi" Gaité, Bucho Baliero, Martha Rabich, etcétera.

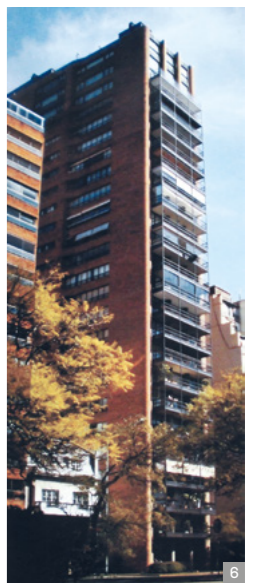
En el 84, con la democracia, volví a la FADU como adjunto del taller Borthagaray, concursé y gané el cargo en dos oportunidades, y luego pasé como adjunto por el taller Linder. En el 2000 me hice cargo de una cátedra de Materialización de Proyecto, hasta el 2009, cuando la UBA me jubiló como docente.

En el 2003 volví a participar de un proyecto político acompañando a Néstor Kirchner desde el ONABE (Organismo Nacional de Administración de Bienes). Desarrollamos sobre las tierras del Estado Nacional proyectos que tenían como objetivo la utilización social de las tierras, tanto ferroviarias como no ferroviarias. Así desarrollamos, junto con un equipo de arquitectos, entre los años 2003 y 2008, proyectos para Liniers, Caballito, Palermo, Estación Buenos Aires, Paternal, Haedo, Rosario Norte, Córdoba capital, Mendoza, Santa Fe, Ituzaingó (provincia de Corrientes), Mar del Plata, Bahía Blanca, Bariloche, Tucumán. Todos realizados bajo el concepto de puesta en valor de los terrenos, y con la participación de los vecinos y los municipios correspondientes.

Participé en concursos junto con el arquitecto Carlos Bugni, y logramos dos menciones: en un concurso para el Parque de la Ciudad y el otro de un edificio para el Banco Central.

Habiendo retomado la profesión nuevamente en versión de profesional independiente, empecé la construcción de un edificio de vivienda colectiva en La Lucila, Vicente López.

Texto de Oscar Pulice.





Jorge Moscato

FAU 1963-1969

Rolando Schere

FAU 1963-1969



1. Trabajo de alumno, Visión, 1964. Galpones FAU, Figue-roa Alcorta. [R. Schere].

2. Edificio de viviendas, Roosevelt 1910, CABA, 2007. Premio Bienal de Arquitectura CPAU-SCA 2010. (con asociados).

3. Cine Universitario, Plaza Fundacional, Universidad Nacional de Lanús, UNLa, pcia. de Buenos Aires, 2004.
4. Proyecto Urbano Calafate, El Calafate, pcia. de Santa Cruz, 1998.

Rolando Schere. En relación al “Yo alumno” hay dos puntas: por un lado te vas armando como equipo en la facultad; nosotros nos conformamos como equipo en Introducción a la Arquitectura; y por otro vas adoptando como maestros a ciertos tipos que te van dejando huellas muy fuertes.

Poco después de nuestro ingreso se produjo un salto muy grande, pasamos de Independencia a los Pabellones, los galpones del Itaipark, y ahí mismo, en el taller de Introducción, decidimos anotarnos juntos en el taller de Guillermo Iglesias Molli, donde tuvimos como docente a Víctor Pelli.

Tuvimos un primer año muy bueno, porque hicimos en un año varios proyectos. El primero era un objeto construible: tenías que diseñar un soporte para una botella de vino Chianti rellena con arena, es decir, sostener dos kilos y medio de una botella con un cartón pintado de blanco, naranja, negro y beige, cuatro colores. Te introducían en un tema proyecto, construido, y en una gama de colores. La prueba era que en la entrega ponías el soporte y no se debía caer; era el tema escala uno en uno.

El siguiente fue una pequeña terminal de ómnibus, en Constitución. El tercero fue realizar un proyecto que revelara las posibilidades expresivas de cinco materiales, y una exposición de eso, realizada en tu taller: tenías que elegir el lugar e inventar el contenido. El último era una casa para un matrimonio, la mujer tocaba el piano y el cliente era Pelli y su señora, entonces, cuando ya no tenía más argumentos para corregirte te decía “Sí, pero mi señora tal cosa...”, es decir, te introducía en el tema de proyecto y en el tema de la existencia de un comitente. Mucho tiempo después te das cuenta de lo que aprendiste. A fin de año, durante la crítica al trabajo Víctor Pelli me dijo: “Muy bien, pero tenés que trabajar menos”. Nunca en mi vida le dije nada

pero en realidad es la mejor enseñanza que te puede dar un tipo... ¡flaco, llega un momento en que tenés que sintetizar los esfuerzos!

Al año siguiente nos fuimos al taller de Horacio Berretta, que también era una mezcla de docentes; el ayudante tenía un peso muy grande, lo tuvimos a Antonio Antonini, que estaba en ese momento haciendo y ganando concursos; nos invitó a participar en concursos. Cuando se plantea el concurso de la hostería Laguna de Monte nos dijo: “En este se hacen cargo ustedes”. Dentro del estudio tenías un tipo encima, obviamente, pero el mandato era nuestro.

Al “Mosca” [Jorge Moscato] le tocó dibujar la perspectiva interior, a mí la exterior; era con sufrimiento que hacías las cosas, porque había unos monstruos dibujadores; estaba el gordo Eduardo Zemborain que era fantástico, Antonini que era fantástico, claro; entonces vos, al mismo tiempo, aprendías haciendo.

Jorge Moscato. Lo que es interesante de ese tema, lo que queda, es que las filiaciones arquitectónicas en Argentina son muy fuertes. El alumno que se forma en una cátedra luego hace concursos con gente de esa cátedra. En general, lo que tenés es una permanencia casi por generaciones, que se forman dentro el mismo molde, que se mantienen y se mantienen unidos; siempre hay alguno que salta el cerco, pero es como que los que juegan en River no juegan en Boca...

Lo que caracterizaba a esa generación, la caracteriza todavía, es que la arquitectura la manejaban por la piel: te decían “vos sentate acá al lado y aprendé”, entonces vos ibas aprendiendo, porque el tipo hacía maravillas. No eran teóricos, eran absolutamente pragmáticos.

RS. Después se cortó la racha de concursos. Nos fuimos a la noche, era Diseño IV, nuestro ayudante fue Juan Manuel “Pupi” Cortizas. Creo que la mayor enseñanza que nos dejó fue enseñarnos a buscar la bibliografía adecuada: “Andá y

comprate el libro inglés donde está esto”, cómo laburar el vidrio, etc. Ya estábamos en Ciudad Universitaria, era el año 68.

Hicimos Diseño V con Jorge Gazaneo. Me acuerdo de que tenía un sistema de proyecto en equipo, era todo discurso, los distintos equipos producían distintas carpetas sobre distintos temas, había jornadas de intercambio y después él te enseñaba cómo tenías que exponer.

Ya recibidos, en el 69, entré como docente en el taller Gazaneo, y Jorge entró en el de Roberto Boullon, a la noche.

En el 71 los alumnos ponen en crisis toda la facultad. Yo invité a dar charlas en la facultad a Alcira Argumedo, de las cátedras nacionales. La crisis se extiende a todos los talleres y al año siguiente Gazaneo no me convoca. Me pasé a la noche, al taller Boullon, y ahí es donde se arma el gran despelote, los alumnos terminan echando a todo el mundo y nos quedamos a cargo del taller, que es la previa al TANAPO (Taller Nacional y Popular). Armamos el taller con adjuntos interinos y el que terminó bancando ese y otros talleres en la misma situación fue Osvaldo Moro.

Realmente fue todo un proceso, nosotros teníamos la unidad 7N, a las siete de la noche, después se armó la federación, después el TANAPO. Pero realmente el eje de eso fue una rebelión estudiantil-docente.

En el TANAPO el tema era el laburo de inserción. Nosotros tuvimos como centro de inserción la Peña Carlos Gardel, en el Borda. Antes de ir allá, nos juntábamos en la facultad para buscar las herramientas y las llevábamos, se laburaba ahí, la gente pintaba, hacíamos pisos de cemento alisado. Al mismo tiempo, se hizo un informe sobre salud mental. Ibas a todas las instituciones, comprometiéndote muchísimo. Después, Alfredo Moffatt escribió un libro sobre eso. Era un libro para la Organización Mundial de la Salud acerca de cómo se debía





5

- 5. Casa Moscato, Punta Chica, pcia. de Buenos Aires, 1978.
- 6 y 7. Dibujos de Rolando Schere. *Boleto y Babel*, 2000.
- 8. INTECH, Instituto de Tecnología, Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, Programa PNUD, Naciones Unidas, Chascomús, pcia. de Buenos Aires, 1986.
- 9. Aulario Scalabrini Ortiz, Universidad Nacional de Lanús, UNLa, pcia. de Buenos Aires, 1997.
- 10. Concurso Nacional de Anteproyectos Edificio administrativo E.P.E.C., Villa Carlos Paz, pcia. de Córdoba, 1981. Primer Premio, (con asociados). [Perspectiva R. Schere.]
- 11. Proyecto Urbano Los Antiguos, Perito Moreno, pcia. de Santa Cruz, Convenio IDUV-UNLa, 2000.

intervenir en la salud mental, desde adentro, teorías para seguir.

El otro tema fue vivienda, laburábamos en una villa; en un momento hubo una asamblea en la villa y la gente eligió entre los proyectos que habíamos dibujado. Elegían los edificios más claros, más simples. Más allá de cómo siguió o no, importa todo el compromiso que existió con la realidad, con la producción, meterte y entender lo que estaba pasando, un proceso interesantísimo, y lo mismo sucedió en cada cátedra con cada tema; en las construcciones también.

Fue un momento en el que hubo una postura política y técnica, entre el taller de Diseño y el taller de Construcciones. Estábamos desarrollando todos temas de sistemas de conectores, y de repente la tecnología era la viga de encadenado, los bloques, usar y sistematizar una serie de materiales que eran los que estábamos estudiando en el proyecto del taller, en construcciones y en nuestro estudio. Una de nuestras primeras obras fue un edificio de laboratorios en el camino General Belgrano. La tecnología que adoptamos fue viga de encadenado, pilotines, bloques, canalón de fibrocemento. Tenías una coherencia, estabas buscando una coherencia global, en la facultad y en la práctica.

Nuestros maestros fueron de perfiles profesionales totalmente diferentes. Por un lado Antonini, representante de un estudio de proyecto, de diseño, de concurso, y por otro lado tanto Berretta como Pelli, muy similares entre sí. Pelli se va a Resistencia y toda su vida se dedica a desarrollar sistemas de hormigón, y Berretta desarrolla un sistema de casas que se llama Subita.

JM. En el 71 empieza el gran conflicto en la facultad de Arquitectura, la diferencia con los anteriores es que a este lo crean los estudiantes y los docentes auxiliares que estaban en la facultad, hay muy poca participación de afuera. Después el conflicto se politiza, y se politiza bien

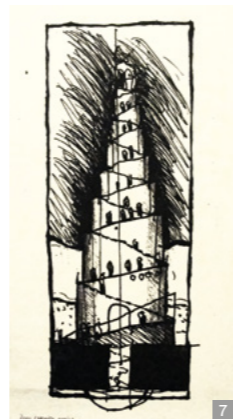
porque, en realidad, los que lo politizan son los del CENAP (Corriente Estudiantil Nacional y Popular), que tienen documentos pedagógicos, porque en el 70 la gran novedad es que aparecen estos documentos pedagógicos. La gran virtud de Norberto Chávez y de Santiago Gigliano—que fueron los tipos que pensaron las cosas— fue que dijeron “Tomemos a Marx y transformémoslo en una herramienta de explicación para poder ver por qué me hacen dibujar esta planta”.

Ahí es el gran cambio, que es lo que produce el tremendo avance pedagógico en los 70, por eso es una facultad tan interesante en ese momento. Ese es un tema fantástico.

En relación a la facultad de los 60 es que esta quedó mitificada como una facultad maravillosa, fundamentalmente por el triunfo del radicalismo en el 83. La facultad era de terror igual, lo que pasa es que lo que era maravilloso era la Argentina, la ciudad.



6



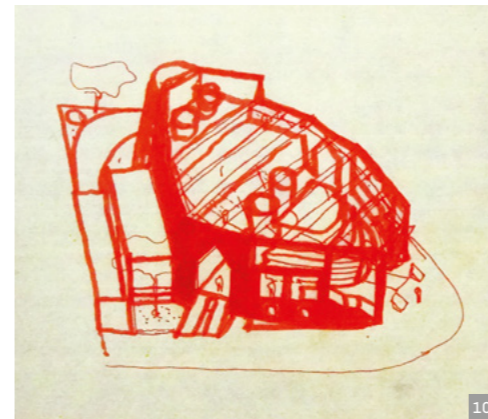
7



8



9



10



11



Javier Sánchez Gómez

FAU 1954-1962



1. Edificio de oficinas CASFPI, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Avenida Alem y Viamonte, CABA. Concurso, 1974, (con asociados).

2. Conjunto de viviendas Terrazas de Manantiales, Punta del Este, Uruguay, 1977/ 1978, (con asociados).

3. Aeropuertos Argentina 2000, Remodelación y ampliación del Espigón Internacional Ministro Pistarini, Ezeiza, pcia. de Buenos Aires, 2000, (con asociados).

4. Televisión Nacional de Chile, TVN, Bellavista 990, Santiago de Chile, Chile, 1998/2002, (con asociados).

5. Complejo Natatorio para los Juegos Panamericanos 1995, Mar del Plata, pcia. de Buenos Aires, 1992, (con asociados).

6. Conjunto de viviendas Rioja, para empleados del Banco de la Ciudad de Buenos Aires, calles La Rioja, Inclán, Deán Funes y Salcedo, CABA, 1968/1973, (con asociados).

7. Torre de oficinas Unión Industrial Argentina, Av. Alem 1070, CABA. Concurso, 1968, (con asociados).

8. Banco Ciudad de Buenos Aires, Casa matriz y sucursales Flores, Callao, Liniers, Patricios, Barracas y Santa Fe, CABA, 1967, (con asociados).

Cuando estaba en 4º año quería dar 5º año libre, como muchos, porque decíamos “esto no dura”... Mi familia pensó que mejor estudiaba abogacía, porque con arquitectura me iba a morir de hambre; ese era el concepto. Tanto que me anoté en las dos carreras, pero cuando salí de abogacía, en la anotación, me dije “esto no, no voy a seguir esto”, esas cosas de la vocación. Fui a ver a un arquitecto y me dijo: “¿y a vos qué te pasa?”. Le dije que a mí me gustaba arquitectura y él me respondió: “dale, metele con esto”. Esa fue su orientación vocacional, y chau. Ingresé en el 54 y en el 53 había sido la primera promoción que entraba sin dar examen de ingreso.

Nuestra relación con la arquitectura moderna fue brava. Prácticamente no había información. En el caso de una arquitectura más clásica había libros buenos, pero tampoco había difusión como hay ahora sobre todo del Renacimiento. El primer año fue importante, no sé cómo aparecieron los ejercicios tipo Bauhaus en la cátedra de De Lorenzi, de equilibrar el plano. Ya esos ejercicios de equilibrio del plano me gustaban mucho y creo que eran importantes. La consigna era con dos rectas equilibrar el plano, y era una cosa plana pero espacial. Bueno, en primer año prácticamente no se proyectaba.

En segundo año empezamos a proyectar, y la forma de proyectar en el inicio era con globitos; eran esquemas. La facultad era así: la facultad de los globitos; era de una chatura notable. También se había perdido el neoclásico, ya no estaba ni la enseñanza clásica, tipo Karman. Existía una modernidad de profesores que no la sentían ni la oían, y todo eso se transmitía en los ayudantes.

Y bueno, eran así los proyectos... Hasta que descubrí el libro de Mies del MOMA y fue para mí como la revelación, empecé a entender que había un aire que pasaba por entre las paredes y a entender el espacio, por lo menos el espacio miesiano de la época del pabellón de Barcelona.



Hasta que vino la Revolución Libertadora y se produjo “el Cese”, para reestructurar. El Centro de Estudiantes, con la intervención del arquitecto Alberto Lanusse, invita a los profesores que después fueron básicos para el nuevo plan de estudios. Lo traen a Wladimiro Acosta, lo reafirman a Alfredo Casares, vienen Clorindo Testa, Odilia Suárez, Germán Framinian, Eduardo Ellis, arquitectos de distintas tendencias con los que se arma esta facultad, con un gran impulso y un cambio del plan de estudios. Algo que toma fuerza a través de la materia Visión.

En realidad, esta facultad era fuerte en las materia técnicas, realmente creo que era buena... Raúl Castagnino, Guillermo Zelasco, Héctor Ottonello, la Dra. Celina Repetto, Alberto Dodds y Enrique Koch, que dibujaban con la tiza en el pizarrón en Geometría Descriptiva... Era magnífico, realmente te abría la cabeza hacia la interpretación volumétrica y espacial.

Cuando se produce la apertura y cambia el plan de estudios no sabía con quién anotarme. Me encontré con Tony Lakeman, que era la mujer de Mario Soto, y me dijo “anotate con Poyard que es del grupo Terra, y no sé cuánto”. Con lo cual automáticamente me anoté, digamos que sin mucha más definición. La ayudante era Alicia “Chiquita” Cazzaniga, digamos que se había producido ya una renovación de gente. En ese taller estaban Mario Soto y Chiquita Cazzaniga como jefes y con Mario Soto me acuerdo que de alumnos estaban, de mi generación, Antonio Antonini y Eduardo Zemborain, y nosotros siempre mirábamos lo que hacíamos unos y otros. Con Chiquita estaban Martha Levisman, Alfredo Gentile, Rubén Movia. Después, al año siguiente, entré en el taller de Wladimiro Acosta donde Jujo Solsona era ayudante. Entré con Jujo y ya empecé otra facultad, otra forma de proyectar...

En cuarto año participé de un curso de arquitectura en el cerro San Javier, en Tucumán, que

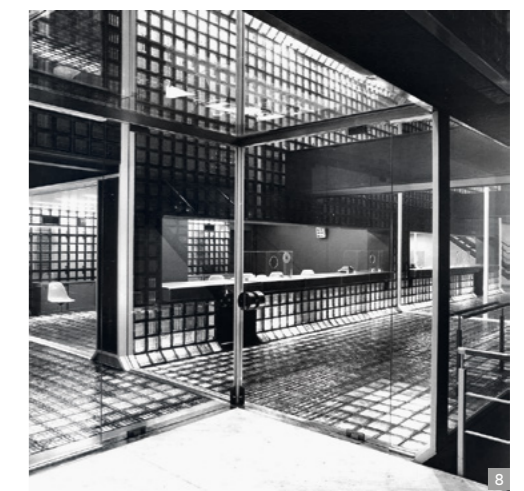
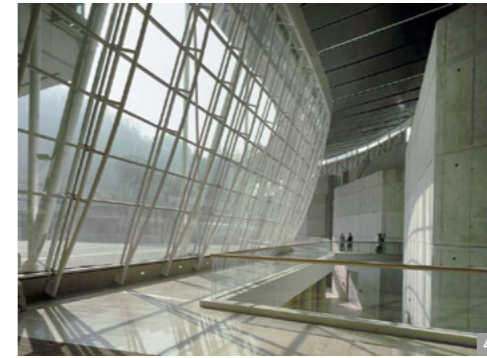


dictaban Manolo Borthagaray, Carlos Méndez Mosquera, Eduardo Sacriste y Wladimiro Acosta. Un mes todos encerrados con gente de Tucumán, de Salta, de Rosario. Se anotaban los mejores promedios. Manolo nos daba esas clases magnificas con diapositivas, sacadas por él, del edificio para la Johnson Wax de Frank Lloyd Wright, que era como Marte, los cielorrasos con los vidrios de tubos fluorescentes, los espacios transparentes, las columnas... Era tener acceso a una cosa que no habíamos visto en la vida. Aparte de que es una obra increíble, poder ver en diapositivas, en buenas diapositivas, una obra de arquitectura era algo insólito.

Pero era una arquitectura moderna para la que teníamos que encontrar la metodología proyectual, ya que nadie nos la enseñaba. O te la enseñaban a partir de los globitos. No fue fácil pasar de los globitos a pensar un edificio como totalidad, o sea que un partido no es solamente un esquema circulatorio sino que es muchas cosas más y se puede transformar en un croquis que explicita el partido... La tuvimos que luchar. Tanto es así que tengo dudas de que algunos de mis proyectos de estudiante pudieran ser aprobados en mi taller. Con excepción de algún proyecto que podría ser interesante aún hoy, en general en mi taller no sé si me saco un 4 o un 5 con algunos de esos otros proyectos.

En el ínterin me metí mucho en el Centro de Estudiantes así que me recibí en el 62, porque trabajé mucho allí.

Cuando nos fuimos por un tiempo a Europa, a la arquitectura moderna había que buscarla. Era la posguerra pero la buscamos y unas cuantas cosas encontramos. Fui a ver cosas insólitas, de distintas vertientes. Pero por supuesto, lo que más me impresionó en Europa en ese momento fue el Renacimiento, así que la historia moderna entró, pero en segundo lugar. Vi los edificios de Andrea Palladio, vi unas cosas increíbles.





Jaime Sorin

FAU 1964-1970

No hice el curso de ingreso, entré directo a la facultad. El colegio Nacional de Buenos Aires no te preparaba para la carrera de Arquitectura, solo se dictaba Historia del Arte en el último año. Fue siempre un colegio con mucha movilidad política, cursé en una época con enfrentamientos muy fuertes entre el nacionalismo católico, representado por Abal Medina y Firmenich, y la izquierda.

En 6º año ingresé a la Asociación de Cine Experimental (ACE), que funcionaba en la calle José María Moreno, en un galpón; tenía 17 años, había aprobado el ingreso, cursaba de noche, me entusiasme. Quise estudiar cine en Santa Fe, con Birri, pero mi viejo se opuso. El último día, cuando se cerraba la inscripción en Arquitectura, supe de un curso que dictaba Gastón Breyer, de Escenografía. Me anoté por descarte, siempre pensando en la posibilidad de seguir estudiando cine. También me inscribí en Sociología y cursé el primer año, conjuntamente con Arquitectura. Cuando ingresé, la mayoría de mis compañeros había realizado el curso de ingreso; nosotros llegábamos desprovistos, el que sabía dibujar ¡bárbaro!, yo nunca me dediqué al dibujo: tuve una complicación inicial. Me anoté en la cátedra de Alfredo Ibarlucía porque era muy amigo del hermano de Tony Díaz. Fue un primer año muy complicado, nos hacían trabajar muchísimo, especialmente en materias como Visión. En primer año veías Introducción a la Construcción; se cursaba también por la tarde, eran más horas de estudio y los sábados a la mañana se dictaba Matemática Moderna.

En esa época existía el Centro de Estudiantes; había dos listas, los del LU, que era la católica, y la Reformista con Juan Carlos López y otra gente, ligada al PC. En el secundario me echaron del PC, conformé un grupo guiado por Juan Carlos Portantiero, leíamos *Pasado y Presente*, era toda una línea distinta en la universidad y

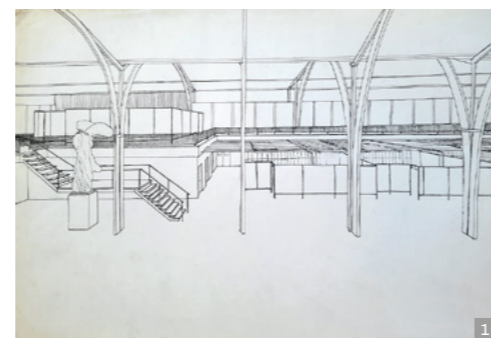
no participábamos en el tema del Centro de Estudiantes. Fue la época en que vino el Che Guevara, empezaban los primeros acercamientos al peronismo, que en la facultad era absolutamente de derecha. Hubo un grupo anarquista llamado El Elefante que fue muy famoso y que también tenía relación con grupos del peronismo. Eran anarquistas y peronistas, una cosa extraña.

Cursé el primer año a los tumbos hasta que pude entender de qué se trataba el tema, fue un año forzado. La cátedra de Ibarlucía era buena, te introducía realmente en los temas de arquitectura, pero era muy esquemática. Ellos tenían una imagen que era que para hacer una obra había que buscarle la punta al ovillo. "Es como un ovillo de lana", te decían; en el 65 ya entré al taller de Raúl Rivarola, a la mañana, también en los galpones.

El taller de Rivarola era profesionalista, fue una buena experiencia porque me permitió también trabajar afuera.

Cursé con Tony Díaz como ayudante, lo conocía y me gustaba lo que pensaba; aprendí, era muy didáctico, distinto a como fue después, mucho más abierto. Tony y Jorge Erbin empezaron a trabajar juntos y me invitaron a dibujar en los concursos con Lestard, Baudizzone, Varas, Silveti, Machado; eran todos más grandes, estaban terminando la carrera. Le habían alquilado una parte al estudio de Jorge Ferrari Hardoy.

En el año 66 me pasé a la noche, al taller de Borthagaray; tuve a Varas como ayudante. Yo estaba haciendo la conscripción, lo cual había incidido para cursar de noche, era complicado, terminábamos a las doce, me levantaba a las cuatro de la mañana. Enseguida se produjo el corte del 66; del taller de Borthagaray no puedo decir mucho, salvo esos tres meses, accidentados; recuerdo La Noche de los Bastones Largos porque el coronel nacionalista, con quien estaba, me recomendó que me fuera.

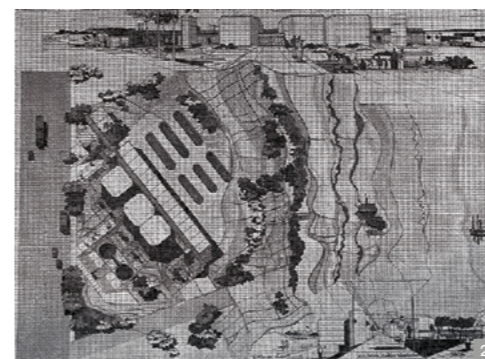


Durante todo ese tiempo y el año anterior habían sido tiempos complejos, porque un grupo de estudiantes de Derecho venían con ametralladoras y tiraban contra las chapas. Algunos profesores se quedaron, otros renunciaron, fue un lío tremendo. Muchos estudiantes no presentaron la última entrega y perdieron el año.

Al año siguiente me anoté con Eduardo Martín, que era lo único posible. Aprendí bastante más afuera que adentro de la facultad; cursaba las materias pero iba muy poco. Empecé a trabajar en el estudio de Borthagaray, de quien aprendí mucho.

No se podía protestar porque había mucho control, había desaparecido el Centro de Estudiantes. La actividad política era clandestina. Afuera empezaba la resistencia contra el gobierno. En la universidad estaban funcionando dos agrupaciones, una que se llamaba FEN, que funcionaba a través de Filosofía y muy poquito en Arquitectura, y otra que era Tupau/Cenap, en la facultad se llamaba Tendencia Universitaria Popular de Arquitectura y Urbanismo, y en Derecho era el Cenap, Corriente Estudiantil Nacional y Popular. En la facultad no se hablaba nada: la arquitectura era una cosa muy general, eran temas poco comprometidos, el tema de la vivienda social recién empezaba en Buenos Aires. Escuchábamos a Marcos Winograd, que hablaba no de la vivienda social sino de la necesidad social de la vivienda; tenía sobre ese tema un pensamiento brillante.

Ya en el 68 empezamos a escribir los primeros textos acerca del peronismo con Norberto Chávez, el "Toti" Corvaglia, Alberto Bello. Se llamó *Arquitectura y Dependencia*. Es un trabajo muy interesante; nosotros empezamos a opinar sobre lo que significaba la arquitectura de Solsona, de Goldemberg, decíamos que esa era la arquitectura de la burguesía. Yo ya estaba en el penúltimo año de facultad. Se empezó a desarrollar y a

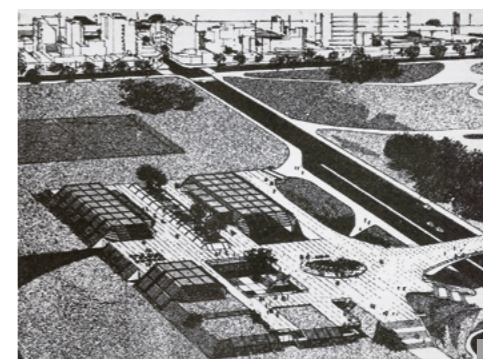


crecer la agrupación Tupau, junto con la adhesión al peronismo. Hasta ese momento, la visión que se tenía del peronismo era una visión de la Concentración Nacional Universitaria (CNU), un peronismo de derecha de acción nacionalista universitaria. Empezó a tomar un poco más de cuerpo esa agrupación junto con otras de la facultad, viajamos al interior, nos relacionamos con el nuevo movimiento estudiantil.

El 69, ya era el último año, fue interesante por el Congreso de la UIA, con sede en Buenos Aires. Se realizó un contra congreso con una manifestación en la puerta del Teatro San Martín. En la facultad hubo asambleas de dos mil personas y como no había Centro de Estudiantes se eligió a dos delegados, Daniel Laufer y yo. Una distribución entre el peronismo y la izquierda. Logramos que el Encuentro de Estudiantes, que era paralelo, se trasladara a la facultad, en Ciudad Universitaria. Participaron arquitectos como Aldo Van Eyck, Jaap Bakema, Ricardo Bofill, Pereyra Do Santos, poetas como José Agustín Goytisolo. El Congreso dejó un saldo organizativo estudiantil muy importante, y un crecimiento del peronismo.

Fue una época de enfrentamiento con los docentes. La enseñanza era muy tradicional, después del 66 quedó atrasada; enseñaban Historia, al estilo Trabucco, de memoria. Las materias técnicas no eran mejores que ahora, pero tampoco habían evolucionado. Terminé en el 70 y gané el concurso de ayudante en la cátedra de Kiguel y Saucedo. En el 71 estuve con Luis Grossman, y como alumnos estaban algunos compañeros míos, Alberto Petrino, Augusto Penedo, Pablo Sztulwark, Edgardo Minond, Hugo Kliczkowski. Fue una experiencia interesante, por la relación con ellos.

En ese taller también eran docentes Roberto Frangella, Félix Casiraghi, Ricardo Cassina, Carlos Lebrero: un buen plantel de gente joven.



En el 72 se armó el gran despiole. Saucedo se abrió de Kiguel, a instancias nuestras, y armó un taller de Diseño V donde estábamos todos. Kiguel me echó. Ese taller duró solo seis meses porque las clases se interrumpieron. Los estudiantes tuvieron mucha participación, se empezó a discutir cómo debía ser la enseñanza.

También Jorge Moscato y Rolando Schere se abrieron del taller de Ellis.

En el 73, alumnos y docentes auxiliares echaron a muchos titulares y crearon talleres llamados Unidades Pedagógicas. Conformé una unidad con Roberto Frangella y Beatriz Escudero, la 9N de la noche. Fue una experiencia interesante, de buen nivel.

Durante el último año de la carrera gané una pasantía en la Comisión Municipal de la Vivienda (CMV) e hice todo el conjunto Pampa, el que está enfrente del Golf, donde había estado la villa. Yo trabajaba con la empresa y después me presenté a un concurso, también, para una especialización en escuelas. Ganamos Silvia Schiller y yo, estuvimos dos años en el Ministerio con Horacio Pando, que era el director de Arquitectura de Educación; fue una experiencia muy interesante.

Se hicieron las JAN, Jornadas de Arquitectura Nacional, y se publicaron un montón de textos para esas jornadas, en el 73. Se discutieron los planes de estudio, hubo un movimiento estudiantil muy grande.

La primera parte de la producción teórica la escribimos con Norberto Chávez; después en el 73 ellos siguieron (te lo repito ahora porque no quedó nada claro) con toda esta mezcla entre la Semiología, César Janello, Claudio Guerri y toda una teoría sobre el estudiante del pueblo y lo social en la arquitectura, que yo ya no compartía demasiado, porque era más profesionalista: yo seguía pensando que había que enseñar a proyectar. Después en el 74, con Ibarlucía como decano, empezaron las clases teóricas gigantescas.



Se creó el TANAPO, con cinco talleres. Se armaron con el criterio de poner una persona con reconocimiento profesional y otra con experiencia política. A la mañana Tony Díaz-Carlos Pisoni, Beatriz Escudero-Carlos Bruno; a la noche Moscato-Schere, Berto Berdichevsky-Arnoldo Kohan, Javier Sánchez Gómez y yo. Hicimos una muy buena pareja con Javier, los ayudantes tenían experiencia; buscábamos temas que tuvieran que ver con la realidad pero que sirvieran para hablar de arquitectura.

Después sobrevino toda la debacle, yo desde el 75 hasta el 83 de la facultad no sé nada; fue una facultad horrible, no solo por la desaparición de tanta gente sino por quienes tomaron la manija y lo que hicieron con la enseñanza. Por una parte, la continuación de la línea semiótica que no llevó a ningún lado, y por otro el tema de las técnicas, que tomaron la manija de la facultad, primero con Jorge Landaburu y después con Héctor Corbacho; fue un vacío.

1. Trabajo de alumno, Visión I, Cátedra García Posadas, 1965. Galpones FAU, Figueroa Alcorta.

2. Concurso Nacional de Anteproyectos Estación Hidrobiológica de Puerto Quequén, poia. de Buenos Aires, 1978. Segundo Premio, (con asociados).

3. Concurso Nacional de Anteproyectos Centro Deportivo Cubierto la Vuelta de Obligado, 1972. Primer Premio, (con asociados).

4. Viviendas sociales en La Boca, Cnel. Salvadores 757, CABA, 2003, (con asociados).

Rodolfo Sorondo

FAU 1963-1967



1. Panel de exposición DAR, Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria, 2004.
2. Casa Freire 4191, CABA.
3. Conjunto Habitacional Plan PEVE, Av. Gral Paz y Av. Albarellos, CABA, 1971/1975. (con asociados).
4. Edificio de viviendas, Thames 863, CABA, 1982. (con asociados).
5. Edificio de viviendas, Solís 287, CABA, 1979/83. (con asociados).
6. Edificio Av. Entre Ríos 204, CABA, 1973. (con asociados).

Comencé mis estudios universitarios en la Facultad de Arquitectura de La Plata, y terminé los tres últimos años de la carrera en Buenos Aires. Esto me permitió vivir dos climas distintos de una misma época singular: los años 60.

La Plata, con su peculiar escala de ciudad administrativa y universitaria, donde la facultad era un lugar no solo de estudio sino de encuentro y prolongación de la casa. En esa facultad la mayoría de los alumnos venían de otros lugares, y vivían en pensiones o en departamentos alquilados entre varios, lo que daba como resultado una vida estudiantil muy rica.

Pero en esos años, en ambas facultades, la efervescencia política y la inquietud intelectual se manifestaban intensamente, con alumnos comprometidos y con decisiones tomadas, generalmente en bandos antagónicos (Wright o Corbu, laica o libre, fachos o zurdos, Boca o River, etc.), situación que caracterizaba o caracteriza a nuestro país.

La facultad, como la universidad en su conjunto, correspondía a la “cultura oficial”, e ignoraba como tema relevante a la “cultura popular”, la que se denominaba folklore, usando así una palabra extranjera, lo que constituye una clara toma de partido.

Nuestra formación y nuestra primera práctica profesional estuvieron marcadas por esta circunstancia, mirando para afuera y “adoptando” toda la información que nos llegaba, de Europa primero y de Estados Unidos después. Fue así como proyectamos a la manera del Corbu, de los brutalistas, los metabolistas, a lo Stirling o Kenzo Tange, Archigram o Iona Fridman, aplicando estos ejercicios en nuestras primeras obras, de dudoso resultado conceptual y constructivo, ya que se generaban en información ajena que poco tenía que ver con nuestro entorno cotidiano.

Mi primera etapa de formación fue el tiempo de hacer, mucho, desordenadamente y sin



reflexión. Las cosas salían a borbotones, con fuerza y vitalidad, y eran la expresión de dos elementos diferentes, a veces contradictorios, a veces confluyentes: por un lado las teorías y fantasías, la potencia y la soberbia de la juventud que cree que en sus manos tiene la verdad transformadora, todo en un marco brillante y hermético dado por la facultad, los concursos y el porvenir abierto. Por otra parte, los trabajos y los días, el tránsito por las labores cotidianas, tomadas como secundarias y pasajeras, que finalmente son la vida y tan importantes huellas dejan en uno.

Sobre estos dos carriles —con una rueda en cada pie— he patinado en mi primera formación profesional, con grave riesgo de caer cuando los carriles tomaban rumbos divergentes (teoría por un lado, realidad por el otro), y con velocidad y equilibrio cuando se enderezaba el rumbo. Era la facultad de la década del 60, brillante y enajenada, que nos protegía con un cascarón debajo del cual se estudiaba, discutía y debatía, mientras la vida real del país pasaba a un costado.

Como consecuencia, durante los años setenta revisé y reformulé mi producción arquitectónica y organicé un curso de difusión de lo investigado. Este curso y mi práctica como docente produjeron un libro: *Pasos hacia una metodología de diseño*, que fue importante para la formulación teórica desarrollada luego en el Taller Vertical desde 1984, producción teórica que abarca 20 años de trabajo incesante y fecundo.

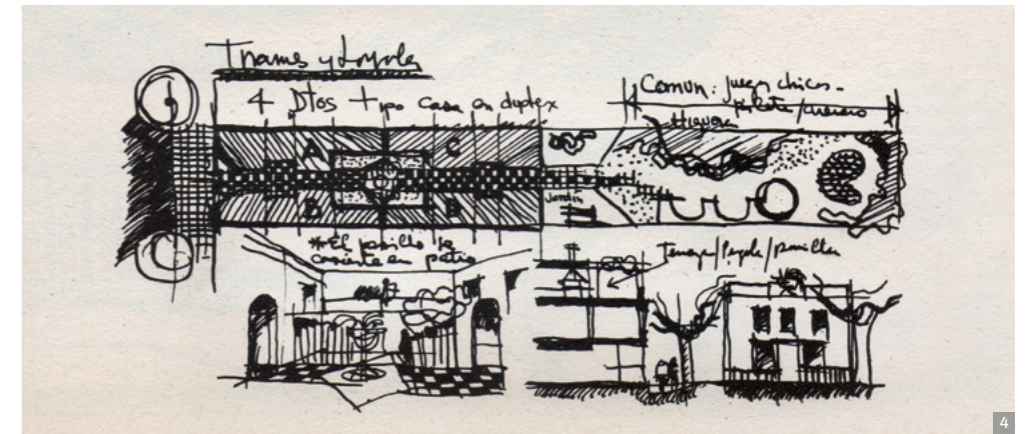
En los años 68-69 obtuve y desarrollé una beca del Fondo Nacional de las Artes para estudiar la arquitectura espontánea en Cuyo. Este trabajo me causó un enorme impacto (me abrió la cabeza), al ponerme en contacto con una arquitectura popular sabia, diversa, rica en soluciones espaciales y constructivas adecuadas a los diferentes sitios y climas, que usaba los materiales más lógicos, accesibles y económicos posibles. Pero sobre todo, de estas cosas no teníamos



noticias, en la facultad nada de esto se enseñaba ni discutía. No existía. Pensar en esto y sacar como conclusión que algo tendría que ver con la desconfianza general hacia los arquitectos (caros y raros) de la gente común y la preferencia por los maestros mayores de obra y los constructores, fue inmediato.

Una vida de formación arquitectónica, trabajo profesional, docencia y actividad plástica, tratando de ser y no parecer, adaptar y no adoptar, servir aquí y ahora con lo que tenemos... y con lo que podemos... si podemos... si nos sale...

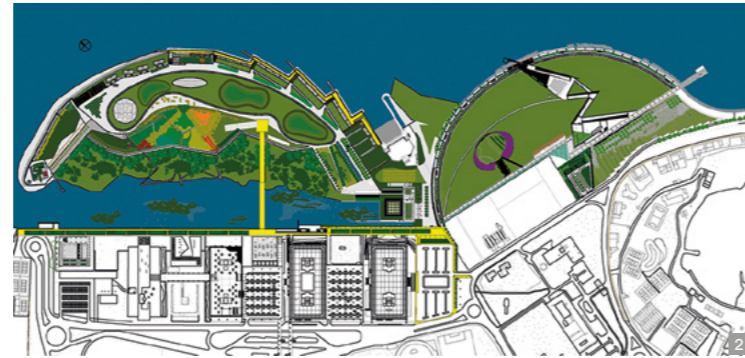
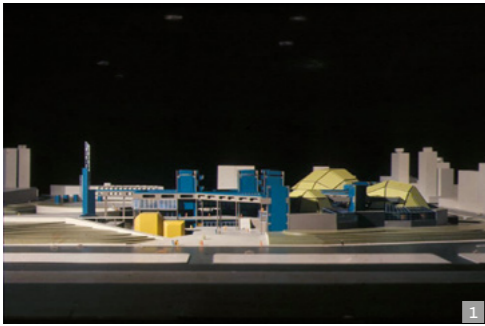
Texto extraído del panel de la exposición.





Alberto Varas

FAU 1960-1966



Fue una etapa de la facultad y de la formación en la que todo se hacía de una forma bastante gregaria. Nuestra generación se basa en el trabajo en equipo, dentro del cual nos terminamos de formar. La práctica que hacíamos dentro de esos grupos era tremendamente intensa y formativa. Arrancamos con el grupo siendo alumnos de los primeros años y seguimos con el mismo grupo en la profesión. En esa época había mucha arquitectura para hacer; si bien mucha de esa arquitectura no llegó a construirse, proyectar era para nosotros un ejercicio extraordinario aun cuando devino luego en un ejercicio más individual de la profesión. Nuestro grupo ahora es solo un dúo, pero en su momento llegamos a ser ocho. Fuimos un grupo flexible, con un grupo troncal base integrado por Miguel Baudizzone, Jorge Lestard, Jorge Erbin y yo, que arrancó, siguió y llegó hasta el final.

Muchas veces nos preguntaron cómo hacíamos para producir. Y lo cierto es que teníamos un método oculto que, cuando salió a la superficie, quizás haya sido uno de los factores que desarraigó el grupo. Básicamente desarrollábamos todo en conjunto, tirando las ideas sobre la mesa. Se generaba así una idea principal y después cada uno desarrollaba una parte, pero el proyecto en sí tenía siempre a alguien que lo empujaba, alguien que iba tomando las decisiones. Era algo que sucedía naturalmente porque a menudo los otros no tenían tiempo para dedicarse; a veces teníamos veinte, treinta proyectos al mismo tiempo. Cuando disminuyó la cantidad de trabajo, con ese método se generaron choques con los que tenías al lado. La arquitectura, por más que se produzca sobre la mesa, con ideas y en grupo, siempre es llevada adelante por una persona que asume el control del proyecto y le da continuidad a partir de sus decisiones.

Para mí el ejercicio de la profesión es un proceso indagativo, experimental, de llevar adelante

búsquedas, y después encontrás las continuidades y las discontinuidades. Creo que la continuidad, la ortodoxia en la arquitectura ha sufrido los embates de la sociedad, de los mecanismos, de las formas de vida, de las transformaciones tecnológicas y de conceptos culturales. Creo que no hay ortodoxia que la pueda soportar, para no hablar de la globalización y del mercado. Es el gran desafío contemporáneo de la arquitectura: cómo hacer, sin perder la idea de la gran modernidad, para llevar las riendas del proyecto. Hay que recordar que nosotros cambiamos de caballo en la mitad del río, porque avanzábamos con Le Corbusier y Mies y todo el ejército de la luz, y en realidad al lado nuestro venían lugartenientes que eran, entre otros, James Stirling, los Smithson, quienes terminaron siendo, por los años sesenta y pico, nuestras figuras referenciales. Queríamos romper con esa enseñanza que nos había dado la estructura de la modernidad, teníamos dudas. Y después estaba Christopher Alexander, en cuyas indagaciones formales yo, particularmente, tenía muchísimo interés.

Hay muchos que piensan que las ideas las trae la cigüeña, yo creo que eso no es así. Las ideas las traen los sucesos de la vida de la sociedad, de la cultura, de los libros que lees, de las cosas que te gustan y lo que hacés.

En el 68, cuando fue el Congreso de la UIA en Praga, viajé a Londres, que en aquel momento era como la meca —hoy por hoy irías a Holanda, a Rotterdam, pero en ese momento era Londres—. Y allí fuimos a ver a la directora de la revista *Architectural Design* y le dijimos que habíamos traducido *New Brutalism* con Jorge Silvetti, y ella dijo “¿El Nuevo Brutalismo? Es un libro absolutamente inglés”, como diciendo “absolutamente local”. Es como si vos fueras a China y encontraras a gente que conoce a Bucho Baliero. Sería interesante preguntarse por qué la Argentina



tenía esa capacidad de reacción a las tendencias internacionales en boga y a esas en particular.

Otra influencia en nuestra formación fue la arquitectura brasileña, y mis primeros viajes para ver arquitectura moderna fueron a Brasil. Nosotros teníamos el racionalismo, dentro de la trama y en la temática residencial, de casas de renta, pero allá era de infraestructura, y los temas que veíamos y la audacia con que se movían eran impresionantes. La verdad es que desde el punto de vista de la modernidad nos interesaba mucho más Brasil que el racionalismo argentino, que después fuimos redescubriendo.

En realidad la Argentina, intelectualmente, siempre fue un país de afluentes culturales, que tiene que ver con la inmigración, con la falta de referentes más fuertes. Vos pensá que lo autóctono en la Argentina, en materia arquitectónica, o está muy lejos y no es urbano, es más rural, o si no está basado en la tradición española, porque lo autóctono era bastante españolizante.

Yo siempre me sentí mucho más identificado con la curiosidad de las corrientes inmigratorias y con el país nuevo, no con el país original. El país original es el que viene de la colonia, pero yo creo que el espíritu americano que hay en la transformación de una nación como la Argentina tiene mucho que ver con una modernidad, con la inmigración y con la creación de un concepto americano propio, que no es el de los EE.UU. Algo que ve claramente Le Corbusier en los 30: la Argentina y Estados Unidos como dos polos de la modernidad, el anglosajón y el nuestro. Todo ese mundo rioplatense nuevo, creado de la nada y que no tiene la fuerza que tiene EE.UU. con el antecedente anglosajón, porque acá lo español, es decir, lo colonial, era mucho más débil. Eso explica esta cultura fantástica que hay en Buenos Aires.

Recuerdo que, con las técnicas de dibujo, pintar, dibujar o ver un dibujo hecho era algo placentero. De esa manera, representar tu proyecto

estaba muy vinculado con la actividad artística. Ahora también, pero con las técnicas digitales a nosotros nos resulta extraño. Aunque tiene un valor artístico, a veces el resultado final cambia, es una técnica más fría, una técnica en la que hay una interposición de la máquina, que antes no tenías. Antes dependía mucho de la presión que vos hacías con el lápiz, esas cosas te daban un resultado completamente distinto.

Volviendo al inicio, ingresé a la facultad en el 60 y me recibí en junio del 66. Yo celebré con algunos de mis compañeros la fiesta de graduación el 28 de junio de 1966, el día que intervinieron la universidad. Cuando me dieron el título, como rechazo político, el gesto no fue ir a ocupar el rectorado o pintar todas las paredes, sino no darle la mano a Casares.

Creo que, más allá del creciente nivel de criminalidad de cada uno de los gobiernos que fueron viniendo, uno de los grandes responsables de la destrucción de la universidad fue Onganía. Él fue el que dio el puntapié inicial, aunque no haya sido tan violento y tan criminal como los de años posteriores. Él instauró claramente una política de erradicación y destruyó cosas que nunca se reconstruyeron. Después yo no pude volver a la universidad; en el 73 me reincorporaron pero no llegué a asumir, porque para mí tampoco estaban dadas las condiciones. Te hacían poner la cara, más prestigiosa, como jóvenes que habíamos hecho algunas cosas, pero te daban título de jefe de Trabajos Prácticos y los profesores titulares eran todos los compañeros que estaban a cargo de las comisarías políticas.

Para mí fue una ventaja porque yo pude dedicarme integralmente a la profesión, y esos años fueron muy fructíferos profesionalmente, los años de los concursos, de la actividad profesional de la construcción, hasta el 80. Y en el 83 volvimos. En el 66 salí como ayudante y en el 83 volví como profesor titular.



1. Concurso Nacional de Anteproyectos Auditorio de Buenos Aires, 1972. Primer Premio, (con asociados).
1. Concurso Nacional de Anteproyectos Ciudad Universitaria, CABA, 1998/2007, (con asociados).
3. Edificio Sede FOX Latinamerican Channel, Honduras 5771, CABA, 2005/2007.
4. Concurso Nacional de Ideas Urbanísticas Área Retiro, CABA, 1996. Primer Premio, (con asociados).
5. Parque de la Memoria, CABA, 1998/2007, (con asociados).
6. Facsímil tapa. A. Varas: *El Laboratorio de Arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Unión Internacional de Arquitectos, 1985.
7. Facsímil tapa. A. Varas: *Buenos Aires Metrópolis*, Madrid/Buenos Aires, UBA, UP & GSD Harvard, 1997.
8. Facsímil tapa. A. Varas: *Natural + artificial*, Madrid/Buenos Aires, UBA, UP & GSD Harvard, 2000.



En el año 1971, la facultad se instala definitivamente en el Pabellón III de la Ciudad Universitaria que, si bien estaba destinado a la Facultad de Filosofía y Letras, le fue asignado para resolver en forma urgente su necesidad edilicia. El edificio consta de 69.000 metros cuadrados cubiertos distribuidos en siete niveles. En el momento en que se decidió el traslado el edificio se hallaba en obra, por lo que se aceleró la habilitación de tres niveles, el segundo, el tercero y el cuarto pisos, y se realizaron obras precarias para el acceso y la partición de otros sectores del inmueble. En esta década se produjeron sucesivas intervenciones a la facultad: en 1971, 1973 y, finalmente, en 1976, con el advenimiento de la dictadura militar y el horror que le costó al país miles de desaparecidos, muchos de ellos estudiantes y docentes de esta facultad.

Vista general del Pabellón III. Fotografía del Archivo de la Fototeca del Instituto de Arte Americano, FADU-UBA.



Antecedentes pedagógicos del período 1966-1976 en la FAU

Por arquitecto Jaime Sorin, Decano FADU-UBA, 2006-2009

El viernes 29 de julio de 1966 la dictadura encabezada por el general Juan Carlos Onganía intervino las universidades nacionales. La Guardia de Infantería de la Policía, a puro garrotazo y gas lacrimógeno, terminó con la experiencia desarrollada en la Universidad de Buenos Aires a partir de 1957, con el rectorado de Risieri Frondizi. Esa Noche de los Bastones Largos, ensañada con cinco facultades y en particular con las de Ciencias Exactas y Arquitectura, marcó el final de una época para todos nosotros en nuestro paso por la facultad, y constituyó un hito que cambió nuestras vidas.

La FADU, a partir de ese momento, se vació de los docentes (más de 200 renunciaron) que habían protagonizado, junto a los estudiantes, la modernización de la enseñanza entre 1956 y 1966, incorporando los Talleres Verticales y la modificación de los planes de estudio para sacudir el pensamiento conservador y retardatario, el academicismo anclado en el pasado, que se habían impuesto desde la creación de la Escuela de Arquitectura, y luego en la facultad.

Hay que señalar que si bien esa Noche fue un punto de quiebre, en la facultad había impactado la realización del VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), realizado en La Habana en 1963, y que contó con la asistencia al Encuentro de Estudiantes de una delegación formada mayoritariamente por estudiantes y profesores de Buenos Aires y La Plata (entre ellos Mario Soto y Wladimiro Acosta). Allí comenzó un cambio en la concepción del arquitecto: de la post-1955 como profesional modernizador (a tono con la universidad de entonces) a la de "profesional comprometido", fuertemente determinada por el discurso de cierre del Che Guevara: "Quien pretenda decir que solamente un técnico, un arquitecto, está para trabajar con sus instrumentos, en su rama específica, mientras su pueblo muere de hambre o se mata en la lucha, ha tomado

partido por el otro bando.... Pero ustedes, estudiantes del mundo, no olviden nunca que detrás de cada técnica hay alguien que la empuña, y que ese alguien es una sociedad, y que con esa sociedad se está, o se está contra ella".

Ya en esa época se editaba la revista *Obrador* (entre 1963 y 1965), que publicó una crónica del Congreso firmada por Juan Molina y Vedia, y circuló y se discutió el discurso del Che.

A principios de 1968 se produjo un hecho que nos impactó fuertemente: el surgimiento de la CGT de los Argentinos, y poco después el primer número de su semanario con el "Mensaje a los trabajadores y el pueblo". En el local de Paseo Colón de la Federación Gráfica Bonaerense, y luego en el de la calle Rincón de la Asociación de Empleados de Farmacia (dirigida por Jorge Di Pascuale), el movimiento estudiantil comenzó a recomponerse y en nuestro caso llevó a la formación de la Tendencia Universitaria Popular de Arquitectura y Urbanismo (TUPAU), coordinada con la Corriente Estudiantil Nacional y Popular (CENAP), de Derecho y Filosofía y Letras.

Los primeros escritos ya incluían las palabras clave de la época: *liberación, dependencia, pueblo, nación*, pero carecían de un anclaje en la profesión concreta, de un análisis de las condiciones en que se producía arquitectura en la Argentina.

Esto recién aparece en septiembre de 1969 con "Arquitectura y dependencia" (reproducido luego en el número 2 de la revista *Envido*), en el que desarmábamos la trama de lo que llamamos "la arquitectura dependiente, sus formas en la Argentina: esteticismo y tecnicismo". Fuertemente influenciados por el desplazamiento de la teoría de la modernización a la teoría de la dependencia, se planteaba la cuestión política como determinante, y concluíamos: "La lucha por la liberación, en todos los campos, es la única y verdadera problemática en que se insertan todas las demás; incluso la arquitectónica".

Más allá de esto en el escrito se profundiza, creo que por primera vez en la facultad, en un análisis de las corrientes realmente existentes en la producción arquitectónica, en la "arquitectura oficial". Pusimos en blanco sobre negro a quienes representaban cada corriente, a las publicaciones y a los actores concretos. Esto nos permitió abrir la discusión con los estudiantes y nos permitió crecer desde lo específico.

En octubre de 1969 se realizó en Buenos Aires el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. De forma paralela, también el Encuentro de Estudiantes, que tras una fuerte represión se trasladó a la Ciudad Universitaria con el apoyo de muchas de las figuras internacionales presentes. Esto influyó enormemente en gran parte de los estudiantes (las asambleas congregaban 2000 personas) y nos permitió confrontar con las agrupaciones de la izquierda tradicional, en un año en que se produjeron revueltas y estallidos sociales en todo el país.

Al año siguiente (1970) las organizaciones político-militares (Montoneros, ERP) comenzaron a operar en forma creciente, y en los sectores estudiantiles se desarrollaba plenamente la discusión acerca de las formas de la lucha revolucionaria. Esto no impidió que se desarrollaran las Jornadas de Arquitectura Nacional (JAN), teniendo como base "Apuntes para una tesis sobre la cultura" (TUPAU – CENAP. Línea Nacional); aquí se desarrolló la tesis de "la existencia de dos culturas diferenciadas... la independencia cultural relativa del pueblo dominado respecto de su enemigo dominador". Termina con expresiones típicas del momento que se vivía, fuertemente influenciadas por Louis Althusser, Martha Harnecker (*Conceptos elementales del materialismo histórico*) y Hernández Arregui (principalmente *La formación de la conciencia nacional*). En otro documento se abordó la problemática estudiantil ("24 tesis para el movimiento estudiantil de Arquitectura"), centrado

en el concepto de "estudiante del pueblo" e introduciendo el tema de la independencia didáctica que luego sería el eje de las propuestas para la construcción de un plan de estudios; el siguiente escrito se dedicó a los ingresantes a la carrera: "Bienvenidos a la lucha".

En 1971 se produjo el quiebre entre las estructuras docentes institucionales y las estudiantiles. Organizados en cuerpos de delegados y acompañados por docentes jóvenes (Roberto Frangella, Beatriz Escudero, Jorge Moscato, Rolando Schere, Jorge Do Porto y yo, entre otros) se interrumpieron las clases y se estructuraron cátedras paralelas. Cerrada la facultad por las autoridades se la reabrió a la fuerza y durante poco más de un mes el proceso de enseñanza-aprendizaje estuvo en manos del cuerpo de delegados. A fines de octubre, la facultad fue cerrada nuevamente y el ciclo lectivo dado por finalizado. Reabierto al año siguiente, se organizaron las cátedras paralelas como Unidades Pedagógicas estructuradas en torno a propuestas de trabajo elaboradas por comisiones docente-estudiantiles.

En los documentos siguientes se acentuaron las definiciones anteriores haciendo eje en la necesidad de "orientar nuestro proceso de estudio en función de la transformación revolucionaria del sistema y en función de su protagonista, el Pueblo". Se recorren en estos textos temas como el gobierno de la universidad, los conflictos en la enseñanza y los contenidos, el papel de los docentes y la evaluación colectiva, la elaboración de un programa independiente de los estudiantes del pueblo.

En síntesis, la política como ordenadora de todas las prácticas, y la negación de la autonomía de la práctica intelectual.

Para finalizar este período se profundiza la radicalidad teórica con un trabajo que define a la arquitectura como una práctica de clase (burguesa), aunque al final abre una luz de esperanza: "lo

que antes era una posibilidad muerta ofrecida por el sistema para el logro individual, ahora es una necesidad viva impuesta por el pueblo para la realización colectiva". Y termina el texto definiéndose por primera vez como *peronista*, en tanto nombre real con el que se identifica el pueblo.

Acorde con lo que venía sucediendo en la facultad, se plantea una crítica total a los procesos de enseñanza-aprendizaje desarrollados hasta ese momento, y un programa total que parte de la crítica a los procesos pedagógicos con el objetivo de "formar arquitectos reales, instrumentados para la práctica profesional inmediata... y desmascarar el estado actual de la práctica profesional, desmitificando la arquitectura y poniendo en evidencia las contradicciones del contexto real".

Entrando en el desarrollo de los cursos se introduce en temas metodológicos, definiendo las etapas para el "Proceso de aprendizaje del diseño", prefigurando así la discusión próxima de los Planes de Estudio.

"No es desde la universidad que se libera al pueblo sino desde el pueblo que se libera a la universidad". Este concepto y la insistencia en el "estudiante del pueblo" presidirá toda la acción dentro de la universidad los años siguientes, definiendo el contenido de los textos entre 1972 y 1974.

Con el objetivo de tensionar las contradicciones con la institución (en relación con lo que sucedía en el contexto nacional) se plantean reivindicaciones específicas para confrontar con las ofertas de la administración de la facultad. La propuesta del plan de estudio es eje de los textos siguientes y comienza con: "Si bien nuestro objetivo respecto a la universidad no es el de reformarla para convertirla en una isla 'combativa' o 'revolucionaria' (comillas en el original), ello no implica que debamos carecer de una propuesta de modificación de su estructura didáctica". Y continúa: "la elaboración independiente de un programa de estudios por parte de los estudiantes

es una tarea táctica indispensable", y "toda propuesta institucional es inevitablemente táctica y depende férreamente del único principio estratégico en el campo universitario: la independencia ideológica, política, didáctica y organizativa de los estudiantes del pueblo frente a la institución de sus enemigos". Todo muy en línea con lo que se discutía puertas afuera en las organizaciones populares (la alternativa independiente, por ejemplo). En las páginas siguientes se presenta un completo programa que conduce a la total transformación en la concepción de la disciplina. Se despliegan dos objetivos didácticos centrales:

a) el conocimiento de todos los niveles de información necesarios para la instrumentación consciente de la práctica de diseño, y

b) una formación teórica profunda, que posibilite conocer las estructuras socioeconómicas y político-ideológicas que están en la base de la función ideológica, política, cultural y técnica del diseño y determinan su propia estructura interna en tanto práctica social y técnica.

A través de esto se proponía la construcción de una nueva facultad.

El contexto político fue totalmente diferente en 1973, con la asunción de Héctor Cámpora como presidente (por solamente 49 días), y el interregno de Raúl Lastiri hasta la presidencia del general Perón, desde el 12 de octubre de ese año hasta su fallecimiento el 1º de julio de 1974. Con el primero llegó al rectorado de la universidad Rodolfo Puiggrós (desde el 29 de mayo hasta el 2 de octubre de 1973) y luego de su renuncia Ernesto Villanueva (desde el 4 de octubre de 1973 hasta el 28 de marzo de 1974). TUPAU se integró en la Juventud Universitaria Peronista (JUP) y todo su accionar posterior estará determinado por los acontecimientos que se precipitaron hasta la muerte del general Perón.

Ya a cargo del decanato de la facultad Alfredo Ibarlucía, y con toda la administración en manos

de la JUP-TUPAU, los textos se centralizaron en la Bibliografía Básica Unificada (BBU), de la que quedaron pocos rastros luego de la dictadura cívico-militar. A través de ellos se intentó organizar la información académica para todas las materias, en línea con la propuesta que se impulsaba para modificar la facultad. Como cierre de la producción reseñada hasta aquí, la BBU 48 reprodujo un trabajo de Norberto Chávez y Carlos Domínguez: "Apuntes para un proyecto de elaboración de una teoría de social de la arquitectura".

Para comprender hacia dónde se orientaba la producción de esos años, copiamos un párrafo de la Introducción: "No nos proponemos, con esta labor, producir una investigación de nivel científico, sino el mero esfuerzo inicial por aplicar, del modo más ordenado posible, una teoría general de la sociedad al campo específico de la arquitectura...", y una definición que enmarca todo el trabajo: "La arquitectura es, como código, el sistema de dominación del hábitat, y como realización, el hábitat de la dominación".

Cierra el folleto un título tajante: "La política revolucionaria del pueblo como condición de posibilidad de la teoría social de la arquitectura", y al final: "...esta estrategia es síntesis de la experiencia histórica de la clase obrera y el pueblo peronista: la guerra popular".

El lenguaje utilizado y muchos párrafos del trabajo muestran la influencia que tuvo en esos años la tarea pedagógica y de investigación disciplinar desplegada por el Arq. César Janello desde la cátedra de Semiótica de la Arquitectura (fundada en 1968), de la que los autores formaron parte.

Ese año de 1973, por fuera de los escritos reseñados, se publicó en la revista de la UBA "Aportes para la nueva universidad" (N°4, septiembre de 1973), el "Anteproyecto de propuesta para la transformación de la FAU de la Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires". Los objetivos del plan de estudio, desarrollado in extenso y apoyado

doctrinariamente en largas citas del general Perón, se resumen en dos puntos:

1) Insertarse en la lucha política que libra el gobierno popular por la liberación nacional y la reconstrucción nacional, y

2) Contribuir a la construcción de una ciencia y una técnica al servicio de los intereses nacionales.

Más allá de estas expresiones propias de la época, el objetivo de "superar la compartimentación del conocimiento con su ineficacia didáctica y productiva" en el marco de una completa reestructuración pedagógica y administrativa merece recuperarse y discutirse hoy, en medio de la desorientación y falta de objetivos sociales que tiene la enseñanza de la arquitectura.

Vayan estas líneas como homenaje personal a los más de 100 compañeras y compañeros estudiantes y docentes desaparecidos por el accionar criminal del terrorismo de Estado, compañeros con quienes compartimos estos textos en esos años de intensa militancia político-pedagógica.



Entre los años 2003 y 2007, desde DAR se realizaron exposiciones –organizadas por décadas, desde 1930 al 2000– de diplomados de la carrera de Arquitectura, sobre el par temático *Yo alumno / Yo arquitecto*. Esta experiencia, conjuntamente con las entrevistas extractadas, conforman este libro. Aquí presentamos algunos fragmentos de cada exposición.

EXPOSICIÓN fragmentos*

Los 70 en Arquitectura

Septiembre de 2005. Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria

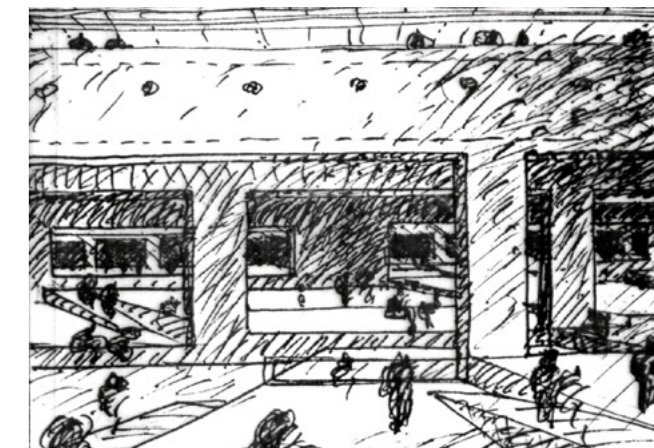
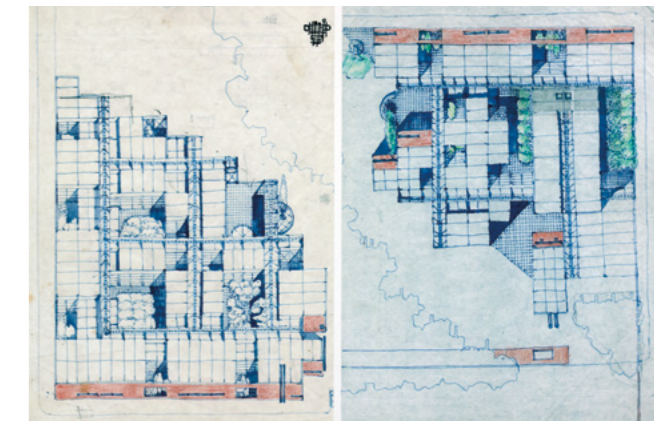
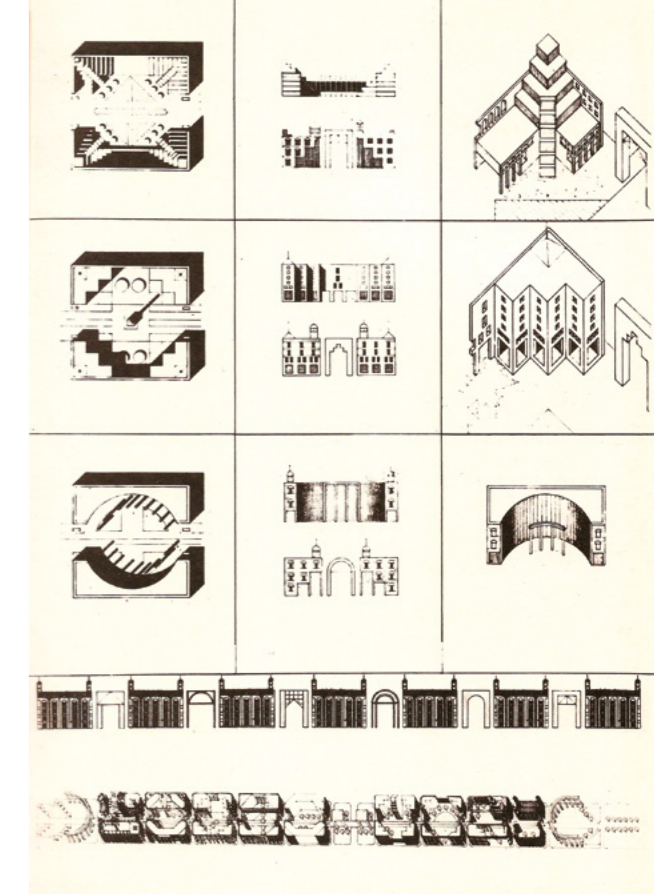
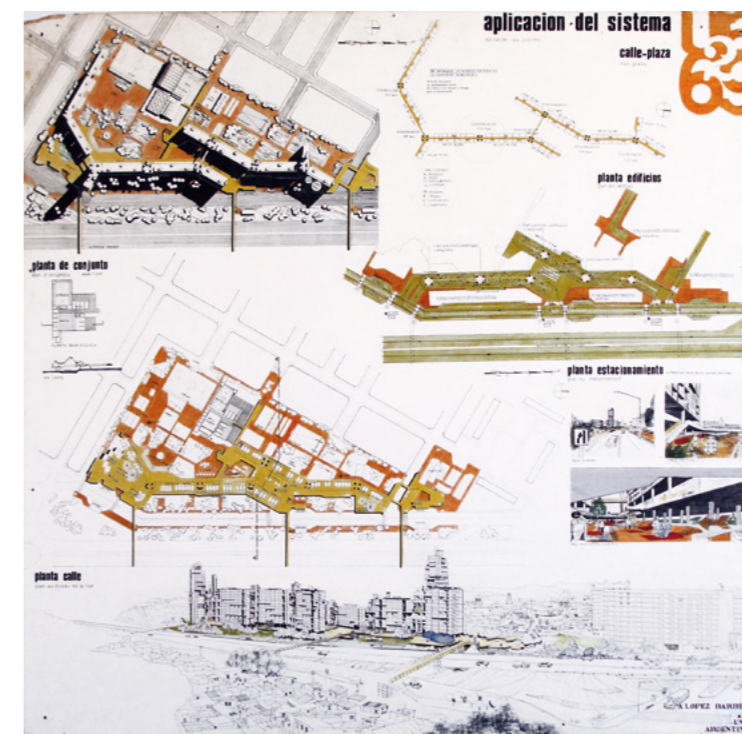
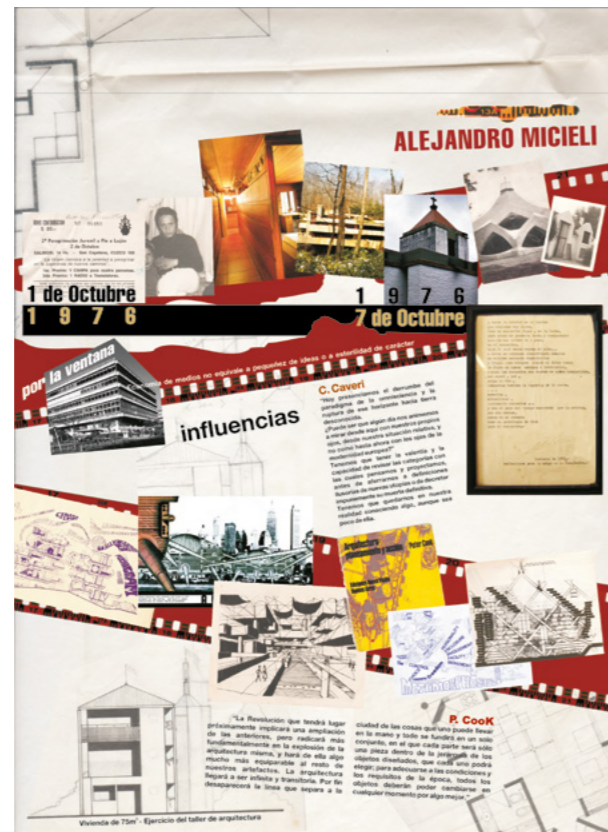
Los años 70 completan una visión sobre medio siglo de enseñanza de la arquitectura a través del testimonio de sus actores, que además, con sus obras, dejaron sus marcas construidas.

Los arquitectos diplomados durante esta década fueron ocho mil, cifra que cuadruplica la de la década del 60.

Se continúa con los ejes conductores de la exposición anterior: *Yo alumno / Caja de herramientas / Yo arquitecto*.

Expositores

- María Victoria Besonías
- Rubén Cherny
- Carlos Dodero
- María Hojman
- Luis Ibarlucía
- Jorge Iribarne
- Alejandro López Barbera
- Alejandro Micieli
- Edgardo Minond
- Augusto Penedo
- Daniel Silberfaden
- Julián Sirolli
- Horacio Torcello
- Jaime Uriburu



YO ALUMNO YO ARQUITECTO

extractos de entrevistas y textos

**Sandro
Borghini**

**Alejandro
Micieli**

**Oscar
Soler**

**Hugo
Salama**

**María
Hojman**

**Jaime
Uriburu**

**Edgardo
Minond**

**Pablo
Sztulwark**

**Luis
Ibarlucía**

**María
Besonías**

**Julián
Sirolli**

**Augusto
Penedo**

**Eduardo
Cajide**

**Carlos
Viarenghi**

**Rubén
Cherny**

**Daniel
Silberfaden**

**Pablo
Psche-
piurca**

**Horacio
Torcello**

**Daniel
Gombinsky**

María Victoria Besonías

FAU 1965-1974



1. Edificio de viviendas, Estados Unidos 4263, CABA, 2009. (con asociados).
2. Piscina Colegio Ward, Ramos Mejía, poia. de Buenos Aires, 1982. (con asociados).
3. Stand Francia, Alemania, Grecia, Polonia, Feria del Libro, 2005. Primer Premio Stand Extranjero. (con asociados).
4. Casa en Mar Azul, poia. de Buenos Aires, 2004. Primer Premio, categoría Vivienda Unifamiliar, 11° Premio Bial de Arquitectura SCA/CPAU. (con asociados).
5. Casa de Hormigón, Mar Azul, poia. de Buenos Aires, 2007. XVI BAQ, Primer Premio Vivienda Unifamiliar Aislada, Bial de Arquitectura CAPBA 2007. Expuesta en la XI Bial Internacional de Arquitectura de Buenos Aires BA07. Expuesta en la Bial de Arquitectura de Venecia 2008. (con asociados).
6. Casa en Vicente López, poia. de Buenos Aires, 2005. Premio Distrito III, Bial de Arquitectura del CAPBA 2005. (con asociados).

Eligí Arquitectura completamente en libertad. Siempre me gustó dibujar; alguien me habló maravillas del curso de ingreso de la facultad. Me contó que se dictaba una materia, Introducción Cultural, en la cual presentaban autores, se veía cine. Me pareció fascinante. Era un lugar para ir a disfrutar. Recuerdo ese curso más como una apertura cultural que como formación académica, las clases de Juan Pablo Bonta, con música clásica, y las de Historia del Arte.

Antes había pensado en hacer escenografía, pero solamente se cursaba en La Plata.

Estaba muy contenta por haber llegado a la facultad porque mi familia es una familia humilde; mi papá era carpintero. Es la otra cosa maravillosa que consigue esta Universidad de Buenos Aires. Primero, tuve que venir a Buenos Aires, yo era del conurbano. Descubrí a Arlt, a Borges, literatura que no tenía en casa. Casi todos los libros tenían que ver con el PC, porque mi papá era del Partido Comunista. Los libros de Álvaro Yunque que leí desde chica, de Jorge Amado que leí de adolescente. Durante el curso de ingreso comencé a conocer otras cosas que me abrieron un mundo fascinante. Leí a Cortázar, y sobre todo a Roberto Arlt, era un autor que me llegaba muy profundo. Y después fueron las clases de Dibujo, que teníamos en el cine Unión.

El primer año de la facultad fue maravilloso, estábamos en los galpones, un lugar fantástico; parecía pensado para estudiantes de Arquitectura: informal, con un gran bullicio. Fui a la noche, con muy poca presencia de mujeres.

Cursé en el taller de Alfredo Ibarlucía, me fue muy bien pero no sabía por qué. Todo lo que estaba relacionado con el dibujo lo recuerdo de una manera muy placentera, gocé de toda la facultad, nunca me pesó, nunca deseé terminarla.

Al poco tiempo, sucedió La Noche de los Bastones Largos. La recuerdo porque se produjo en mí una situación de quiebre. Yo militaba,

no como estudiante sino en el Partido Comunista, y había participado de unas cuantas manifestaciones que me hicieron sentir que había un gran riesgo en la militancia, que no era un juego de adolescentes. Las corridas, los gases, el miedo. Esa noche en la facultad sentí lo mismo, que la militancia imponía un riesgo y que yo tenía que repensar si quería correrlo o no. Hasta ese momento era en la calle, pero ahora irrumpía en la facultad, ese lugar protegido.

Recuerdo la llegada a Ciudad Universitaria, la sorpresa de entrar por la ventana y la situación de este edificio. Ese año estuve anímicamente mal y abandoné. Al año siguiente, cuando quise retomar, ya no podía elegir el taller porque perdí la continuidad y la posibilidad de elección. La computadora te asignaba un taller.

Estaba rabiosa por haber caído en Alfredo Casares porque sabía que era un taller elitista, y yo con mi corazoncito proletario. Trabajaba muchísimo en maqueta porque tenía relación con lo material de una obra; estudié mucho tiempo en el taller de mi papá, le diseñaba muebles. El primer cuatrimestre de Diseño Arquitectónico III, con Casares, trabajé por lo menos con tres o cuatro maquetas que eran permanentemente rechazadas por mi ayudante, sin enterarme muy bien de cuál era la causa. Uno copiaba arquitectura desesperadamente. La consigna era crear en estado virgen, pero esa posibilidad de crear era nula. Uno iba a copiar arquitectura donde pudiera. Mi papá me había regalado una colección: Los nuevos caminos de la arquitectura, y me compré el libro de Francisco Bullrich, *Arquitectura argentina contemporánea*, también leía el suplemento de *La Nación*. En cuanto aparecía el tema del proyecto era un repasar las hojas de todos estos machetes. Hoy lo llamamos referentes, en aquel momento era un pecado que uno debía ocultar. Recuerdo haber encontrado en un diario una obra, un edificio en



bandeja que daba todo a un patio central y digo "esto es para mi proyecto", maqueteo eso y cuando llego el ayudante me dice: "Esto era lo que estaba esperando". En ese momento yo creo que descubro la arquitectura, advierto que es algo más que darle forma a funciones, empaquetar funciones, que es lo que yo recuerdo haber hecho en otros proyectos, es decir, que el proyecto era una espacialidad.

La materia donde hacíamos arquitectura fue siempre la materia sobre la que yo puse toda mi energía. Esperaba el tema con mucha ansiedad porque tenía muchas ganas de ejercitar, y esto me pasa hasta hoy. Después la facultad se fue complicando porque empezaron las tomas de la facultad, la represión, en el año 71 se cortaron las clases.

El congreso del 69 fue también como otra oleada de energía estupenda. Se hizo un contracongreso para todo el estudiantado que no pudiera pagar. Fue maravilloso ver a arquitectos que mezclaban profesión con política, con una postura ante la vida. Era muy interesante, personalidades muy fascinantes, algunas que uno no llegaba a entender, porque desde la Argentina yo los veía como demasiado libertarios o demasiado desprejuiciados. Uno todavía acá estaba atado a una serie de prejuicios que esa gente parecía haber superado.

Me costó mucho decir que no era más comunista, decírselo a mi papá y al partido; yo hacía tiempo que me lo había dicho a mí misma. Empecé a militar en el peronismo. Me han quedado muy grabadas las dos tomas de la facultad, como una cosa terriblemente angustiante, la desesperación de patear las ventanitas de abajo y sacar la cabeza para aspirar aire, y los pañuelos, hasta que al final salimos con muchísimo miedo; nos iban dando patadas, empujones, y escuchábamos gritos y tropezones; nunca sabías bien cómo terminaba esa noche.

Se formaron los equipos político-técnicos. Con Guillermo de Almeida empezamos a trabajar en un barrio por Moreno, con gente de un barrio pobre; ingresamos en una militancia más radicalizada.

Creo que nos salvamos porque nos fuimos al viaje de egresados, que fue también algo complejo. Jamás se me hubiera ocurrido anotarme en la Comisión Organizadora del Viaje de Arquitectura (COVA), nunca hubiera imaginado que yo pudiera hacer un viaje, la hija de un carpintero ir a Europa. Guillermo lo hizo; en el 73 estábamos en condiciones de viajar. Era para mí una cosa tan fascinante que no había militancia que me la impidiera.

Los compañeros con quienes militábamos no lo aprobaban. Era una frivolidad viajar, había que poner el lomo acá y estar. Nos fuimos y creo que eso fue lo que, de alguna manera, nos salvó de un compromiso cada vez mayor, porque íbamos dando pasos cada vez más comprometidos. Dentro del barrio hubo muchísima gente desaparecida.

Nos enteramos de la muerte de Perón en Basilea. Y nos enteramos también de la muerte del padre Mugica.

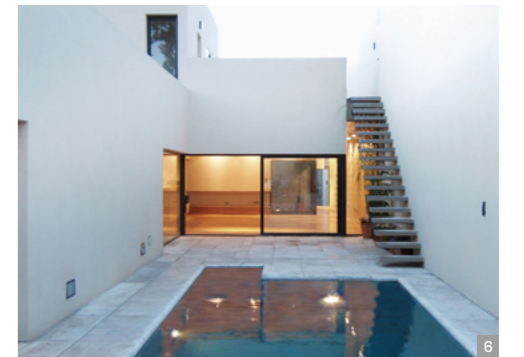
Las noticias eran muy angustiantes, todo cada vez más enfermo. Cuando llegamos, muerto Perón, Montoneros pasó a la clandestinidad, ya se había definido la situación de salir de escena. Entonces nosotros perdimos contacto con esa gente, con los equipos político-técnicos, con todo.

El viaje fue inolvidable: poder mirar, tocar, meterte dentro de esas obras que habían sido estudiadas; me acuerdo la emoción de estar dentro de la Villa Savoye. También disfruté muchísimo todo Roma, del barroco de Roma, San Carlino alle Quattro Fontane. Vimos el norte de España, la arquitectura de los pueblos vascos españoles, la arquitectura espontánea en Italia, Sasso, un pueblo cavado en la montaña que

estaba deshabitado, completamente abandonado. En Grecia disfruté muchísimo, desde el punto de vista turístico y también por la arquitectura espontánea; estar en la Acrópolis era como tocar el cielo. Ese viaje fue un descubrir y emocionarnos. Estuvimos seis meses en Europa, cirujeando, vivíamos con nada.

Mientras estudiaba, trabajé en una empresa constructora. Guillermo me propuso dejarla y poner un estudio. Nuestro primer trabajo fue una instalación de mobiliario en una financiera, diseñamos los muebles y los construyó mi papá: mostradores, escritorios, era un equipamiento grande, nosotros estábamos también fascinados con que nos dieran ese trabajo.

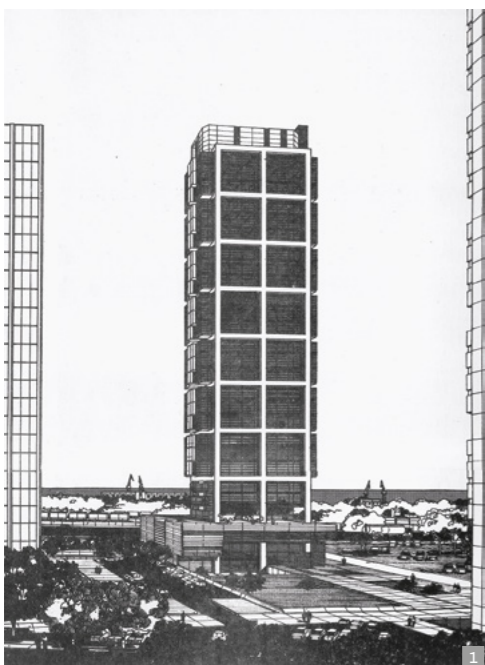
Aplicamos el linóleo que era un material que desconocíamos, nos pusimos a investigar; eso también para mí es muy interesante y es lo que sigo haciendo.





Sandro Borghini

FAU 1967-1974



1. Concurso Aerolíneas Argentinas, 1974, (con asociados).
2. Dibujo Urbanización Turística, proyecto del estudio De Aldecoa y Puente arquitectos, pcia. de Neuquén, 1976.
3. Facsimil tapa. Sandro Borghini, H. Salama y J. Solsona (comps.), 1930-1950, *Arquitectura Moderna en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Nobuko, 1987.
4. Casa Lapacho, Cariló, pcia. de Buenos Aires, 2005, (con asociada).
5. Comunidad Cenacolo, Centro de rehabilitación de jóvenes con problemas de adicción, Capilla del Señor, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociada).
6. Proyecto de viviendas en Pinamar, pcia. de Buenos Aires, 1976, (con asociados).

Tengo recuerdos muy claros respecto de la intención de ser arquitecto. Mi facilidad para el dibujo hacía que en casa se dijese que una carrera posible era la arquitectura. Si bien yo no tengo ningún antecedente de arquitectos en casa en las generaciones inmediatas, tengo sí un antecedente de gente que pintaba: mi madre es pintora, un tío... Un poco eso y otro poco que yo vivía en Castelar, en un barrio muy lindo, una casa muy linda, y me gustaba mucho meterme e ir a jugar a las obras. Me acuerdo del pozo donde se apagaba la cal, de los cimientos, de que me encantaba ver la casa ya excavada con las zapatas corridas, casitas que se hacían en esa época. Yo era de apilar ladrillos de forma alternada y hacer coladores de arena, jugábamos a eso con mis amigos. A los dieciséis años hacía planos municipales en la Municipalidad de Morón y ganaba bastante plata con eso.

Y esto sí para mí es clave: yo ingreso al curso preparatorio en el 67, o sea que entro en la facultad después de la intervención de Onganía. Luego me doy cuenta de que entro a una facultad desmantelada, y asocio esto a la ingenuidad, porque creo que a mí me ha quedado... yo no hice una linda facultad. Realmente no tengo un recuerdo agradable y menos agradable se me hizo este recuerdo con el transcurrir de los tiempos, de los años, con lo que conocí, con lo que me perdí en la facultad. Yo siento—lo digo con una palabra fuerte—: sentí una estafa hacia ese adolescente que era yo, y me encontré incluso con gente de la que no puedo decir nada en lo personal, pero que creo que asumí roles que no le correspondían o para los cuales no estaba preparada.

Pensar que yo me enteré de la existencia de Le Corbusier haciendo Historia III; es una vergüenza, por eso digo que es una estafa. Cuando vos hablás de arquitectura con un alumno, no te digo que hablás solamente de Le Corbusier, pero esas cosas se hablan.



Tenés que tener conocimiento de los argentinos, justamente, y también de los actuales, de qué se está haciendo ahora. Cómo puede ser que un alumno no sepa qué hace Clorindo Testa, que no conozca su obra. Podrá ser crítico con la obra de Clorindo, pero es uno de los tipos que ha trabajado más en tu ciudad. No, no, eso fue lamentable. Nosotros trabajábamos con las pautas de Christopher Alexander, que, ojo, yo después con el tiempo volví a leer sus textos y era un tipo interesante. Estás enseñando a chicos que no tienen ningún tipo de preconcepto metido en la cabeza, hay que ser muy cuidadoso. Yo he sido adjunto de Diseño I hace dos años, y esa responsabilidad me pesaba mucho, iba con pie de plomo.

Cuando entré a trabajar en lo de Justo "Jujo" Solsona, ahí se hablaba más de Stirling, del Archigram, estaban en eso. El *Architectural Design*, un poco de *Domus*... había muy pocas revistas. También el boom de la globalización trajo toda esta información, nosotros teníamos pocas revistas, eran caras, yo no tenía muchos medios. *Summa* era una revista bastante limitada pero la podíamos comprar. Además no había una información clara sobre los arquitectos. En la facultad no había una inducción al estudio de la arquitectura a través del conocimiento de lo que había hecho la gente, estaba basada en la inventiva, en los organigramas...

A través de mi hermana me conecté con Ignacio "Nucho" Petchervsky, socio de Solsona. Nucho murió muy joven. Justo necesitaban alguien para trabajar en el estudio y yo le mandé unas perspectivas mías. Fue una locura mandar a ese estudio como carta de presentación las perspectivas de Diseño III, Diseño II... Bueno, así entré a trabajar en el estudio de Jujo. Digo esto porque paralelamente a esa facultad muy mala, muy rápidamente yo pude entrar en contacto con el mundo de lo que se estaba haciendo, y tengo que decir que realmente en un ambiente



donde había un entusiasmo enorme por este trabajo. Más allá de todo lo que podamos objetar o criticar o no gustarnos de lo que ha hecho, el estudio de Jujo en todos estos años fue impresionante. Yo lo que le debo a ese estudio, a Jujo, a todos sus integrantes, a Nucho, a Rafael Viñoly es esa cosa que me contagió a esa edad, como dice Jujo: me metió *viento en la camiseta*. Esa frase de Jujo lo pinta muy bien. De estar las noches de entrega con ellos al lado dibujando. Como siempre, de las cosas te das cuenta después; estuve cuatro años con ellos y cuando salí de ahí advertí que había pasado por una especie de convalidación impresionante. Que haber pasado por ahí era un sello..., no era que estaba a la altura por haber pasado por ahí pero había —y viendo otras cosas después me di cuenta de que sí—, había pasado por un lugar de mucha formación, con un aprendizaje intensivo.

Llegué a Diseño V en esta facultad tormentosa, turbulenta, hice un Diseño donde creo me perdí muchísimas cosas, terminé de cursar ya siendo docente en la facultad, muy metido en ese momento, después tengo este final donde le pedimos por favor a Juan Molina y Vedia que preparara una mesa de examen porque se venía la intervención de Ivanisevich. Nosotros teníamos fecha de examen, pero al mismo tiempo coincidía con que se decía que cerraban la facultad. Me tomó el examen Juan Molina y Vedia, quien en el fondo terminó dándome una clase. Yo me fui diciendo Juan Molina y Vedia me aprobó pero... Yo había preparado como tema central a la Bauhaus, de una forma muy académica, y él terminó dándome una clase. Así terminé, en septiembre del '74; fue un año después de la caída de Allende, que fue el 11 de septiembre del 73.

Es insoslayable hablar de lo terrible que ha sido toda intervención militar en mis épocas de estudiante, incluso todavía lo estamos sintiendo. Esta cosa de que hay docentes que tendrían que



haber pasado, cumplido un ciclo. Hay poco espacio, poca renovación para gente más joven. Cuando fue la intervención de Onganía, nuestro decano —era Horacio Pando—, tenía 42 años, que también es algo que pensé cuando tuve esa edad. No es un tema de años solamente, uno a los 70 puede ser un tipo muy activo y muy creativo, pero hay una cosa de arremangarse, de entusiasmo, de ganas, que la tienen que hacer las personas a cierta edad. Después tienen que hacer otras cosas más útiles. Y esto también se debe a este cráter que nos va a costar mucho tiempo llenar, me parece. Uno no se da cuenta... Por ahí lo pensás cuando hablás con chicos de treinta años que no vivieron eso..., con los arquitectos que hoy tienen treinta años, como mi hijo Federico: fueron afectados pero no lo sienten directamente.

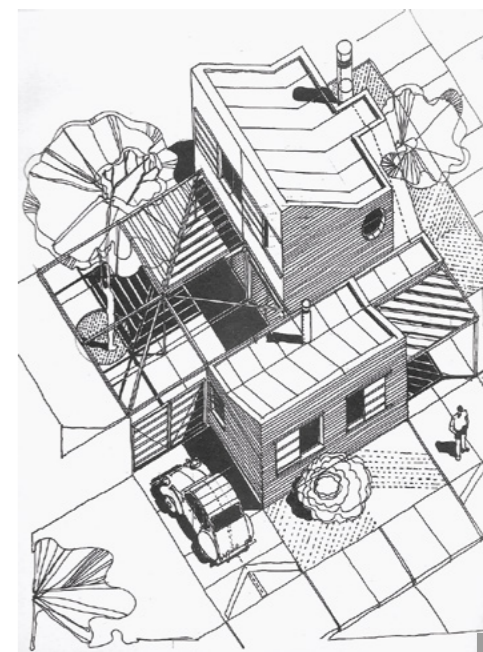
Rescato un buen recuerdo de lo que fue 4º año, año y medio de TANAPO. Es cierto que desde una posición, este grupo: Jorge Moscato y Rolando "Roly" Schere fue el único que se mantuvo como grupo, hicimos una experiencia que yo creo que fue buena. Con su esquematismo, su parcialidad... todo lo que se quiera. Yo soy el primero que puede hacer esa crítica, pero la verdad es que sentí que estábamos haciendo, dentro de lo que se podía, algo positivo. Aprendí mucho en esos dos años de alumno, alumno-docente, docente. Creo que aprendí más que en toda la carrera de lo que se estaba hablando.

Bueno, terminé el paso por esta facultad, me recibo en septiembre del 74... y quedamos afuera como docentes. Yo recién vuelvo a entrar por poco tiempo en el 83, como adjunto de Solsona. Estaba de por medio toda la experiencia de La Escuela, que es otro tema, y es muy importante.

Y bueno, acá estoy, y cuando me preguntan por la facultad pienso que algún día voy a volver, cuando supere la sensación que tengo de estar sosteniendo un transatlántico... Yo todavía tengo



hijos chicos... A mí me gusta estar con los alumnos, hablar y producir con ellos. Siempre me gustó eso. En los estudios en los que estuve siempre tuve la oportunidad de tener a alguien que aprendía al lado mío, eso realmente me gusta. Pero es un país difícil...





Eduardo Cajide

FAU 1971-1977

Estudié arquitectura por descarte. Yo sentía que para ser ingeniero no me daba el cerebro, para ser médico no me daba el estómago y para ser abogado no me daba el corazón.

Además me parecía que era una carrera en la que uno podía trabajar mientras estudiaba, y eso para mí era muy importante. De todos modos, confieso que yo no sabía muy bien qué era un arquitecto, porque en los barrios no hay arquitectos. Yo conocía lo que era un dentista, un médico, pero un arquitecto... mucha idea no tenía.

Empecé a cursar la facultad con el gobierno de Lanusse y terminé con el de Videla, así que cursé una facultad muy movida, muy poco ortodoxa. Una facultad donde el año nunca terminaba normalmente, se cortaba, y después tenías que dar finales. La mayor parte de mis recuerdos fuertes son de situaciones en las que se acababan las clases. Empecé en el 71, en la Manzana de las Luces, pero no pude terminar de cursar porque fue un año de mucha convulsión política. Recuerdo las tanquetas entrando, rompiendo las puertas, gases, una situación de mucha convulsión. Y aparecieron chicos del Centro de Estudiantes diciéndonos que, en realidad, la verdadera facultad estaba en el Pabellón Tres, que estaba en obra. Entonces nos plantearon una especie de secesión, y algunos nos fuimos atrás de ellos, que eran los alumnos de los años más avanzados y en realidad cursamos con ellos. Hacíamos autoevaluación, autocrítica, y para mí era toda una novedad. Ese fue un año muy desordenado, pero para mí muy movilizador.

Después vino el primer año de la carrera y la facultad me decepcionó mucho, no me gustaba nada, no me gustaba ninguna materia, todo me parecía una frivolidad, y estuve a punto de aplicar el plan B de mi vida, que era estudiar Filosofía. Por ejemplo, la materia más excitante era Elementos de Diseño, donde había un tipo que nos hacía hacer perspectivas de los pasillos. La



1



2

cátedra era Fernández Segura y el docente era una mezcla de monje medieval con sargento de los *marines* porque nos decía que el mejor ejemplo que había tenido en la vida era su madre que en invierno, cuando él era chico, lo hacía bañar con agua fría y lo refregaba con un trapo de piso. Y que por eso él era un hombre tan disciplinado, y que por lo tanto cursar con él era como tomar un baño de agua fría en invierno. Decidí darle un año más a la facultad para ver qué pasaba, y entonces cambió la situación porque empezó Diseño. Por sorteo me tocó el taller de Ellis. Y ahí, otra vez, apareció un grupo de docentes del propio taller que se subieron a las mesas e invitaron a una secesión dentro del taller. Uno de los personajes era el "Mosca", Jorge Moscato; de los otros tengo recuerdos nebulosos, pero supongo que son tipos que ahora también son amigos míos. Entonces tuve otra invitación a la secesión y me prendí de nuevo. Hice Diseño I con este grupo y ya me empezaron a gustar las materias. Eran materias involucradas directamente con lo profesional, empezaron las materias técnicas, las instalaciones, las estructuras, que siempre fueron materias que a mí me gustaron mucho. Después aparece el TANAPO, Taller Nacional y Popular, donde cursé Diseño II y una parte de Diseño III.

En Diseño IV ya estaba la intervención; el ambiente era otro: gris, oscuro y triste, en contraste con la fiesta que fue el TANAPO. La mayoría de mis amigos actuales fueron docentes del TANAPO: el gordo [Augusto] Penedo, Jaime Sorin, Ignacio "Pirincho" Lopatín, de distintas escalas. Ahí sentí un sistema de relaciones personales muy fuerte, muy potente, que nunca había tenido, ni en la secundaria ni en los dos primeros años de la facultad. Tengo más fijos esos recuerdos que los académicos, no sé qué me enseñaron; pero sí sé que se formaron vínculos y relaciones muy particulares.

Después, ya con la intervención, por recomendación de nuestros profesores del TANAPO, los alumnos que teníamos más relación con el Centro de Estudiantes o con alguna militancia fuimos todos a parar al taller de Mario González, que en ese momento era un taller muy chico, y se lo invadimos. Allí también conocí a otro personaje que es el señor Mario González, del cual yo aprendí muchísimo. En ese momento yo ya trabajaba en el estudio del Mosca [Jorge Moscato] y Roli [Rolando Schere] y ya tenía una formación de la arquitectura de otro tipo. Hice el proyecto que quería hacer, me fue bien, me saqué un 9. A mí me conmovió el esfuerzo que hacían él y los docentes para que tipos como yo tuviéramos otra mirada de la arquitectura, una mirada menos racional, menos sistemática, menos de paquete funcional.

Después hice Diseño V con Mario Linder. Ya la situación social y política era muy dura, empezaban a desaparecer chicos en la facultad. Todo era muy triste. Yo tenía bastante organizada mi carrera, siempre estuve con las correlativas al día, y ese último año lo único que quería era irme de la facultad, terminar.

Era el 76, y un recuerdo que tengo es el de mi final de Técnicas Constructivas III. El examen empezaba a las siete de la mañana y terminaba a la noche; en el medio del examen pedí permiso para ir al baño, y en el baño aparecieron dos canas de civil, me cagaron a trompadas, y yo volví a dar el examen igual, con la cara toda rota y demás: ese era el ambiente. Era lo mismo que pasaba afuera.

Así era el clima de mi facultad. Por suerte, pude empezar a trabajar de chiquito, ahí conocí a los que son mis socios, y además ir al estudio del Mosca y de Roli era como un ancla, era un lugar acogedor.

Una cosa que me quedó de haber sido alumno en esta facultad es haber establecido vínculos



3

de amistad con quienes fueron mis docentes y después con quienes fueron mis alumnos. Supongo que es producto de cómo se desarrolla esta profesión, que es difícil de encarar solo. Es una profesión que genera vínculos personales, relaciones particulares.

Con respecto a los instrumentos, la diferencia conceptual que marcó la aparición de la computadora es la de la mirada. En la computadora es muy difícil ver con claridad la totalidad. Empezás por parcialidades, la totalidad es un mundo borroso, y eso condiciona la manera de encarar las cosas.

Pese a todos estos cambios tecnológicos, a la diversidad de experiencias de aprendizaje de las distintas generaciones y de lo convulsionante y exótico que es este país en cuanto a cambios que, en definitiva, te impiden organizar tu vida, y a pesar, también, de todas las influencias de los medios de comunicación, creo que la arquitectura argentina se puede identificar, tiene algunos gestos y algunas personalidades que son propias de nuestra cultura que a veces no sabemos valorar en su real intensidad. Me parece que desde Alejandro Bustillo hasta Mario Roberto Álvarez, pasando por quien quieras, hay una especie de hilo conductor. Es más, hay una cosa medio borgeana, me parece, que es casi un mismo proyecto de un mismo arquitecto; que todos tenemos algo de todos, que hay una polea de transmisión.

Es, al igual que nuestra cultura, una arquitectura como de rezongo. Es una arquitectura seria, porque proviene de tipos que evidentemente han dejado un legado muy interesante. No es una arquitectura frívola. Y el manejo de la geometría, de la composición, de ciertas líneas de austeridad, creo que eso es un legado que viene de algo muy profundo. Por ejemplo, en la facultad en que yo cursé estaban dadas todas las condiciones para que nadie aprendiera nada.



4

Sin embargo, yo siento que los que pasamos por ahí aprendimos. Me parece que más allá de que funcionen los baños, los ascensores, que las cosas empiecen el día que tienen que empezar y terminen el día que tienen que terminar, lo importante es el ambiente, el clima. Si vos estás en un ambiente que te motiva, un ambiente que te contagia, no importa si el edificio se llueve, si hay tiros. Hoy en la facultad tenemos que tratar de reconstruir estos climas que necesitamos.

Cuando yo termino la facultad, obviamente, ninguno de nosotros podía estar como docente, por el golpe. Apareció entonces La Escuelita, de la que fui alumno, que fue también el resultado de una necesidad de juntarse, de los vínculos tan intensos que se dan entre los arquitectos.

Los arquitectos tenemos tendencia a juntarnos, a charlar, a no estar aislados. No es una profesión de gente aislada. Nosotros no podemos no tener comunicación, forma parte de la génesis de esta profesión.

En realidad, los años de facultad son una etapa del proceso de tu aprendizaje. Después te largan solo para que sigas aprendiendo. De lo contrario, te arrugás, te secás como una planta, porque esta es una profesión mental. Hay que pensar en esta profesión. Si no pensás no servís. Es una profesión que está muy ligada a la vida, a la condición de la vida. Recuerdo una frase de un pensador griego, que decía que "el mundo está lleno de maravillas, pero ninguna igual al ser humano porque se inventó a sí mismo, el lenguaje y el pensamiento alado y la furia constructora de ciudades". Que la comunicación, el lenguaje, esto que el autor llama "el pensamiento alado", es una cosa que está ligada a algo muy humano, que es "la furia constructora de ciudades". Esto de juntarse, lo del proyecto en común. La búsqueda de felicidad como un hecho que solo se puede hacer de forma mancomunada.



5

Entonces esta profesión no es solo construir. Porque vos aunque construyas un bañito, lo que estás construyendo es un pedazo de una ciudad, que es un hecho colectivo inmedible y extraordinario, casi mágico. A mí me resulta tan misterioso como esto de aprender a leer y a escribir, es una cosa inentendible, mágica, como sobrenatural. Y está ligado a construir ciudades. Por eso yo estoy muy contento con haber estudiado arquitectura.

1 y 2. Croquis. Concurso Nacional de Ideas Urbanísticas para el Área Sur Sector Mataderos-Villa Lugano, 2002. Mención, (con asociados).

3. Croquis. Tapa de la revista *Diana*, Cátedra de Arquitectura Molina y Vedia, Buenos Aires, FADU, 1996.

4. Edificio de viviendas Altos de Dorrego, Zapata esq. Dorrego, CABA, 1999, (con asociados).

5. Edificio de viviendas, Núñez 5157, CABA, 2011, (con asociados).



Rubén Cherny

FAU 1963-1971



Entré a la facultad en 1963. Para bien y para mal, venía del Nacional Buenos Aires. Pero antes había venido de La Pampa, por lo que ya era un poco arisco. Paralelamente entré a Sociología—en la Facultad de Filosofía y Letras—, porque pensaba que no se podía ser arquitecto sin atender a los problemas sociales. Estaba equivocado: se puede. En aquella época hacíamos “análisis del usuario”. Hoy el usuario, devenido consumidor, es solo un renglón en los programas de arquitectura.

En los primeros años de facultad yo era un zombie. Estaba ahí, hacía los ejercicios bastante bien, pero en verdad no tenía idea de qué se trataba. Empecé a darme verdadera cuenta recién en Composición III o IV. En III, taller Borthagaray, tuve de ayudante a Miguel Baudizzone y de adjunto a Jorge Erbin. Fueron los primeros docentes-interlocutores. Escuchándolos, viendo cómo hablaban, cómo se permitían dudar, cómo estaban abiertos, qué les interesaba, aun cómo se vestían, empecé a vislumbrar la cosa. Comprendí que la universidad es fundamentalmente un proceso de autoeducación y que los profesores somos accidentales en la vida de los estudiantes.

Hasta entonces no sabía que hay una cortina a correr para que lo que esté del otro lado, en la arquitectura misma, pueda hacerse presente. No sabía que el proyecto de arquitectura es una experiencia íntima y que en el acto creativo hacia él nos descubrimos a nosotros mismos. Que entonces uno se siente libre y tiene miedo, porque asiste a su propia intimidad preñada de infinitas cosas: padre, madre, barrio, ilusiones, amores, soledades.

Ese aprendizaje, esa intensificación del presente, esa soledad, ese descubrimiento ocurrió para mí en los últimos años de facultad y los primeros de la profesión.

Efectivamente, la materia se llamaba Composición Arquitectónica, a la clásica. Pero fue

nuestra generación la que le cambió el nombre. Éramos muy modernos y le pusimos Diseño Arquitectónico sin darnos cuenta del significado de ese acto, que ya era un anuncio de lo que vendría. Recuerdo que un viejo profesor un día me dijo, con modestia, que esa denominación era un renunciamiento al concepto mismo de arquitectura.

Tenía razón. Hoy deberíamos preguntarnos si la arquitectura no corre el riesgo de funcionar como una rama menor del diseño.

En el 66 sobreviví La Noche de los Bastones Largos, y todo se fue al carajo. Sentimos que los profesores nos habían abandonado y me dije una vez más que la universidad reside en los alumnos. Recuerdo que tuvimos una actitud, digamos, resistente, seguíamos reuniéndonos e imponiéndonos un horario, como el del trabajo. Estábamos perdidos. Pero ya estaba el rumbo.

Tuvimos suerte. Del 66 al 76 esto fue un hervidero. Lo que vivimos en esta facultad en esos años no nos lo quita nadie. En medio de ese huracán me recibí, empecé a vislumbrar la profesión y tuve un crecimiento intelectual importante. Y otra vez se vino lo noche en marzo del 76.

En la facultad hice grandes amigos entre los compañeros y entre los profesores. Mi compañero de banco era Raúl Lier. Habíamos hecho juntos el Nacional Buenos Aires y seguimos juntos toda la facultad. Hacíamos las entregas en su dormitorio o el mío de la casa familiar. Recién recibidos, armamos nuestro primer estudio y ganamos el primer concurso “grande” contra estudios “grandes”. En aquellos primeros pasos profesionales, dos veces nos fundimos económicamente en el intento de un estudio compartido. Creíamos que la arquitectura se tocaba solo con el violín y queríamos ser solo violinistas.

Después, con nuestras oficinas ya formadas, nos juntamos en algunos trabajos y siempre fuimos puntos de referencia recíprocos.

La amistad construida en el codo a codo de un proyecto es de una fortaleza descomunal. De los proyectos que nos interesan, pocas veces vemos sus borradores, los esquicios previos, las alternativas que quedaron en el camino. La existencia de un proyecto terminado anula las etapas por las que atravesó. A lo largo de tantos años he sentido que esos momentos compartidos con otros arquitectos, fugaces instantes creativos, justificaban todo esfuerzo. Eran capaces de proporcionarnos una felicidad y un modo de crecimiento intelectual que superaban la calidad del objeto terminado y de los sujetos que éramos. Atesoro en la memoria aquellos momentos de íntima unión entre la creatividad y el afecto.

En el 84, con la vuelta de la democracia, volví a la docencia, que incipientemente había ejercitado en aquel tremendo y maravilloso taller TANAPO. Soy docente hasta hoy, con Justo Solsona, Juan Molina y Vedia, Horacio Ramos, Horacio “Bucho” Baliero.

En mi experiencia docente, he sentido siempre una reconfortante sensación al entrar al taller, encuentro a profesores y alumnos hablando quedamente de la arquitectura y del futuro, en un rincón de un rincón: la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. Me digo que asisto a un acontecimiento singular.

Intento entonces descubrir qué es lo que me interesa, lo que esencialmente me mueve. El sentido de las cosas. Valoro entonces este ámbito académico, el discurso calmado y respetuoso, sin estridencias. Admiro el lenguaje y las maneras cultas que constituyen por sí una enseñanza, y a quienes hablan con naturalidad en términos universales, y también específicos, poniendo en primer plano a la arquitectura.

Hay algo que entendí gracias a la arquitectura y que, hoy veo, es parte de todo: la experiencia de la continuidad de las ideas y de los afectos, y el descubrimiento de que pueden ir de la mano.

La afirmación mansa de lo que permanece. La idea de retornar renovadamente a los mismos sitios, materiales o inmateriales. Llamémosle una nostalgia ansiosa de futuro. La metáfora de un viaje sin retorno, iniciado hace tiempo, tal vez en la adolescencia, cuando sentados a la mesa familiar, sin movernos de sitio, nos fuimos definitivamente. La localización de lo que ya no se puede dejar atrás y que está más bien adentro y adelante. La sensación de que somos todos “nowhere men” aunque no hayamos salido nunca del lugar en que nacimos.

Hay un acuerdo tácito entre los que aprendimos en carne propia que la imaginación ya estaba en el poder. Expertos en construcción, aprendimos que la realidad es una construcción de lo imaginario... y que, por lo tanto, podemos crear realidad. La nuestra. Que hay una realidad más real que la real. Un mundo más consistente que el mismísimo mundo.

Hay una palabra que está en la esencia de la arquitectura pero solemos olvidarla, como olvidamos aquellas cosas que de tan familiares hemos terminado por no ver. Es la palabra amabilidad. La verdadera modernidad estuvo siempre ligada a la extensión de los límites. La necesidad de amabilidad en la arquitectura se vincula a esos límites.

Surge de la soledad esencial del hombre arrojado al mundo. Es esa soledad la que lo llevó a levantar una piedra, ponerla en posición y luego poner otra arriba. Si formamos conciencia de que estamos solos en primera persona del plural, la amabilidad, la hospitalidad, la amabilidad, la receptividad es absolutamente natural y no tiene nada que ver con las formas solo exteriores de la cortesía burguesa o con la idea que se tiene de “decoración”. Porque hay otras formas de la realidad fuera de nuestro orden visible. Simplemente las cosas suceden, en la calle cuando dos personas se miran. Los chicos lo

saben mejor que los mayores, cuando les hablan a las cosas o se enojan y rompen sus juguetes. Hay formas de la amabilidad que son manifestaciones de la intimidad.

La obra de un arquitecto es la construcción de un pensamiento y, a la vez, la continuidad de un pensamiento siempre en construcción, un modo de ir agregando piezas a una gran estructura anómala, tramos de una búsqueda en la que los proyectos, más que parte de un mismo cuerpo, son fases autónomas de una continua elaboración. Una experiencia íntima, y a la vez social, que no es otra cosa, finalmente, que una indagación de los posibles modos de relación con lo que llamamos el mundo. La arquitectura es no solo una producción con vistas a satisfacer una demanda, sino fundamentalmente un modo de conocimiento.

El sentido de las cosas: no hay principio, ni fin, ni centro. No hay un producto final. No hay belleza si el recorrido no es bello. Un camino no crispado. Hay un itinerario de ida y vuelta donde todo aparece con el valor de una metáfora. Elementos, señales, analogías, que proponen un recorrido. Huecos, huellas, llenos y vacíos que enmarcan los límites laterales del camino. El camino: una larga perspectiva hacia un punto impreciso y fijo, que ondula en la distancia como por efecto de los vahos de la atmósfera. Uno podría llegar hasta aquel punto, sin saber si eso es lo que quiere, o detenerse atraído por una señal lateral cualquiera. Es la pregunta por el sentido de las cosas.

Hoy nos repensamos a nosotros mismos: los que fuimos, los que somos, los que queremos ser. Hemos vivido lanzados al futuro y ahora recapitulamos en el pasado. El presente nunca existió.

Texto extraído del panel de la exposición.

- 1 y 2. Casa Cherny, Pasaje Irlanda 1780, Núñez, CABA, 1989. (con asociados).
3. Edificio Compaq Latin America Corporation (hoy Argentum), Av. del Libertador 238, Vicente López, pcia. de Buenos Aires, 1990/93. (con asociados).
4. Edificio Organon Argentina, Sucre 865, CABA, 1997. (con asociados).
5. Edificio CAPSA-CAPEX, Melo 632, Vicente López, pcia. de Buenos Aires, 1995/1997. Primer Premio Concurso Privado, Premio Colegio Provincia de Buenos Aires 1997 y Premio Bienal de Arquitectura CPAU y SCA 1998. (con asociados).
6. Casas, Ruiz Huidobro 1805, CABA, 1999. Premio Bienal de Arquitectura 2002. (con asociados).



Daniel Gombinsky

FAU 1969-1975

Ingresé a la facultad en el año 69. Estudié de manera regular, no hubo alteraciones del plan de enseñanza en sí mismo, pero sí se produjeron cambios. Participé de cuatro facultades: en el 69 estaba Onganía; en el 70-71 se desbarrancó todo el tema por la dictadura militar; estuvimos en una facultad caótica, para llegar después al 73 con un nuevo estilo de enseñanza, con una nueva actitud también por parte de alumnos y docentes. Nuevos docentes y nuevos planes de enseñanza durante dos años, para caer después en la triple A y en el gobierno de la junta militar. Tal es así, que mi diploma me lo entregó el almirante Corbacho.

La facultad que recuerdo más interesante es la del 72-73; de la época militar todo el inmovilismo y el orden que paralelamente lo acompañaba no me interesaron; se estudiaba con piloto automático. En los años 72-73 se manifiesta una vitalidad en la facultad que no la he visto en ningún momento después: esas ganas de hacer, de sentirse útil, de buscar brechas en la sociedad donde uno pudiera actuar, con cierta ética, más allá de lo que la profesión implicaba. Tengo presente cuando en el año 73 fuimos al Borda, el proyecto era allí, me tocó vivir esa experiencia: ir a la peña, salir de la cáscara de la facultad y tomar contacto con cierto tipo de realidad, en forma ingenua, porque tampoco está bien necesariamente llevar a los alumnos de la facultad a un hospital neuropsiquiátrico descarnadamente y presentar todos los problemas sobre la mesa y pensar que nosotros podíamos solucionar esos problemas. Fue el principio de algo que se acabó antes de comenzar, hubo un destello que tenía todo tipo de desviaciones y exageraciones, declaraciones absurdas, pero a treinta años largos ya de ocurridos estos hechos es lo que yo rescato como más interesante en los seis años que tuve de formación universitaria y que, insisto, tampoco se da en este momento nada



parecido, a pesar de que teóricamente podríamos estimularlo: somos más responsables, estamos del otro lado del mostrador.

Incluso si tomamos el lado más vasto —el grado de inserción que tiene la facultad en la realidad, pero no solamente en la realidad social sino también en la realidad productiva, en la realidad constructiva— vemos que nunca sale de las paredes para afuera. Suponiendo que los docentes estén capacitados en esos temas, siempre es desde el punto de vista teórico, no hay ningún momento de la actividad estudiantil que sea práctica.

El objetivo de la enseñanza no es la producción sino generar conocimiento; nuestros trabajos son simulaciones parecidas a la realidad, pero nosotros nos alejamos conscientemente e inconscientemente de ella.

Después, en la vida profesional, tenés que buscar el resquicio donde poder actuar y ser coherente con lo que uno enseña, o con lo que piensa que tiene que ser esta profesión. Esos resquicios cada vez son menores o los tapan las normas municipales, el presupuesto o incluso la tecnología. Hay incapacidad y falta de voluntad por actualizar la tecnología; cada vez con una actitud más conservadora, una vez que está probado algo con éxito no se cambia.

Otro tema a considerar en comparación con lo que sucede ahora está referido a la tecnología de producción del saber, que estaba en igualdad de condiciones para todos, todos teníamos un libro o fotocopias de libros, todos dibujamos con la misma lapicera y con el mismo calco; estaba en la actitud y en la habilidad de cada uno dibujar mejor o peor, pero los elementos intermedios de que disponíamos eran similares: no había ese salto tecnológico actual que se interpone y les impide de alguna manera pensar, reflexionar.

En los años 70 la cantidad de herramientas era limitada y nadie se preocupaba por ver cómo



se dibujaba algo sino por descubrir qué se había dibujado y por qué se había dibujado. En las exposiciones actuales del taller los alumnos están investigando cómo se dibuja. El instrumento pasó a ser más importante que el objetivo.

Asimismo, la calidad estética era un resultado, la propuesta tenía que ser útil socialmente, responder al programa, y el producto final era casi aleatorio. El mundo del espectáculo de hoy nos ubica en las antípodas: lo único que importa es la imagen definitiva, la imagen fotografiable, la imagen impactante. Va unido al tema de la originalidad, en contra de la masificación de los años 70. Hoy se impone ser individualista, la obra tiene que producir un shock o un espectáculo, despegarse totalmente de cualquier situación urbana y ser espectacular a la vista, lo cual no significa que no haya un lenguaje y una función estética a lo largo de toda la historia de la arquitectura, pero el acento está puesto ahí.

En los 70 había tres o cuatro revistas *L'architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Design*, *Architectural Review* y *Summa*. Evidentemente, lo que se publicaba eran las cosas que valían, ahora se publican para que valgan.

Como referentes estaban los grandes próceres: Le Corbusier, Wright, Mies, Gropius; después empezaron a aparecer las estrellas más cercanas en el tiempo, como Stirling, Louis Kahn, algunos han desaparecido en el tiempo, fueron muy fugaces; otros de segunda generación, como Paul Rudolph, los escritos de Venturi.

Ingresé a la facultad dando libre el curso de ingreso; eran cuatro materias: Matemáticas, Física, Historia y Dibujo; obviamente en Dibujo me fue muy mal porque no tenía ningún tipo de preparación, era bachiller. Cursé en el taller con Jorge Gazaneo, que formaba parte del taller de Eduardo Ellis, a quien nunca vi. Mi primer docente fue Rolando "Roli" Schere, en Diseño I y II; después participé en los concursos, había un

buen ensamblaje con los docentes. Los concursos tuvieron un papel importante en la formación de todos. Me enseñaron no solo a pensar sino una manera de exponer el problema; llegando ya a Diseño IV y V trabajé en una empresa constructora que me dio otra visión del problema, lo cual no significaba que abandonara todo lo demás, sino que me acercó al mundo de cierta realidad. Trabajé un año y medio con el ingeniero Fiterman, viendo cómo se producía para el mundo comercial, sin ninguna pretensión, repitiendo los materiales, la fachada, el cajón de escalera, el detalle constructivo, con los mismos contratistas.

En relación al desánimo de la época actual, rescato del 70 esa voluntad de ser útil, que ahora no existe, esa voluntad de ir a la facultad y de pensar que lo que uno estudiaba iba a ser útil a alguien; hoy en día es un acto casi mecánico, sin nostalgias.



1. Edificio de viviendas, Juramento 1347, CABA, 1979, (con asociados).

2. Conjunto de viviendas COFAR XXI, Arévalo y Honduras, CABA, 1996/1998, (con asociados).

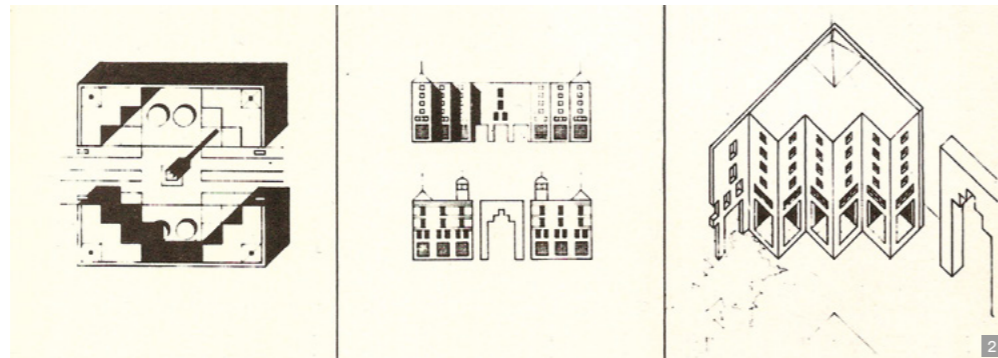
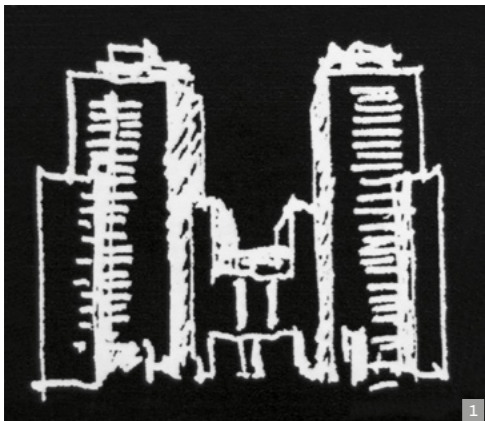
3. Edificio de viviendas, Crisólogo Larralde 4222, CABA, 1988, (con asociados).

4. Edificio para la Comisión Nacional de la Vivienda, Culpina 264, CABA, 2003/2004, (con asociados).



María Hojman

FAU 1973-1978



Ingresé muy joven a la facultad. En mi familia, ser arquitecto era una forma de ganarse la vida; entrar en Arquitectura era un medio conocido, un lenguaje aprendido.

Desde muy joven —ingresé a los diecisiete y me recibí a los veintitrés años— trabajé con mi viejo y en varios estudios. Empecé a hacer concursos y con un grupo de la facultad hice algunos concursos de estudiantes universitarios.

Yo entré en el 73 y me recibí en el 78, es decir, que si tuviéramos que hablar propiamente de la formación universitaria, diría que no la tuve. La facultad realmente era de una desorganización llamativa. Pero yo siempre trabajé en estudios y eso me formó, y me destacué en lo que a mí me gustaba, que era diseño, la arquitectura en concreto. Historia, esa sí es mi formación. La universidad prácticamente te diría que a mí no me dio nada, pero nada. No es una etapa que recuerde con cariño...; después de la etapa de las Tres A donde aparecían los muertos a la orilla de la facultad y las tomas de la facultad... Yo era militante política, viví toda suerte de peligros..., después vino el golpe, la dictadura, toda la represión y todo lo terrible que era entrar a la facultad. Entrábamos de a tres para ver si a alguno se lo llevaban, todos con amigos que ya no eran activistas políticos, muchos desaparecidos a mi alrededor...

Bueno, yo tuve compañeros que no tenían absolutamente ninguna participación política que fueron secuestrados y que después se fueron del país y nunca más volvieron... gente que estaba caminando por el pasillo..., vos no podías salir del taller si no tenías la libreta universitaria y el documento que acreditara que eras alumno, te agarraban por los pasillos y podías desaparecer. Una etapa terrible. La anterior tenía el contenido de esperanza por decir: bueno, podemos luchar por una universidad mejor, viene una etapa de grandes cambios. Pero no duró prácticamente nada... Un año y medio...

La universidad de ingreso irrestricto tampoco fue una cosa seria, me parece a la distancia. Yo no tuve que rendir examen de ingreso, entré todo el mundo; después las materias eran por promoción directa, en muchas materias no rendí examen, materias que a mí me hubiera sido difícil —o no, quizás— rendir, por ejemplo Matemática, eran todas de promoción directa. Eso duró un año y medio, dos años, y después vino la etapa de la dictadura en la cual lo poco que había de gente pensante, estuviera equivocada o no, estaba tratando de producir cambios. Fue muchísimo peor, porque no quedó nadie, no había un docente; en el transcurso de mi carrera no hubo un docente...

Nunca hubo una teórica interesante, no había visitas del extranjero, cero debate. Lo que me salvó a mí y a mi grupo es que, además de hacer un concurso internacional y participar en otros, empezó La Escuelita, y como alumnos fuimos admitidos a participar cuando todavía no nos habíamos recibido. Eso fue por lo menos un aire, un oxígeno, podíamos hablar de lo que pasaba en el país, tener una discusión cultural de cierto alcance, teníamos acceso a determinada información porque también fue muy difícil salir del país en general. Yo igualmente hice un viaje en el 74, otro en el 76, siempre a Europa, también en el 80, y bueno, esa fue mi facultad, un día me recibí. Me acuerdo que me puso muy contenta que mi padre me diera el diploma y no el decano, porque para mí era de terror todo lo que habíamos vivido, así que me lo dieron mi padre y mi madre. Después empezó el trabajo concreto en la profesión; como grupo habíamos trabajado bien en La Escuelita y quisimos hacer una experiencia en el extranjero: fuimos a Italia y trabajamos con Aldo Rossi. Claro, esa fue una experiencia muy interesante porque fue la desmitificación de los popes. Es una figura que me marcó muchísimo.



Mi otro gran profesor fue Horacio “Bucho” Baliero; cuando volvió a la Argentina estuve en su cátedra cuatro años como docente. Tuve una relación entrañable, y para mí fue el profesor de mi vida. Ahora que falleció hace un año y medio me acuerdo que lo fui a visitar cuando ya estaba enfermo y tuvimos una de esas conversaciones que van desde las cosas humanas más elementales hasta qué estás leyendo, que tal autor, cómo resolviste esto, me acuerdo de tu proyecto... Ahí fue mi verdadera formación como arquitecta: Aldo Rossi, Bucho Baliero y La Escuelita son los tres grandes ítems.

Yo durante varios años decía: “Yo no soy arquitecta, yo soy constructora”, con mucho respeto por la construcción, el de arquitecto es un título que realmente tiene una presión y un lugar en la historia tan colosal que según Manfredo Tafuri, según Rossi, quedan tres arquitectos en el mundo o no queda ninguno; entonces yo me conformo con trabajar mucho en el oficio de construir y la verdad es que estoy muy orgullosa de ello.

A mí me gusta esto por los grandes momentos que a uno le marcan su vida. Cuando volvimos de Italia estuve trabajando en el estudio de mi padre, con mis otros socios, y tuve la oportunidad de hacer un edificio. El primer edificio en altura que hicimos tiene diez o doce pisos, es el edificio Iberá. Es un edificio con nuevo código y para una normativa municipal de plan de viviendas que se hizo con dos pesos, permitió pensar y repensar un poquito con escasos medios, porque en realidad tiene revoque, hormigón y carpinterías color. La tipología del edificio en altura en Buenos Aires, cuando se proyectó ese edificio, tenía 26 años. El otro día, comentando con alguien, me preguntó: ¿A qué te dedicás? La verdad, hago rascacielos. La vida me puso ahí a los 26 años y he hecho otros edificios y concursos con los que he ganado premios, y es lo que nos permitió estar en cercanía con el estudio Aisenson, porque se interesó por



nosotros, a través de relaciones, y finalmente nos asociamos. Hace quince años que soy socia del estudio Aisenson.

Cuando salí de La Escuelita venía de toda la efervescencia de Justo Solsona, de las grandes ideas, de la originalidad y todo esto. Haber pasado por lo de Bucho Baliero y habernos encontrado con Roberto Aisenson significó tomar a la profesión en otro carril; por eso yo me burlo de mí misma y digo “no soy arquitecta, soy constructora”. A mí me gusta saber construir; además, en nuestro país, prácticamente la obra pública murió, no sé cuántos años hace que no hay una obra pública...

La vida me puso en el edificio en altura, y la verdad es que he aprendido muchísimo, es otra ciencia; no es el edificio entre medianeras, ni la torre de quince pisos, que también he hecho, es otra cosa. Es de una complejidad llamativa, y además hacerle entender al emprendedor que es de una complejidad llamativa es una tarea importante, porque nada funciona igual, el factor viento, clima, instalaciones, es complejo y a mí me resulta muy divertido.

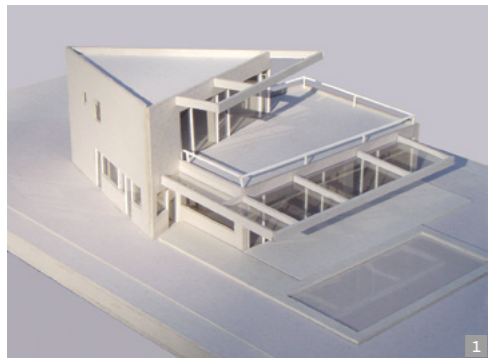
El espíritu de Roberto Aisenson es: primero tiene que estar bien construido, después hablamos. Cuando él dice: “Qué edificio tan feo...”, yo digo: “Ojalá tenga todos los hierros necesarios...”. Primero eso, después que satisfaga en el tiempo a la inversión inmobiliaria, que sea un perfil digno para la ciudad, y después vamos a ver qué podemos hacer. Y no es necesariamente más caro, a veces yo veo oportunidades perdidas: lo mismo se podría haber hecho tanto mejor con la misma plata. En el último período, de auge de la construcción, el estudio fue muy firme en mantenerse en una línea arquitectónica. Nosotros hemos dicho que no a obras importantes, nos pusimos de acuerdo todos los socios y dijimos: “Es no lo hacemos”, entonces se mantuvo la calidad constructiva y arquitectónica.



1. Croquis.
2. Cursos de Arquitectura 1976-1981. La Escuelita.
3. Edificio de viviendas CORGN II, Iberá y Vuelta de Obligado, CABA, 1982/1983. Mención, Premio Anual de Arquitectura, (con asociados).
4. Edificio de viviendas Torre Belvedere, Arribeños 1669, CABA, 1997, (con asociados).
5. Torres de viviendas Le Parc Figueroa Alcorta, Figueroa Alcorta y Salguero, CABA, 2006, (con asociados).
6. Edificios de viviendas Torres Le Parc PM, Boulevard Azucena Villaflor 450/550, Puerto Madero, CABA, 2002/2003, (con asociados).
7. Edificio de oficinas Malecón, Puerto Madero, CABA, 1998, (con asociados).

Luis Ibarlucía

FAU 1970-1975



1. Casa Erramouspe, Country Club Mayling, Pilar, poia. de Buenos Aires, 2001.

2. Proyecto 37 Escuelas Nuevas, Programa Jornada Completa, poia. de Buenos Aires, 2001.

3. Casa González Devoto, Country Club Mayling, Pilar, poia. de Buenos Aires, 2003.

4. Instituto de Agrobiotecnología Rosario, INDEAR, Rosario, poia. de Santa Fe. Concurso privado, Primer Premio, 2004.

Nunca tuve el problema existencial de qué carrera seguir: me anoté e hice el curso de ingreso. Se dio porque en el colegio tenía mucha facilidad para el dibujo y la pintura, pero nunca lo desarrollé. Creo que podría haber dibujado bien, pero no soy un artista.

Me tocó una facultad muy difícil, muy movida, de la cual tengo varios recuerdos, y de algunas cosas me he olvidado por completo. Recuerdo consultar a mi tío, Alfredo Ibarlucía, a qué cátedras ir y él me dijo "lo que importa es el docente a cargo del curso, más allá de las cátedras", y me recomendó la cátedra de Ellis-Bustillo por los docentes. Fue una facultad muy accidentada, la terminé en el TANAPO, con Moscato-Schere, a la noche. Siempre defendí mucho, quizá antes más que ahora, la facultad que me tocó, signada no por la cátedra de Ellis sino básicamente por los talleres que se armaron. Yo estaba a la mañana, después pasé a la noche con Moscato-Schere y las materias paralelas que había. De repente, Construcciones no significaba nada más estudiar de los libros sino también hacer algunos trabajos de campo y cosas que, quizás a la distancia, desde el punto de vista de lo que he aprendido, parecen ser algo que nunca más se volvió a enseñar. Otras tantas cosas se dejaron de aprender. En el balance me gustaría que se dieran las dos cosas: por un lado, salir hecho un técnico en construcciones, pero por otro, con lo que en ese momento la facultad te obligaba a desarrollar: cosas con un sentido, con un fin determinado. En mi caso, no me voy a olvidar nunca, me anoté en un curso para desarrollar encofrados metálicos para viviendas económicas. Recuerdo que me obsesioné y lo puse en mi currículum.

Fue la época de los sistemas y la modulación. Había hecho un proyecto con una modulación de 3x3 con un sistema de encofrados metálicos reducidos a 4 piezas, en aluminio. Hice las piezas con mis manos y estaba todo el mundo

encantado, de la facultad me llevaron a ver los talleres Fénix, de encofrados metálicos, y yo creí que con eso resolvía el problema.

El entusiasmo estaba en introducir al alumno en un tema y desarrollarlo. Iba al cuarto piso, dibujaba, llevaba la maqueta, iba y volvía; hubo otras tantas experiencias como esa: siempre defendí la facultad de esa época desde ese punto de vista, por provocar interés. Quizá más adelante quedaron diluidas por otras cosas, porque estas cosas son como olas que van y vienen; a veces hay mucha euforia por determinados temas y se dejan otros, los equilibrios son lo más difícil de lograr.

Cuando uno es arquitecto y le gusta la arquitectura se hace fanático; aunque lo que quieras hacer no sea nada del otro mundo, uno es fanático de sus propias ideas. Cuando me recibí, comencé a trabajar en el estudio Díaz-Baudizzone-Díaz Erbin-Lestard-Varas y ahí conocí a Tony Díaz, sus ideas. Después Tony, Justo Solsona y Ernesto Katzenstein armaron La Escuelita; yo fui uno de los primeros alumnos y después terminé siendo ayudante. En ese momento estaba descubriendo un montón de cosas que se decían en el mundo, y acá y uno creía que tenía la verdad. Aparece la invasión de las ideas que se publican en la revista *Croquis*, y entonces todo el mundo dice que no estamos discutiendo otras cosas que son tan importantes. Pasa a ser la forma, y estas son grandes revelaciones.

Una de las personas que más me ha enseñado, condicionado y con la que aprendí muchísimo es Tony Díaz. Trabajé años con él: Tony repetía lo que Louis Kahn decía, que se es arquitecto a partir de los 50...

Creo que a los 50 años ya tenés 25 a 30 años de arquitecto y una experiencia bastante grande. Te falta muchísimo por aprender, yo sigo aprendiendo todos los días y eso te da noción de lo complicada que es nuestra profesión, de la cantidad de

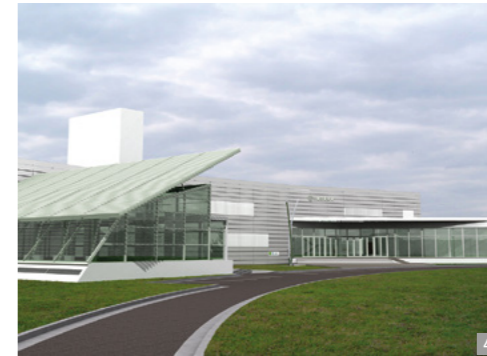


ramas y cosas que tiene. Hasta el manejo de las obras me parece cada día más difícil. Lo más difícil de entender de la arquitectura es que se está condicionado siempre. El tipo que se encuentra con el lienzo en blanco y tiene que gastar óleo solo se encuentra condicionado por el tiempo, si lo quiere hacer rápido, o por su propia cabeza, pero nada más.

Cuando Aldo Rossi vivía, construía sus obras y salía en las revistas, uno las miraba muy entusiasmado. Lo más difícil de entender en ese momento era la relación entre la obra concreta y sus escritos, porque la gente decía "me gusta lo que dice pero no lo que proyecta" y de golpe entendías esa cuestión que está tan ligada con lo poético y con su visión del mundo. Ahí es donde comprendías el gran valor de esas obras y de eso aprendí mucho, de entender la abstracción de las cosas; en la facultad todo el mundo era muy literal. Después estuve en el taller de Tony Díaz como adjunto, dos años en Diseño III, dos en IV y dos en V, y era muy difícil manejar todo eso. Yo no soy un teórico de la arquitectura.

Sabía mucho más que un alumno y trataba de enseñar; tenías que formar un equipo de gente con docentes que eran más papistas que el papa. Había que combatir a los docentes, no a los alumnos. En nuestro taller muchas cosas se formaron, para bien o para mal. Se pasó al esquematismo y a la simetría en muchos casos.

Era una época en la que todos teníamos que luchar, consciente o inconscientemente, en contra del postmodernismo. Lo difícil era discernir, porque nos encontrábamos en un momento en que veníamos de una historia local de la arquitectura casi desprovista de contenidos artísticos. Era muy pobre, con muchos enunciados livianos. De golpe aparecía toda esta efervescencia mundial, donde uno discutía y comenzaba a hablar de lo que realmente le parecía específico y propio de la arquitectura.



Tony tuvo un valor enorme para mí. Yo hacía llevar a los alumnos halls de edificios, les enseñaba a dibujar. Si dibujabas una fachada simétrica, hacía falta entender las leyes de la simetría, las arbitrariedades que se hacen sobre ella, comprender un montón de cosas que cuando una persona cualquiera mira, nunca va aprender lo mismo que dibujándola y entendiéndola. Nosotros hacíamos trabajar mucho a los alumnos, a diferencia de lo que pasaba frecuentemente en otras cátedras anteriores. En la nuestra exigíamos mucho dibujo, trabajo. Hacíamos estudiar y eso la gente lo valoraba. Me parece que está bien conocer la realidad de tu ciudad, de tu país. Tenés de dónde tomar para dar ejemplos y aprender; si volviera a la facultad no se me ocurriría otra manera de enseñar arquitectura.

Respecto de la facultad me acuerdo de los años 72, 73 y 74, no el principio ni el final que tuve. Después me acuerdo de toda esa experiencia que fue el TANAPO que, insisto, siempre reivindicé, a pesar de que, desde la facultad y la situación de hoy, uno debería ser autocrítico. Trataría de profundizar cosas que en su momento se subestimaron. Quizá no había tiempo, quizá lo importante era el elemento político, pero en la historia que se enseñaba y en los talleres de diseño se subestimaba a los grandes próceres de la arquitectura: no había referencias en ese sentido.

Les digo eso a los alumnos todos los días: vas a ser mejor arquitecto cuanto mayor cultura arquitectónica poseas; la cultura arquitectónica es aquella de tu localidad, tu territorio y la del mundo. Hace falta saber filtrar y entender: no copiar a Rossi textualmente, sino entender las ideas de Rossi, de Stirling o de quien sea.

Si me preguntan cómo fue la facultad que cursé siempre digo que fue traumática, muy difícil. Una facultad muy politizada, para bien y para mal. Para bien en el sentido de que a uno lo

hicieron pensar cosas que quizás en otros momentos no se plantearon, y para mal por los problemas prácticos: había menos clases o por ahí no se profundizaba en algunas cosas, se dejaban de lado con esquematismos. Si hoy día se repitiera esa experiencia, yo diría: muchachos, lo que pasó en el 70 fue esto, ahora enfoquémonos en la adquisición de conocimiento y en aprender una serie de herramientas que son fundamentales para poder comprender tu propia realidad.

Salí de la facultad y trabajé por mi cuenta haciendo casas y otras cosas, pero enseguida me metí en un estudio grande. Una experiencia muy corta, con Antonini-Schon-Zemborain. También un concurso con Llauro-Urgell, al que me llevó Sandro Borghini. Luego lo conocí a Tony y trabajé en su estudio. Tengo los mejores recuerdos profesionales de esa época, porque hicimos de todo: Fonavi, muchísimas obras de viviendas e incluso cuando Tony se fue, yo hice algunos proyectos más que se construyeron. Después gané el concurso de Rosario. Era un momento en el que me hubiera dedicado a vivienda toda la vida, después eso se cortó.

Una de las cosas que más lamento es no seguir como docente en la facultad. No me gustaba irme, pero al mismo tiempo no tenía escapatoria; le dedicaba una cantidad de tiempo infernal. Era un trabajo que me daba muchísima gratificación, pero me destruía en mi ocupación, no tenía tiempo para preparar clases. En realidad me autocensuré, fue una etapa. Si seguía tenía que aspirar algún día a poder presentarme a concursos de titular, tratar de armar una cátedra con otros y con el tiempo dedicado a la facultad destruía mi trabajo profesional. Es una disyuntiva que no debería existir.

Me fui pensando que iba a volver algún día. Me gustaba plantearme hacer la facultad de otra manera. Tengo el mejor recuerdo de cuando fui docente.



Alejandro Miceli

FAU 1972-1978

Ingresé a la facultad en el '71; venía de una escuela técnica, donde me había ido muy bien, pero resulta que me gustaba la historia. Conté en casa que iba a seguir el profesorado y lo tomaron como algo menor, algo con lo que no me iba a ganar la vida. Además mi padre tenía toda su ilusión — como la mayoría de los inmigrantes— en que siguiera una carrera vinculada a lo que había sido su propio oficio, que era la electricidad. Yo percibía que la electricidad no era mi camino y la historia no era bien vista en mi ambiente. Recuerdo que en mi grupo de parroquia todos estábamos definiendo nuestras vocaciones y un día me acerqué al cura y le conté mis dudas, y me sugirió visitar a un amigo suyo arquitecto.

Fui a la casa de Eduardo Galeazzi, para ver cómo era un estudio de arquitectura, y me gustó el clima, ver gente joven trabajando, me entusiasmé; pero como mi valentía no daba para tanto, me anoté en las dos carreras: Ingeniería y Arquitectura. Cursé ambas durante casi seis meses hasta que lentamente fui decidiéndome por la carrera de Arquitectura. Me gustaba el dibujo y sobre todo imaginar los espacios para cada lugar, como un ejercicio mental que hacía naturalmente.

De mi época de estudiante recuerdo a miles de alumnos que ingresábamos por aquella escalera que daba a una ventana de la facultad, que en ese año comenzaba a funcionar en la Ciudad Universitaria. Entrar por la ventana era absolutamente real, así lo hicimos durante toda la carrera y varias promociones posteriores; era una especie de metáfora de la época, que expresaba lo que estaba sucediendo con el acceso a la universidad de sectores medios y provenientes del mundo del trabajo.

Cuando ingresé ya se vivía un conflicto severo. Ir a la facultad fue la posibilidad de acceder al conocimiento y encontrarme con otras visiones, de tomar conciencia de los problemas sociales.

Tengo de esos siete años los mejores recuerdos de mi vida, y parte de los peores. Los mejores por esas amistades que aún hoy conservo, y los peores, por la vorágine que se vivía. Creo que hay una crítica a todos los que nos hemos recibido en esa década, porque seguramente no pudimos tener una formación tan disciplinada como en otras, pero también es cierto que se nos metió el país dentro del cuello. No tuvimos posibilidades de no entender, a pesar que alguno pudo distraerse un poco, se percibía que la facultad era una parte de un país que estaba en problemas serios; recuerdo que muchos días no se podía entrar y otros había que irse. Yo tenía dieciocho años cuando entré, de manera que no imaginaba que las cosas podían ser tan crueles. De hecho, a pesar de no desconocer ninguna de las crueldades que ocurrieron, incluso de haberlas tenido que padecer, aún hoy cuesta entender que algo pueda ser así.

A pesar de todo eso, para mí la facultad era un lugar de encuentro, de búsqueda de conocimiento. En lo académico debo decir que he tenido una formación bastante ecléctica, leía todos los debates de Archigram, Team X, London Council, Renzo Piano, y ya había escuchado fuertes críticas al Movimiento Moderno. Coincidió plenamente en la visión de “gran maestro” respecto de Le Corbusier y Mies van der Rohe, pero también pienso que son personajes controversiales, como controversial es el hombre y la sociedad, y también coincido en cuanto a que muchos de sus sucesores los interpretaron inapropiadamente y extrapolaron sus pensamientos.

Fui observando a estos personajes y comprendiendo el tema que más me ha apasionado que es el de la escala, la localización y la infraestructura, y en eso ambos han expresado su carácter controversial.

Los últimos años de la facultad fueron muy difíciles. Hasta el hecho de entrar te generaba



mucho temor —era el año '76—, pero sentía una gran necesidad de ir aunque estaba todo dado para que uno no fuera. Recuerdo que la vida fuera de la facultad tampoco era fácil.

Empecé a trabajar como arquitecto en esos estudios satélites a fines de los años '70, cuando —creo que por el año '78— se modificó el Código y los estudios grandes tenían que presentar planos en la municipalidad. Creo que mi generación debe haber dibujado planos de cuanto grupo de arquitectos había dando vueltas por esa época. Con el tiempo fui construyendo muchas de mis ideas a partir de hacer mi propia lectura de esa modificación en Capital Federal, y de la ley 8912 de la provincia de Buenos Aires.

Después trabajé en el estudio de Eduardo Galeazzi. Creo que mi mejor cualidad en aquella época era mi dedicación a los detalles técnicos de las obras durante el proceso de diseño. Prácticamente durante diez años me dediqué a la práctica concreta de la arquitectura. Al final hicimos una sociedad, hasta que me fui a vivir a Buenos Aires e ingresé al Curso Superior de Planeamiento Urbano y Regional (CUSPUR) que armó Mario Robirosa. Mientras estaba en el CUSPUR me invitaron a trabajar en un municipio, en General Sarmiento, donde intenté hacer algún trabajo de ciudad. Al poco tiempo me invitan a trabajar en Moreno, en la Secretaría de Planeamiento, donde tuve la gran experiencia de trabajar con Claudio Caveri. Al año y medio hubo un cambio de gobierno, y nosotros nos fuimos. Seguí trabajando en mi oficina e hicimos muchos trabajos, viviendas, fábricas, algunos concursos. Al cabo de unos años fue intente un amigo y me invitó a que trabajara en su gabinete. Yo me había prometido no volver a trabajar más en la función pública.

Me costó bastante decidirme pero lo hice y dejé con ello una parte de mi vida; en esta oportunidad pude conectarme con la ciudad.



Yo siempre tenía una deuda, en el sentido de que nunca había podido trabajar temas que afectaran problemas sociales y urbanos de gran escala y alta complejidad, y que de alguna manera pudieran impactar con esa magnitud. Si bien tenía una sensibilidad por lo social, siempre las obras que había hecho eran más bien de otra escala y para otro segmento social. Cualquier tarea realizada con pasión y dedicación tiene costos, y esta la tendría para mí.

Yo valoro la política enormemente y creo que cuanto más calificada sea la política, y el compromiso y honestidad de quienes la ejercen, es la única posibilidad de hacer arquitectura, medicina, arte en una sociedad democrática. Pero en mi caso no me produce ningún estímulo la construcción de poder o la lucha por el poder, aun procurando los mejores objetivos. Siempre me quedó claro que todos tenemos algo para aportar, en mi caso era la posibilidad de poner, modestamente, cierta racionalidad desde mi disciplina.

Entre los años '93 y '96 trabajé exclusivamente en forma independiente.

En el año '96, no sin dudarlo mucho, acepto la propuesta del intendente de Moreno para trabajar en la Secretaría de Planeamiento, y me propone armar un instituto descentralizado. Con el Instituto de Desarrollo Urbano, Ambiental y Regional (IDUAR) se abrió una posibilidad muy grande que fue empezar a pensar la ciudad, con toda la complejidad que ello implica, y dejar de lado lo que para mi entender era un paradigma de gestión pública caduco.

En ese momento fue muy importante para mí un viaje a Italia a la universidad Santa Veridiana; no podía entender por qué, si todo evolucionaba, lo que más nos gustaba de las ciudades había sido hecho hace trescientos, cuatrocientos años; me hizo ver las cosas desde otra lógica, tanto que hoy prácticamente el patrimonio



dentro de lo que es el instituto es un componente, así como lo son algunos otros elementos. Ciudad y arquitectura, patrimonio y modernidad son los temas que hoy me sensibilizan. También fue un hito cuando incorporamos todos los temas de tierra, pobreza y vivienda social, así como la nueva legislación urbana, la legitimidad y lo legal.

Entiendo que no hay más problemas sencillos, la sociedad contemporánea nos presenta problemas complejos con actores diversos, donde la integralidad, la simultaneidad y la oportunidad son componentes claves.

Si en el preciso momento no se toma la decisión adecuada, por más integralidad y simultaneidad que tenga el plan que uno quiera aplicar, sea para una casa o para una ciudad, de nada sirve porque suele pasar la oportunidad de concretarlo y ocurre que los proyectos envejecen de la peor manera, sin realizarse.

Otra gran experiencia fue no preocuparme tanto por perder o no lograr algunos objetivos, tal vez allí encontré el sustento de lo que he podido hacer y estoy haciendo.

En mi primera etapa en la función pública, cuando me propuse no reincidir, me dolía muchísimo ver cuánto se podría hacer si no existirían tantos obstáculos; en la mayoría de los casos decidimos abandonar los proyectos, y eso me afectaba muchísimo, incluso afectaba mi salud. Finalmente me convencí de que con objetivos claros, férrea voluntad, trabajo sostenido y una masa crítica formada y capacitada es posible alcanzar objetivos.

No sé si es tiempo de sacar conclusiones, pero creo que valió la pena intentarlo nuevamente y dejar una experiencia esperanzadora a las nuevas generaciones. Creo que cada vez que enfrentamos un problema complejo damos por sentado que muchas batallas se van a perder y que tenemos que aprender del camino andado,

reflexionando, estudiando y produciendo, y sobre todo que el equipo salga fortalecido de cada emprendimiento.

Me parece que hacer arquitectura para la ciudad y para la gente, en la que el hombre sea sujeto, tiene que ser algo que haga feliz a cada uno, no tiene que ser un acto de heroísmo. Disfrutar de esto que a uno le toca hacer. Aprendí que construir desde el bien tiene un enorme costo y requiere un umbral alto a las frustraciones.

La vida, en la profundidad de su significado, es lo que importa: el drama de la vida, como decía Lewis Mumford, y la ciudad, su escenario.

1. Catedral de Avellaneda, 1978/1980. Colaborador en el Estudio Arq. Eduardo Galeazzi, Ingeniero Dámore Brown y asociados.

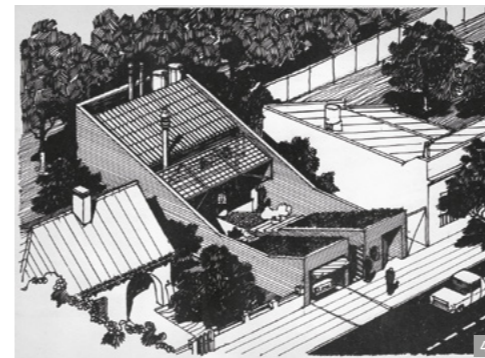
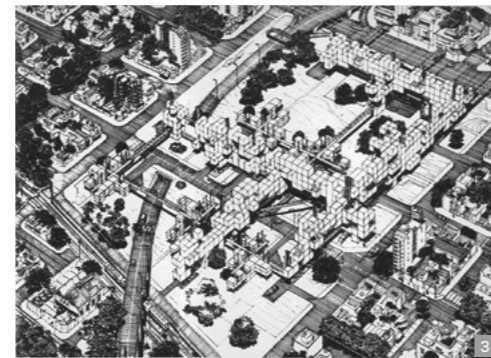
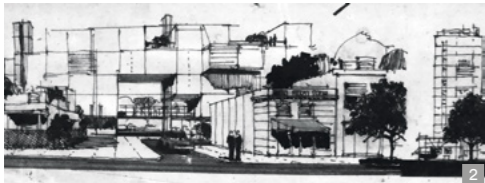
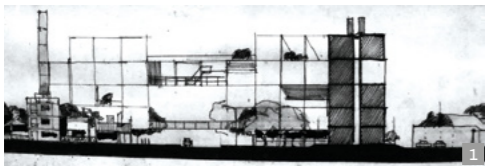
2. Casa Howlin, 1984.

3. Nuevo Moreno Antiguo, Plan para la recuperación del complejo edilicio del ex Hospital Mariano y Luciano de la Vega. Sede del IDUAR. Segundo Premio Nacional SCA y el CICOP a la mejor intervención al patrimonio construido. Proyecto realizado como Administrador General del Instituto de Desarrollo Urbano, Ambiental y Regional, IDUAR, Municipalidad de Moreno, pcia. de Buenos Aires, gestión 2000/2011. (con asociados).



Edgardo Minond

FAU 1967-1973



1, 2 y 3. Trabajo de alumno. Propuesta de viviendas en Bajo Belgrano, Diseño V, Minond-Mendive-Kaplun, 1972.
4. Casa unifamiliar, 1976. Proyecto, (con asociados).
5. Edificio de viviendas, Cabrera 5055, CABA, 2004/2005.
6. Conjunto de viviendas Tronador, Tronador 3400, CABA, 2006. Premio Bial Interacción sobre estructura existente 2008.

Ingresé a la facultad en el '67, hice el curso de ingreso después de La Noche de los Bastones Largos. En diciembre del '66 fui a inscribirme a los galpones de la Exposición del Sesquicentenario, los que eran de madera. Me acuerdo de que hice la cola y ahí conocí al que después fue mi socio, Pablo Sztulwark.

Nos dieron una tarjetita plastificada que decía CP '67, que era "Curso Preparatorio '67", que después devino el nombre de la librería técnica, porque Kliczkowski, otro socio mío, le puso el nombre a la librería en referencia a esa tarjetita. Había que presentarla como una cédula para entrar, te tenías que identificar. Así empezamos; para mí igualmente—independientemente de la situación del país, de la cual yo te diría que estaba un poquito ausente porque recién había llegado del interior—era una cosa increíble lo que estaba pasando. Fue rarísimo pasar de un pueblito de 7000 habitantes a una ciudad que es una metrópoli cosmopolita, y después entrar a la facultad. Nada que ver el colegio con la universidad, y sobre todo los galpones que me impresionaron muchísimo por su espacialidad, el espacio único comparado con la cárcel que tenemos ahora, con perdón de la palabra, era otra situación. Eso me marcó mucho, la arquitectura de ese lugar, la espacialidad, la rampa con todos los entresijos...

Hice Introducción a la Arquitectura con Marcelo Trabucco. La materia que me encantaba era Visión, que después se llamó Elementos de Diseño. En esa época eran Visión I, II y III, y eran de vanguardia comparada con las técnicas, había cosas que yo no había visto en mi vida, inéditas. En las técnicas uno estudiaba la arena, el silicio, todo era conocido. También me interesaba Arquitectura, en Introducción a la Arquitectura me hicieron hacer un ejercicio que todavía recuerdo.

Empecé a dibujar y ahí me enganché más todavía con Arquitectura, a través del dibujo. De

golpe, en Visión III, cuando tuve que hacer croquis de recorrido, nos dieron el *Townscape* de Gordon Cullen para leer, para mirar los dibujitos, porque leer en ese momento nada, por lo menos de inglés, y empecé a hacer croquis de cinco por cinco centímetros y usé las tramas Letraton. Un dibujo muy moderno en esa época. Me saqué un diez y ahí fue como un despegue de autoconfirmación. En esa época, también vanguardista, había visto unos dibujos de Jorge de la Vega que también me impresionaron muchísimo, porque eso sí que era adelantado a su tiempo, "ahead of their time": había hecho unos croquis del Teatro San Martín para Mario Roberto Álvarez y había usado Letraton. Uno aprende mirando.

Recuerdo que otra cosa que me marcó muchísimo fueron las exposiciones en los pabellones, allá en el galpón; había unos paneles grandes en el hall central y cada entrega se exponía allí. La facultad era mucho más chica, más amigable. Desde arriba veías los talleres, veías los trabajos y la sala de exposiciones, el hall central... Había exposiciones de cada entrega de Visión, de Arquitectura o de Composición.

Ir a esas exposiciones para mí era como si uno fuera al Museo de Bellas Artes, al Instituto Di Tella, a la Fundación PROA. Se compartía mucho más la información, se intercambiaba. Yo creo que si no hay intercambio, si no vas a ver una exposición, si no charlás con el otro, no ves lo que hizo otro, no lees ningún libro, no lees ninguna revista, te estás aislando y no avanzás.

La facultad fue buena para mí, independientemente de las críticas que uno le hace al edificio, al lugar donde está; la facultad era la gente, los compañeros, el taller, era interesante. Yo hice toda mi carrera en el taller de Mario Cappagli; fue bastante interesante, aunque, en realidad, lo vi poco. En Historia me tocaron las clases con un grabador y un proyector automático... no me gustaron mucho, pero bueno, iba porque lo que

me encantaba de esas clases era que podía ver imágenes de algo. No había muchas posibilidades como ahora de enfrentarse con imágenes en internet, en revistas. Las revistas de mi época de facultad fueron *Architectural Record*, *Progressive Architecture*, ambas americanas, aunque AR era más conocida, y estaba la inglesa *Architectural Design*. También dominó *L'Architecture d'Aujourd'hui*, y *Hogar y Arquitectura*, de España, muy buena también, y paré de contar. *Summa* por supuesto, al día. Por eso cuando alguien daba una clase de Historia III y nos mostraba los edificios de arquitectura contemporáneos, en diapositivas, o alguien hacía un viaje, era algo increíble... así que ahí fui pasando por todas las épocas y desde la mitad de la carrera ya empecé a trabajar.

El primer trabajo que tuve fue a partir de la materia Visión. Durante primero y segundo año me llamó un ayudante, el "Negro" Benítez, porque vio en Visión que yo dibujaba bien croquis, y fui a trabajar a su estudio dos o tres meses. Me acuerdo que yo estaba enloquecido porque me había llamado un ayudante: fue tocar el cielo con las manos.

Después empecé a trabajar en lo de Jujo Solsona, porque me llevó un primo arquitecto, Eduardo Roskind. Yo estaba en Diseño II o III, en Composición III y fue algo realmente increíble trabajar en un estudio que era una empresa en ese momento. Con "empresa" me refiero a que eran más de cinco personas. Ver un lugar con más de cinco personas dibujando... en mi vida había visto, y ¡había quince! En ese estudio conocí a Sandro Borghini, a Marcelo Ades, a Manuel Glas, y por supuesto a Rafael Viñoly, que me marcó muchísimo, charlaba mucho de arquitectura y de dibujo; me enseñó cómo dibujaba, me dijo: "Mirá, hacé así, vos dibujá todo sin levantar el lápiz del papel". Yo veía cómo hacía un dibujo y no levantaba el lápiz del papel, a lo mejor lo levantaba dos micrones, y... no sé como

hacía, yo evidentemente era mucho más controlado, más rígido, y después empecé a soltarme, yo creo que eso es soltarse, supongo, si se le llama a algo soltarse; viste que te dicen a veces en la facultad los docentes: ¡Soltate!, ¡soltate!

Bueno ese es otro tema aparte, el de la enseñanza, hay mucho preconceito...

Yo enseñé en la facultad cómo utilizar el dibujo para poder pensar.

Verlo dibujar, para mí, fue algo increíble, ver los dibujitos que hacía. En ese momento el estudio fue fundante en mi formación. Cada cosa que hacían era novedosa, yo nunca había visto un edificio que se pudiera conformar de esa manera, con ese programa, en ese terreno, por ejemplo. Fueron bastante vanguardistas, hasta los 70, con los concursos que ganaban. La propuesta para la U1A fue realmente una búsqueda, independientemente de todas las críticas que pueda haber, de la tecnología, del vidrio, del clima...

A mí eso me influyó mucho, lo integré con la facultad y entonces entré en algo que me fue llevando como un río, como cuando uno va haciendo rafting que no podés ir en contra de la naturaleza, no podés decir: me bajo acá y paro, me metí y me dejé llevar por la arquitectura, por la profesión, por todo; me salió de esa manera.

Involucrarse es la única forma, si no, es una profesión que es muy difícil hacerla... aunque hay distintos perfiles de profesionales.

Después de recibido viajé a Europa y empecé a ver otras cosas.

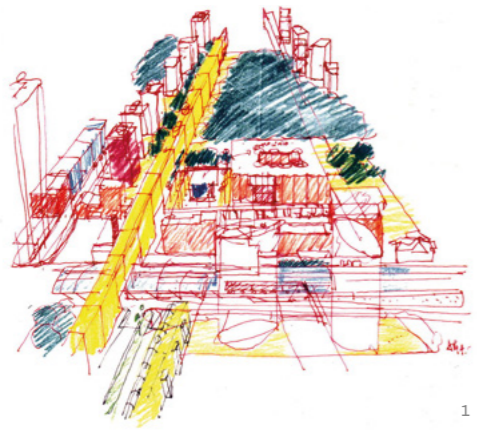
Con el trabajo profesional, como a todos, la realidad empezó a marcarnos, moldearnos, a apretarnos, a soltarnos, a jugar con nosotros.





Augusto Penedo

FAU 1965-1974



1

Mi viejo siempre me decía, y creo que tenía razón, que había que estudiar Ciencias Económicas, no porque él tuviera algo que ver con eso—porque era taxista—, era la visión que él tenía de un triunfador del futuro. Es decir, él no tenía la ilusión de un hijo doctor, sino que evidentemente tenía la visión de que con el tiempo los economistas iban a ser tipos importantes. Y la verdad es que la vida le dio la razón, porque los economistas hoy son unos tipos muy reconocidos.

Yo de chico decía que quería ser ingeniero, claro, porque no sabía que había arquitectos, no sabía que existían, en la cultura de mi familia los arquitectos eran una cosa que no se sabía qué era. Quería ser arquitecto-ingeniero para hacer casas. Cuando entré en el Colegio Nacional Buenos Aires ya sabía que quería estudiar Arquitectura.

La familia me quería convencer de que estudiara Derecho, junto con mi compañero y mejor amigo: primero me recibía de abogado, después de escribano. Y la verdad es que si yo hoy fuera escribano, o hubiera hecho lo que decía mi papá, hoy sería un tipo rico... si les hubiera hecho caso a esos señores grandes que evidentemente sabían mucho de la vida. Lo que no sé es si me hubiera divertido tanto como siendo arquitecto.

En primer año de la facultad tuve un momento de incertidumbre, tuvo que ver con empezar a madurar; yo ya vivía solo, pero además trabajaba en la televisión como productor de un programa cultural y ganaba buen dinero. Decidí que no, que seguía Arquitectura, que me iba a dedicar a la arquitectura, trabajaba en el estudio de Borthagaray en ese momento, y la empecé a pasar mal, alguna vez tuve que vender una máquina de escribir para pagar el alquiler, porque el laburo no era continuo. Yo en la tele ganaba mucha gaita para la edad que tenía, la tele era fenómeno. Lo que me tentó en algún momento fue eso, esa cosa de la gaita, ya que vivía solo hacía



2

como tres o cuatro años y tenía más conciencia del valor de las cosas materiales, pero otra vez elegí Arquitectura. Creo que elegí bien, no desde el punto de vista de la cosa material, porque los arquitectos ricos no somos, pero sí de lo que elegí: me gustó, hice una vida que me divertí.

No sé de dónde salió: yo quería hacer casas, pero lo más paradójico es que no he hecho casas. Solamente hice dos casas en mi vida, y siendo estudiante. Una para un amigo y otra para mi hermana. Porque yo puedo decir ya prácticamente que toda mi vida profesional está ligada a este estudio, a trabajar con José Antonio Urgell o a ser socio de Urgell, en definitiva, trabajar siempre con Urgell. Cuando empecé a trabajar con él estaba por nacer mi hija mayor. Tenía trabajo con mi amigo Miguel Tobal, pero estábamos pasando un mal momento y entré a este estudio como dibujante; después me fui a vivir a España nueve años, volví y fue como si no me hubiera ido, o me hubiera ido de vacaciones, nadie me lo hizo sentir. Enrique Fazio me fue a buscar al aeropuerto. Me acuerdo de que llegué un sábado, y Fazio me dice: el lunes tenemos una reunión en la Bolsa de Valores porque hay un concurso. Como si yo me hubiera ido a Europa de paseo, es decir con una cotidianidad de ese estilo, que es un poco lo que tenemos nosotros.

Somos un estudio raro, porque somos toda gente muy distinta, siempre eso llama la atención, porque somos personas diferentes, culturalmente diferentes. Tenemos una gran afinidad personal y laboral. Lo que tiene de bueno es eso, que hemos desarrollado una complementariedad, siempre fue así.

Siempre digo que los arquitectos somos tipos a los que nos *garpan* por jugar. Hacemos maquetitas, hacemos dibujitos. Porque todo empieza así, aunque después no, te ponés el traje más serio, y ya hacés unos planos sesudos, estudiás, etc., vas a las obras y discutís, hacés



3

memorandums, o sea: ahí ya parecés un empresario. O parecés un escribano cuando hacés las memorias, o parecés un economista cuando reflexionás acerca de cómo debe ser el desarrollo y el plan de la obra, etcétera, etcétera. Pero en la fase creativa es el momento en el que uno necesita meterle ilusión. Nosotros somos unos ilusos básicamente.

Son muy pocos los tipos que podría decir que conozco que son ricos. Cuando digo ricos, es un tipo que comparás con un empresario.

Aprendés a pensar en la facultad. No creo que ningún estudio te enseñe. Porque trabajé en varios estudios, aprendí un montón, pero aprendí el oficio. Ningún tipo con el que laburás te dedica tiempo para enseñarte a pensar. Sí te enseña los detalles de los baños, aprendés un montón de cosas, porque estás laburando. Porque estás trabajando para un señor, que de alguna manera en el intercambio que estás produciendo te transmite un conocimiento, que es el conocimiento del oficio.

Tuve una facultad mala. Empecé en el 65 y retomé después en el 67. Fue el golpe de Onganía. Hice solamente Visión, con Alfredo Ibarlucea hice Introducción, y estaba Jorge Togneri, que daba charlas. Después cursé con Carlos Coire, que no recuerdo mucho, creo que hice dos años con él, el segundo año fui bastante infeliz.

Para mí el referente fue Le Corbusier. Y después lo comprobé. Hoy hay muchísima más información, hoy es todo bárbaro, todo distinto. Antes mirábamos una revista de vez en cuando, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, el *Architectural Review*, esas eran las revistas que recuerdo que uno tenía, además de los libros. Había mucha más presencia de los libros, por eso te digo: la facultad es lo que te ayudaba a pensar, porque tenías como referencia la conversación y los libros. Uno establece un vínculo con los libros que es distinto al que se establece con las revistas. Hoy

hay mucha información gráfica, cuando ves los proyectos tienen mayor referencia a la gráfica que al contenido conceptual. Y en cambio nosotros, como no teníamos tanta gráfica y leíamos los libros, con el ayudante y los compañeros debatías un poco sobre lo que leías. La lectura te lleva al manejo de la abstracción, del pensamiento, de la reflexión, y entonces tomabas un poco de partido. Había diferentes líneas: los tipos a quienes les gustaba Mies, los tipos a los que les gustaban otros. A mí me gustaba Le Corbusier.

En el año 77, porque nunca había salido más allá del Uruguay, fui a París a ver a un amigo, un compañero que vivía en París, que es arquitecto también. Y él, medio recién llegado también, me dijo: "Cerca de mi casa hay un edificio que yo no sé qué es, pero estoy seguro que vos sabés y te debe gustar", y me llevó y me mostró el edificio del Ejército de Salvación de Le Corbusier; me dio una emoción, que te digo que no sé si me emocioné así alguna vez. Pudo haber otras emociones, pero emociones ligadas a la arquitectura como esa, yo no recuerdo.

Lo elegí sin ver nada, porque los libros traían una foto, una planta, sabíamos la planta. Hoy yo no sé si saben la planta, pero un pibe hoy por internet puede ver y sacar todas las fotos que quiera, y en una revista las plantas están, pero lo que más te encandila son las fotos. La *Croquis* tiene un fotógrafo maravilloso, hace que todo sea más lindo que en la realidad, y no siempre la lectura de los planos es tan clara. Y es eso lo que yo creo que sí ha dado la facultad. La facultad a mí me dio la posibilidad de pensar, de pensar la arquitectura.



4



5

1. Rehabilitación Ex Maltería Quilmes, Hudson, poia. de Buenos Aires, 1995, (con asociados).
2. Escuela de Posgrado de la Universidad Católica Argentina, Av. Alicia Moreau de Justo 1806, Puerto Madero, CABA, 2008, (con asociados).
3. Sede Social y Templo para la Comunidad Amijai, Arribeños 2355/75, CABA, 2003. Segundo Premio de Arquitectura Ciudad de Buenos Aires 2008, (con asociados).
4. Hotel Arakur, Ushuaia, Tierra del Fuego, 2006/2007. Concurso Privado, Primer Premio, (con asociados).
5. Mercado Central de Buenos Aires, La Matanza, poia. de Buenos Aires, 1973, (colaborador).



Pablo Pschepiurca

FAU 1972-1978



1. Edificio de viviendas CORGN II, Iberá y Vuelta de Obligado, CABA, 1982/1983. Mención, Premio Anual de Arquitectura, (con asociados).
2. Edificio de viviendas Palacio Bellini, República Árabe Siria y Cabello, CABA, 2005/2007, (con asociados).
3. Edificios de viviendas Torres Las Plazas, Jerónimo Salguero 2727, CABA, 1993, (con asociados).
4. Edificios de viviendas Torres Le Parc PM, Boulevard Azucena Villaflor 450/550, Puerto Madero, CABA, 2002/2003, (con asociados).
5. Edificio de viviendas Madero Plaza, Puerto Madero, CABA, 1998/2000, (con asociados).

Cuando ingresé, en el 66, al Colegio Nacional de Buenos Aires fue el golpe de Onganía y La Noche de los Bastones Largos, entonces, ya con doce años, empecé a participar de alguna manera en la política universitaria, en el Centro de Estudiantes. Es decir que hay toda una parte de la vida universitaria que me viene desde mucho antes, de la actividad gremial o la participación pseudopolítica que tenían los estudiantes en esa época.

Mis viejos eran contadores los dos, y mi papá además estudiaba Economía. En esa época no existía la carrera de Ciencias Económicas sino que eran todos contadores que estudiaban después por la suya. Y en mi casa se vivía un clima bastante abstracto. Me agobiaba mucho el trabajo de ellos porque eran papeles que a fin de año se tiraban a la basura, y empezaban de nuevo. El dibujo del balance, balancete, etcétera. Yo veía que no quedaba nada concreto. En realidad me empezó a aparecer la necesidad de buscar alguna disciplina que concretara, que era lo que yo veía que faltaba en el laburo de mis viejos.

Y después hubo dos elementos muy claves: en la primaria iba a una escuela piloto y nos fuimos un mes a La Pampa, a Santa Rosa. Allí hicimos una excursión a la Casa de Gobierno de La Pampa, que había hecho Clorindo Testa. Y yo, que no había visto nunca un edificio de arquitectura moderna, recorrí eso y recuerdo que, en la mitad del aburrimiento tremendo que era Santa Rosa en ese momento, me impactó muy fuertemente el edificio y lo fotografié con una Kodak Fiesta. De un rollo entero saqué diez o doce fotos, porque me impactó muchísimo...

Ya de adolescente nos mudamos a un departamento muy lindo en la calle Moldes, que habían hecho unos arquitectos; mis viejos compraron un dúplex y contrataron a un arquitecto que resultó ser Enrique Lewkowicz, que es un personaje que fue bastante clave en mi elección.



En realidad yo tenía la fantasía, digo fantasía porque empecé estudiar Arquitectura y Sociología, pero esta última no pude terminarla por distintos motivos. Cuando mi viejo se *comió el sapo* de que yo iba a estudiar Arquitectura dijo: "Bueno, tengo un par de conocidos. Uno es Marcos Winograd, quiero que lo conozcas". Marcos era muy cálido en el sentido de que le entusiasma un chico que iba a empezar la carrera, gran tipo. Y el otro, que no tenía nada que ver pero que también fue a través de unos amigos de mi viejo, era Jorge "Din" Goldemberg. Y empecé a trabajar en el estudio de Goldemberg doblando planos; yo estaba en el secundario. Había mucho trabajo, era un estudio muy grande, sobre la Avenida 9 de Julio. Y era un lugar interesante para estar, sobre todo, para empezar a escuchar cosas.

Y ahí empecé, entonces, Arquitectura y Sociología, pero le daba más bola a Sociología. Hice cinco o seis materias y después la facultad se cerró antes del 74.

Caí en Arquitectura, medio sapo de otro pozo porque me la imaginaba muy teóricamente, pero nunca había agarrado un lápiz.

Me acuerdo como primera cosa que el primer día que tuve la materia que se llamaba Elementos de Diseño I. Porque no hice el ingreso, entonces entré y nos sentaron frente al Pabellón I de Exactas a dibujar la fachada... Me costó mucho arrancar, entender de qué se trataba, entender cómo se representaba. Realmente me resultaba un esfuerzo...

Recuerdo a algunos profesores que se destacaban por su conocimiento técnico y por su capacidad pedagógica, Vera Spinadel, Carlos Terzoni, María Enriqueta Meoli y fundamentalmente Jorge Gazaneo. Para mí él estaba en las antípodas ideológicas, de todo tipo. Yo ya a esa altura leía bastante historia y otras cosas. El método me parecía un disparate, pero esas clases magistrales



que él daba... el amor que transmitía, por ejemplo, por la arquitectura inglesa, por el desarrollo de Inglaterra, por ciertos temas por los que él tenía predilección.

Después, para mí la facultad está marcada por una serie de hechos que tienen más que ver con lo que sucedió en la década del 70 que con otra cosa. El primero que recuerdo es un compañero mío, Silvio Bergman, que fue al baño sin llevar los documentos cuando estábamos en segundo año y desapareció. Sencillamente desapareció. Por suerte lo blanquearon luego, pero tuvo que emigrar y dejamos de vernos.

Lo que sí te puedo decir que recuerdo es que en el último año nos eligieron para participar en el Concurso de la Unión Internacional de Estudiantes. Entonces, en lugar de hacer el trabajo típico que hacían todos en Diseño V, nuestro grupo hacía —se suponía que con la ayuda y el asesoramiento de la facultad— el trabajo para presentar en la Unión Internacional de Estudiantes, que iba a ser en México. Y lo hicimos con muchísimo esfuerzo y con muchísimo entusiasmo. El tema era un centro administrativo y el municipio, la Municipalidad de Luján. Y lo dibujamos, y lo presentamos en fecha. Y lo entregamos en la facultad, no había internet, no había nada, y para la fecha del resultado empezamos a ir a averiguar a la facultad, y fuimos una vez, a la semana siguiente, cada quince días, cada mes y nunca tuvimos una noticia. Nunca tuvimos una noticia... Dos años después, cuando yo tuve un problema para retirar el título, fui a la oficina de títulos y tapando un agujero en una de las ventanas norte del cuarto piso del edificio de Catalano estaban los paneles que habíamos hecho y que nunca fueron enviados a México. Me parece que eso representa bastante bien el ambiente y la calidad académica de ese momento. Se estaba jugando el Mundial, era la Argentina del 78.



Enseguida apareció la posibilidad de entrar en La Escuelita, en la que nosotros participamos con María [Hojman]. Fue simultáneo a nuestro último año en la facultad, en el 78. Éramos muy pocos los estudiantes allí, más bien eran jóvenes arquitectos. Ahí sí se nos abrió un mundo distinto, por las clases de Rafael Viñoly, de Tony Díaz, de Ernesto Katzenstein, y Jujo Solsona iba siempre... Eso era un refresco, era otra cosa. Vino Aldo Rossi, y Tony Díaz tuvo la superabilidad de presentarnos diciendo que en cuanto nos recibiéramos íbamos a viajar a Europa y que queríamos ver si podíamos trabajar con él. Él habrá registrado o no la presentación, no tengo idea. La cuestión es que fuimos. Terminamos la facultad y viajamos María Hojman, Pablo Carpián y yo. Hicimos una recorrida previa por varios lugares pero caímos finalmente en Milán, Vía Madalena 1, en el estudio de Rossi, golpeamos la puerta una mañana y él estaba solo.

Al principio miró sin entender, pero nos hizo pasar y un hecho casual destrabó la conversación: vino el cartero y trajo entre otras cosas un rollo con las bases del contra-concurso para Les Halles; él se había comprometido con Aymonino, así dijo, en tener una participación, porque había toda una cuestión política que avalar, aunque a él le disgustaba mucho todo el tema del concurso ese y la política francesa, Francia en general. No quería hacerlo, pero estaba comprometido y obligado a participar porque había dicho que sí. Y ahí fue que le dijimos: "Bueno, si usted no quiere hacerlo, lo hacemos nosotros, lo hacemos juntos". Y nos llevamos el rollo ese para estudiarlo y efectivamente trabajamos varios meses en eso. Lo presentamos con la firma de Aldo Rossi, fue bizarro porque era un proyecto que trataba de ser como de Rossi.

Cuando volvimos, a mediados del 79, fuimos nuevamente a La Escuelita; en esa etapa conocí a Ernesto Katzenstein, a Jorge "Pancho" Liernur,

a Eduardo Leston, a Ignacio Dahl Rocha, que estaban con los trabajos de reelaboración de las plantas de Le Corbusier y otros ejercicios muy interesantes para la época. Y a partir de esa experiencia me encaminé mucho más para ese lado, me atrapó y me permitió también volver al tema de la arquitectura pero ya con un contenido más histórico, filosófico, más vinculado a las ciencias sociales, que era el objetivo primero que yo había tenido y que no había desarrollado.

Y de ahí la concatenación de las cosas, porque Pancho trajo a Manfredo Tafuri y para mí se abrió otro campo, el de la investigación histórica. Tuviéramos una cátedra muy linda de la materia electiva sobre América Latina donde estaba toda la gente que hoy hace Historia: Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Nanette Cabarrou, Graciela Silvestri, Fernando Aliata, otra gente de La Plata... y otra entre la que estábamos Pancho Liernur, Ernesto Katzenstein y yo, y a veces Eduardo Leston.

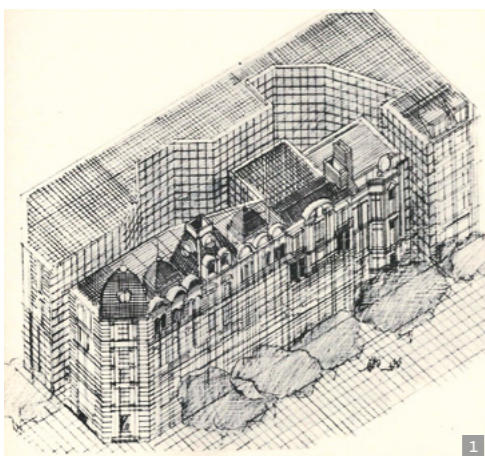
Mientras tanto trabajaba en el estudio, y el primer trabajo que ubico más o menos como relacionado con la formación, y en el que siento que pude concretar y plasmar una obra es el de la calle Iberá esquina Vuelta de Obligado, un lote muy particular. Y después la serie de concursos que hicimos básicamente con Sandro Borghini, María Inés "Maine" Pereyra y Edgardo Minond.





Hugo Salama

FAU 1968-1975



1. Croquis. Realizado en La Escuelita, 1978.
2. Edificio de viviendas Cerviño 3767, CABA, 1990/1995. Primer Premio Bienal de Arquitectura SCA-CPAU 1996.
3. Fábrica Alexvian S.A. (alfajores Guaymallén), Martiniano Leguizamón 1235/87, CABA, 1990/1995. Primer Premio Anual de Arquitectura Edificios Industriales SCA-CPAU 1992. (con asociados).
4. Congregación de enseñanza y culto sefaradí Bet Yaacob, Punta del Este, Uruguay, 1999/2006.
5. Edificio de oficinas Colonos, Puerto Madero, CABA, 2000/2003. (con asociados).
6. Croquis. Serie Torres.
7. Alvear Art Hotel, Suipacha 1036, CABA, 2006. (con asociados).

Comencé el curso de ingreso de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en el año 1968, en los galpones del Itaipark y en la calle Perú. Antes de ingresar, realicé un estudio exhaustivo—a partir de la visualización de diapositivas en la Biblioteca Lincoln—de la obra de una serie de arquitectos americanos —Richardson, Sullivan, hasta llegar a Wright—, que me convenció de que mi vocación era la arquitectura. Asimismo, la lectura de los libros de Le Corbusier y de la Bauhaus. Con lo cual entré a la facultad con un bagaje muy grande de información, que me permitió acceder a la docencia casi en simultáneo con mi cursada como alumno.

Mi vocación y capacidad para el dibujo me ayudaron en mi desarrollo como estudiante y, también, en mis primeros trabajos en distintos estudios de arquitectura, tanto en concursos como en obras concretas. Mi primer docente fue David Dalmiro Montes, quien fue un muy buen modelo, y me nombró su ayudante durante la primera semana; me puso a prueba: dibujé de memoria la Casa de la Cascada (Wright) y la Villa Savoye (Le Corbusier). Yo tenía 18 años, y era mi primer contacto con un arquitecto docente. También recuerdo al profesor Sabatini que, con gran rigor, nos enseñó geometría descriptiva, dibujo técnico en papel calco y papel Schoeller-Paroler, y el uso de Rapidograf, el escalímetro y la regla de cálculo.

Al ingresar encontré una facultad desmantelada por Onganía, y con los recuerdos míticos de la universidad del 66. Mis primeros docentes, del taller Kiguel, fueron Roberto Frangella, Osvaldo Tarnovsky, Raúl Saucedo y Raúl Lier, de los cuales aprendí, inequívocamente, su amor por la arquitectura, y que me orientaron enormemente para lo que vendría después. Tarnovsky fue el primero que me enseñó sobre Kahn (los espacios servidos y sirvientes). Frangella me hablaba de Le Corbusier, Saucedo de Frank Lloyd Wright.

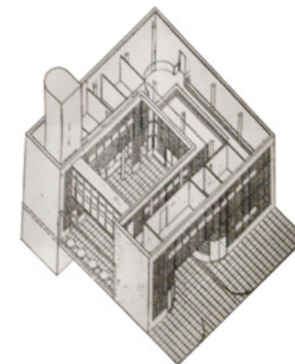


En el año 69 la facultad empezó a politizarse, estaba fresco el Mayo francés y era la época del Cordobazo. Empezaron nuestros primeros movimientos de concientización política, junto con un grupo de compañeros. Fueron años de participación estudiantil activa como delegado, en los intensos debates de la época.

Recuerdo el Congreso Mundial de Arquitectos de la UIA, en el Teatro San Martín, donde conocí a los mejores arquitectos del mundo de aquel momento (los Smithson, Aldo van Eyck, Jaap Bakema, James Stirling y Dennis Crompton, del Archigram). Fue un momento crucial para encaminarme a estudiar y trabajar intensamente. Mi vocación estaba consolidada. Con un grupo de compañeros, que siguen siendo mis amigos en la actualidad, participábamos como dibujantes en cada concurso que podíamos, por ejemplo en el estudio de Jorge Erbin y sus socios, en el concurso del Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires. Ahí fui adquiriendo oficio. Allí conocí, entre otros, al arquitecto Eduardo Leston, del que fui asistente.

Después vino la época del TANAPO (Talleres Nacionales y Populares), con el retorno de Perón. Fueron años de intensa participación política. El arquitecto Juan Molina y Vedia fue mi mejor profesor de Historia de la Arquitectura, tanto nacional como internacional. Con él aprendí sobre el movimiento moderno en la Argentina, desde Alberto Prebisch, Antonio U. Vilar y Wladimiro Acosta en adelante. Tuve otros maestros en esa etapa. Los arquitectos Rodolfo Livingston y Norberto Chávez, quienes me enseñaron respectivamente sobre la realidad del oficio, con humor, y teoría y semiología.

Terminé de cursar en 1974, y fui docente de TANAPO entre el 71 y el 75, en las materias de Historia, Sociología y Economía, cuyos titulares eran Juan Molina y Vedia y Justo Solsona. Culminé así este proceso de mi primera formación, en el que



estudio, militancia, docencia y trabajo eran puntos convergentes e inseparables uno de otro.

En 1975 empiezo a trabajar en forma independiente junto con los arquitectos Juan Molina y Vedia y Silvia Batlle Planas, y mis compañeros Daniel Baranchuk y Alicia Goldman. Media docena de casas me llevan a Punta del Este. En 1976, construí mis dos primeras viviendas; vivía temporalmente en el Uruguay, recién casado, con mi primer hijo y en el exilio, escapándome del golpe del 76.

Regreso en el 77 y me inscribo en los cursos de La Escuelita, donde conocí a Jujo Solsona, Rafael Viñoly, Tony Díaz y Ernesto Katzsenstein. En el período 77-78 fui alumno de Viñoly, y en el 79 empecé como ayudante de Solsona. Allí terminé mi formación de posgrado, y tuve el honor de tratar con los mejores arquitectos del mundo de su momento, entre los que estaban Aldo Rossi, Rafael Moneo, Mario Botta, Álvaro Siza. Del 80 al 83, tenemos con el arquitecto Álvaro Arrese un taller propio en La Escuelita.

En el 84 ingresamos junto con Solsona a la Universidad de Buenos Aires, después del período de la dictadura, entrada ya la democracia de Alfonsín. En 1985 gané el concurso como profesor regular adjunto y consolidamos la cátedra de grado desde 1985 a 2014, de la que fui cotitular entre 1998 y 2014.

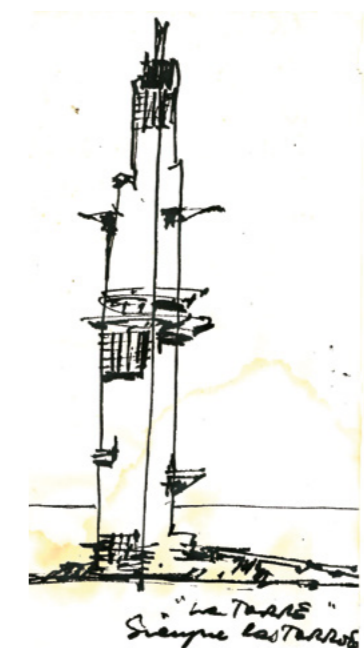
En el año 98, el arquitecto Berardo Dujovne me convoca, junto con el arquitecto Solsona, para conformar la primera Maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado de la FADU-UBA. Llevamos 18 años dirigiendo esa carrera.

Los maestros citados anteriormente, en las distintas etapas de mi formación me enseñaron a amar la arquitectura, la vida y la docencia, siempre con el mismo nivel de intensidad. Excepto los años de la dictadura, nunca me fui de la universidad. Como alumno, como docente, como profesor, como director, como consejero



y como funcionario en el decanato. Quizás por eso, mi trabajo cotidiano en la profesión, en mi estudio, rodeado de mis queridos socios, alumnos o colaboradores, mantiene el mismo espíritu que aprendí inicialmente en la facultad. No es de una oficina de gerenciamiento, sino con la idea de un atelier que puede encarar los diversos temas de la arquitectura que la profesión exige, siguiendo el mismo espíritu que en el origen de la carrera. Ese es el mensaje.

Texto de Hugo Salama.





Daniel Silberfaden

FAU 1973-1979



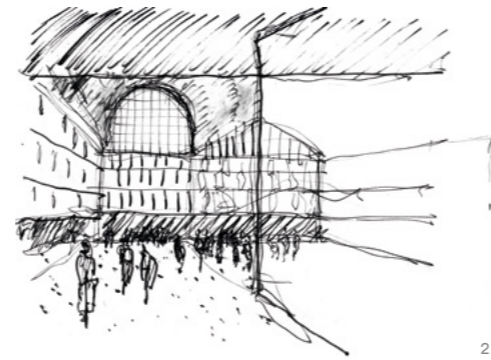
1. Edificio de viviendas, Zapiola 3251, CABA, 1995. Premio SCA-CPAU de Arquitectura y Urbanismo, Vivienda Multifamiliar, 1996. (con asociados).
2. Croquis de alumno, 5º año.
3. Concurso Plaza Homenaje Embajada Estado de Israel, 2000. Segundo Premio. (con asociados).
4. Concurso Nacional de Anteproyectos Parque Central en tierras ferroviarias de Caballito, CABA, 2000. Primer Premio. (con asociados).
5. Concurso Parque Recoleta, Paseo peatonal, 2000. Primer Premio.
6. Edificio de viviendas, Virrey Arredondo 2684, CABA, 2006.

Cuando ingresé a la facultad, en el '73, había un poco más de determinismo y por cierto una sensación de que el universo no se expandía, que las cosas eran más estables, y había decisiones alrededor de algunas carreras en particular, sobre todo de las llamadas *clásicas*.

En mi caso la elección tiene mucho que ver, primero, con mi habilidad para dibujar, que heredé de mi madre, y después con la cercanía de algunos amigos que me llevaban dos o tres años, a quienes ayudaba en las entregas: hacía el pasto con las Rotring y esas cosas...

No hubo ninguna duda con respecto a ser arquitecto. Quizás uno de los impactos más fuertes y que marca también una época en particular, muy particular, fue ese período entre el '73 y el '79 en que yo me recibí, que fue un mundo extremo, desde Cámpora hasta Videla. Ese período está muy marcado por una facultad que discutía permanentemente esta situación tan extrema, con la policía adentro de la facultad, y con compañeros que desaparecían...

Así empecé; sin embargo, hice una carrera razonable, un tipo que iba interesado en los Diseños y más o menos en las otras materias, más allá de la situación que te englobaba como marco de violencia, como marco de represión, o como marca de falta de profesores en general, porque se habían ido todos prácticamente. Antes de recibirme, decido viajar a Europa con un compañero; hacemos un viaje muy largo, y ahí me hizo un clic. El contacto con las obras de Corbu... dormimos en la Villa Savoye. Hice una vida de tipos muy jóvenes, muy libres, sobre todo con una libertad comparativamente muy exacerbada, claro: veníamos de la presencia de la cana en la calle, estoy hablando del '78, en la facultad... y de repente llegar a España y que nadie te mirara, al contrario, la España del '78 fue increíble. Y bueno, ahí descubrir *in situ* la obra que tanto había estudiado, y ver lo que estos tipos



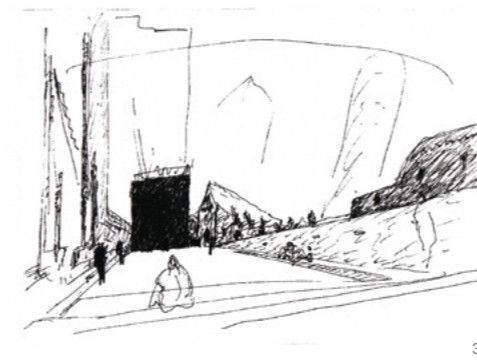
producían, o ver a otros alumnos de otras facultades del mundo dibujando, sentados todo el día dibujando una obra de Gaudí, *La Sagrada Familia*: advertí que yo no sabía ni dibujar tan bien, ni esos proyectos hubiese imaginado que eran tan buenos. Pensé "cuánto me falta para ser arquitecto en serio". Sobre todo viendo las cosas en el lugar. Y volví muy cargado con esta idea de que en realidad yo tenía una misión como arquitecto, que era por un lado tratar de hacer buenas obras, y por otro lado que tenía que seguir estudiando. Esa era la otra realidad.

En la facultad la pasé muy bien y la pasé muy mal, sobre todo por los compañeros desaparecidos... De algún modo fue una enseñanza brutal en todo sentido. Todo era muy de los sentimientos, de las emociones. Una facultad muy ideológica, tenía compañeros con los cuales discutíamos y nos peleábamos por la arquitectura.

Tengo pocos recuerdos de grandes profesores, lo que me ha quedado en la retina y en la memoria son las clases de Jorge Gazaneo, a las que llevaba no solamente a mi novia, Graciela, sino también a mis amigos a escucharlo. Al inglés Federico Ortiz, a quien Gazaneo invitaba mucho, alguna clase de matemáticas de Maquieira...

Me da la sensación de que fue más una autoformación, junto con una cantidad de compañeros que creíamos que la arquitectura se podía aprender tanto en la facultad como en los libros, o trabajando en los estudios, lo que yo paralelamente hacía. Yo dibujaba bien perspectivas y esta historia del dibujo me hizo terminar siendo perspectivista de muchos concursos para estudios que eran de profesores míos. Cuando me recibo, paso directamente a La Escuelita, y también fui corriendo a inscribirme en la Sociedad Central y al Consejo, nunca supe muy bien por qué...

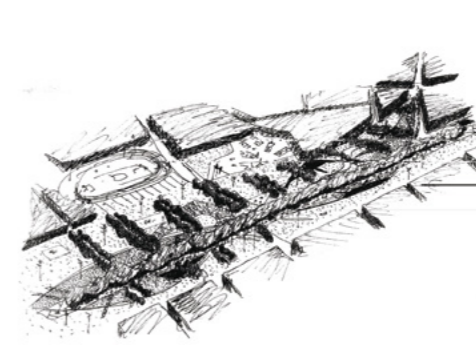
En esa época comencé a hacer mis primeros proyectos, siendo estudiante: construí dos casas, la primera de ellas me gustaría volver a hacerla



en este momento porque era increíblemente grande para un tipo que no tenía ni siquiera el título de arquitecto ni mucho menos. Era en una quinta en el medio del campo en José C. Paz, para un amigo de mi tía. Quizás es el primer recuerdo fuerte de mi vida, que aún hoy lo sigo viendo y sintiendo: después de hacer el proyecto, una casa de muros portantes, ladrillos a la vista, bastante moderna, llego un día a la obra recién empezada. Habían levantado un pedazo de muro ya de esa primera casa, de mi primer proyecto, y los obreros albañiles estaban comiendo a la sombra del muro que yo había proyectado. Esta sensación de que alguien estaba usando parte de ese proyecto para algo es un recuerdo para mí muy fuerte y casi imborrable.

Yo ya empezaba a hacer algunas otras obras, con lo cual mi historia con los estudios, a diferencia de otros arquitectos, casi finaliza cuando termino de ser estudiante. Ya inmediatamente paso a ser un profesional independiente, estuve mucho tiempo trabajando solo; más adelante empecé a abrirme más, a tener sociedades que siempre fueron temporales, muy vinculadas a las propias obras que se iban generando, no como idea previa de tener un estudio con socios antes de tener una obra. He trabajado con Ricardo Sanz, Pablo Rosenwasser, "Cacho" Soler, en diferentes sociedades que siempre me parecieron interesantes, pero siempre me gusta volver a estar en soledad. Quizás por un tema de formación, o porque trabajé siempre así, mis proyectos los siento como una cosa muy íntima y muy difícil de compartir...

A nivel local yo siempre admiré muchísimo a Mario Roberto Álvarez. Siempre me pareció estar pensando casi un único proyecto a lo largo de la vida, y si bien no es así, hay algo cercano a eso, perfeccionándolo. Me recuerda muchísimo a quienes estudian la Biblia; se pasan la vida encerrados, tratando de entender. Un proyecto único



en tu vida y que tratás de profundizar y llegar a algo a lo que no llegás, finalmente, porque es un proyecto siempre inconcluso. Pero de eso, de eso sabés un montón. Y me parece que Mario Roberto en ese sentido hay cosas de las que sabe un montón. Y este tema que él descubre de la banda, esas cosas me encantan.

Otro arquitecto que me gustaba pero me generaba inquietud es Clorindo Testa. Yo siento y sentía que es más desperejo, que tiene cosas increíblemente buenas, y otras que no comparto. De los tipos de afuera, estaba muy interesado en James Stirling, que me gustaba muchísimo, el del período previo al postmodernismo.

Yo estaba muy interesado, sobre todo en la época de los *Summarios*, por toda la arquitectura metabolista, los Archigram, me parece que hacían el aporte teórico necesario en ese momento, tipos que pensaban completamente diferente, y que incluso hoy, yo diría que tienen una actualidad muy impresionante en algunos aspectos. Peter Cook, por ejemplo. Cuestiones de flexibilidad, cuestiones justamente de la indeterminación en muchos aspectos de la arquitectura que para mí, hoy, son temas que me interesan mucho, de la mano de otros que tienen que ver con cuestiones sociales, filosóficas. Creo que dan una visión, de los 60 a los 70, muy interesante, un aporte muy lateral.

También otros como Louis Kahn, y ni hablar de Le Corbusier.

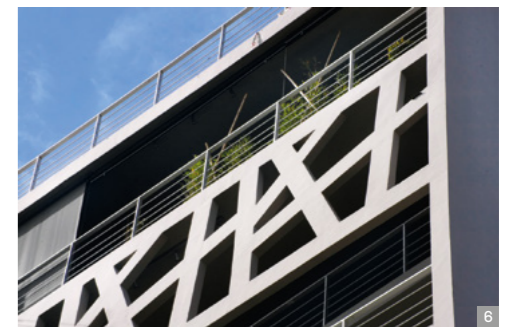
De Pussy Rivarola, por ejemplo, veo las obras, una obra con Mario Soto ¡increíble! Este libro que salió de Soto y Rivarola ¡la pucha!, la verdad ¡qué arquitecto! ¡Qué bárbaro y qué humilde! Esa es una segunda etapa de mi vida. Porque con Pussy tuve un acercamiento muy fuerte cuando me fui de la facultad en el '87, '88. Volví a la facultad de la mano de Tony Díaz en el '84. Cuando se va Tony estuve un año con Jorge Moscato, pero ya ahí la dejé definitivamente.



Empecé con un proyecto propio, pensando "bueno, yo así no quiero enseñar más". Y empecé a trabajar, como si fuera un tipo que se pone a armar barcos y aviones de madera, comencé a escribir sobre la facultad, en qué facultad yo enseñaría, qué es lo que me gustaría, y armé un proyecto que terminó siendo la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo.

Esa fue mi segunda entrada en la enseñanza, pero ya creando esta facultad pequeña, que fue para mí un proyecto que duró seis años; un día dije "se acabó el proyecto", para mí ya era una obra terminada. Todo un ciclo con arquitectos recibidos, una historia cortísima en ese sentido.

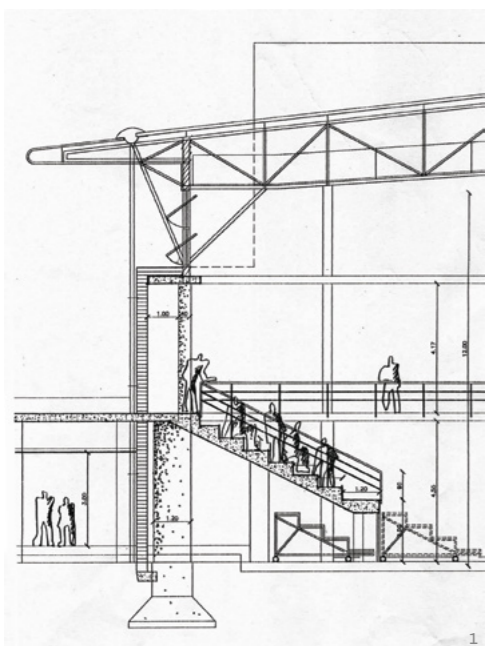
Creo que la FADU que viene, que está por venir, que falta discutir mucho, debería ser un proyecto que se apoye en la capacidad de innovar y de mejorar esas cosas que no se ven bien después de veinte años de cambio. Es un momento muy interesante.





Julián Sirolli

FAU 1967-1974



1 y 2. Concurso Nacional de Anteproyectos Centro de Deportes y Recreación de la Municipalidad de Almirante Brown, pcia. de Buenos Aires, 1998. Primer Premio, (con asociada).
 3. Edificio de viviendas Torre Terrazas, Viviendas Torres Morón S.A., Morón, pcia. de Buenos Aires, 2003. (con asociados).
 4. PRODYMES III, 38 Escuelas/3º Ciclo, Dirección General de Cultura y Educación de la pcia. de Buenos Aires, 2001/2003. (con asociados).
 5. Conjunto habitacional Amero Rusconi, Cooperativa Popular Morón de Viviendas, Morón, pcia. de Buenos Aires, 1990/2005. (con asociados).

Ingresé a la facultad en el año 67, justo después del golpe de Onganía; creo que no sabía muy bien de qué se trataba. En realidad quería estudiar Psicología y Onganía había cerrado la Facultad de Filosofía, donde se dictaba. Como había un curso de verano y mis padres decían que yo dibujaba bien —cosa que, después comprobé, no era cierta— y tenía algunos parientes pintores vinculados con las bellas artes, dije: “bueno, voy a ver” y me entusiasmé. Creo que no me di cuenta de qué se trataba hasta el tercer año, ese punto en el que se produce un clic.

Esos años de facultad fueron de una enorme riqueza; recuerdo que en el curso de ingreso estaba muy asustado porque estaba solo, no tenía ningún compañero que estudiara Arquitectura conmigo y fuimos al cine Unión, donde nos daban unas películas... Cuando terminó, se paró un tipo y pidió hablar. Juan Pablo Bonta, el profesor, le dijo que no podía y, como este tipo insistió, se pararon cuatro o cinco señores, le pegaron y lo sacaron del cine... Hacía muy poco que había subido Onganía, le pegaron porque el tipo se resistió a callarse. Eso me marcó muy profundamente, me produjo una enorme indignación.

Yo diría que el signo principal de esos años fue el compromiso político. Se comenzó a ver que no había ninguna posibilidad de entender lo que pasaba si no era a partir de ese compromiso. Vistos después del 76, fueron años de una dulce rebeldía nada más, y uno participaba con distintos grupos en distintas posiciones pero, a lo largo de toda la carrera, el signo fue un compromiso de la disciplina con la realidad y un compromiso casi de militancia política. Creo que eso nos marcó a todos. Incluso después, para lo que sucedió en la siguiente década y creo que para lo que sucede ahora; por ejemplo, yo ahora soy candidato a concejal en Morón. Tiene que ver con haber pensado siempre que la vida de uno está signada por ese compromiso.

Hacia el año 71 o 72 la facultad explotó, y esa explosión tenía que ver con ciertas posiciones progresistas que tendían a cambiar. En aquella época decíamos “la regla T por la máquina de escribir” y tratábamos de diferenciarnos metiendo la disciplina en la discusión política. Recuerdo que hacíamos un esfuerzo muy grande en medio de las tomas de facultad y de las movilizaciones por seguir trabajando, por hacer las entregas. Nos quedábamos hasta las tres de la mañana discutiendo, después salíamos a esa hora de la facultad e íbamos a una pizzería que había en Plaza Italia y seguíamos ahí hasta las seis de la mañana. No solo discutíamos política, discutíamos lo que estábamos haciendo; había un gran entusiasmo y una confianza en que lo que hacíamos era muy importante y que podíamos cambiar el mundo. Llegó un momento en que la situación empezó a endurecerse, después vino la caída de Lanusse y la llegada del peronismo al poder. Se produjo un cambio sustantivo.

En aquel momento recuerdo que nuestros héroes eran James Stirling y el Team X, el cuestionamiento a los maestros. Hacíamos cosas que se planteaban como utopías pero que hoy uno empieza a ver que no eran tales: cuando veíamos el Archigram, donde planteaban esta visión de transformación permanente. Por ahí en ese momento eran ciudades que caminaban, las *walking city*, las *plug-in city* y uno ve lo que estamos haciendo ahora: esta arquitectura de la indeterminación, en la cual uno define estrategias y los usuarios definen las tácticas de ocupación de las obras, todo eso nos parecía sumamente interesante.

En los ejercicios de la facultad hacíamos una especie de falansterios. Hacíamos la autoevaluación, votábamos las notas en asamblea. Los docentes eran hegemónicos en la discusión y de alguna manera volcaban su saber en las votaciones, que eran mucho más estrictas.

Las notas que poníamos eran más duras que cuando lo hacían solo los docentes, porque queríamos demostrar que lo que hacíamos estaba bien y no era una avivada ni una trampa de los alumnos. Recuerdo que esa discusión era un momento muy interesante del aprendizaje, nos peleábamos mucho. La experiencia en lo académico fue fantástica. Esta noción de que éramos nosotros los que decidíamos me pareció que estaba bien, honestamente creo que estaba bien, así como el cuestionar todo lo que nos llegaba. Creo que el pensamiento crítico en el que fuimos formados está muy bien.

Recuerdo que, pensando que la sociedad cambiaba, hacíamos viviendas que no tenían comedores o cocinas porque esa era una actividad común que no tenía por qué hacerse individualmente... La casa era el lugar para dormir y todo lo demás se hacía de manera colectiva.

El miedo fue otro signo de nuestra época, creo que eso también nos ha marcado. El miedo que apareció cuando por primera vez empezamos a ver que en alguna manifestación alguien sacaba una 45 y tiraba, entonces ya lo empezamos a vivir de otra manera. Después se transformó en terror cuando empezaron a desaparecer amigos. Por eso recuerdo que el miedo fue un ingrediente que todavía llevamos sobre los hombros.

La universidad en la Argentina es muy democrática; en eso creo que somos privilegiados, diferentes del resto de América Latina o de muchos países.

Este criterio de inclusión nos ha llevado a tener un taller de masas, con el que siempre he estado de acuerdo desde que participamos en el TANAPO.

Creo que existen técnicas de trabajo en el taller que permiten perfectamente administrar grupos masivos, tener discusiones de los docentes, hacer estructuras piramidales, no hay absolutamente ningún problema. Te diría que hay

algunos días en que somos más docentes que alumnos, porque la docencia es una especie de posgrado permanente.

Inmediatamente después de recibirnos ganamos un premio. Después vino la etapa en que no pegás una y decís “soy un tonto”. Pero cuando empezás a analizar te enterás de que todos participan en todos los concursos y nadie dice nada, y que todos aparecen muy cada tanto, salvo en algunas excepciones con tipos muy capaces.

Creo que nos abocamos a ganar plata el 20% del tiempo, el resto a la facultad y a los concursos, a divertirnos. El tema de los concursos ha sido una experiencia interesante sobre la que seguimos trabajando, ha sido una actividad muy importante del estudio.

Hay otra experiencia que hay que contar a los chicos: es la labor en el Estado, como funcionario, la necesidad de comprometerse en alguna actividad que nos necesite. Los municipios necesitan de buenos arquitectos. En el Estado, en los institutos de la vivienda se tiene que producir una renovación con arquitectos mejor formados. Son estructuras que están anquilosadas hace muchísimos años, hacen una arquitectura realmente muy antigua, participan de un sistema burocrático. Me parece que hay que renovarlo, la función pública también es un lugar para un arquitecto.

También tenemos un estudio, ahí es interesante la relación entre lo que estudiamos en la facultad y la realidad.

Valoró enormemente los elementos conceptuales que nos da la facultad. En los últimos años estamos trabajando mucho en algunos temas como el de la indeterminación o la noción del caos y el orden, que vimos hace unos años leyendo a Rem Koolhaas.

La cuestión metropolitana, el territorio, las posibilidades tecnológicas, y sobre todo los programas, la necesidad, son temas sustanciales

para producir una profunda renovación, y una vanguardia latinoamericana diferente de la de la *Croquis*. Creo que la facultad en la que discutíamos, nos peleábamos e íbamos a las villas, de alguna manera ha teñido la forma de ejercer la profesión. No nos ha permitido desvincular vanguardia de realidad. Por eso, aquella facultad fue una maravilla. Y la de estos últimos años es todavía mejor.





Oscar Francisco Soler

FAU 1965-1971



1. Trabajo de alumno, Composición IV, Cátedra Martín.
2. Concurso Centro Cívico de Olavarría, Olavarría, pcia. de Buenos Aires, 1972. Primer Premio, (con asociados).
3. Concurso Nacional Ciudad Judicial de Neuquén, Leloir esq. Entre Ríos, Neuquén, pcia. de Neuquén, 2005. Primer Premio, (con asociados).
4. Edificio de oficinas Molinos Río de la Plata, Victoria, pcia. de Buenos Aires. Premio Bienal 2000 CAPBA, (con asociados).
5. Escuela República de Entre Ríos, Urquiza esq. Gualleguay, Paraná, pcia. de Entre Ríos, 1974/1977.
6. Concurso Edificio Central Aerolíneas Argentinas, 1974. Segundo Premio, (con asociados).
7. Escuela Municipal, Moldes 2043/47, CABA, 1982, (con asociados).

Fui alumno de la escuela industrial, de construcciones, y durante el último año hice el curso de ingreso a Ingeniería. En esos años un profesor nos llevó a ver una exposición del edificio Peugeot 1. Esa exposición me deslumbró, así que terminé la escuela industrial y con el curso de Ingeniería aprobado me metí, en el año 65, en el curso preparatorio de Arquitectura en la calle Perú. Ahí conocí a Augusto Penedo, del que me hice muy amigo, y también a Alberto Petrino. En ese momento eran sensacionales las clases que daban de Historia del Arte y de Integración Cultural. Para mí, que nunca había conocido una materia humanística ni había hecho Literatura, las clases de Juan Pablo Bonta con música barroca y diapositivas eran extraordinarias; la escuela industrial no era formadora desde el punto de vista humanístico. Encontrarme con esa realidad, con esa síntesis de lo que era la relación entre el poder político y la cultura me parecía sensacional; relacionar la escala divina en el gótico o el Renacimiento con el hombre eran cosas que nunca me habían pasado.

Cursé Introducción a la Arquitectura en la cátedra de Alfredo Ibarlucía, fue fantástico. Uno de los temas fue proyectar una escuela para chicos discapacitados en Wilde; una noche me quedé dibujando croquis, imaginándome cómo eran las aulas, cómo era la galería, cómo era todo el espacio, y eso me cambió la vida. Ahí empecé, y no terminé nunca más, de proyectar a partir de un croquis, de un ideograma. Al año siguiente, cursé en la cátedra de Mario Soto. Fue muy importante para mí, me ayudó a tener más libertad, pero después vino La Noche de los Bastones Largos, era el 66: fue un volver todo atrás.

Me recibí en esa facultad. Me recibí con diploma de honor, pero al final casi ni cursaba. Tuve una formación paralela a la de la facultad porque en segundo año empecé a hacer perspectivas para Din Goldemberg. Era una época

de muchos concursos, iba de un estudio al otro. Así terminé formándome bien, formándome con maestros. Finalmente hice la carrera casi extramuros, porque después del 66 no participé de la facultad. Terminé a fines del 72.

Siempre comento que la formación fue quizás muy de golpe, no fue muy gradual, especialmente por haberme tirado a la piletta con los estudios más relevantes del momento. Yo trabajaba con Jorge Erbin, con Antonio Antonini, con Gerardo Schon, con Eduardo Zemborain, con Din Goldemberg, eran muy importantes y enseguida me empezaron a asociar. Mi habilidad para dibujar también era importante para poder ganar concursos.

Con respecto a los personajes internacionales que me han influenciado, puedo nombrar a Stirling y la *Architectural Design*. Hicimos un proyecto en San Juan —el Instituto de Vinería o algo así— que parecía una obra de Stirling, todo vidrio, como si estuviéramos en Londres. Sucede que era una época de euforia, incluso aquellos que nosotros considerábamos los maestros no reflexionaban, no había reformulación.

Durante el Proceso no participé en la facultad. En el 84 me presenté a concurso docente. Era adjunto de Erbin y pasé a ser asociado. Después, cuando Erbin y Jorge Lestard se separaron, me fui con Jaqui Llauro.

Me volví a presentar a concurso docente en el 2005, me preparé mucho, y a pesar de que hace veinte años que estoy a cargo de una cátedra y tengo una vida profesional y una obra hecha, ese día estuve muy nervioso. Preparé una clase como las que doy, en realidad. Yo uso mucho mis dibujos, los escaneo y los pongo. Hablé de la ciudad, del modelo europeo, un modelo que todavía funciona; de Buenos Aires, que con su tejido abierto es, todavía, una ciudad heterogénea. Y después hablé de los dos modelos: del suburbio verde y rico montado sobre la Panamericana, de



los shoppings y del modelo latinoamericano de las zonas bajas, de las villas, modelos en los que de alguna manera se dan fenómenos parecidos, como la pérdida de la calle. En ninguno de los dos entra la justicia o la policía, ni en los countries ni en las villas.

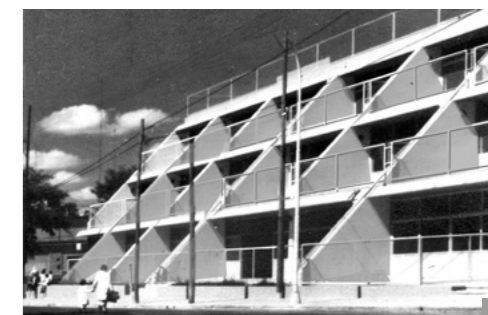
Escribí una vez un artículo que se llamó "Aprendamos del cine nacional", y puse el ejemplo de Wim Wenders. Él fue jurado cuando *Historias mínimas* ganó en San Sebastián y comentaba que lo que lo impresionaba era que ante el cine americano con sus efectos especiales, el cine argentino competía con afectos especiales y era mucho más significativo. Entonces me dije: ¿por qué tenemos que estar mirando siempre esta arquitectura del parecer, esta arquitectura del espectáculo, y por qué no aprendemos del cine argentino y empezamos a contar las cosas con nuestra historia, con nuestros materiales, con nuestras posibilidades?

Nuestra profesión tiene grandes ligazones con el cine. Los condicionantes son muy parecidos: los tecnológicos, los económicos, los sociales. Y hasta la forma de crear es semejante. Nosotros tenemos que tener una idea, en el libro siempre hay una idea y después hacemos un proyecto—que es el guion—y luego hacemos la obra, que es la película. Muchas veces para discutir o para hablar de una película uso mi forma de pensar la arquitectura. Entonces hay temas en los que no intervienen nada más que el guion o la fotografía, que tiene que ver con las maneras del lenguaje, que es un campo que nadie toca en la arquitectura pero que todos sabemos que existe.

Hace unos cuatro años, cuando estaba recién inaugurado el Guggenheim de Bilbao, instalando a Bilbao en el mapa del mundo, una chica me pregunta: "Arquitecto, dígame, me interesa su opinión sobre el Guggenheim". Y yo hablé un rato, dudé mucho, dije cualquier cosa, no la tenía clara y cuando me fui, me fui mal. Y después

me dije: "aunque esté equivocado, tengo por lo menos que dar una opinión", porque tengo que completar algo que a ellos les falta y no lo estoy cumpliendo. Entonces empecé a leer y me gustó una reflexión que hace un catalán que sostiene que él no ve diferencia entre ese edificio y la estatua de la Libertad, que es una escultura figurativa donde la gente circula por adentro y que se usa para tal cosa. Y si bien el Guggenheim es una escultura abstracta, el débil correlato entre la estructura y la forma del edificio es esencialmente el mismo. Los ingenieros que hicieron la arquitectura del Guggenheim fueron insensibles respecto de la forma del edificio. El mismo autor lo compara también con la ópera de Sydney, no solo porque es la obra que instala a la ciudad en el mundo sino por el tema del correlato entre la estructura y la piel. Como dice Oriol Bohigas: "Todo el mundo habla de las pieles y nadie habla de los huesos". Entonces, cuando podés ver esto, es que estás entendiendo algo de un tema que es complicado, porque tampoco podés decir que no es una obra de arquitectura.

La cosa es compleja, no es nada más que mostrar un contenido que está adentro de la obra. Si nosotros hacemos una obra de arquitectura donde se muestre ese contenido que está atrás de lo formal también va a durar mucho más, nuestra obra va a tener permanencia.





Pablo Sztulwark

FAU 1967-1973

El ingreso a la facultad fue, en lo personal, importantísimo. No puedo separar mi vida de la facultad, porque salvo en la época del Proceso—que fue como un paréntesis de la vida en general—siempre estuve. No se me ocurre mi vida sin ella, es un mundo que siento como inevitable. Fueron años de un cambio subjetivo fenomenal. La facultad para mí fue fundante, en la forma de ver y pensar el mundo.

Cursé en la época del Proceso, de Onganía, Levingston, Lanusse, y por supuesto los profesores y arquitectos que yo admiraba no estaban, pero yo tenía ya una especie de conformación de amigos y de gente que después terminó siendo mi organización laboral. Estábamos en el taller con Gustavo Natanson, con Hugo Kliczkowski y Edgardo Minond, de quien era muy amigo; armamos un estudio que fue muy exitoso en los primeros años de la vida profesional.

Trabajé durante la carrera en empresas, en estudios. Al terminar la facultad conformamos el estudio, coincidió con el golpe del 76. En el 75 todos nos fuimos de la facultad. Me recibí inmediatamente, sin solución de continuidad. Entré como docente en tres cátedras, dos de Arquitectura y una de Estructuras. Me anotaba en todas, era una vocación. Estuve en la FEDE, bastante periféricamente. Entré en la cátedra de Rodolfo Hasse y Héctor Safigueroa por una cuestión ideológica; era lamentable, de muy bajo nivel. Siempre fui muy gorila; al peronismo no lo podía tolerar, aun el de izquierda. Me duró un tiempo el tema del Partido Comunista como estructura, después me di cuenta de que era una cosa burocrática, durísima.

Producida la dictadura estuvimos en La Escuelita, el laboratorio que hizo Alberto Varas con Jorge Glusberg en el CAYC. Toda la vida cultural de la arquitectura pasaba por afuera de la facultad.

En esa época seguí con el grupo de referencia básico, Minond, Natanson y Eduardo Roskind,

trabajábamos juntos. Una generación de jóvenes en lo que podemos llamar el comienzo del postmodernismo historicista; ganamos varios concursos, eran proyectos muy duros, de mucha repetición, muy rossianos.

Lo más interesante de esa época es que se elevó el nivel de discusión desde el punto de vista intelectual. Se me hizo necesario tratar de entender otras disciplinas; empecé a unir la cuestión filosófica, ideológica, política, con la discusión arquitectónica y con la discusión cultural, porque en esa época aparece lo que hoy conocemos como los estudios culturales, que pasó a ser como una disciplina particular. Necesité leer, estudiar, pensar, no me alcanzaba con la arquitectura.

En el 83, 84, cuando terminó la dictadura, se produce la vuelta a la facultad, cada uno sale de la catacumba y aparece la democracia, fue una época de ilusión, me parecía que el mundo podía ser de otra forma; me duró un año. La facultad fue una revolución; cambió todo: peronistas, comunistas, radicales, todos juntos ingresando a la institución. La facultad había sido un nido de ratas, asesinos y mediocres.

Empezaron a reunirse en la Sociedad Central, quiénes iban a ser titulares, cuáles iban a ser las cátedras. Fue un año muy importante para mí porque también decidí cosas posteriores de mi vida. Me ofrecen integrarme a la cátedra de Justo Solsona; también me llama Miguel Baudizzone para Introducción a la Arquitectura. Nunca supe por qué acepté ir a la cátedra de Miguel, Flora Manteola y como asociada Irene van der Pol.

Con el tiempo, la cátedra se transformó; de Introducción a la Arquitectura pasó a ser Introducción al Diseño, porque ya no era el CBC en el que ingresaba el 90% para Arquitectura y el 5% para Diseño Gráfico, sino que era 33% Arquitectura y 66% de todo el resto, con Imagen y Sonido e Indumentaria. Esto lo sumo a la idea que

me empezó a surgir a fines de la década del 70 de que la arquitectura no me alcanzaba, no me alcanzaba con el oficio. La experiencia del Ciclo Básico me acorraló en ese sentido, yo estaba abroquelado en la arquitectura y con el discurso de que la arquitectura es la madre de todas las disciplinas del diseño, y que entonces con la arquitectura vos podés enseñar el resto. En ese momento fue muy importante el encuentro con Ignacio Lewcowicz.

En la primera clase del CBC incluyó una frase del libro *El sitio de la mirada*, de Eduardo Grüner; el sitio de la mirada es el lugar desde donde uno mira, pero cuando está inmerso en un mundo, la palabra “sitio” empieza a jugar más que como lugar, como el lugar sitiado, el que impide ver, no el que va a ser visto. Convertir el sitio en lugar, convertirlo en una situación para poder pensar, correrse de ese sitio no es un problema mental, es un trabajo.

Advertí en un momento que era un ignorante. La experiencia del Ciclo Básico es una experiencia, desde el punto de vista personal, porque es el lugar que me permitió pensar. Descubrí lo que era encarnadamente ser moderno, porque ser moderno no significaba saber el código del estilo y aplicar la ventana corrida, los pilotis y la terraza: ser moderno es una actitud frente a la vida. Ser moderno es una necesidad imprescindible, ser arquitecto sin entender las relaciones que hay con el diseño industrial, con el diseño de imagen y sonido, con la comunicación...

Lo que básicamente compartimos en la cátedra es que la realidad no es algo que hay que estudiar, sino que hay que inventarla, hay que construirla. El mundo no está para ser repetido, está para ser inventado. Lo demás es una preconstitución. Este es un tema interesantísimo, porque es el meollo de lo que es enseñar.

Un pensamiento es que hay un cuerpo del conocimiento que está constituido, que conforma



un saber; ese saber, por supuesto, tiene inadecuaciones que es necesario corregir todo el tiempo. Pero hay otra forma de ver las cosas, que es decir que el saber es una composición de elementos que adquiere una configuración provisoria; todo el tiempo es un cambio de configuración y entonces si ves ese mundo así, enseñar significa aprender a componer las cosas para constituir una manera de saber, y lo que tengo que dar son herramientas para que puedas componer, armar, que tengas herramientas para pensar.

¿Para qué sirve que un arquitecto sepa qué es el estructuralismo, el postestructuralismo, si es de otra disciplina, si es de la filosofía o de la sociología? De lo que no nos damos cuenta es que estamos todo el tiempo con esas categorías. Toda la discusión sobre el partido o el no partido es un problema por saber si hay un pensamiento estructural o postestructural.

En Introducción al Conocimiento Proyectual II realizamos un ejercicio sobre la materialidad, sobre el problema de la construcción con un material y el lenguaje que deriva de esa construcción, ejemplifica el cambio que hemos hecho en la manera de pensar.

Inicialmente, hacíamos un ejercicio sobre la relación entre la construcción, la técnica, el lenguaje y la forma; cómo de la manipulación material devenía el lenguaje. A partir de un material, el estudiante proyectaba un puente, un tanque, etcétera. Algunos lo hacían de hormigón, otros de piedra, otros de metal, para enseñar cómo trabajaba un material, las formas que construía ese material. Pero después pensamos que estábamos transmitiendo solo un saber constituido. Yo quiero—y eso es lo que más me alegra—que el trabajo del estudiante me enseñe, no que yo le diga cómo llegar a un buen resultado. Sucede esto porque tenemos una concepción de la manipulación material clásica, ni siquiera moderna. Esa concepción es: el material tiene su lógica y

uno es prisionero de eso, se hace lo que el material puede: para todos nosotros la piedra es un arco y el acero es un cable, en esa lógica no hay salida. Ni Le Corbusier ni Mies hicieron eso: había un hombre pensante, moderno, que decía yo voy a hacer lo que quiero con el material, un sujeto que trabaja el material y lo va a llevar incluso hasta posiciones antinaturales.

¿Cómo se hace para que un material no esté atravesado por lo simbólico?, ¿cómo consigo un material que esté en estado de nada? Pensamos entonces en la luz como material cercano al estado de nada, al estado simbólico o, que no está prefigurado ni precompuesto por todos los lenguajes conocidos; entonces puedo, a partir de esa reducción, empezar un proceso de construcción del lenguaje más libre.

Como ejercitación trabajamos con un cubo al que se le realizan incisiones, ingresa la luz, se introduce la cámara digital para realizar registros fotográficos, se colocan materiales con distintas texturas y colores. El ejercicio consiste en ir dando noticias todas las clases; el alumno no sabe lo que va a venir después, todo se va registrando. Todo es construcción de material. La luz es una materia que se va transformando en un material y ese material deviene materialidad, pero ya es la relación entre la materia y el sentido; se va construyendo el sentido, pero no el que estaba preconstituido, sino producto de esa manipulación, de esos efectos que se van produciendo con el material. Luego se introduce la escala humana y ese material luz puede ser la luz de una ciudad, la luz de una calle, la luz de un edificio, la luz de una habitación. Entonces, este ejercicio ¿es de arquitectura?, ¿de diseño urbano?, ¿de imagen y sonido? ¿Qué es lo específico? Lo que realizan los estudiantes—y eso es lo que más me reconforta—es algo que yo no sé cómo hacerlo.

Un proyecto siempre es una traducción de un problema a otro problema, y nunca es un

cierre, nunca es una solución. Un proyecto es una problematización.

Yo no constato que los alumnos sean un desastre, como sostienen algunos docentes de la facultad. Tengo 1500 alumnos pensando un problema... ¡qué oportunidad!

Yo les recomiendo un libro, el más subversivo que conocí, *El maestro ignorante* de Jacques Rancière, que parte del supuesto: enseñar lo que uno no sabe.

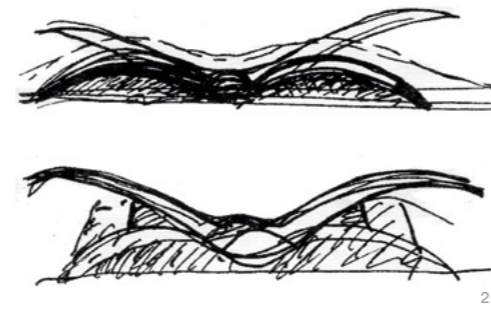
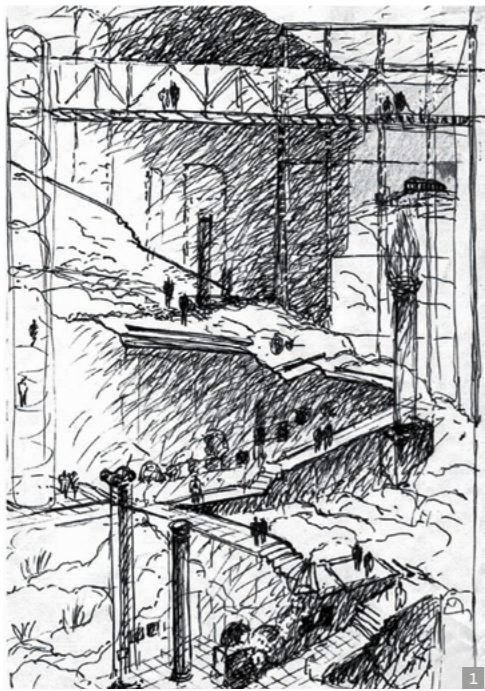
También propongo dos cosas: que la facultad sea un espacio de no saber y un espacio de inutilidad, porque es lo único que garantiza la libertad de pensar, ya que el triunfo más grande del liberalismo ha sido el tema de la eficiencia, del posgrado.

1. "Materia-Material-Materialidad", ejercicio de la luz, Cátedra Sztulwark, Taller Weinschelbaum. Alumnos: Daniela Guzzanti, Madelyn Cya, Estefanía De Giglio.



Horacio Torcello

FAU 1966-1971



Decidí ser arquitecto en 1954, cuando tenía 6 años. Resulta que vinieron a comer a casa cuatro arquitectos de un estudio, conocidos de mis padres. Se rieron sin parar durante toda la comida, eran unos tipos muy graciosos, con mucho humor. Cuando se fueron ya lo tenía decidido: "voy a ser arquitecto", me dije. Después empecé a hacer dibujos como si fueran planos, o cosas parecidas, de casas, de edificios, que por suerte no guardé.

En la facultad dibujábamos con: rapidograf, pistolete, letrógrafo, leroy, circulómetro, bañó-grafo, calcoberreta, noventagramos, paralela, reglaté, lacuarentaycinco, latreintasesenta, Gillette, ladosbé, lacuatrobé, curvómetro de goma, escalímetro...

En la cronología que sigue me ayudaron con las precisiones Laura Buccellato y Celia Szusterman.

Entre 1963 y 1974 la Argentina tiene uno de sus períodos de crecimiento más notorios (tasa promedio anual de 5,6%).

Entré a la FAU en el curso de verano del 66, en los pabellones de Figueroa Alcorta (los del Sesquicentenario), que quedaban al lado del Itaipark. Fue mi primer contacto con ser adulto: era un curso de "autopromoción"... vos decidías si entrabas o no, y funcionó perfectamente bien. Estaban Gastón Breyer, Alfredo Ibarlucea, César Janello: unos capos.

En el 66 comienza la Revolución Cultural en China. Indira Ghandi es elegida para el cargo de primera ministra de la India. Onganía asume el 28 de junio de 1966, y se viene La Noche de los Bastones Largos, que acaba con la autonomía universitaria. Hay renuncia masiva de docentes en varias facultades. David Viñas escribe *En la semana trágica*.

En ese verano del 66 fui delegado estudiantil del curso de ingreso en el CEA (Centro de Estudiantes Arquitectura), hasta el golpe de Onganía... con la imborrable imagen de los caballos de la policía dentro de la facultad...

Otra imagen imborrable fue el incendio de la facultad de Figueroa Alcorta: esa mañana, atónitos, todos parados ahí afuera viendo como nuestro edificio de madera y chapa se consumía en pocos minutos. Fuimos a La Biela y ahí nos quedamos horas tomando café. Al poco tiempo nos mudaron a la Ciudad Universitaria actual, habiendo pasado antes por Perú y Alsina.

Los militares lo sacan a Onganía el 8 de junio de 1970. Álvaro Alsogaray es nombrado embajador en EE. UU., mientras que Augusto Vandor establece relaciones amistosas con el régimen militar. En 1967 asesinan a Ernesto "Che" Guevara en Bolivia. También ocurre la guerra de los Seis Días, y muere el último emperador de China.

Mientras tanto, en el país, en el Instituto Di Tella, Aldo Pellegrini inaugura la muestra "El surrealismo en la Argentina".

En 1968 surge el movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Aparece un grupo guerrillero en Taco Ralo, Tucumán. Asesinan a Martin Luther King y a Robert Kennedy. Y vivimos por los diarios el histórico Mayo francés. También en el 68, Gran Bretaña y la Argentina llegaron a un principio de acuerdo por el cual Gran Bretaña reconocía la soberanía argentina sobre las islas Malvinas y le entregaría su administración en no menos de cuatro ni más de diez años. Al darse a conocer la noticia en la prensa británica, y por peleas parlamentarias, el acuerdo muere.

Cursé Diseño Arquitectónico en el taller Casares. Yaco Ansaldo, Pancho Crespo, Guillermo Iglesias Moli, Carlos Dendemián, Carlos Rusiñol, Marta Romaniega, Carlos Lebrero, Carlos Martignoni: mis docentes más recordados... El arquitecto Alfredo Casares era un excelente profesor titular: siempre me llamó la atención su profunda y vocacional capacidad para la docencia, además de su cuidadosa forma de relacionarse con nosotros, sus alumnos. Inolvidables las apasionadas clases de Semiología de César Janello.



En mayo del 69: el Cordobazo. Estado de sitio y asesinato de Vandor.

El 21 de julio del 69 el hombre pisa la Luna por primera vez. Comienza la retirada de las tropas norteamericanas de Vietnam.

En ese mismo año se clausura el Instituto Di Tella y se crea el CAYC (Centro de Arte y Comunicación) de Jorge Glusberg.

Estudiaba y trabajaba a la vez en los últimos tres años de la carrera.

Hacía muchísimos concursos con amigos ya recibidos, y también era perspectivista de varios estudios. Así conocí a varios arquitectos con quienes después trabajaríamos juntos y nos haríamos muy amigos: Irene van der Poll (quien además sería después mi mujer por varios años), Clorindo Testa, Pirincho Lopatín, Ernesto Katzenstein, Marcelo Pujadas, Eduardo Leston, y otros.

El 29 de mayo de 1970 es el secuestro del general Aramburu, que culminó con su asesinato días después. Salvador Allende gana las elecciones en Chile. El general Levingston reemplaza a Onganía, y asume la presidencia en 1970. En ese mismo año el Dr. Federico Leloir recibe el Premio Nobel de Química.

En 1970 se funda la organización ecologista Greenpeace, en Washington. El 26 de marzo de 1971 toma la presidencia el general Lanusse. En este año es el asesinato de José Alonso, sucesor de Vandor, siendo Arturo Mor Roig el ministro del Interior de Lanusse. En julio desaparecen personas en hechos nunca esclarecidos. Surge el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

Muestra de "Arte y Cibernética" en el CAYC. Se estrena *La naranja mecánica*, película de Kubrick.

En septiembre de 1971, el gobierno devuelve el cadáver de Eva Perón. Muere en el 71 el trompetista Louis Armstrong, en Nueva York, y Pablo Neruda recibe el Premio Nobel de Literatura.

Terminé de cursar la facultad en ese año, siendo Lanusse presidente y en un clima de gran

confusión política, tal como cuando empecé, con Onganía, en el 66. Ya estaban instalados los rumores de la vuelta de Perón. Recibí mi título de arquitecto poco después, en el 72.

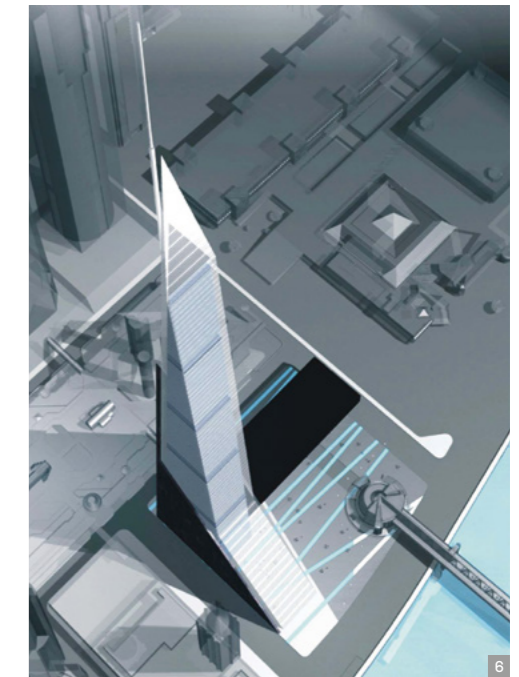
Nixon se reúne con el líder chino Mao Tsé-Tung y es reeligido presidente de los EE.UU.

Año muy cinematográfico en Buenos Aires el 72: Fellini estrena *Roma*. Woody Allen, *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* y Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía*.

Lanusse anuncia elecciones para marzo de 1973. En el 73, ya con Perón de presidente, ganamos un concurso internacional que fue muy importante para mi comprensión del significado de la práctica de la arquitectura: fue el del Aeropuerto Internacional de Asunción del Paraguay. En el 74, con Clorindo e Irene van der Poll ganamos otro concurso, el del Centro Deportivo Macabi, en San Miguel.

Bastó que pasara un poco más de tiempo y muchos otros concursos para entender que no todo sería siempre igual...

Texto extraído del panel de la exposición.

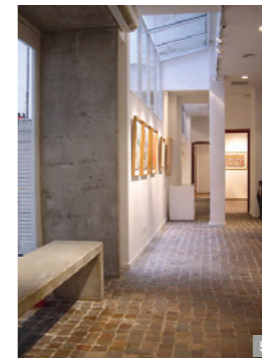
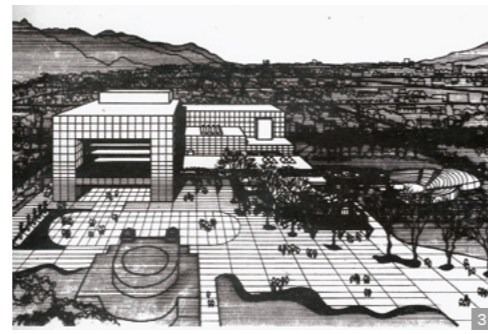
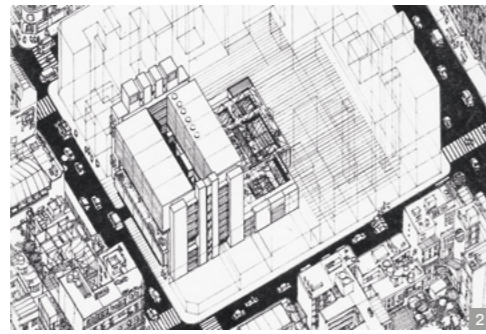
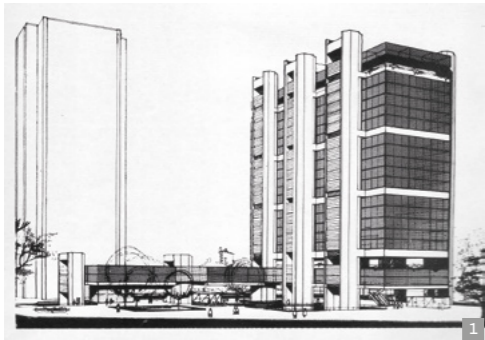


1. Museo Arqueológico, Acrópolis, Atenas, Grecia, 1990.
2. Shopping Center, Yerba Buena, poia. de Tucumán, 1989.
3. Club Macabi, San Miguel, poia. de Buenos Aires, 1974, (con asociados).
4. Aeropuerto Internacional, Punta del Este, Uruguay, 1992, (con asociados).
5. Red Global Subterráneos, Buenos Aires, 1997.
6. Complejo Administrativo, Moscú, Rusia, 2002.
7. Museo Nacional de Bellas Artes, Sede Neuquén, 2003, (con asociados).



Jaime Uriburu

FAU 1966-1973



1. Concurso Nacional de Anteproyectos Edificio Sede de SEGBA, 1974. Tercer Premio, (con asociados).
2. Concurso Nacional de Anteproyectos para la Sede de la Dirección de la Obra Social del Personal del Congreso, 1976. Primer Premio, (arquitecto asociado).
3. Concurso Nacional de Anteproyectos para el Teatro Provincial de Salta, 1979. Segundo Premio, (arquitecto asociado).
4. Edificios de viviendas, Thames 863, CABA, 1982. (con asociados).
5. Galería de Arte, Avenida Callao entre Alvear y Quintana, CABA, 2005. (con asociados).

Entré a la facultad en el 66, di un curso de ingreso que fue, para mí, brillante. Abarcaba cuatro áreas: Diseño, dictado por Alfredo Ibarlucía, Historia, por Juan Pablo Bonta, Estructuras y Tecnología, por Isaac Danon, y Dibujo por Gastón Breyer.

Realmente para mí fue como una especie de ruptura, vi que había otra manera de pensar las cosas. Venía de un colegio marista, muy estructurado, y estos tipos te tiraban el primer día artículos del antropólogo Levi Strauss, te daban una idea muy universitaria, muy general y cultural, y después te orientaba cada uno en su área. Había entrado en Arquitectura porque me gustaba mucho dibujar, y algo de los edificios, no sabía muy bien qué, pero algo de los edificios. Te hacían dibujar mucho, pero el dibujo no solo instrumental, sino también reflexivo, para poder empezar a entender la cosa.

Primer año lo cursé con Ricardo Kiguel, Introducción a la Arquitectura, en un taller chiquito pero de muy buenos docentes: estaban Luis y Julio Grossman, Fernando Tiscornia, Osvaldo Tarnofsky, tipos muy de oficio. En toda esa etapa los docentes iban a la mañana, volvían a la tarde a sus estudios y regresaban a la noche a la facultad, había una dedicación y una vocación que se sentía. Me tocó el golpe del 66 sin que yo entendiera muy bien lo que pasaba. Llegué un día con una entrega y estaba la policía en la puerta diciendo que no había entrega. La noche anterior había sido la de los Bastones Largos. Yo ni me había enterado, no había esta inmediatez de noticias de la radio, la televisión y del mail que tenés ahora. Pasaron unos meses, hubo un recuperatorio, y se armó una nueva facultad, más condicionada, más acotada.

Cursé los primeros dos años con Alfredo Casares, y después empecé a trabajar, así que me pasé a la noche a la cátedra de Kiguel. Tuve dos escuelas paralelas. Mientras cursaba en un buen

taller, con buenos docentes, con bastante libertad de acción —dentro de lo condicionado que estaba uno en la facultad de esa etapa de la historia—, me formaba paralelamente en el estudio de Mario Roberto Álvarez, donde trabajaba desde segundo año. Allí conocí a Rodolfo “Rolo” Sorondo y me invitó a dibujar concursos con él. Paralelamente, con amigos de la facultad, armamos un estudio para hacer algunos trabajos particulares. Álvarez me dio mucho oficio, aprendí desde el módulo del azulejo, que todo lo que era baño, cocina, sanitario se modulaba con el “15,3”, hasta cierto rigor y mucho profesionalismo y oficio en resolver el diseño. En Álvarez había un escalafón: primero aprendías a dibujar y a resolver baños, después te pasaban a cocina, después subsuelos, garajes, hasta que llegabas a plantas tipo. Trabajé con Mauricio Rantz, el gordo Horacio Ramos y Miguel Rivanera, que eran eximios dibujantes sobre todo de detalle de obra, tipos que dibujaban todo en el “libro de órdenes de servicio”, y cuando me traían el triplicado de la obra para que yo lo guardara en la carpeta, yo me sacaba una fotocopia. Así me armé un manual de detalles constructivos y de terminaciones.

Apenas me recibí dejé el estudio de Álvarez y empecé a trabajar asociado con Jorge Do Porto, Beatriz Escudero y Rodolfo Sorondo. Mientras tanto seguía haciendo algunas cosas con Juan Herrera, Mauricio Deveaux, Guillermo Petrochi y Alfredo Sánchez Galarce, que era mi estudio de facultad, hasta que en el 74-75, cuando bajó el trabajo con la crisis peronista, el grupo se disolvió.

Rolo, Beatriz y Jorge formaban un estudio *concursero*, estilo que siempre me gustó. Ganamos el Palacio Legislativo en Formosa, que se documentó en el estudio, y cuando se estaba por licitar la obra Perón intervino la provincia, en el año 74, o sea que nos quedamos sin Legislatura.

Después, en el 75, ganamos la Obra Social del Congreso, también con Korn y Lopatín asociados. Un edificio que se iba a hacer atrás del de Solsona, sobre Bartolomé Mitre y Riobamba. Y ahí también teníamos que firmar el contrato del proyecto definitivo y la dirección de obra el 26 de marzo del 76... y el 24 de marzo nos quedamos sin comitente.

Luego hubo una racha de buen trabajo, entre el 77 y el 80, época de dólar barato, de Martínez de Hoz y la “tablita”. Así que hubo trabajos bastante buenos para hacer. Hicimos los laboratorios de Cinecolor, en Panamericana y San Lorenzo; edificios en el interior, en Gualeguay, en Posadas y en San Luis, donde el padre de Sorondo tenía campo. Hicimos varios proyectos, una arquitectura regional bastante característica, de piedra y adaptada a las condiciones del clima. Con Sorondo siempre compartimos esa idea de hacer una arquitectura más comprometida con el lugar, el sitio y la gente.

Alrededor del año 80, 81 se produjo otra crisis grande de trabajo, se cayó el dólar de la tablita (“el que apuesta al dólar pierde”), y el dólar se disparó. Se cortó el trabajo, y en el estudio éramos más caciques que indios, éramos cinco socios. Entonces nos separamos, Jorge, Beatriz y Marcelo González quedaron asociados por su lado, y con Sorondo armamos el estudio Sorondo-Uriburu, con el que trabajé prácticamente diez años hasta que Sorondo se fue a la Comisión Nacional de la Vivienda, en el gobierno peronista del 89.

Así que fueron para mí tres etapas de actividad. Los setenta, con Jorge y Beatriz, muy *concursera* y con algunas obras, después con Rolo del 80 al 90, con un estudio más acotado, hicimos de todo un poco. Y a partir del 90, también en una época en que cayó el trabajo, la hiperinflación y demás, manejo mi estudio, y en la gran mayoría de los casos asociado con amigos, colegas, conocidos, como invirtiendo el *modus operandi* del

proyecto. Antes armabas el estudio, el equipo, y después venía el trabajo. Y hoy viene el trabajo y vemos cómo lo hacemos y con quién lo hacemos. Si la escala y la oportunidad dan, lo hago solo, y si no se dan equipos, unidades transitorias del estudio.

Recuerdo una jornada en el año 75 que refleja un poco lo que puedo ser. Lo fui a despedir a Sorondo, peronista nato, a Ezeiza, porque se iba al Congreso de Madrid. De ahí volví con el autito, paré en el Partido Comunista, de la calle Entre Ríos, que daba un homenaje a Marcos Winograd, que se había muerto hace poco. Salgo de ahí, y terminé dándome un baño y una clase de gimnasia en el Jockey Club, porque por la familia soy socio del club. Si me seguía alguien se podía preguntar: ¿cuál es este?, ¿el que despidió al de Ezeiza?, ¿el que paró en el Partido Comunista en el homenaje a Marcos? Creo que es parte de lo que me ha dejado subsistir, más allá de tener ideas y conceptos más o menos establecidos; ha sido tan cambiante la realidad nuestra, que esta metamorfosis permanente me ha dado la posibilidad de adaptarme y la de poder estar. Yo nací y me crié en Hurlingham en una casa con jardín y barrio, y canchita de fútbol, potrero, y después fui a un colegio marista, y luego fui a la facultad. Haber terminado con una educación más o menos convencional, pero con esa horizontalidad que tenía el barrio, de ser amigo del hijo del farmacéutico, con el hijo del carnicero jugar al fútbol, y salir a andar en bicicleta con el hijo de otro profesional.

Y este pasado de barrio tiene que ver con mi arquitectura, esa escala de ir a lo doméstico, a lo cotidiano, a lo vivido de las cosas, y darle importancia al usuario.

Alguna vez, leyendo a Aldo Rossi, decía que en la arquitectura de la ciudad hay una arquitectura de tejido y una de monumento. Yo me siento más haciendo la de tejido que la de

monumento. Hay arquitectos que están para la arquitectura de monumento, que los tiene que haber, la ciudad los tiene que tener, sus referencias en algunos edificios, en alguna plaza. Además cuantitativamente, creo que hay mucho más tejido que monumento. En una ciudad no puede ser todo monumento y el resto tejido porque no hay dónde vivir. Y creo que los que hacemos la diaria resolvemos la escala del tejido, el barrio, el conjunto, la calle, la plaza, el lugar donde vive la gente; y por ahí en todo caso cuando aparezca el edificio símbolo, aparecerá el palacio, y te da la referencia que hace falta para acotar un lugar. Y en ese sentido, me importa mucho y sobre todo la opinión del que termina quedándose a vivir en lo que yo hago. Que por ahí te invita a comer de vez en cuando, y no te llama solo por las humedades. Pero la mejor satisfacción es cuando vos ves que lo dejaste contento. Y aparte es la mejor referencia también, en lo profesional. Yo creo que la gente no llama a nadie porque vos pongas un aviso en una revista, o un panel en una exposición de arquitectura. Viene la referencia por un tipo al que le hiciste un trabajo, se quedó contento y te recomendó.

Otra cosa que me marcó fue un curso que hice de Arquitectura y Clima con Manuel Net, brillante arquitecto, y el viejo Eduardo Sacriste, en la Sociedad Central. Por eso cuando miro las cuatro caras de los edificios inteligentes no le veo inteligencia, tenés que solucionar un problema que vos mismo ocasionaste, poner vidrio para después poner parasoles y tapar con nylon negro, para que el sol no te mate.

Además de Sacriste, mi referente en los dos primeros años de la facultad fue Le Corbusier, y luego Alvar Aalto, que no era común en los 70; eran más los del Team 10, Stirling y en la versión local Solsona, quienes marcaban el lenguaje de la arquitectura. Y Álvaro Siza, de los actuales, es uno de los que me merece respeto.

Carlos Viarenghi

FAU 1965-1971



1. Concurso Sede Central de Aerolíneas Argentinas, Catalinas Norte, CABA, 1974. Segundo Premio, (con asociados).

2. Concurso Centro Deportivo cubierto La Vuelta de Obligado, CABA, 1972. Segundo Premio, (con asociados).

3. Nueva Ciudad de Federación y Poblado de Santa Ana, Gobierno de Entre Ríos, 1975, (con asociados).

4. Escuela Municipal, Moldes 2043/47, CABA, 1982, (con asociados).

5. Parroquia San Ignacio, Boulogne, San Isidro, pcia. de Buenos Aires, 1984, (con asociados).

6. Concurso Puerto Deportivo e Instalaciones Náuticas, Puerto Chico, San Fernando, pcia. de Buenos Aires, 1980. Primer Premio, (con asociados).

Entré a la facultad en el 65 y me recibí en el 71; terminé de cursar en el 70. Fue muy sorprendente cuando ingresé, porque me encontré con la problemática del número tope. Hice la secundaria en el Nacional Buenos Aires; como teníamos sexto año, no hacíamos curso de ingreso; el reformismo luchaba contra el número tope. Había una movilización y un asambleísmo que te obligaban a pensar un poco en eso por más que ya hubieras superado esa instancia. Estaba expectante, sorprendido y también un poco suspicaz de todo este movimiento del reformismo y de la izquierda; me parecía demagógico. Después me reconcilé con los reformistas, como Alfredo Ibarlucía, en cuyo taller cursé Introducción a la Arquitectura.

Empecé este primer año con mucho entusiasmo. En Visión estaba con Marcolongo, que también era un tipo fantástico, con mucha energía. Y en Matemática cursé en la cátedra difícil, que en ese momento era B. Sage de Romagna. Estaba muy embalado con la carrera, la había pasado muy bien ese primer año, y decidí anotarme en un curso de verano para cursar Estabilidad I. Ahí me pinché, porque me aburría. Hablaban de chapas, una abstracción total, en vez de hablar de estructuras. No había ninguna referencia a la realidad física de las estructuras y de los edificios. Dejé el curso y decidí empezar a trabajar. Tuve la oportunidad de entrar a trabajar en IBM y ese año me transformé en el programador del departamento técnico de IBM. Fue mi primer contacto con la computación. Por supuesto que al cabo de un año era muy tensa la situación con la carrera, había empezado a cursar de noche y al final del año largué el trabajo.

Cuando vino la intervención no hubo más inscripciones voluntarias, sino que ya habían instalado una computadora, y la computadora fabricaba las listas y te mandaba a talleres. Creo que había una serie de opciones, pero por suerte

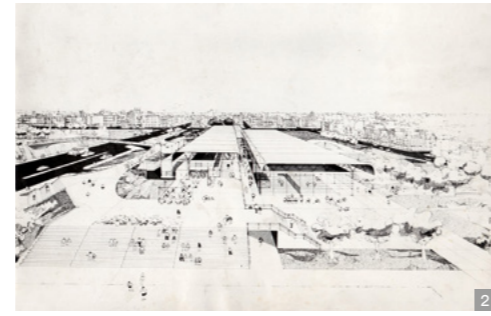
me tocó Alfredo Casares, la facultad había quedado un poco desguarnecida como producto de todas las renunciadas.

Durante toda la carrera hice Diseño en Casares. En Diseño V dieron un tema muy complicado, la remodelación urbana del área de Catalinas. Ahí me sirvió la mentalidad cibernética, porque empezamos a hacer mapeos del área, un poco como una simulación: edad de los edificios, altura o FOT, valores arquitectónicos históricos, buscando el lado positivo de estas variables, cuáles eran los lugares más resistentes a una intervención, a una demolición, por ejemplo. Sobre eso sobrepusimos una especie de patrón urbano, una tipología de manzana con niveles públicos elevados y las conexiones con puentes arriba de Alem, uniendo Catalinas: ya había empezado la época de Archigram.

Luego tuve la invitación de Casares para ser ayudante y me quedé, después de recibido, o sea en los años 71 y 72. Ahí saltó la revolución docente-estudiantil.

Durante esa época empecé a trabajar en el estudio de Llauro donde conocí a Jorge Hampton, éramos dibujantes documentistas de obra, y comenzamos a trabajar juntos en concursos. Recuerdo uno muy complicado que era la remodelación del Hospital Provincial de Rosario, un hospital pabellonal bastante denso. Planteamos un proyecto muy abstracto; un método de diseño, que si bien terminaba en dibujos y respondiendo al programa, fue un sistema muy genérico funcionalista. Hicimos toda una teoría con una memoria muy abultada de cómo era el sistema y cómo había que ponerse a trabajar después con los médicos, era un sistema que garantizaba que cada local iba a tener la solución óptima.

Luego nos unimos para seguir haciendo concursos con Moscato-Schere, y ahí juntamos un poco nuestro berretín sistemático con una onda



que traían ellos, más de dibujo corbusierano, pero muy sencillo. Sentimos que le habíamos encontrado la vuelta a un tema que estaba también vigente y que había sido uno de los motores de la revuelta estudiantil, que en la facultad fue muy virulenta. Supongo que en otras facultades también, pero lo fue particularmente en la nuestra. Podrán decir que era un coletazo del Mayo francés, seguramente en lo formal, pero creo que las causas sociológicas eran bien diferentes. Supongo que el Mayo francés estaba más emparentado con el miedo a una guerra, lo que era el marco de una guerra ampliada en Europa en ese momento. Pero me parece que acá era diferente. Yo estaba como docente en Casares, o en los talleres que se formaron después, las unidades con número y letra: 8-S.

Un día se me iluminó la lamparita, no tanto en lo ideológico —personalmente tenía mucha influencia del marxismo—. La Unión Soviética era potente en ese momento y había una confrontación ideológica fuerte. Yo había estado estudiando marxismo, no tanto por la fascinación por la ideología, por la cosa izquierdista, sino por el materialismo dialéctico. Me parecía muy serio esto de buscar la causa material de las cosas. La causa material ligada —que después se desmintió un poco con Althusser, pero en principio podemos decir que con la cuestión económica. Era un docente revolucionario, mi grupo era un discutiendo sobre qué hacer. Además durante meses no se trabajó, sino que estábamos preguntándonos “qué vamos a hacer”.

Estaba todo muy agitado. Yo me preguntaba cuál era la solución, porque dentro de la metodología marxista había una contradicción entre la masificación de la facultad, la cantidad de alumnos, que ya había explotado, y las posibilidades de trabajo en la realidad. Me pareció que eso era la causa material profunda, inconsciente, de toda esta movida.



Finalmente se fue dando una solución teórica: como el pueblo es mucha gente, seamos arquitectos para el pueblo, entonces vamos a tener trabajo. Una arquitectura dirigida hacia las masas, pero se podía hacer en forma bastante descentralizada, como para darle laburo a todo el mundo. En ese sentido cerraba un poco con el tema de una arquitectura, desde el punto de vista peronista, se diría sencilla, práctica, nacional y popular. Con ese ímpetu empezamos a trabajar con Moscato y Schere en los concursos, nos fue bastante bien. La Vuelta de Obligado fue un centro deportivo, con esta idea de los conectores, áreas servidas, áreas de servicios, una reducción significativa de los problemas, que no sé si cerraba mucho con la realidad de la construcción, del proyecto, pero sí cerraba magníficamente en la facultad de masas.

En ese momento surgió la posibilidad de irme de Buenos Aires. Walter Grand, presidente del Instituto de la Vivienda de Entre Ríos, necesitaba dos arquitectos como asesores, que movieran un poco toda una cosa muy burocrática que había en el Instituto. Nos fuimos con Oscar “Cacho” Soler, y estuvimos desde el 74 hasta el 76. Estuvimos entonces un año en el Instituto de la Vivienda, moviendo un poco la burocracia, y haciendo un plan de 3000 viviendas para toda la provincia. Al año siguiente, en el 75, un proyecto para Federación, que fue un plan de la provincia, en una época bien estatista.

Nosotros estábamos un poco alejados de todo el tema, pero convivimos con la época de Isabel y López Rega, estábamos tranquilos con el gobernador Enrique Tomás Cresto, y Walter Grand, que era un hábil político, consiguió la plata fundamentalmente de Salto Grande para bancar todo el proyecto. El golpe del 76 nos agarró con el proyecto prácticamente terminado; tuvimos varias luchas, Grand fue en cana, y entonces armamos un triunvirato con otro pibe de



Paraná que era secretario técnico de Grand y con un ingeniero que se ocupaba de todas las cuestiones de infraestructura y redes, con el compromiso de llamar a licitación, que esta se adjudicara para después borrarlos; garantizar que se hiciera la ciudad. Fue un sufrimiento convivir con los milicos; el trabajo había empezado a ser insalubre y por suerte solamente burocrático, de papeles, de llamados, con muchas intrigas. Empezaron las auditorías sobre el proyecto, pero después de varias idas y vueltas se llamó a licitación. Los milicos habrán hecho su negocio y adjudicación, no lo sé, nosotros nos fuimos dando un portazo.

Cuando volví a Buenos Aires, formamos el estudio Pasinato-Soler-Viarenghi.





En el año 1983, con el retorno de la democracia, se inició un nuevo proceso de normalización universitaria que recuperó el cogobierno y la autonomía, levantó las restricciones al ingreso y convocó nuevamente, a través de concursos, a una gran cantidad de profesores que estaban fuera de la universidad pública. El rector de la UBA, Francisco Delich, creó el Ciclo Básico Común, que permitió el ingreso masivo a la universidad, y el Pabellón III se transformó en una de sus sedes principales. En 1985 se crearon las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial a las que, posteriormente, se sumaron las de Diseño de Imagen y Sonido, y de Diseño de Indumentaria y Textil. Mientras tanto, la sede actual y definitiva de la FADU fue terminada lentamente con el paso de los años. En 1988 se construyó el nuevo acceso con escalinata y locales comerciales.

Vista del nuevo acceso al Pabellón III. Fotografía del Archivo de la Fototeca del Instituto de Arte Americano, FADU-UBA.



Continuidades y rupturas: escenarios de tres décadas de enseñanza de la arquitectura

Por arquitecto Alberto Varas, Profesor Consulto FADU-UBA

Primavera del 84

A pesar de que no estoy mayormente interesado en analizar los cambios en la cultura arquitectónica poniendo el énfasis en los acontecimientos políticos, debo reconocer que es imposible tomarle el pulso a la enseñanza de la arquitectura y a la vida universitaria a partir de la década del 80 sin referirlas al escenario de los cambios sociales y políticos que significaron la instauración de la democracia, y el consecuente optimismo y la esperanza que se abrieron como marco para el surgimiento de las nuevas tendencias. Si bien la mayor parte de ellas ya existían en el campo profesional y en los proyectos y las investigaciones que se habían debatido en las escuelas informales, es notorio que habían quedado, hasta mediados de los 80, fuera de las aulas universitarias, debido a la ausencia en ellas de quienes habían sido sus impulsores.

Esa misma perspectiva es la que nos permite ver más claramente, desde la actualidad y en sentido contrario a la dirección de los hechos históricos, los progresos y retrocesos, las etapas y las variantes que surgieron en los modos de enseñar arquitectura a partir de la gran apertura que significó la facultad del 84.

Un grupo numeroso de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires – del que formé parte–, con una formación similar basada en un racionalismo de cuño moderno y una actitud analítica frente al proyecto, y que reconocía la influencia de los referentes globales de la producción arquitectónica y debatía la validez de los modelos internacionales y las aduanas culturales como límite a su aplicación, pero que, al mismo tiempo, no tenía prejuicios localistas, egresó de la Facultad en junio de 1966. Habíamos sido alumnos del Taller de Composición Arquitectónica del profesor [Juan Manuel] Borthagaray en el que, por primera vez en nuestra formación, se nos habían abierto las puertas a una comprensión de

los procedimientos del proyecto y del sentido profundo de la arquitectura, y de la pasión que podía despertar hacerla.

Este grupo de arquitectos que recién se iniciaban, junto con otros de su misma generación y con quienes habían sido sus docentes más jóvenes fue, en los años siguientes, protagonista de un nuevo y fecundo período de la escena arquitectónica argentina.

Algunos, ya jóvenes profesionales, regresaron a la facultad en 1973 y otros, ante el rumbo que habían tomado las cosas, una politización extrema y una orientación del pensamiento arquitectónico que degradaba la idea del proyecto, debimos seguir nuestro camino fuera de las aulas.

Muchos de nosotros tuvimos la inmensa suerte, más allá de los vaivenes de la política y de los oscuros años del poder militar, de poder insertarnos en la profesión y desarrollar desde allí nuestras capacidades adquiridas en los años de facultad. Otros partieron al exilio.

Así las cosas, se inicia en 1984 una nueva etapa de la vida universitaria del país y de la Facultad de Arquitectura.

Había pasado mucha agua bajo el puente para nuestra generación y aun para los estudiantes formados en esos años por profesores que habían convalidado, con precariedad intelectual, la censura y la mediocridad que se adueñaron de las aulas universitarias durante la dictadura.

Generosamente, la Facultad abrió sus puertas a profesores de distintas tendencias, credos políticos y teorías sobre la arquitectura, para reconstruir desde allí un nuevo marco para nuestra cultura arquitectónica.

Compartimos ese espacio de las cátedras de Proyecto con algunos de los que habían sido nuestros profesores y que volvían a la facultad para una nueva oportunidad, como Juan Manuel "Manolo" Borthagaray, Javier Sánchez Gómez, Justo "Jujo" Solsona, Horacio "Bucho" Baliero,

Jorge Goldemberg y muchos de los que habían sido nuestros compañeros y regresaban ahora como profesores, como Roberto Frangella, Carlos Alberto “Berto” Berdichevsky, Jorge Moscato, Teresa Egozcue, Rodolfo “Rolo” Sorondo, Beatriz Escudero, Jorge Erbin y muchos otros que dejaron su impronta personal y una interpretación, también personal, de cómo debía concebirse la arquitectura.

Escenario de los discursos plurales

Fue una etapa fundacional. De convivencia de enfoques y gran efervescencia productiva. En cuanto a mis intereses y los del grupo de trabajo que habíamos conformado en la profesión, llevábamos más de una década de experimentación con la teoría de sistemas aplicada al proyecto. Una elaboración investigativa sobre los procesos proyectuales y sobre otra manera de formalizar la arquitectura.

Siendo muy joven, asociado con un grupo de colegas, había construido la Papelera Koch y Polito, y proyectado el Auditorio de Buenos Aires. Durante mis años de estudiante había leído a Reyner Banham y a los Smithson, Alison y Peter, y había admirado a James Stirling; sin embargo, un poco más adelante, promediando los 70, se agregaron a esa formación y esos gustos otras lecturas: Christopher Alexander y sus *Notas sobre la síntesis de la forma*, Robert Venturi y su *Complejidad y contradicción en la arquitectura moderna*, Aldo Rossi y su influyente *Arquitectura de la ciudad*, tres columnas del pensamiento crítico.

Entrábamos así de lleno en un período de revisión de las concepciones del modernismo clásico elaborado en la primera mitad del siglo xx y que se había aplicado plenamente a la enseñanza de la arquitectura desde la década del 60. Este bagaje moderno que había sido nuestro cuerpo teórico de referencia como estudiantes entraba ahora —a mediados de los 80—, especialmente en

materia de urbanismo, en una etapa de revisión. La modernidad vista como la panacea de la construcción de una nueva sociedad y de una nueva arquitectura era un cuerpo teórico en el que ya no confiábamos plenamente, dudas sembradas en los últimos años de nuestra formación de la mano del Team 10 y del estructuralismo holandés, y desconfianza que habían generado una práctica proyectual y una forma de pensar la arquitectura basadas en otros supuestos.

En mi caso particular, este nuevo interés por este punto de vista y la convicción del peso de la cuestión urbana como factor determinante de la formalización de la arquitectura hicieron que abriera una cátedra de Arquitectura del último año dedicada a estos temas: Arquitectura y Ciudad. También por esa época veíamos con mucho interés las fundamentales experiencias españolas de los 80 y luego de los 90, con influyentes personajes como Manuel de Solà-Morales, Oriol Bohigas o Joan Busquets.

Estábamos transmitiendo a nuestros estudiantes las nuevas perspectivas de la enseñanza frente a la disyuntiva entre plan y proyecto, y frente al agotamiento de la objetualidad moderna con que se venía enseñando la arquitectura en la facultad.

A partir de 1984 en la facultad convivieron las tendencias más opuestas, entre ellas la visión de las Casas Blancas, arquitectura neovernacular, encarnada en la obra de Claudio Cavero y Eduardo Ellis, que en su despojamiento tecnológico, y cargadas de un formalismo antirracionalista, convivían con el neorracionalismo híbrido, de partido y matriz estructural, con un rossismo formalista e historicista y, por supuesto, también con un populismo de geometrías, volúmenes y tecnologías simples justificadas por su fuerte orientación política.

Por otro lado estábamos quienes, buceando en la complejidad y el significado de lo urbano como condición de la arquitectura en la ciudad,

y en la experimentación proyectual, confiábamos en el interés disciplinario que contenían los procesos de indagación en la formalización de la arquitectura.

Abrí mi taller con un curso de Diseño V, el último de la carrera, porque quería trabajar con los estudiantes sobre este tema de la ciudad y su relación con la arquitectura. Era un Taller de Proyecto Urbano basado en la formalización de la arquitectura, en las tipologías y en el diseño del espacio público. Predominaban los proyectos de gran escala capaces de producir transformaciones en la ciudad.

Nos parecía que si el referente clásico de la arquitectura había sido la naturaleza, y la máquina el del modernismo de la primera mitad del siglo xx, la ciudad y, sobre todo, la metrópolis, en su enorme complejidad, habría de ser el referente del siglo xxi.

Es difícil definir la evolución de la tendencia general de la enseñanza a partir de este primer período de pluralidad del que disfrutó la enseñanza en la FADU. Sin embargo, el período siguiente a esta primera etapa de experimentación y contraposición de experiencias, en su riqueza, demostró por sí mismo que el nuevo escenario de la cultura arquitectónica era de una inusitada complejidad y de una aceptable convivencia de alternativas de posiciones proyectuales que podían convivir como menú intelectual para enriquecer, en un momento fundacional, el intercambio y el rico debate de ideas de la vida universitaria. Algo bien distinto a la escolástica típica de las escuelas pequeñas enroladas en tendencias vanguardistas.

Siendo la UBA un centro académico de enorme cantidad de alumnos, también parecía bueno corresponder con la amplitud necesaria en materia de interpretaciones de la realidad. Intentábamos que así también funcionaba la ciudad.

La caída de la diversidad

A partir de los primeros años de la década del 90 se diluyó el impulso inicial que había generado esta multiplicidad de orientaciones, y perdió riqueza el debate de las distintas visiones del proyecto. Se inició en cambio una etapa en la que la preocupación fundamental se concentró en un profesionalismo, bastante difícil de alcanzar por otra parte, que actuó como principal disparador de algunas de las pocas modificaciones introducidas en los planes de estudio, particularmente las orientadas a la mayor comprensión del papel de la tecnología, de los procesos constructivos y de las normativas, orientación desde la cual quizás imperceptiblemente se tomaba distancia del proyecto como una forma de pensamiento arquitectónico y se producía una aproximación mayor a la profundización del proyecto como representación técnica de la obra material.

Se trató de un período intermedio en el que asomó la preocupación por un deterioro en la calidad y el contenido de los trabajos de los estudiantes y, en general, por la reducción de los procesos de acumulación de conocimiento en el campo de la formalización de la arquitectura.

También se renovó la discusión sobre la vieja práctica del Taller Vertical, el viejo modelo Beaux Arts y la cuestión de los ciclos, pero no es casual que esta pérdida de diversidad haya coincidido con un reflujó hacia el Taller Vertical, una forma de la tradicional enseñanza escolástica que los mismos estudiantes dejaron de convalidar al cambiar de taller varias veces durante su ciclo formativo.

Manifestaciones del pensamiento complejo

En años recientes, el comienzo del siglo xxi trajo como consecuencia un campo de incertidumbre. El trabajo sobre los cambios en la cultura y la sociedad y sobre una lectura del proyecto que surge como consecuencia de la observación de

fenómenos que ocurren en la ciudad y en la naturaleza resultaron decisivos para la creación del nuevo escenario.

Una suma de experiencias profesionales y académicas ha permitido que nos aproximáramos a formas de mayor complejidad del pensamiento arquitectónico, en las que la incorporación del factor urbano y del paisaje han impactado de lleno en el panorama del proyecto. Desde nuestro punto de vista la enseñanza de la arquitectura ha dado en este sentido un vuelco importante.

Tampoco puede soslayarse el impacto que en aspectos específicos de las técnicas proyectuales han tenido los instrumentos digitales.

Mirando el futuro

La adaptación a los cambios constantes que exigen las circunstancias actuales requiere más que nunca de un pensamiento estratégico capaz de incorporar los cambios de rumbo, la experimentación permanente y la comprensión global de los fenómenos que están presentes y determinan la producción del hábitat humano. Las ciudades, grandes y pequeñas, se han convertido en el marco y sostén principal de la actividad arquitectónica. La tarea del arquitecto se ha vuelto más compleja, dependiendo de más factores externos para su efectiva realización.

Pero al mismo tiempo, se ha hecho más necesaria la elaboración de un pensamiento específicamente arquitectónico de nuestra época para interactuar desde ese pensamiento con la complejidad y diversidad de la cultura contemporánea.

Tenemos que aumentar el alcance de nuestro pensamiento, aumentar nuestra capacidad tecnológica, y ampliar nuestra mirada sobre la ciudad y la naturaleza y los nuevos paisajes resultantes para entender cuál es el lugar que ocuparán en el mundo estos productos artificiales y culturales que son los edificios y las ciudades. Y, lo más difícil de todo, tendríamos que desarrollar

en nuestros estudiantes una capacidad de comprensión y de reacción frente al proyecto capaz de reciclarse sin perder de vista los mecanismos básicos de la producción de la buena arquitectura, la que, finalmente, obtiene la legitimación cultural y social que la justifica.



Experiencias en la enseñanza de la arquitectura*

Por arquitecto Daniel Ventura, Profesor Adjunto FADU-UBA

El objetivo de este trabajo es estudiar el problema del espacio arquitectónico en sus claves materiales, representacionales, simbólicas y fenomenológicas, con el fin de proponer hipótesis de trabajo que se orienten a sostener una posición con respecto al tema en la arquitectura contemporánea.

Se busca definir, desde la enseñanza universitaria, un escenario de acción donde se puedan realizar operaciones proyectuales a partir de recortes materiales propios de la disciplina, entendiendo por *recortes* a la construcción de cortes o secciones en tres dimensiones que involucran tanto la construcción material como el espacio arquitectónico. La identificación y definición de estructuras conformadas por elementos que generan espacios arquitectónicos permite la creación de una plataforma activa que devela los mecanismos de producción material para la realización de un nuevo proyecto.

A partir de una serie de trabajos indagatorios, se propone profundizar en la noción de construcción de espacio arquitectónico a través del análisis, elaboración, desarrollo y realización de recortes de proyectos arquitectónicos, enfocados particularmente en su condición de construcciones espaciales.

Este proyecto académico posibilita originar un mayor grado de coherencia en las operaciones realizadas por los estudiantes. Estos procesos proyectuales permiten abrir nuevas preguntas acerca de las generaciones de espacio arquitectónico y su relación con el campo material. La profundización impacta en la producción disciplinar y produce un debate sobre la pertinencia de un lenguaje arquitectónico contemporáneo.

Entendemos por "construcción tectónica" la estructura de pensamiento que involucra la materia y es capaz de abordar los temas inherentes a las lógicas y las coherencias en un proceso proyectual. Es durante este proceso cuando las

preguntas determinan las diversas posibilidades de llegar a la materialización, y es el tiempo el factor fundamental donde se realizan las experimentaciones. Dentro de esas lógicas operacionales se encuentra la estructura arquitectónica que se manifiesta como el orden capaz de generar el espacio arquitectónico. Se trata de una conceptualización en términos tectónicos, que involucra tanto el problema de la relación entre pesos, esfuerzos y materiales como el de las formas y los requerimientos humanos.

Estas construcciones tectónicas dan cuenta también de las experiencias sensoriales, psicológicas, fenomenológicas, y sus efectos en las emociones, conductas, representaciones, configuraciones simbólicas y significaciones.

Kenneth Frampton ha elaborado el problema de la construcción tectónica enfatizando en el espacio cuando cita las ideas de Schmarsow (1894), quien percibe la arquitectura como el despliegue progresivo del sentimiento del hombre con respecto al espacio y lo identifica como principio conductor de toda forma arquitectónica. De esta manera, coincide con los modelos de espacio-tiempo del universo en el sentido científico: la ciencia afecta la forma de concebir el espacio, reforzada por la experiencia de la velocidad y las invenciones mecánicas de la última mitad del siglo xx. Desde entonces, dice Kenneth Frampton, en *Estudios de la cultura tectónica, poéticas de la construcción en la arquitectura moderna de los siglos XIX y XX*, "somos incapaces de pensar arquitectónicamente sin hacer especial énfasis en el desplazamiento espacial del sujeto desplazándose en el tiempo" (1999, p. 12).

Para Peter Zumthor, la atmósfera es una categoría estética, una sensibilidad emocional. En su obra se pone de manifiesto el cuerpo de la arquitectura, la consonancia de los materiales, el sonido y la temperatura del espacio, la tensión entre interior y exterior, los grados de intimidad y

* Este trabajo académico es resultado de la experiencia realizada en el Taller de Arquitectura I de la cátedra SLS (Solsona, Ledesma, Salama), entre los años 2008 y 2013. Equipo de trabajo: Adjunto Daniel Ventura, JTP Federico Paz, Federico Azubel.

la luz sobre los objetos. Dice en su libro *Atmósferas*: “[...] en mi trabajo tiene que haber un procedimiento, unos intereses, unos instrumentos, unas herramientas. No trabajamos con la forma, trabajamos con el resto de cosas, con el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, la anatomía, etc. Desde el inicio, el cuerpo de la arquitectura es construcción, anatomía, lógica del construir...” (2006, p. 12).

A partir de lo expuesto anteriormente, nos proponemos habilitar un ámbito en donde se puedan experimentar e intercambiar materiales de estudio compuestos por maquetas o modelos de recortes de obras de arquitectura, que pongan de manifiesto el problema tectónico y que se puedan generar con este material las transformaciones necesarias para producir un nuevo proyecto arquitectónico.

Desarrollo

El taller como lugar de aprendizaje, investigación y experimentación implica un conjunto de personas trabajando con un mismo fin. El equipo de trabajo es participativo y está conformado por docentes y estudiantes. Las respuestas a los problemas son una serie de preguntas que se van formulando a partir de las diferentes miradas sobre el *objeto arquitectónico*. Pensamos la enseñanza como un proyecto que se va transformando a través del tiempo. El material de trabajo es el instrumento por el cual se realizan las exploraciones proyectuales. Ese material está compuesto por partes de obras de arquitectura contemporánea que tienen una fuerte relación con la materialidad, la estructura y el espacio. Las piezas o recortes que se desprenden de las obras conforman el primer acercamiento a los problemas inherentes al modelo de estudio. Pensar en un recorte de una obra es decidir y determinar cuáles son los elementos con los cuales se quiere hacer la investigación. Significa elegir un espacio donde se estén

dando simultáneamente el mayor grado de relaciones materiales y estructurales y que, además, generan una particular percepción del sujeto.

Entendemos que la intención del proyecto es develar, a través del recorte, los problemas que se están originando a partir de la disposición de los elementos que lo constituyen. Se trata de separar los problemas para determinar con más precisión la relación intrínseca de las partes. Entendemos como problemas a los factores por los que tiene que atravesar la arquitectura para poder conformar el espacio arquitectónico:

Factores materiales

Se estudian los casos a partir de los sistemas de producción material. Pueden ser construidas con mampuestos, sistemas de colado, sistemas realizados a través de montajes y sistemas mixtos. Entender las diferencias con que cada uno de estos sistemas de producción opera permite no solo ser consciente de la técnica, sino también de las posibilidades de expresión que genera dicho modo de producción.

La mirada está puesta en las formas con las que se vincula cada uno de los elementos o las lógicas de repetición, en el caso de los mampuestos; en los moldes con los que se van a realizar los colados y determinar sus texturas, y en las uniones de los elementos que componen los sistemas de montaje.

Cualquiera de los sistemas tendrá diferentes maneras de ser representado. Los modelos también tienen su propia expresión, que está dada por el modo de producción que conlleva la obra.

Factores de borde

El estudio del borde de una obra de arquitectura no implica necesariamente hacer foco en la envolvente sino en la relación espacial con la que la superficie está involucrada. Los elementos constitutivos de un borde pueden ser tanto

verticales, horizontales como inclinados. Podrán formar parte tanto de un cerramiento como de un territorio. El borde involucra, también, la estructura y la materialidad. Da cuenta de los grados de continuidad o discontinuidad de los espacios que involucra.

Factores estructurales

La estructura es entendida como estructura arquitectónica. Los elementos que la componen no solo son el sostén de la obra sino que son los que generan el espacio arquitectónico. Se estudian las formas con las que llegan las cargas al suelo y cómo influyen en la percepción del sujeto sobre el peso de las mismas.

Factores de vínculos

Se entiende como vínculo tanto al espacio de transición que existe entre dos espacios como a la unión material entre dos elementos. La mirada va a estar puesta en ese lugar de unión donde se generan continuidades o discontinuidades, tanto de un espacio como de una pieza de producción material. La medida de ese espacio intermedio será objeto de análisis para entender el *espesor* de la transición entre las partes.

Factores fenoménicos

A partir de la mirada del sujeto involucrado con el espacio se estudia la percepción del mismo en función de los grados de continuidad o discontinuidad, la escala, las proporciones y la incidencia de la luz natural sobre el espacio. Estos factores influirán de manera directa sobre las emociones y generarán una percepción particular del sujeto sobre diferentes espacios.

Factores territoriales

Se entiende al territorio como lugar físico en donde se inserta la pieza arquitectónica. Se estudian sus límites, contexto, escala, accidentes

geográficos, los factores climáticos y la posición respecto del asoleamiento.

Factores de uso

Son los que resulten del estudio de las acciones del sujeto involucrado con el espacio arquitectónico. Estos factores de uso se entenderán como lugares para estar, dormir, contemplar, descansar, comer, cocinar, etcétera. Los elementos que generen estas acciones serán también parte de la materialización del espacio y son los que pondrán en valor su funcionamiento.

Todos estos factores son producto de una investigación teórica y práctica y son atravesados por los estudiantes a través de una representación tridimensional / material que contribuye a la mejor comprensión de los problemas. *Esta representación también es un proyecto*. Implica pensar la elección del o los materiales con los que se va a hacer el modelo y la forma con la que se van a vincular. La escala de trabajo permitirá ver con mayor claridad las estrategias configurativas de la estructura arquitectónica. Estas escalas serán, según el caso, 1:25, 1:20, 1:10.

Las construcciones de estas piezas permiten una profunda observación sobre la relación entre las distintas partes que conforman la obra de arquitectura. A partir de este material comienza a producirse una transformación que permite *pensar-repensar* un futuro proyecto arquitectónico, y lograr un lenguaje disciplinar que da cuenta de manera coherente de las lógicas de producción tectónica del espacio.

Un mismo caso de estudio puede dar diferentes resultados en sus recortes. Los focos en donde producirlos pueden ser variados, y distintas las maneras de representarlos. El proyecto de recorte implica decidir hasta dónde es necesario que forme parte cada elemento. Su decisión será producto de las propias leyes por las cuales se

construyó la obra y los vínculos con los otros elementos constitutivos.

La puesta en valor del espacio arquitectónico permite verificar la relación del sujeto y su percepción a partir de la elección del material de la obra.

La elección de un foco permite producir un mayor grado de potencialidad de los problemas tectónicos estudiados, y la elección del material con el que se realiza la representación permite reflexionar sobre la técnica empleada en ese foco.

Conceptualizar el trabajo de recorte y transformación implica desarrollar nuevas hipótesis respecto a cómo transformar un recorte producido de una totalidad, en un nuevo proyecto arquitectónico que represente una nueva totalidad a partir del desarrollo y entendimiento de sus posibilidades espaciales, materiales y tectónicas.

El trabajo indagará sobre las coherencias entre las formas de representación y las características tectónicas de la obra. Las posibilidades o no de generar el corte de cada elemento constitutivo de la obra permiten reflexionar acerca de la pertinencia de cada uno de los elementos componentes.

Ampliar el proyecto permitirá indagar en los modos de transformación posibles sobre el trabajo generado para desarrollar nuevos proyectos arquitectónicos. Esto implica repensar la condición de uso de los nuevos espacios y sus nuevas formas de recorrido.

A las nuevas piezas de trabajo se las somete a nuevas relaciones espaciales vinculándolas con espacios cubiertos, semicubiertos y descubiertos. Esta primera operación de transformación incluirá al sujeto como eje fundamental de la percepción del espacio, y se trabajará sobre las diferentes posibilidades de recorrido del objeto arquitectónico.

El proyecto indagará particularmente sobre el espesor del límite entre cada uno de estos tres espacios y reflexionará acerca de sus vínculos.

Esta operación modifica sustancialmente la pieza. Permite establecer diferentes grados de jerarquías y resuelve nuevas instancias de recorridos. Atravesar estos espacios produce nuevas percepciones fenoménicas en el sujeto. Leemos, en este sentido, a Marcel Proust (1966, p. 218):

[...] ya hacía rato que habíamos salido de Martinville, después que el pueblecillo nos había acompañado unos minutos, y, aún solitarios en el horizonte, sus campanarios y el de Vieuxvicq nos miraban huir, agitando en señal de despedida sus soleados remates. De cuando en cuando uno de ellos se apartaba, para que los otros dos pudieran vernos un momento más; pero el camino cambió de dirección, y ellos, virando en la luz como tres pivotes de oro, se ocultaron a mi vista. Un poco más tarde, cuando estábamos cerca de Combray y ya puesto el sol, los vi por última vez desde muy lejos: ya no eran más que tres flores pintadas en el cielo, encima de la línea de los campos...

Los ejercicios de transformación siempre involucran al sujeto e indagan sobre la capacidad que tienen los elementos materiales para producir esos cambios. Es en este momento donde se redimensionan cada uno de los componentes del nuevo objeto.

A partir de este instante el nuevo objeto se involucrará con su territorio, con el cual construirá nuevas relaciones. Las superficies comienzan a adaptarse a su propio terreno. El proyecto encuentra nuevas problemáticas de las cuales apropiarse. Las pendientes, la orientación, el clima y el contexto son los factores por los cuales la pieza debe sufrir la transformación.

Rosalind Krauss (2006, pp. 279 y 282), en el capítulo sobre la obra *Cambio*, de Richard Serra, remite a la *Fenomenología de la percepción*, de Merleau Ponty. Dice:

[...] una red de perspectivas con la que establecer un horizonte interno para la obra (por oposición al horizonte real),

una red por la cual definir a su vez constantemente la visión personal del objeto en términos de relación con dicho objeto, su idea de la transitividad de esta relación ("elevar", "extender", "comprimir", "girar"), de manera que la obra marca la actividad de la relación del espectador con su mundo...

El trabajo comienza a adaptarse a las nuevas geometrías de su propio territorio, transforma paulatinamente sus bordes, genera nuevas transiciones. Permite pensar sobre nuevos espacios abiertos y sus grados de continuidad o discontinuidad con los espacios interiores. Los espacios podrán adaptarse a las nuevas condiciones de asoleamiento y transformarán sus bordes respecto de la incidencia de la luz sobre los espacios interiores.

No trabajamos con la forma, trabajamos con el resto de cosas, con el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, la anatomía, etcétera.

Desde el inicio, el cuerpo de la arquitectura es construcción, anatomía, lógica del construir. Nosotros trabajamos con todas esas cosas, con un ojo puesto simultáneamente en el lugar y el uso... (Zumthor, 2006).

Luego de todas estas aproximaciones a la construcción material del espacio arquitectónico, el objeto se pondrá en relación con las condiciones de uso establecidas.

Estas condiciones serán determinadas acciones del sujeto en función de las necesidades para habitarlo. Los lugares podrán ser de carácter doméstico, público, social, etc., según el caso. La pieza entonces sufrirá su última transformación. El objeto se transformará en la obra de arquitectura. El proyecto ya habrá encontrado su propia lógica y su propia expresión. Sus nuevas condiciones materiales y espaciales han generado a través de la experiencia una nueva y única manera personal de generar en ese sitio un proyecto de arquitectura.

Bibliografía

- Abalos, Iñaki y Juan Herreros: *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea. 1950-2000*, Madrid, Nerea, 2000.
- Baixas, Juan Ignacio: *La forma resistente*, Santiago de Chile, Ediciones ARQ, 2003.
- Frampton, Kenneth: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Akal, 1999.
- Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Merleau-Ponty, Maurice: *La fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Paricio, Ignacio: *La construcción de la arquitectura. Las técnicas*, Barcelona, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, 1996.
- Paricio, Ignacio: *La construcción de la arquitectura 2. Los elementos*, Barcelona, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, 1996.
- Paricio, Ignacio: *La construcción de la arquitectura 3. La composición. La estructura*, Barcelona, Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya, 1997.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1966.
- Schmarsow, August: *La esencia de la creación arquitectónica*, primera edición, 1894.
- *Revista de Arquitectura*: "La técnica", N.º 225, junio de 2007.
- Zumthor, Peter: *Atmósferas*, Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 2006.
- Zumthor, Peter y Pedro Madrigal: *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.



Entre los años 2003 y 2007, desde DAR se realizaron exposiciones –organizadas por décadas, desde 1930 al 2000– de diplomados de la carrera de Arquitectura, sobre el par temático *Yo alumno / Yo arquitecto*. Esta experiencia, conjuntamente con las entrevistas extractadas, conforman este libro. Aquí presentamos algunos fragmentos de cada exposición.

Los 80 en Arquitectura

Septiembre de 2006. Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria

La intervención de la universidad en el año 76 y la restauración de la democracia en el año 83 marcan este período de formación.

Con esta cuarta exposición completamos una visión inicial de lo que podríamos llamar la enseñanza de la arquitectura en la facultad y su relación con la modernidad, durante el siglo pasado.

El número de egresados en ese período fue de alrededor de catorce mil.

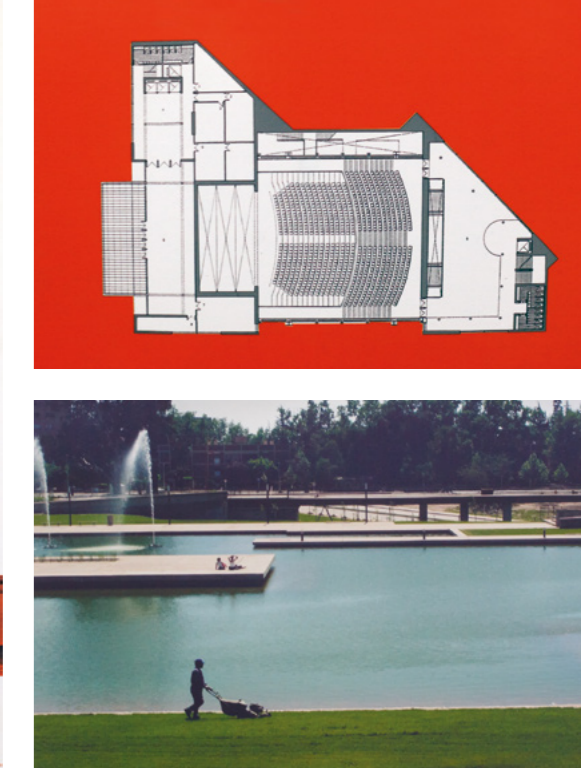
Se continúa con los ejes conductores de las exposiciones anteriores: *Yo alumno / Caja de herramientas / Yo arquitecto*.

Expositores

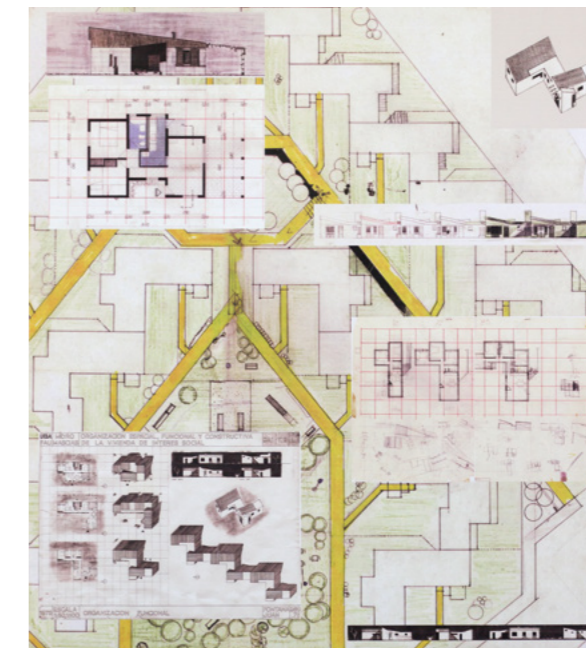
- Ricardo Blinder
- Luis Bruno
- Esteban Caram
- Fabián de la Fuente
- Claudio Ferrari
- Javier Fernández Castro
- Pablo Ferreiro
- Juan Fontana
- Oscar Fuentes
- Marcelo Gianfelici
- Matías Gigli
- Ariel Jacobovich
- Flavio Janches
- Gabriel Lanosa
- Gustavo Robinsohn
- Adrián Sebastián
- Martín Vega
- Daniel Ventura
- Marcelo Vila
- Francisco Zanada

EXPOSICIÓN

fragmentos*



La producción de arquitectura forma parte del proceso de construcción cultural, esta condición la transforma según nuestro pensamiento en una herramienta de opinión, desde ese lugar creemos fuertemente en el compromiso ideológico



1 9 7 6
SOLADORES DEL PRIMER TRABAJO FADU UBA



80
Javier Fernández Castro
arquitecto FADU - UBA 1986

YO ALUMNO YO ARQUITECTO

extractos de entrevistas y textos

**Marcelo
Gianfelici**

**Matías
Gigli**

**Esteban
Caram**

**Ricardo
Blinder**

**Daniel
Ventura**

**Adrián
Sebastián**

**Pablo
Ferreiro**

**Luis
Bruno**

**Marcelo
Vila**

**Javier
Fernández
Castro**

**Gustavo
Robinson**

**Juan
Fontana**

**Daniel
Becker**

**Flavio
Janches**

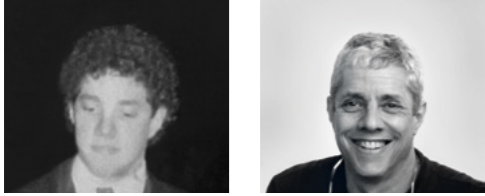
**Fabián
de la
Fuente**

**Francisco
Zanada**

**Oscar
Fuentes**

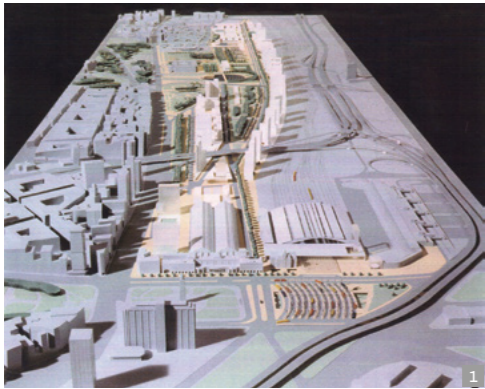
**Claudio
Ferrari**

**Gabriel
Lanosa**



Daniel Becker

FAU 1979 - FADU 1985



1. Concurso Internacional de Ideas para el Área de Retiro, CABA, 1996. Primer Premio, (con asociados).
2. Proyecto del Túnel de Avenida Libertador y Avenida Sarmiento, CABA, 1995. Primer Premio, (con asociado).
3. Museo del Bicentenario, Puesta en valor del Edificio de la "Aduana de Taylor", declarada Monumento Histórico Nacional, Buenos Aires, CABA, 2009, (con asociados).
4. Casa en La Lucila, pcia. de Buenos Aires, 2000, (con asociado).
5. Concurso Nacional de Anteproyectos Centro Cultural del Bicentenario y de Ideas para su entorno inmediato, 2006. Primer Premio, (con asociados).
6. Concurso de Anteproyectos Parque Central de Mendoza, pcia. de Mendoza, 2005. Primer Premio, (con asociados).

Antes de terminar la secundaria, estaba seguro de que estudiaría la carrera de Medicina. Había cursado en la Escuela Normal Nacional Superior del Profesorado Mariano Acosta, con orientación en Biología, donde estaba involucrado en el laboratorio de biología y participaba en las ferias de ciencias. Pero también me interesaban las artes plásticas, inspirado por un profesor de dibujo y escultura, el "Tano" Benedetti. Gracias a él participé en concursos de pintura y escultura, en los que comencé a cultivar el placer por la cultura visual. Finalmente, me decidí por comenzar la carrera de Arquitectura en el año 1979, en la FAU-UBA, como se llamaba en ese momento, donde mi padre, el ingeniero José Becker, era profesor de Estructuras.

Memoria selectiva

Los primeros años me son muy borrosos, seguramente como una negación de los momentos que vivía el país. La dictadura militar había aterrorizado a las personas, y el mundial de 1978 había narcotizado las conciencias. En ese contexto político, ingresé en 1979 a la FAU-UBA, luego de un examen de ingreso de Matemática y Física. Tenía 17 años y, a pesar de ello, era poco consciente de las cosas que sucedían. El recuerdo que ilustra la situación era la necesidad de mostrar el documento para poder ingresar. Si lo olvidaba, tenía que regresar a casa.

Hasta el año 1982, pocos aspectos importantes disciplinares quedaron en mi memoria de estudiante, salvo el hecho de que las materias de representación eran más importantes que la materia de Diseño. Aparentar y representar era más significativo que pensar. Las "técnicas" también eran otro de los pilares de la enseñanza, no en su relación de la cultura del construir, sino como expresión de los valores en que debía vivir la sociedad. Pocos profesores dejaron algo en aquel inconsciente joven estudiante. Roberto Doberti,



Gazaneo, Moro, y mi padre, por lo que me enseñaba en casa, son los profesores de los que guardo una buena memoria.

Clic

El año 1983 fue un momento de ruptura por el regreso de la democracia, y también lo fue en el ámbito universitario. Como estudiante participé como candidato a consejero de las primeras elecciones del Centro de Estudiantes.

Ese año reingresaron a la FADU las mentes lúcidas de la disciplina. Era un momento de ebullición, que se venía gestando en los circuitos off como La Escuelita y, posteriormente, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Tony Díaz, Justo Solsona, Flora Manteola, Miguel Baudizzone, Jorge Lestard y Alberto Varas, y los "de la noche", Juan Molina y Vedia, Roberto Frangella y Alberto Petrino, entre otros, fueron algunos de los arquitectos que dieron nuevos aires a una facultad estancada.

Esa sensación me condujo a no cursar la materia Diseño del año 1982, y así poder participar en el CAYC, lo que implicaba la pérdida de un año, pero ganancia en conocimiento.

Comencé a participar del ámbito de la enseñanza en la cátedra de Introducción a la Arquitectura —antes de que existiera el Ciclo Básico— de Flora Manteola y Miguel Baudizzone, en el Taller de Andrés Mariasch, en cuyo estudio realicé mi primera experiencia laboral en la profesión. Decidí cursar en el turno noche, en la cátedra Frangella-Sorondo, mientras enseñaba en el turno mañana, con Andrés Mariasch.

Mi Biblia teórica eran *La arquitectura de la ciudad*, de Aldo Rossi, y el libro de la Escuelita. Un verdadero eclecticismo intelectual. Ese año conocí a mi actual socio, Claudio Ferrari, con el que trabajamos en equipo hasta el final de la carrera, en 1985.

El año 1983 fue revelador. Se produjo el clic



que encendió mi interés profundo en lo que hacía. Finalmente me gradué cursando en la cátedra Molina y Vedia, en 1985.

Primeros pasos

Como muchos arquitectos jóvenes, comenzamos con obras de remodelación, alguna casa para familiares, concursos, y algún pequeño desarrollo inmobiliario. Recuerdo una obra en especial, la remodelación de un departamento antiguo en el que luego viviría, con el que tuve la sensación de ser arquitecto. Contemplarlo sentado en el piso desde un rincón, en soledad y en silencio, hizo que fuera la primera vez que encontrara sentido en lo que haría.

Pasaron pocos años de joven profesional y de docente en la cátedra de Tony Díaz, hasta que mi necesidad de seguir formándome en un ámbito cultural distinto, y la nueva crisis hiperinflacionaria, hicieron que decidiera emigrar en 1989 hacia los Estados Unidos, con el deseo de ingresar en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard, GSD.

Tuve la suerte de ser aceptado para trabajar en la oficina de Rodolfo Machado y Jorge Silvetti, arquitectos que han tenido gran ascendiente sobre mí, y desde esa plataforma, pude aspirar e ingresar en el GSD.

Regresé a la Argentina en 1992 y en ese nuevo comienzo realicé algunos proyectos inmobiliarios y participé de concursos, asociado con el estudio Baudizzone, Lestard y Varas, de los que tuvimos la suerte de ganar algunos, y de ganar y construir otros, como el Parque Central de Mendoza, con mi socio Claudio Ferrari y Oscar Fuentes.

Volví al mundo académico en el año 1992, en la cátedra de Miguel Baudizzone inicialmente y luego en la de Tito Varas. Fui profesor en la Universidad de Palermo, y luego adjunto en la cátedra de Justo Solsona.



¡2006!

Este año fue de gran importancia ya que, después de mucho tiempo de reclamos, se realizaron los concursos para los cargos de profesores titulares de la FADU.

Tuve la suerte de ganar el cargo de titular de Arquitectura y creamos en el año 2007 el Taller Explora con Luis Bruno, Mederico Faivre, Adrián Sebastián, y luego con Guillermo Cabrera y Marcelo Lorelli.

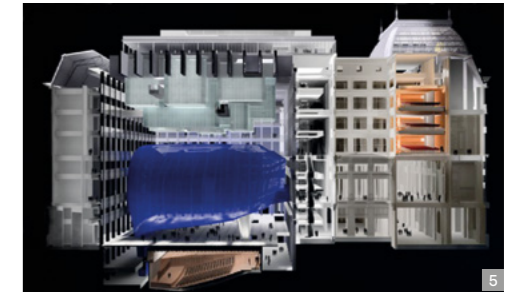
Luego de una intensa experiencia profesional internacional, ese mismo año participamos con mi socio Claudio Ferrari, junto con los arquitectos Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares y Florencia Schnack, del concurso de Anteproyectos para el Centro Cultural del Bicentenario, en lo que era el ex Palacio de Correos y Telecomunicaciones. Haber ganado este concurso, y haberlo podido construir, fue clave para mi desarrollo profesional.

Suerte

Haber tenido estas actividades académicas en instituciones públicas y privadas, y los encargos profesionales de gran escala mediante el mecanismo de concursos de la Sociedad Central de Arquitectos, otra institución muy querida por mí, fue decisivo para mi desarrollo como docente y profesional. He tenido la suerte de estudiar en dos de las mejores Escuelas de Arquitectura del mundo, la FADU, de la Universidad de Buenos Aires, y el GSD, de Harvard University. Dos mundos absolutamente distintos, pero que en mi formación fueron complementarios y enriquecedores.

Y la otra gran suerte es haber trabajado en un equipo de más de cien grandes profesionales y maravillosas personas para el proyecto del Centro Cultural del Bicentenario Néstor Kirchner.

Soy agradecido a mis padres por la suerte de haberlos tenido, a mi esposa e hijas por acompañarme, a la FADU-UBA, al GSD de Harvard y



especialmente a mi país, que a pesar de sus altibajos, sus contradicciones y de lo difícil que es ejercer nuestra profesión en él, me ha brindado una educación pública y gratuita de calidad, que me permite hacer lo mucho o poco que hago. Gracias.

Texto de Daniel Becker.





Ricardo Blinder

FAU 1980 - FADU 1986



1. Casa en Nordelta, poia. de Buenos Aires, 2002, (con asociado).
2. Casa en Santa Catalina, Benavidez, poia. de Buenos Aires, 2009, (con asociado).
3. Edificio de oficinas, 11 de Septiembre 4717, CABA, 2005, (con asociado).
4. Edificio de oficinas, Pico 1641, Núñez, CABA, 2009, (con asociado).
5. Edificio de viviendas, Bonpland 2244, CABA, 2005, (con asociado).

Empecé en el 80, junto con Flavio Janches, fuimos compañeros toda la carrera. Yo tenía la formación del industrial, era maestro mayor de obras. Al principio me resultaba un poco más fácil pero después, enseguida, se emparejó. Pero igual creo que la formación del industrial no fue buena. Básicamente yo hacía el esfuerzo de sacarme todas las cosas que me habían inculcado en el industrial, abrir mi cabeza de lo que te la cierran, porque perdés, incluso, la posibilidad de ver otras cosas. Ver filosofía, literatura, un montón de cosas que, en el marco de la universidad, uno va viendo y te despiertan el interés por leer, y vas completando así un poco tu formación, a partir de una iniciativa propia de leer otros temas o de interesarte por otras cosas.

El recuerdo que tengo es que en los primeros tres años de la carrera cursamos en la universidad del Proceso, y después durante la apertura democrática. Ahí volvieron todos los profesores.

Realmente, esos primeros tres años fueron de una universidad de muy bajo nivel académico, en la que se salvaba algún docente. Los profesores titulares no eran buenos, salvo contadas excepciones.

El aprendizaje estaba prácticamente reducido al docente *tal* que estaba en *tal* cátedra, y había que buscarlo, encontrarlo: ahí uno aprendía realmente.

Recuerdo un docente, un muchacho que se llamaba Willy Pezzani que trabajaba con Ignacio Lopatín en el estudio y estaba en la facultad en la cátedra de Julio Grossman, que falleció. Con Willy es con quien aprendimos mucho. Era un tipo muy inquieto.

Después vivimos, para el mayor recuerdo, la irrupción en el 84 de todos los profesores. ¡Para nosotros era como estar en el Mundial! De repente, nosotros, que nos estábamos formando en la universidad oficial, más todo lo otro que nosotros veíamos por fuera en charlas o revistas,



nos quedamos maravillados cuando irrumpieron los profesores. Tengo el recuerdo de haber ido a una charla de Miguel Ángel Roca: lo escuchabas y decías “¡no puede ser...!”, o las charlas de Jorge Lestard... Fue una época muy interesante porque entraron *todos* los profesores, había mucha efervescencia.

Fuimos a todas las charlas, fue una época muy linda, porque entró toda la gente que nosotros mirábamos afuera de la facultad. Empezamos así a cursar con Lestard y Jorge Erbin, que tenían una cátedra los dos juntos. Tuvimos de docente a Eduardo “Mono” Cajide.

Estaba Oscar “Cacho” Soler, era toda una banda. Había gente muy buena, de mucho nivel. No estábamos acostumbrados a tanto nivel. Entraron con mucha polenta, con muchísima fuerza. También estaban Pablo Rosenwasser y Sandro Borghini, que tenía una cátedra de Dibujo, a la noche. Una época muy interesante y de mucha gente, toda muy valiosa, que le ponía mucha pila y mucha fuerza a lo que estaba haciendo. Años de muchísimo aprendizaje, de meternos de lleno en la arquitectura. Así, hicimos dos años con ellos, con Erbin y Lestard, Diseño III y IV. Y después con Alberto Varas, Diseño V, una experiencia bárbara, con Eduardo Leston como docente. La de Buenos Aires es una enseñanza muy profesionalista, los docentes construyen y son muy diseñadores, hay una escuela, que es en la que nos formamos. Nuestra generación es interesante porque es una escuela de profesor diseñador.

Después empezamos a trabajar en el estudio de Erbin y Lestard y comenzamos a enseñar, una vez que nos recibimos, en la cátedra de ellos. Y bueno, seguimos un poco con esa tradición de profesor diseñador.

Luego de unos años, en el 90 y 91, tuve una experiencia en Estados Unidos, donde me invitaron a enseñar, y fue realmente una especie de vuelco distinto porque la gran diferencia con la



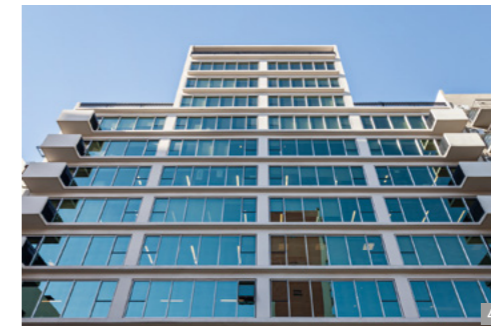
enseñanza, sobre todo en Estados Unidos, es que es una enseñanza mucho más reflexiva, no tan de oficio. Fue muy interesante realmente porque eran cursos de verano, a los que iban alumnos —y el cuerpo de profesores— de todo el mundo, un mes y medio en el que se daba un tema, para alumnos de distintos niveles. Por ejemplo, alumnos de Diseño I, Diseño II, Diseño IV, Diseño V: a partir de un tema cada alumno tenía que encontrar su escala de trabajo y desarrollar su propio proyecto.

Después comencé a llevar a algunos alumnos de acá para allá. Eran cursos que tenían un carácter de competencia, ya que después los alumnos exponían sus trabajos ante un *jury* que otorgaba premios. Cuando los alumnos de acá lograban hacer el clic de proponer algo que tuviera oficio y cierta cuota reflexiva interesante, “afanaban”, porque todos tenían un oficio diez veces mayor que cualquier alumno de afuera.

En general, en el exterior, la gran mayoría de los profesores son más intelectuales.

En Estados Unidos conocí por primera vez a un *profesor*. Un tipo que no había construido nada pero que era un profesor que daba las charlas.

En la medida en que a esa formación le sumás esa otra cosa mucho más reflexiva ganás muchísimo, creo que eso es un poco la base del éxito de muchos profesionales cuando se van afuera. Creo que es muy importante el cruzar un poco más, porque la facultad tiene una especie de idea que me parece falsa, que es que en todo este sistema de cátedras todos se creen distintos, cada profesor titular se cree distinto del otro y defiende a ultranza su forma de pensar. Cuando vos te alejás un poquito en realidad son todos iguales, lo que tienen son distintos matices. Son lo mismo porque son profesores diseñadores. Realmente es interesante esta característica de la escuela de Buenos Aires, con la que podés sumar.



Para nosotros la influencia exterior más fuerte en esa época fue Mario Botta.

Con Flavio viajamos antes de recibirnos. Nos fuimos a Europa los dos, a Lugano, donde está Mario Botta. Nos fuimos dos meses sin un mango, dormíamos en las plazas y nos recorrimos toda su obra.

Después creo que los referentes más importantes fueron Erbin y Lestard.

Erbin era un personaje fantástico, maravilloso, muy lúcido y muy sensible. Yo creo que el hecho de estar trabajando en su oficina y de ser profesor en sus cátedras es una influencia muy fuerte, ya que estuve muchos años.

En los cursos que yo di incorporé una cuota más de investigación, pero no en relación tanto con la arquitectura sino más con otras cuestiones que tienen que ver con el programa. Permitirse una reflexión acerca, no solo de la parte arquitectónica de una investigación formal o espacial, sino investigar un poco antes de producir la arquitectura.

Cuando fui a enseñar a Estados Unidos, hace ya como quince años, una de las experiencias más fuertes que tuve fue con los alumnos a los que enseñaba. Ellos me llevaron a la noche a una discoteca; la discoteca era una iglesia convertida en discoteca, con todos los vitraux con las imágenes de Cristo y una jaula colgada del techo con una negra bailando. Era una cosa impresionante. Entonces, yo digo: “¡realmente una iglesia puede convertirse en discoteca!, ¡se me caen todos los pilares de la arquitectura!”.

Eso es un síntoma de que ha cambiado mucho todo... el silo se convierte en vivienda, por lo cual el programa empieza a ser un instrumento de muchísima reflexión.





Luis Bruno

FAU 1978-1983



A finales del secundario estuve entre hacer el profesorado de Educación Física o seguir los pasos de mi querido tío Calala, antecedente familiar casi arquitecto, debido a que nunca completó sus últimas materias. Por entonces era un fanático de los deportes pero, imaginando el futuro, me pareció que una carrera universitaria podía ser la puerta a una vida activa más larga e interesante. Siguiendo a mis abuelos inmigrantes, médico e ingeniero civil, que vivieron disfrutando sus profesiones, fui de los pocos egresados de la escuela privada argentina y pública alemana Goethe que no rumbearon hacia la economía.

Ingresé con examen en 1978 y cursé la carrera en seis años, en tiempos de dictadura. Era una facultad gris, con policía en el ingreso y de la que no recuerdo una sola actividad colectiva, ni tengo imágenes de algún evento en el patio central. En esa tristeza, valoro haber cursado Arquitectura con Luis Grossman e Historia con Jorge Gazaneo y Alberto Bellucci, y que los turnos de las materias fueran de tres horas, lo cual me permitía trabajar y estudiar. Y no mucho más.

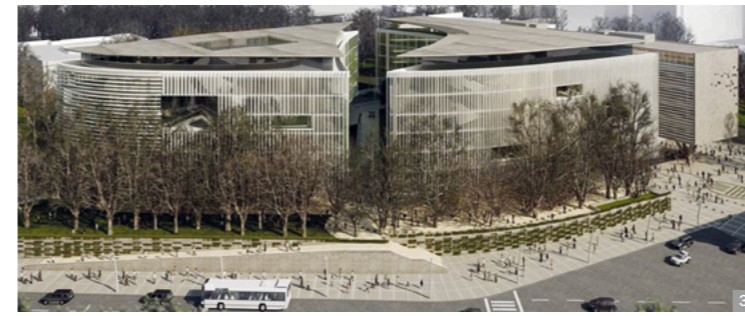
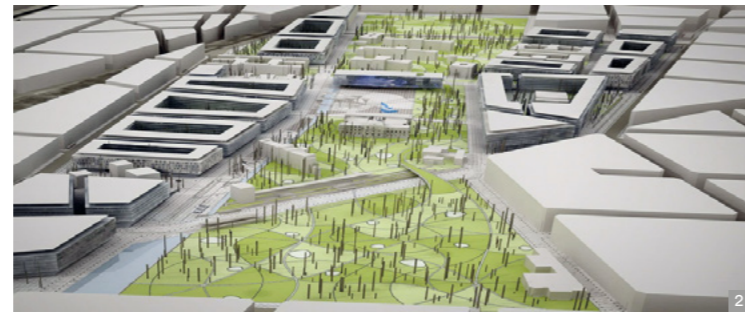
En abril de 1982, mientras cursaba el quinto año de la carrera y en medio del conflicto de Malvinas, me llamó la rectora del colegio para decirme que había un estudio trabajando en el proyecto del nuevo edificio, y que necesitaba un estudiante de arquitectura que supiera alemán. A los pocos días conocí a Flora Manteola, en la entrevista laboral que cambiaría mi vida. “Qué lindos dibujos” fue la única frase de Flora que recuerdo, y la interpreté como una manera de evitar opinar sobre la pobre calidad del proyecto de Diseño de ese año de facultad que le había mostrado a modo de referencia. Trabajar con Flora, a quien admiré desde siempre y de quien tanto aprendí, pero también con Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona y Josefina Santos, fue una experiencia inolvidable que me hizo crecer como persona

y que cambió para siempre mi destino académico-profesional. Allí, y sobre el final de la dictadura, mis compañeros de trabajo me acercaron a la militancia política, a las Madres de Plaza de Mayo y a su búsqueda de sus hijos desaparecidos y su causa en defensa de los derechos humanos. Ellos, y muy particularmente Luis Díaz y Teresa Chirazzi, abrieron mi cabeza de secundario privado y me rescataron de la manipulación mediática oficial del “algo habrán hecho”, que predominaba en mi entorno suburbano de zona norte.

Sentado en ese estudio accedí a una beca que en 1984 me llevaría a Munich, Alemania, a trabajar en una oficina pública por un trimestre, a conocer varios lugares de Europa Central, y a visitar obras de Le Corbusier, Loos, Wagner y algunos otros, contemporáneos como Botta y los arquitectos que habían dado forma a la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín IBA 84/87. A mi vuelta, en octubre de 1985 y con el legajo 91.645, comencé mi actividad como docente rentado en el taller de Justo Solsona, lugar al que dediqué mi vida académica: cuatro años en Arquitectura II y luego por 16 años primero en Arquitectura V, y luego en lo que desde 1998 serían PU y PA, hasta 2006.

1996, el año de la autonomía de Buenos Aires, fue importante para mí. Junto con varios colegas, ideamos lo que hoy se conoce como el Jury de Arquitectura, una experiencia académica colectiva formidable que abrió nuevos modos de relación entre los talleres, sus titulares y sus docentes. Aquella primera vez logramos que nuestros titulares dieran charlas comunes para todas las cátedras, y escuchar a Jorge Erbin decir “el tiempo es corto, ¡prueba de ello es que lo recuerdo todo!”, en su última vez en la FADU. También en 1996 accedí al cargo de profesor regular, resultando primero entre 125 aspirantes.

Recuerdo una generosa reunión preparatoria



en la cual nos aconsejábamos mutuamente junto a mis colegas del Paralelo 35, un grupo de reflexión muy valioso con el cual ocupamos el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires por un par de años para discutirlo todo. A mis 36 años, la fundación del Jury, el nuevo cargo de profesor, el Paralelo 35 y la intensa actividad profesional me permitieron conjugar la idea de pensar, realizar y enseñar para relacionarme de una manera nueva con el medio académico y profesional. Allí comenzó a nacer mi vocación política universitaria y comenzó a ensancharse mi universo de relaciones.

En 2000 gané mi primer premio relevante—a través del proyecto que presentamos al concurso de la Casa de Gobierno de Córdoba—entre todos los mejores profesionales del país, proyecto cuya realización se esfumó por las vicisitudes políticas nacionales del momento. Ese año pude dar en muchos ámbitos “Estándar”, una especie de conferencia de culto que recorría todos los andarives de mi relación con la arquitectura. También ese año pegué mi primer cartel en el hall de entrada en defensa de estudiantes que no conocía pero que presumía que el oficialismo—hegemónico por entonces—estaba estigmatizando sin razón. “¡Esto es una reverenda cagada!”, nos respondió el funcionario de turno al que fuimos a comunicar la iniciativa, dando comienzo a una escalada de rivalidades que aceleró mi ambición por ocupar espacios más relevantes en la política y que en tres períodos sucesivos me depositó primero en el vicedecanato y en la actualidad en el decanato de la facultad, lugares que recordaré por siempre como premios que me dio la vida.

En 2007 fundamos Explora, junto con mis colegas y amigos Adrián Sebastián, Daniel Becker, Guillermo Cabrera y Marcelo Lorelli, y también junto a Mederico Faivre en la etapa inicial.

La experiencia de liderar una cátedra colegiada ha sido muy enriquecedora y recomendable. Nada es como uno dice, pero de todo uno se siente

parte, un estado de relación que me permitió salir de la trampa del discurso providencial moderno con el cual crecí. Explora cumplió 10 años y me llena de alegría verlo en las buenas manos de los docentes con los cuales compartimos un ideario en el cual lo colectivo prevalece por sobre lo individual.

A la par de la academia, la actividad profesional me permitió la inserción productiva para cumplir con el mandato de mi abuelo Vicente, que antes de mis veinte alguna vez me dijo: “Estudiá y hacé lo que te gusta, pero tenés que vivir de ello”. Crecí como arquitecto primero junto a mi querido compañero Marcelo García Ferrer, compartiendo los albores amateurs, tuve luego una larga sociedad familiar con mi hermana María y mi cuñado Daniel, junto a ellos maduramos la inserción productiva trabajosamente y concreté en 1997 una sociedad en el extranjero junto a Diego Garay, un amigo de la vida, colega meritorio y egresado platenense instalado en Nueva York, sociedad a la que luego se sumó Leandro Artigala. El devenir profesional me deparó la enorme fortuna de conocer a mis socios actuales, Leo Lotoopolsky y Brígida Squassi. Trabajo con ellos desde 1994 y siento que compartimos una experiencia humana y profesional que vale la pena.

La profesión, la academia y la política son mundos perfectamente complementarios para mí. En distintos momentos y con distinta intensidad me permitieron ejercer mis convicciones, relacionarme virtuosamente y ocupar un lugar en mi comunidad al lado de aquellos a los que les interesa contribuir a que el destino colectivo resulte mejor. La FADU, mi querida y maravillosa facultad pública, fue y será mi lugar de referencia para que ello sea posible. Sus muros me vieron estudiar, crecer, conocer personas, enamorarme, polemizar, enseñar, dirigir y esperar, también, entregar en plenitud el testimonio a quienes nos siguen.

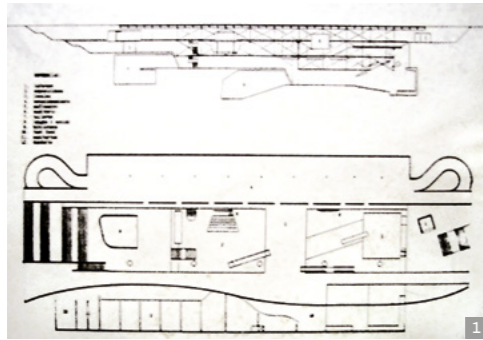
Texto de Luis Bruno.



1. Haras Don Simón, caballerizas, vivienda permanente y lugar de fin de semana para la familia propietaria.
2. Concurso Internacional de Ideas y Anteproyecto del Parque Cívico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Primer Premio, 2008, (con asociados).
3 y 4. Concurso Internacional Distrito Gubernamental CABA. Primer Premio, 2012.
5 y 6. Casa Juez Tedín 2990, CABA, 1996.

Esteban Caram

FADU 1986-1996



1. Trabajo de alumno, Centro Comercial en Plaza Juramento, Arquitectura III, Cátedra Berdichevsky-Lopatín-Sánchez Gómez, 1991. [Esteban Caram]

2. Croquis para estudio Berdichevsky. Torre de viviendas. [Gustavo Robinsohn]

3. Edificio de viviendas, Grecia 4073, CABA, 1996. Premio Bienal de Arquitectura CPAU-SCA, 1997. (con asociados).

Gustavo Robinsohn

FADU 1982-1990

Esteban Caram. Comencé la facultad en el 86. Hacía la colimba; cursé el Ciclo Básico Común a la noche. En ese momento estaba más orientado hacia el diseño industrial. Me gustaba mucho, hice el colegio industrial en la parte electrónica y me atraían las plaquetas, con los circuitos que parecen como ciudades de colores. De chico eso me llamaba mucho la atención. También tenía la influencia de mi madre, que hacía pintura, escultura, grabado, escenografía y tenía un taller de cerámica, yo pasaba mucho tiempo ahí de chico. Hacía producciones de cerámica. Mi padre era médico, pero con vocación de carpintero o algo similar, un hobby. Creo que por eso siempre me gustó lo relacionado con el diseño. Me gustaban mucho los autos y mi objetivo, antes de entrar a la facultad, era poder diseñar un auto, o el diseño automotriz.

En el segundo año del CBC cursé Prácticas Proyectuales, era un ciclo orientado casi un cien por ciento a la arquitectura. En uno de los ejercicios debías proyectar una biblioteca o un polideportivo. Tuve un docente piola. Yo había hecho una biblioteca circular, como un tornillo; era la ampliación de un colegio, en planta parecía un remache al edificio, toda esa curva era de ladrillo y con un techo inclinado de vidrio. El jefe de cátedra, Andrés Mariasch, me corrigió y me dijo que viera cómo trababan los ladrillos James Stirling y Mario Botta. Yo no había ido nunca a la biblioteca ni había investigado sobre ningún otro arquitecto. Conocí la obra de ambos.

A partir de ahí quedé con una cierta indecisión; al año siguiente empecé las dos carreras y finalmente decidí optar por Arquitectura. Esto me pasó en Diseño I, que cursé con Mabel Scaroni, y después cambié. En Diseño II tuve una pequeña crisis y al año siguiente en las exposiciones vi un poco lo que hacían en el taller de Javier Sánchez Gómez, Berto Berdichevsky e Ignacio Lopatín, me pareció muy interesante el uso de

las maquetas y me fui para ese taller, donde cursé el resto de la carrera.

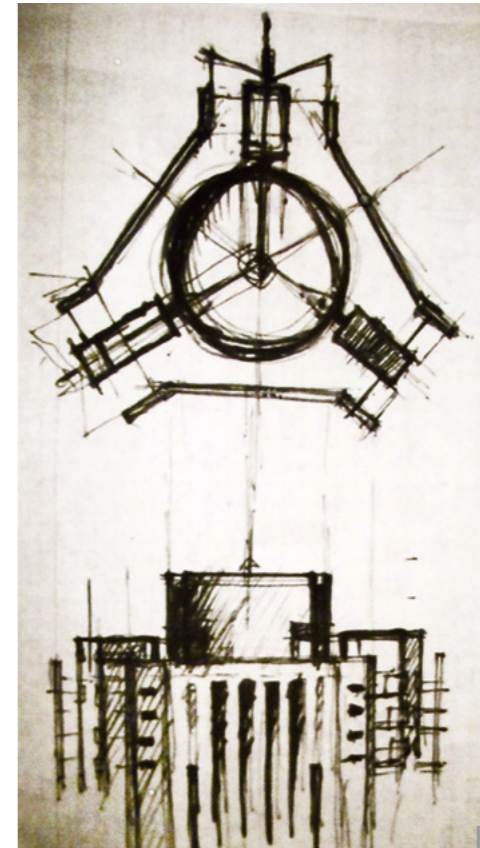
Hubo diferencias respecto de la etapa en que le tocó cursar a Gus Robinsohn: ya en la cátedra Ortiz de Introducción a la Arquitectura Contemporánea me tocó analizar un edificio de Mario Roberto Álvarez, el Teatro San Martín, y Álvarez se convirtió en mi principal referente argentino. Renzo Piano fue el referente extranjero.

Conocí a dos compañeros, con quienes hicimos juntos prácticamente toda la cursada desde Diseño III en adelante. Después comenzamos a trabajar con ellos: Mariano Efron y Marcelo Del Torto. Cursando Diseño IV, Mariano estaba haciendo el concurso del Itaipark, con Berto, ahí me convocaron para hacer algunas maquetas, me gustaba mucho hacerlas, era muy buen maquetista. Ahí lo conocí a Gus y después de terminada la facultad hicimos algún concurso juntos, trabajamos con Mariano y con Marcelo en otros proyectos, como el proyecto de la calle Grecia. Después me volqué bastante a trabajar en el estudio de Berto, al que considero como un maestro: lo que no aprendí en la facultad lo aprendí en el estudio de Berdichevsky, con los concursos, con la producción del estudio, con la forma de pensar del estudio o de los titulares, por el clima que se vivía allí, en ese momento. Me enseñaron lo que tiene que ver con la profesión: cómo trabajar, cómo construir, también cómo enseñar. Creo que fue una pata muy importante en mi carrera.

También la posibilidad de ejercer la docencia recién terminada la facultad, al año siguiente de recibido, aunque en los primeros años uno no es docente, sigue siendo un estudiante. De hecho hoy sigue siendo así también, es parte de la investigación. Creo que doce años de docencia suman a lo largo del tiempo, es un aprendizaje muy importante. Se aprende mucho estando en la facultad. Hoy en día tenemos un estudio más armado, concreto.

Gustavo Robinsohn. En un principio, mi orientación hacia esta disciplina tuvo que ver con un gusto por la electrónica, que quizá vino de una relación infantil con el Scalextric. Cursé en un industrial próximo a mi casa, el Palá, en Avellaneda. No hubo mucha influencia familiar: mi padre era un contador que no ejerció y mi madre, maestra de grado. Mis abuelos, todos venidos de Colonia, uno era mecánico dental y el otro vendedor ambulante. Por lo tanto, no tuve una relación directa con lo que después resultó mi elección.

Después del tercer año del secundario había que elegir una orientación y elegí la que menos me disgustaba. Comprendí que no podía desentrañar la electrónica, era un jeroglífico; aún menos la electromecánica, que no me gustaba; tuve una experiencia con un torno en el taller, era todo muy fabril. En Construcciones entendía algo de lo que estaba haciendo. Pensaba que después me orientaría por alguna carrera como Biología, Filosofía o Letras. En ese sentido estaba un poco más influenciado por mi padre, que después de terminar Económicas comenzó a estudiar Filosofía y Letras. Pero en esos últimos tres años de secundario trabé buena relación con un docente que a la vez era alumno de la facultad. Recuerdo que en un momento abrió el portafolios y tenía el libro azul de Eduardo Sacriste sobre las casas Usonian de Wright. Se lo pedí, me lo prestó y lo leí de un tirón, se me hizo muy ameno. Creo que ese libro fue el puntapié inicial, después comencé a ir a la biblioteca del colegio, lugar al que uno normalmente no va mucho, donde había unos libros que nadie sacaba: uno era *Alcance de una arquitectura integral*, de Walter Gropius; otro era *Hacia una arquitectura*, de Le Corbusier. También había algunos libros de Frank Lloyd Wright y *Charlas a principiantes*, de Sacriste. En un momento ya me había leído todo lo que había y para el último año del secundario





4. Edificio de viviendas, Grecia 4073, CABA, 1996. Premio Bienal de Arquitectura CPAU-SCA, 1997. (con asociados).

5. Edificio de viviendas, Charcas 5270, CABA, 2001. Premio Bienal de Arquitectura CPAU-SCA, 2004. (con asociados).

6. Edificio de viviendas, Estomba 2648, CABA, (con asociados).

7 y 8. Edificio de viviendas, Cramer 1642, CABA. Premio Bienal de Arquitectura CPAU-SCA, 2000. World Architecture Awards, Royal Institute of British Architects, 2001. Premio Década 2008, UP, (con asociados).

sabía que iba a estudiar arquitectura. Al mismo tiempo hice un curso en la Universidad del Salvador en el que se hablaba de arquitectura bioclimática, con Elio Di Bernardo, Jorge Borgato y Elías Rosenfeld.

En el 82 me largué a hacer el curso de ingreso, duraba unos cuatro meses y lo hice paralelamente a la colimba. Cuando la terminé, hice el primer año Diseño I y cursé en todas las cátedras de la noche. Era el momento del retorno a la democracia y la vuelta a la facultad de muchas cátedras que —yo me enteraba en ese momento— habían estado antes y habían sido echadas. Había mucho entusiasmo y tengo muy buenos recuerdos, Horacio Ramos en algún momento fue parte.

Después de mi experiencia docente uno hace comparaciones y puede ver que, con la terrible experiencia del Proceso y el corte que generó, a la facultad le faltaba una cierta acumulación de experiencia, que hubiera obtenido con procesos más estables. Había ganas, pero no estaban instalados los interrogantes sobre qué enseñar, de qué modo y cómo incorpora el alumno los conocimientos. Son preguntas que al día de hoy también son válidas.

Mientras cursaba en la facultad y al mismo tiempo trabajaba, se abrió una beca para estudiantes en la Dirección General de Arquitectura de la Municipalidad y me anoté. Entramos con otros veinte estudiantes. Estaba muy contento de estar con arquitectos como Eduardo Leston y Andrés Mariash como asesores, y Berto Berdichevsky como director.

Trabajé allí cuatro años y en un momento Berdichevsky me convocó para colaborar en un concurso. Así terminé trabajando once años en su estudio, finalmente como asociado. Siento que ahí fue el lugar en el cual completé mi formación, que fue deficitaria en algunos aspectos. Los últimos años en el estudio intenté hacer

cosas propias de forma paralela. Ahí los conocí a Esteban Caram, a Marcelo Del Torto y a Mariano Efron, e hicimos nuestra primera experiencia en un concurso de una bienal, creo que en el año 94. Tuvimos la suerte de ganar ese concurso y construirlo.

Un salón de ventas de la firma Iggam, en Cerrito y Juncal, frente a la embajada de Francia: esa experiencia con ellos me gustó y después me invitaron a participar en un proyecto en el que ellos ya venían trabajando: eran tres dúplex en la calle Grecia. Luego nos asociamos con Esteban Caram, y así se fue dando una gradual independencia del estudio de Berto.

Hubo algo en lo que los profesores de la facultad no me estimularon: yo trabajaba mucho para las entregas, me pasaba los fines de semana preparando los trabajos, pero era una facultad más de hacer que de estudiar, después tuve que leer. Me sirvieron las primeras lecturas previas a la facultad y después las posteriores. En el medio hubo una carencia, siento que faltó incentivo.

De los cursos de Historia —cursé con Oscar Maisonave— recuerdo algunos libros que me gustaron, el de Martienssen: *Historia de la arquitectura griega*, el *Benévolo* chico, que era bastante denso, y el *Benévolo* grande, sobre arquitectura contemporánea. Tengo muy buen recuerdo de Historia III, que cursé con Carlos Hilger.

A las otras materias no les presté atención porque no me entusiasmo como estaban dictadas. No las dictaban arquitectos proyectistas, como por ejemplo en Portugal dicta Álvaro Siza o en Uruguay Luis García Pardo. Eran tipos que enseñaban con el Primiano, muy de catálogo. Cursé en la Cátedra Gaité y ahí quizás había ciertas intenciones, pero la verdad es que yo, personalmente, las postergaba. Creo que fue algo generalizado en mi generación. Después de la facultad tuve que aprender muchas de esas cosas, porque eran necesarias.





Fabián de la Fuente

FAU 1983 - FADU 1989



1 y 3. Edificio Corona del Tornavías, Universidad Nacional de General San Martín, San Martín, poia. de Buenos Aires, 2003/2006. Primer Premio Iberoamericano CICOP/SCA, 2006, (con asociados).
2. Concurso Puente peatonal, Aeroparque J. Newbery, CABA, 2000. Primer Premio, (con asociados).
4. Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, INTA, Castelar, poia. de Buenos Aires, 2006/2007. Premio Bienal de Arquitectura 2008, CPAU-SCA, seleccionado, (con asociados).
5 y 6. Laboratorio de Materiales, Escuela de Ciencia y Tecnología, San Martín, poia. de Buenos Aires, 1999. Premio Bienal de Arquitectura 2000, SCA, (con asociados).

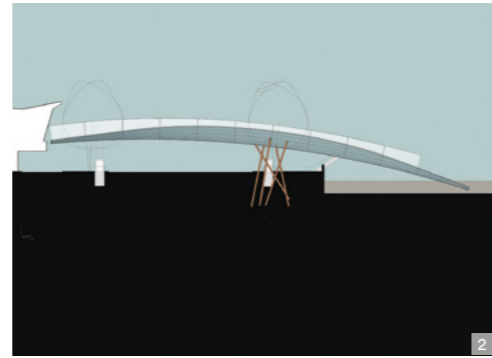
Estudiar arquitectura: un derrotero de formación continua

Solo un inicio: pensé que mi formación iba a ser finita, es decir, que empezaba y terminaba, y duraría solo 6 años; resultó falso. A la distancia me doy cuenta de que nunca se termina, y festejo esa condición. Lo más interesante es lo que uno todos los días trata de descubrir, imaginar y construir.

Seis años trascurrieron entre lo que debía ser, y un ser que quería ser. La libertad que tuve dio la posibilidad de que en ese trayecto explotaran las direcciones de mi camino: esto lo encontré en la universidad. Mis recuerdos como estudiante se encuentran anclados a momentos, situaciones imborrables en la FADU, UBA, con la reciente democracia del año 1983.

Desde segundo año, algo simple como mi desgastado lápiz de 3 mm acompañó mi andar con más cuestionamientos que certezas. La libertad de expresar esas dudas y arriesgar soluciones fue una práctica recurrente durante mi carrera. Ese lápiz se ocupó de traducir en dibujos mis pensamientos; barras de grafito consumidas y la palma de mi mano teñida de gris acompañaron mi formación. Boceto sobre boceto sobre boceto aproximaban resultados, que tardaban en llegar. Desesperación a veces y felicidad plena otras, un camino de sorpresas que marcaban momentos. Los pensamientos rondaban y las ideas aparecían en ocasiones, se aclaraba de a poco, muchas veces más lentamente de lo que mi impaciencia toleraba. Adquirí cierta templanza, que confieso aún no dominar. Después venía la ceremonia del registro final y de dar cuenta de lo pensado en las entregas, donde el Rotring y el papel calco de mayor gramaje eran soporte de las ideas.

Mis profesores me enseñaron a observar, a estar atento, a ser inquieto, a no conformarme con las ideas iniciales, a madurar mi pensamiento, a ser crítico y a responder de manera pertinente y



creativa. Me guiaron con conocimiento y estímulo, compartieron sus saberes con generosidad y grandeza. Fueron seis años que aún están presentes en mí. Un goce, la insaciable necesidad de aprender, pensar, equivocarse más veces que acertar a la hora de pensar cómo uno, desde su disciplina, puede ser actor de transformaciones ciertas, y a la hora de producir, ser un observador y mero constructor sensible.

Agradezco a la universidad ese poder de alterar conciencias con conocimiento, de transformar personas, de ser una estupenda factoría de cultura al servicio de una sociedad. Allí aprendí solo algunos títulos y explicaciones, las necesarias para seguir en un camino que me aproximase con respeto y honor al hacer, a ser arquitecto. Recuerdos imborrables de mis maestros Jorge Goldemberg, Gustavo Sartorio, Horacio Baliero, María Hojman y especialmente a Mario Linder.

Bitácora, itinerario y notas

1.er año: abrumador desconcierto, los límites se ensanchan y uno es pequeño; la hoja en blanco.
2.do año: se acota la incertidumbre. La información y la enseñanza de las grandes ideas intentan poner control, intentan...
3.er año: intentos de ordenar el pensamiento; métodos de aproximación aquietan las dudas; pequeños y precisos gestos hacia el camino de pensar la técnica con arte.
4.to año: rudimentos aprendidos y un aparente orden (desordenado y caótico) hacia la producción de los conceptos: la diversión de crear el pensamiento como libertad individual.
5.to y 6.to años: el aparente final de la formación; certezas y temores en un diálogo, uno como sujeto mediando en tamaño conflicto, en la antesala de la realidad. El sistema te expulsa, uno se rehúsa y la realidad ocupa su espacio en la sociedad, mediando conocimiento, y necesidad.

En cada acto profesional debemos dejar huella de nuestro paso, somos constructores de cultura,



de edificios que hacen ciudades, donde nacen, se enamoran y mueren personas. Arquitecto no se es nunca en plenitud, es un oficio que no debiera reducirse a la exclusiva titulación académica. La titulación a la que aspiramos debemos construirla día a día.

A diario me sorprende descubrir nuevos caminos para resolver situaciones en apariencia similares a las que nuestra profesión nos expone (que en la mayoría de los casos son problemáticas que acompañan a la humanidad desde sus inicios). Nuevas aproximaciones permiten encontrar diferentes soluciones. Es esta la energía que de modo autónomo se autogenera, que mantiene encendido nuestro hacer.

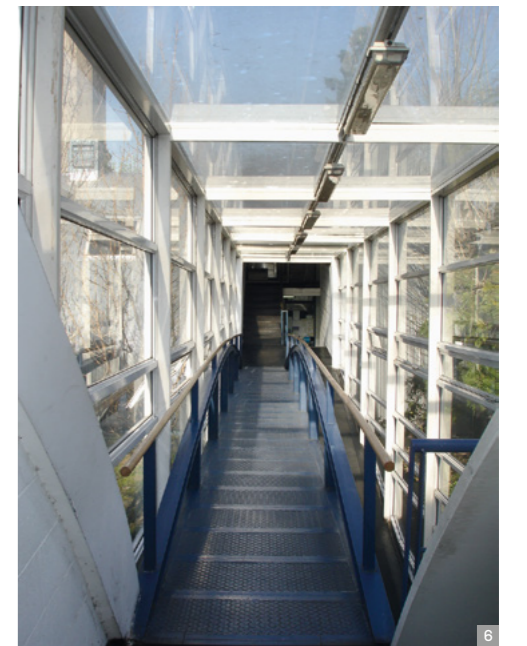
La profesión requiere una gran disciplina, continua. Comprender los permanentes cambios, asimilarlos con información y conocimiento, para así traducirlos a hechos que transformen, con una misión básica: mejorar las condiciones de hábitat de nuestras sociedades. Son actos cotidianos. Nos encargamos de desarrollar ideas, producir conocimiento y después construir; su expresión más cabal: producir hábitat, nuestro hacer se aviene a solo esa sencilla cuestión.

Nuestra misión es cómo administrar con conocimiento aplicado y austeridad los recursos espaciales, significarlos para posteriormente producirlos. Nos cabe una enorme responsabilidad, los espacios que producimos van a ser vividos por otros.

Pasaron 27 años desde que me recibí, transcurso temporal en el que adquiero a diario experiencia y capacidad para formularme cuestionamientos que permitan provocar en mí las respuestas necesarias para construir mis actos como arquitecto. Ser austero y valorar la reflexión y la inteligencia como base de las ideas, producir respuestas pertinentes y practicables, dar satisfacción a problemas. Trabajar de arquitecto es un placer infinito e inmensurable, y

todos los días agradezco que el destino me haya conducido allí. Entré a la facultad de Arquitectura hace ya 33 años, hoy sigo sorprendiéndome como ese primer día con momentos de incertidumbre que esperan respuestas, una dinámica en la que la sed de saber alimenta mi alma con su mejor materia, y me hace feliz.

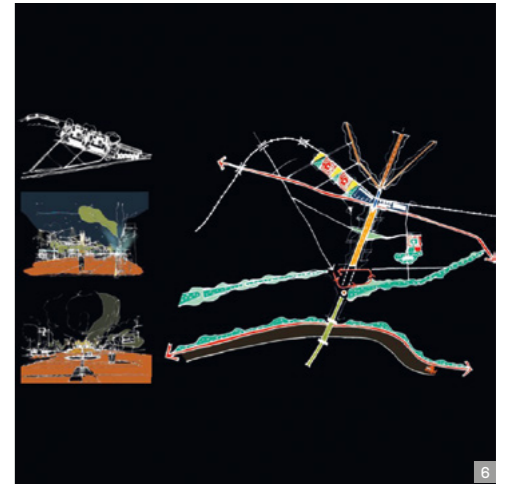
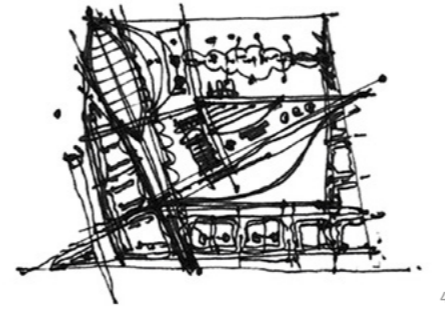
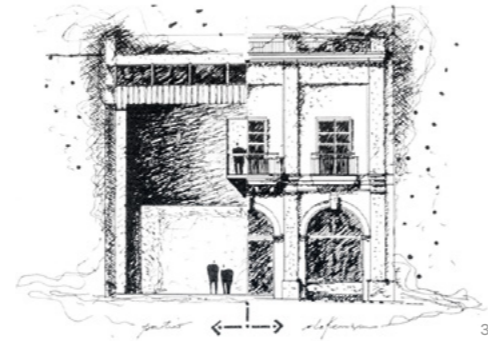
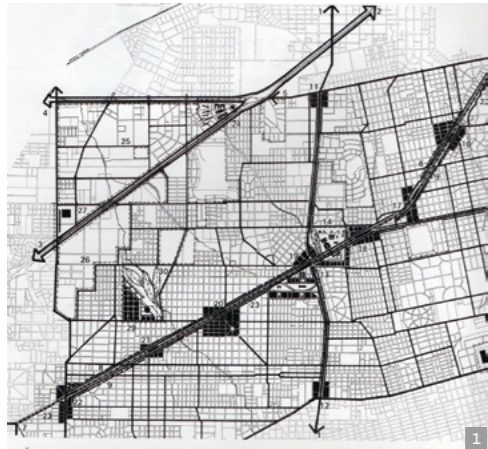
Texto de Fabián de la Fuente.





Javier Fernández Castro

FADU 1984-1990



1. Plan Director de Desarrollo Urbano Municipio de Malvinas Argentinas, poia. de Buenos Aires, 1999. Primer Premio Intervenciones urbanas, CAPBA, 1999, (con asociados).
2. Centro de Salud Ariadna, Céspedes esq. Conde, CABA, 1998, (con asociados).
3. Casa de la Defensa, Museo Nacional del Grabado y Centro de Formación para Télam SE, Defensa 372, CABA, 1999, (con asociados).
4. Área de Nueva Centralidad Malvinas Argentinas, poia. de Buenos Aires, 2000. Primer premio Intervenciones Urbanas, CAPBA, 2001, (con asociados).
5. Plan de Desarrollo Urbano, ciudad de Luján, poia. de Buenos Aires, 2000. Para arq. Alfredo Garay.
6. Plan urbano Nueva Pompeya, 2004, (con asociados).
7. Parque de Homenaje y Mausoleo Juan y Eva Perón, San Vicente, poia. de Buenos Aires, 2005. Premio Bienal SCA-CPAU, 2006, (con asociados).

Cuando salí del secundario no tenía muy claro qué hacer; me interesaba mucho la historia y también bellas artes; estudié un poco de escultura, había iniciado y largado la Escuela de Cerámica. Hice todos los test vocacionales habidos y por haber, y de repente apareció esto de la arquitectura; pensaba, erróneamente, que era un poco mezcla de mis dos intereses y que tenía algún grado de concreción que ninguna de las otras dos materias parecía tener. También aparecía la preocupación de “qué va a hacer el nene de su vida”.

Ingresé a la facultad en un momento muy especial, con la recuperación de la democracia. Como tenía alguna militancia secundaria estudiantil me recomendaron que me anotara en Moscato. Cursé Introducción a la Arquitectura y después los cinco niveles en ese taller. Después, me fui encontrando con otros personajes, sobre todo con Roberto Doberti, que creo que es mi padre optativo, de ahí vino el tema de la formación.

Mi primer trabajo concreto fue con Alfredo “Freddy” Garay. Yo no estaba recibido todavía y ellos acababan de asumir en Planeamiento, en la Ciudad, en el tema de San Telmo y Monserrat, la primera área de protección histórica. Trabajé con otros compañeros: hicimos el relevamiento de inmuebles a catalogar, que me dio un conocimiento tipológico y de valoración de ciertas arquitecturas que en la facultad no aparecían; un conocimiento de la ciudad que fue muy interesante.

Signado por ese primer trabajo que tenía que ver con el urbanismo, entre comillas, continué con ese tema. Y quizás todo lo que fuera diseño arquitectónico propiamente dicho —salvo algunas obras para la familia, las típicas reformas familiares y alguna otra cosa— se fue desviando hacia ese otro interés, eligiendo los concursos a los que me presentaba y orientando los trabajos hacia el tema urbano más que hacia el tema arquitectónico.

Nos encargaron un trabajo interesante que fue proyectar el plan urbano para el municipio de Malvinas Argentinas: Polvorines, Grand Bourg, Pablo Nogués. Era un municipio que recién se había creado —antes dependía de General Sarmiento—, con lo cual no tenía código, no tenía ningún tipo de plan estructurador. Empezar por ese trabajo, en la periferia de la periferia, también fue interesante. Abrió otro camino de búsqueda que era “dentro de lo urbano ¿cuáles son las condiciones del proyecto urbano en este contexto?”. Que no son las de la modelística que da la facultad, que era Barcelona por esos años, que tiene su traducción local en Puerto Madero.

Entonces, ¿cuáles son las condiciones del proyecto en lugares donde los municipios no tienen recursos o son otras las cuestiones a resolver? Trabajando con algunas cosas que había desarrollado Doberti empezamos con una investigación sobre el proyecto urbano en estos contextos. Tratar de encontrar categorías propias para el proyecto, para estas situaciones. Esto fue avanzando, en el propio municipio de Malvinas, durante los años 97-98; después se hizo un proyecto específico en un vacío urbano: los antiguos polvorines del Ejército, como reconversión del nuevo centro urbano del sitio, y actualmente trabajo en el proyecto de un edificio.

A mediados de los 80, en urbanismo, la teoría rossiana era muy hegemónica y dominante, con Antonio “Tony” Díaz como representante local; nosotros mirábamos de reojo, con mirada de desconfianza, pero en realidad esos eran los textos referentes. Esta cuestión de que la arquitectura no podía ser escindida de la ciudad. Entonces ahí aparece un poco el tema y se agrega el contextualismo del nac&pop de los 80. Esta preocupación por venir a completar el contexto, para que las intervenciones no fueran exabruptos, que fueran medidas. Eso en el taller de arquitectura.

Freddy dictaba un curso de Introducción a la Arquitectura Contemporánea en la cátedra de Fernández, que nos permitió zambullirnos en la modernidad. También estábamos muy movilizados por los Congresos de Patrimonio que realizaba Ramón Gutiérrez. Fuimos a Corrientes, a Mar del Plata con los compañeros y participamos del primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Recuerdo el patio central colmado, con Rogelio Salmons y Severiano Porto hablando de toda esa arquitectura más regional.

Roberto Fernández había publicado el artículo de lo propio y lo ajeno y Cristián Fernández Cox, el chileno, los textos de la modernidad apropiada. Eran la doctrina pura. Esta cuestión de que buscar lo regional no necesariamente quería decir caer en folklorismos

En los 90 parecía absurdo seguir hablando del tema del contexto, de la región; ahora vuelvo a estar presente.

Generacionalmente hay como un mayor eclecticismo en nuestra camada: absorber de todo un poco, bajo algunos lineamientos teóricos. Me parece que hay menos prejuicio o menos compartimentos estancos de los que tuvieron, o dice la historia que tuvieron, generaciones anteriores. Obviamente la arquitectura no es exactamente igual o las preocupaciones no son exactamente iguales, pero no hay una cuestión de separación absoluta.

A nosotros nos tocó la discusión entre partido y tipología. Por una parte, estaba lo que se llamó y se sigue llamando la tradición de la escuela de Buenos Aires del partido claro, duro, el gesto único, y por otro se incorporaba el pensamiento rossiano de recuperación de las tipologías históricas. Comenzó a darse un mix, bastante interesante, sin abandonar la concepción de partido, que a esta altura habría que llamarlo de otra manera, por esto de partido como opuesto de integrado.

Lo interesante de esta situación es que, quizás, parezca una época con menos convicciones, pero me parece que se trata más bien de estar elaborando un pensamiento más complejo, es lo que puede llegar a ser un aporte generacional —si es que tal cosa existe—: tratar de construir un pensamiento más complejo, más abarcativo, incluir más elementos a la hora de la decisión, ordenados con una escala de valores, obviamente, construir esas convicciones.

Todo ese proceso de discusiones se fue dando mientras éramos alumnos. Ahora, en Morfología, cuesta saber cuál es la discusión de los alumnos, porque están ingresando a un mundo donde todas las posibilidades aparentemente tienen igualdad de valor. Pueden recibir información sin clasificar o sin ponderar. Cuando querés introducir una cierta escala de valores, parece como que venís con un discurso antediluviano. También te sirve para que como docente tengas que buscar más justificaciones y armarte más.

Arnoldo Rivkin decía que no se tiene una idea anterior al diseño, que después se aplica, sino que la idea se va construyendo con el proyecto, y esto me parece piola en función del concepto de partido.

También es básico que los cursos de Historia sean una contextualización del momento productivo, de las ideas políticas y de los movimientos sociales. Comprender las vanguardias en toda su dimensión, si no la arquitectura termina siendo un estilo.



Claudio Ferrari

FAU 1980 - FADU 1986

Soy hijo de obreros italianos que trabajaban mayormente en la industria textil, pero mis abuelos fueron constructores: uno tenía un horno de ladrillos y el otro era frentista. En el barrio donde nació, en San Justo, cuando era chico la gente se hacía las casas con los vecinos; entonces el sábado llegaba el camión de arena, ladrillos, cemento y se hacía un asado espectacular para trabajar en la casa de alguno de ellos, levantando una pieza en el fondo, arriba, o donde fuera. Se trabajaba colectivamente, para mí era algo absolutamente normal, porque en realidad cuando sos chico no tenés la posibilidad de imaginar otros universos, tu universo es ese.

Después, seguí naturalmente mis estudios en la escuela técnica. Entré a Mercedes Benz, en González Catán, porque me pagaban. La escuela era maravillosa, tipo Weimer, una Bauhaus extraordinaria. Eran todas viviendas obreras, la escuela y el centro deportivo, bien alemán racionalista de los años veinte. Actualmente está destruida. Ese barrio era superlativo, con viviendas fantásticas; los obreros no las podían comprar, pagaban el alquiler, y después, en la época de Martínez de Hoz, cuando se fue todo a la mierda, empezaron a vender las viviendas, la gente las reformó, les puso techo de tejas, destruyeron todo; hasta el colegio estuvo intrusado, algo muy triste. Pero la obra de Carlos Coire de Mercedes Benz fue magnífica.

Entrabas a la escuela-fábrica, había varias — como Philips—, estabas medio pupilo, no dormías ahí pero pasabas muchísimo tiempo, y te pagaban un sueldo como estudiante que era la mitad del sueldo de un obrero en ese momento. A partir del tercer año entrabas directamente a trabajar en la fábrica como becado, tenías un tutor en cada sección en la que trabajabas y te rotaban cada seis meses; por ejemplo, pasabas de Producción a Mantenimiento, de Mantenimiento a Planificación de máquinas, y tenías la

obligación de estudiar de noche y de no tener notas inferiores a 7. Además eran durísimos. Luego estudié en el colegio Jorge Newbery, de Haedo, que era de aviación y mecánica; yo estudiaba mecánica, y seguía trabajando en la fábrica como becado. Mi primer acercamiento a la arquitectura, por lo menos en esta experiencia, fue cuando estaba en el departamento de Planificación: empecé a trabajar con ingenieros civiles que hacían las obras de ampliación de la fábrica o talleres en otros lugares del país.

Con la crisis del 78 nos rajan a todos, hacen una racionalización de personal, cierran la escuela, una cosa terrible. En esa época cada uno debe tener su desgracia, la mía fue esta. Me cambió totalmente la dirección de lo que estaba haciendo, yo iba a ser naturalmente un ingeniero, seguramente hoy estaría trabajando en Mercedes Benz, lo mío eran los fierros, la precisión, los micrones, los milímetros. Y tenía por otro lado una vocación artística muy fuerte, me gustaba mucho la poesía —me sigue gustando—, la pintura, y siempre fui muy inquieto con la búsqueda interna, desde mi pasaje por los curas en la primaria —quise entrar al seminario—; después empecé a leer a Nietzsche y se fue todo al diablo. Tenía una vocación artística, pero no me animaba a tirarme a la piletta haciendo pintura exclusivamente, que me hubiera gustado, seguramente. La arquitectura presentaba un camino intermedio, entre la racionalidad del trabajo —y poder sostenerte con tu trabajo—, cierta relación con lo concreto y una posibilidad de poder volar en términos estéticos. Esto del 78 me dejó muy enojado, fue una frustración. De alguna manera fue como darme un gusto también, salir de todo ese mundo y entrar a un mundo más artístico.

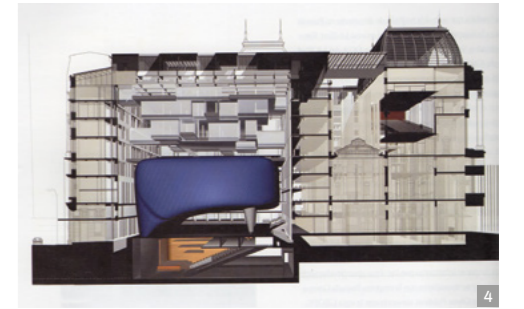
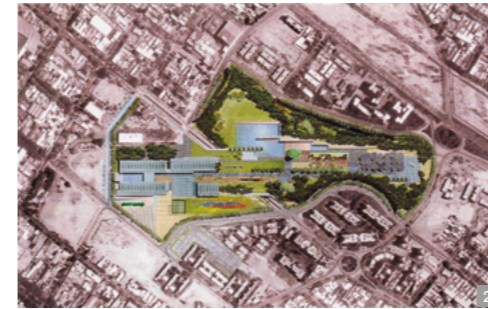
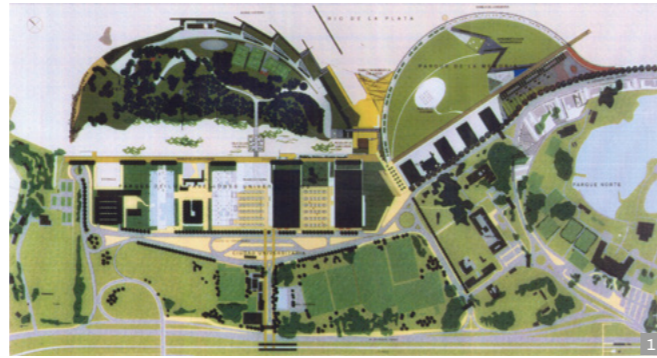
El último año de la secundaria tuve la medalla de oro en el colegio, era el mejor alumno, un tipo muy preparado para la mecánica, con mucha

capacidad, vocación; los profesores me decían “¿cómo vas a estudiar Arquitectura?”

Recuerdo que en los primeros años de la facultad nosotros nos clasificábamos mucho entre técnicos y bachilleres. Había toda una discusión acerca de si los técnicos podían evolucionar con el freno natural que tenían de no poder ingresar a otros conocimientos, o si el bachiller lo pasaba por arriba porque entraba más fresco, porque no entendía nada y de esa manera entendía más. Era una discusión que estaba en el aire todo el tiempo.

Tuve a Eduardo Martín en los tres primeros años, que era el único tipo rescatable en la época del Proceso. Un tipo fantástico; un día me preguntó: “¿Por qué nunca quiere dibujar una curva, usted?”. Y le dije: porque es mucho más difícil, y me contestó: tiene razón, porque en la realidad pasa lo mismo, construir una pared curva es mucho más difícil, siga dibujándola recta.

Tuve una crisis personal tremenda, porque me fui del país en el 89 a Barcelona y pensé que iba a quedarme a vivir allá. Dejé todo lo que estaba haciendo, incluso tenía mi estudio con Daniel Becker, ya habíamos hecho casas y demás. Cuando llego allá empiezo a trabajar contratado por un arquitecto con un buen sueldo, me puso al frente de un concurso para un hospital, en Granollers, en las afueras de Barcelona, y sacamos el primer premio. El tipo me abrazó y me dijo vos sos la persona que yo estaba buscando, más o menos me dijo que iba a ser su socio. Yo era un tipo que dibujaba, dibujo a mano muy bien, tengo mucho trazo, a mí me gusta trazar, me gusta peinar los dibujos, estirar la arquitectura, plancharla, levantarla. Yo amaso mucho, bien italiano, y claro, hasta ahí fue extraordinario. Quedé al frente de la documentación, pero no daba pie con bola. A los tres, cuatro meses, me dijo: mirá lamentablemente te tengo que comunicar que no vas a poder seguir, y me dijo una cosa que a mí



en ese momento me shockeó porque terminé de hacerme perder el rumbo: “Vosotros construís ideas y nosotros construimos edificios”. Esa frase me quedó impresa en la frente.

Y pensé que tenía que resolver un problema. Además se sumaba que estaba fuera del país, ganándome la moneda para vivir, no estaba en el sillón de mi casa fumando un habano pensando cuál es este problema. No, es algo que tiene que ver concretamente con cómo iba a seguir con mi vida. Y dejé la arquitectura, o sea internamente la dejé, y volví a mi oficio. Trabajé con un diseñador industrial, con Alberto Liévore y Penci, del grupo Berenguer, con Norberto Chaves que se dedicó más a la imagen corporativa. Volví al micrón, al milímetro, al acero, a la psicología de los tres triangulitos. Me atemperé, tuve que empezar a trabajar sobre la base de este conflicto y entender que las cosas son como decía Loos: “un arquitecto es un constructor que sabe latín”, esa frase es, también, como un latiguillo que a uno lo ayuda a mantenerse de pie sobre este problema; cambié totalmente de actitud, empecé a ver el dibujo en las ideas y las cosas desde la cultura de la construcción, empecé a ver el detalle incluso de otra forma. Empecé a adorarlo a Mies, repitiendo esos dos perfiles como un hijo de puta durante 50 años, y me dije por qué sostener este ritual casi psicópata de estar todo el tiempo pensando en lo mismo. Pero es que son esas cosas las que finalmente hacen la buena arquitectura.

Después, con el tiempo descubrí a Gottfried Semper, fue como aterrizar, incluso en lo académico, con una idea de entender la construcción del espacio a partir de la estructura y la envolvente. Son los laburos que realizo actualmente con los alumnos: con las pieles, con los materiales, en términos de darle un material al proyecto, arrinconarlo al límite. En ese momento descubrí que finalmente donde me siento más cómodo es en

esta idea de la arquitectura como una construcción, pero no por la cuestión del detalle constructivo ni por cuestiones que tengan que ver con el universo tecnológico, sino con la idea de cómo pensar las cosas.

Además hay razones de peso en el cómo hacer las cosas, en lo que estás involucrando en el momento de una raya. Es impresionante, si uno se pone a pensar seriamente. Lo que pasa es que el arquitecto del Renacimiento lo veía en la fábrica misma, la construcción de un edificio duraba 40, 50 años, y el tipo era un obrero más, digamos, era el primero, pero era uno más.

Cuando entrás en esa lógica las cosas te empiezan a perseguir. Por ejemplo ahora, en Mendoza, con la construcción del parque, fueron cinco años de estar yendo a Mendoza, todavía incluso falta mucho trabajo, pero haber pasado por momentos que... Me acuerdo de un día, tengo una imagen de cuando llego a la obra de una plaza que hicimos de piedra, en la que funciona un reloj de sol, y era pleno verano, un sol que rajaba la tierra, y veo todas mujeres con pañuelos en la cabeza laburando. Una imagen rarísima ¿no? Se hacía con planes Trabajar, con señoras todas amas de casa, y cargaban piedras. Y era una imagen que uno puede tener del siglo XIX, o de posguerra europea, pañuelos en la cabeza llevando piedras. Entonces, si en el momento de pensar el proyecto se puede concebir esa escena en la cabeza, seguramente se piensa de otra manera, se proyecta de otra manera. Porque si no está esa vivencia, si uno no puede incorporar el surrealismo en la Argentina, está frito, porque es una situación patética a la que se termina llegando.

Trabajé continuamente en la enseñanza. Con los concursos se va producir el ingreso de nuestra generación a la titularidad de las cátedras. Esta generación no solo adolece de maestros sino que además no quiso tenerlos, fue una

reacción violenta hacia los mayores. Todo nos ha parecido a contramano y mal, hemos sufrido tanta violencia que al final terminamos enroscados en una especie de autismo donde nadie quiere saber nada de nadie. Yo veía en España que a José Antonio Coderch —habiendo sido franquista— en Barcelona todos sus discípulos y la gente lo sigue refiriendo, o a Alejandro De la Sota, o a Rafael de la Hoz. Son referentes, se los sigue enseñando en la facultad, se sigue mostrando continuidad. Acá hemos destruido todo, es un tema cultural.

Además, desde la teoría y la crítica, hay una idea generalizada de que la cultura de la arquitectura terminó en los años 50. Esta marca está instalada, en forma reaccionaria, y termina fagocitando. No hay diálogo, el diálogo que incluso se va teniendo con los más jóvenes es ficticio, porque no creen en uno, nadie cree en nadie, no es sano realmente, porque no hay experiencia, es decir, no hay cultura.

1. Concurso Nacional de Ideas Área Ciudad Universitaria, CABA, 1998. Primer Premio, (con asociados).
2. Concurso de Anteproyectos Parque Central de Mendoza, poia de Mendoza, 2005. Primer Premio, (con asociados).
3. Casa Maero, La Lucila, poia. de Buenos Aires, 2000. (con asociado).
4. Concurso Nacional de Anteproyectos Centro Cultural del Bicentenario y de Ideas para su entorno inmediato, 2006. Primer Premio, (con asociados).



Pablo Ferreiro

FADU 1982-1988

El examen de ingreso a la facultad estaba organizado como un sistema militar; tuve un curso de dos meses, todos los días, con tres áreas temáticas: Matemáticas, Representación Visual y Geometría, e Historia de la Arquitectura. Entrabas con cupo, a partir de varias notas, de parciales y final, que se sumaban. Recuerdo que se ingresaba por el subsuelo y en la pared estaban pegadas todas las listas con los números de orden de cada uno y al lado la nota.

En relación a la pregunta “yo alumno” hablaría más de ahora que de ese momento. Louis Kahn en un artículo dice que la enseñanza depende de la aspiración de saber del alumno. Una escuela, dice Kahn, es un maestro abajo de un árbol y unas personas interesadas en lo que él dice. Y Santiago Kovadloff afirma que un maestro no es un tipo que transmite el saber sino que es un tipo que vive en el saber, y en esa especie de afán, de locura que tiene por el saber genera algún atractivo para que otros lo compartan. Hoy me siento mucho más alumno que el alumno que iba a la facultad y cursaba, ya que a los 18 años, cuando entré a la facultad, no tenía una estructura mental como para entender la dimensión de dónde estaba metido. La realidad es esa.

Yo había estudiado en un secundario muy bueno pero muy específico, en la Ford de Pacheco, la fábrica de autos, en un secundario superexigente y muy bueno pero absolutamente pensado en abstracto; respondía al modelo americano, primero estudiar en el secundario, luego en la tecnológica, para finalmente trabajar en la empresa. Fue una escuela en muchos aspectos fantástica, te becaban. El examen de ingreso era similar al de la universidad de los militares, con un cupo muy restrictivo, muy exigente, pero si entrabas eras como un semidiós; éramos treinta alumnos por curso, seis cursos, ciento ochenta alumnos en total, era como un laboratorio; te daban la ropa, la comida, los útiles, todo; te instruían

durante 6 años, con lo cual yo salí muy en abstracto. Teníamos Dibujo Técnico, con una muy buena implementación en términos de dibujo y en términos constructivos; tuve un acercamiento a esas herramientas, tengo mucho manejo de todo eso. Si tenías que dibujar algo y sacar una heliográfica, había una sección que se llamaba Reproducciones y sacabas tu plano, si salía manchado sacabas otro: resmas de papel disponibles. Todo en un ámbito perfecto.

Mis viejos con gran esfuerzo nos armaron un andamiaje bastante bueno para salir a la vida, pero no para vincular una realidad compleja; en ese aspecto, a partir de entrar a la Universidad de Buenos Aires se me empieza a develar la vida. Yo no tenía noción de los contenidos, era un alumno muy purista en términos supereficiencias, estudioso, cumplidor, pero todavía me costaba leer entre líneas o ver más allá. Era muy obediente, y nadie hasta ese momento me había disparado el interés por una mirada crítica, por empezar a buscar más allá de lo obvio y a complejizar la cuestión.

Mis primeros años en la facultad fueron muy reveladores. Ingreso a la facultad en el último año de la dictadura, ya era una especie de caldera que estaba estallando. Empezaban las asambleas, aparecían los carteles, que hasta ese momento no estaban porque estaba todo limpito. Para mí fue fascinante. Tenía que hacer una cola de cien personas para sacar fotocopias. Fue comenzar a atravesar algo lleno de fricción, muy lindo. Por otro lado, si bien el colegio era un lugar chico, tenía de interesante que no había un recorte social, en términos de que el examen lo que había filtrado eran treinta tipos con vocación por aprender. Tuve compañeros que vivían en el centro, otro en Campana, otro en Bellavista, uno muy humilde, otro con mejor posición; es decir, había un muestreo social, pero muy reducido. La UBA eso lo potenció a morir.



Al inicio de la carrera tuve poca capacidad crítica y mucha capacidad de esponja. Todo lo que me daban lo incorporaba, pero después de la mitad de la carrera empecé a entender para dónde iba la cuestión. Las rutas se abrieron y se incorporaron las cátedras democráticas que hoy se están cerrando; una etapa de veinte años.

Yo entré en Sánchez Gómez, hasta Diseño IV; en V ya sentía que quería salir del status de alumno; hice un curso de verano por la noche, que duraba tres meses. No fue muy feliz. Simultáneamente ingresé como ayudante en la cátedra de Javier Sánchez Gómez con Horacio Torcello, en cuarto año. Estuve doce años. Paralelamente, ese año empecé a trabajar en el estudio de Horacio haciendo concursos. A partir de trabajar con él, hice tres o cuatro concursos con Clorindo Testa, porque trabajaban juntos en ese momento.

Fue para mí el primer gran año de revelación arquitectónica; es una primera marca en esta cuestión que fue entender lo que podía ser un estudio de arquitectura, idealizar la profesión, llevar al máximo algunos ideales, ir detrás de eso sin claudicar. Pasé a ser jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra, por concurso interno, y simultáneamente empecé a armar el estudio AFRA con Saturnino Armendares y Claudio Rey como socios.

Después viene una segunda experiencia clave. Percibí que la facultad estaba claramente polarizada en los talleres que adherían a un lado, los que adherían a otro y algunos más neutros; las cátedras estaban muy encapsuladas, como a puertas cerradas. Yo naturalmente empiezo a salir de mi taller al pasillo, que es el lugar más interesante de la facultad; me crucé con otros arquitectos de mi generación, surgió este primer contacto generacional con quienes me siento identificado, tipos de 40, 45, 48 años, a cargo de talleres pero con, claramente, un techo académico, al no haber concursos. Comencé a

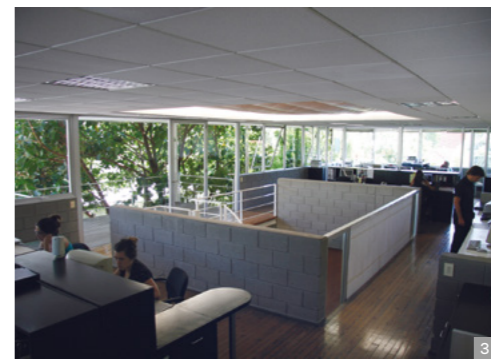


juntarme con Luis Bruno, que ahora es vicedecano, con Marcelo Vila, Adrián Sebastián, Flavio Janches, Ricardo “Ricky” Blinder.

Pasé por la facultad sin escuchar una charla de Jorge Moscato, de Miguel Ángel Roca; en parte es una falla mía, de poca inquietud, pero la facultad no tenía ninguna instancia donde pasara eso: quisimos modificar esa situación.

Es un rasgo de mi generación ir a buscar en nuestra historia, no inventar la pólvora sino buscar entre los escombros, y rescatar cosas. Me siento más un descubridor que un inventor en esto de volver sobre la historia, al mismo pasado volver a hacerle preguntas desde este presente, y eso modifica al mismo pasado: según cómo le preguntes te dispara un futuro distinto. Un rasgo ineludible de esta generación es que nos tocó vivir todas las grandes desgracias últimas muy de cerca, pero en ningún caso estar como protagonistas: la vuelta de Perón, con la violencia de esa época, lo que deviene la dictadura y lo que viene después, en Malvinas. Todos esos procesos son contemporáneos a nosotros pero siempre como unos niños que están cerca y lo ven, ven lo que queda, lo que pasa con nuestras familias y con la sociedad. En el ochenta y pico, cuando ingresamos a la facultad, se recuperó la democracia, pero muy condicionada; se produjo una gran decepción.

Este grupo hizo la muestra 15-30, en la facultad, y empezó a foguear para incorporar lo que fue el ejercicio común de la facultad y los *jurys*. Fuimos seis, ocho insistentes yendo a ver a todos los profesores para impulsarlos. La primera edición de ese ejercicio común fue extrafacultad, ya que esta no lo avaló; elaboramos un informe gigantesco y a partir de esa experiencia se instaló esta primera instancia colectiva en la facultad. Se produjo un cambio a partir de eso, se disparó el llamado a concursos de arquitectura. Yo terminé siendo adjunto pero me fui de la facultad. Decidí tomarme un año, ya que dentro



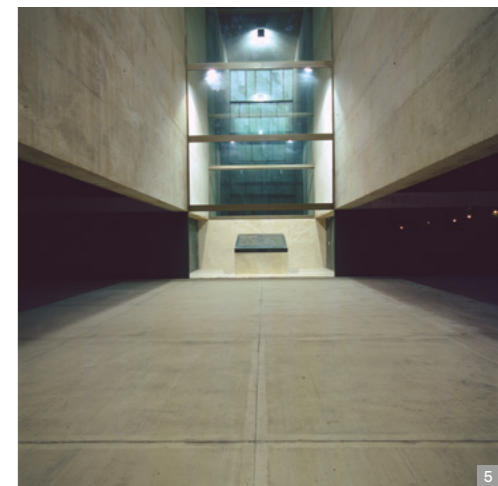
de la cátedra había llegado a un techo arquitectónico e ideológico.

Todo esto que se fue dando devino en lo que fue el Paralelo 35, un grupo que trabajó en el Museo Nacional de Arte Moderno durante cuatro años, un espacio de reflexión en relación a temas sobre concursos, muestras, en términos de debate.

Cuando dejo la docencia aparecieron una serie de propuestas. El Paralelo me llevó mucho tiempo y participé en la revista *Contextos*, de la UBA; después me convocó la Universidad de Palermo, donde estoy hace seis años, que me abrió otro ámbito magnífico que volví a compartir con Marcelo Vila y Fabián de la Fuente.

Ya constituido como un arquitecto mucho más armado—desde la arquitectura y lo ideológico—, con una visión del fenómeno completo, la arquitectura empieza a quedarme chica en un punto, porque la complejidad de los fenómenos es tanto más atractiva cuando te introducís en todo el problema. Lo urbano se vuelve muy atractivo y necesario; la arquitectura siempre termina como último paso después de filtrar toda esta mirada de la realidad completa.

Palermo, a pesar de que es una escuela chica, tiene la ventaja de facilitar estos espacios dinámicos. Se dio la experiencia de SS Ciudades, que fue un seminario que dirigió Marcelo y que coordinamos nosotros: permitió abrir el marco de reflexión a la región, entender nuestro lugar en el mundo y el mundo, no para ya fijar una certeza, sino para decir “el mundo es muy complejo y dinámico, ¿dónde estamos parados nosotros en este esquema?”. Pertenecemos acá. Tomamos lo territorial como rasgo ineludible de particularidad, la geografía como determinante y lo cultural que permite, en un escenario tan unificado y global, entender las singularidades.



1. Edificio de viviendas, Catamarca y Bogotá, Martínez, poia. de Buenos Aires, 1997, (con asociados).
2. Edificio de viviendas, Posadas y Sucre, Beccar, poia. de Buenos Aires, 1998, (con asociados).
3. Estudio de la Paz, Martínez, poia. de Buenos Aires, 1999, (con asociados).
4. Parque Lineal del Sur, en la cuenca del Riachuelo. Revista CAPBA Premio Anual de Arquitectura. Urbanismo, Investigación y Teoría, CAPBA, 1999, (con asociados).
5. Parque de Homenaje y Mausoleo a Juan y Eva Perón, San Vicente, poia. de Buenos Aires, 2004, (con asociados).



Juan Fontana

FAU 1975-1982



1. Croquis Torre de Babel, Exposición Museo Nacional de Bellas Artes, CABA, 2001.

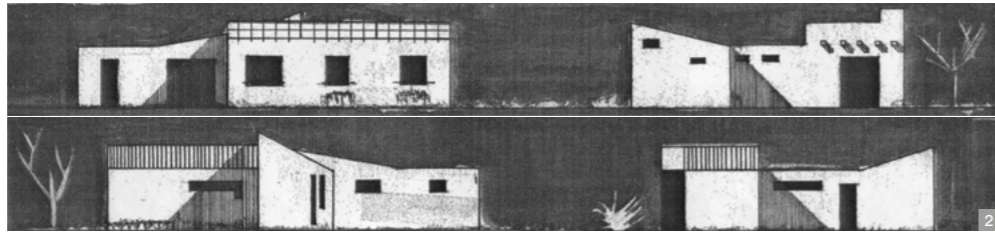
2. Trabajos de alumno. Arquitectura I, Cátedra Moro, 1975.

3 y 4. Universidad Di Tella, Avenida Figueroa Alcorta 7350, CABA, 1997-2004, (asociado).

5. Casa Asua, Palermo, CABA, 2000, (con asociado).

6. Concurso Nacional de Anteproyectos Sede Complementaria del Colegio de Escribanos, Av. Gral. Las Heras 1833, CABA, 1997. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio, (asociado).

7. Galería Altera, Martín Pescador 1485, Pinamar, pcia. de Buenos Aires, 1998, (asociado).



Antes de ingresar a Arquitectura estudié computación, para ser analista de sistemas, en la Universidad Tecnológica, casi dos años. Lo que primero me enseñaron fue que la máquina era una herramienta. En el hall de la universidad compré un libro: *Mensaje*, de Le Corbusier, y fue en ese momento cuando comencé a darme cuenta de que la arquitectura y la pintura eran mis posibles vocaciones.

En pleno Proceso, entré a la FAU. En la materia Arquitectura, afortunadamente cursé con la cátedra de Osvaldo Moro, un gran maestro y profesor; reconocía a los alumnos por su nombre. En el contexto del país esa cátedra resultó ser una isla, un lugar en donde el compromiso social por la vivienda y la vocación por el oficio eran transmitidos cotidianamente. Cursé varios años en ese taller. Desde primer año nos juntábamos a dibujar el paisaje, croquis de recorrido, a mano alzada, con un grupo de amigos; luego, en paralelo a la universidad, asistí a diferentes talleres de pintura. El dibujo manual era la herramienta de trabajo e investigación.

Aldo Rossi y Robert Venturi eran tema en las cátedras de Historia y Teoría; por otro lado, los referentes nacionales e internacionales eran resultado de discusiones y participación en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) y la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Pocos eran los lugares de discusión en este período.

Un arquitecto local que seguíamos y con quien estábamos en contacto fue Eduardo Sacriste, muy accesible y docente de alma—en sus teóricas dibujaba con tizas de colores sobre papel—. Y por supuesto el resto de los arquitectos locales: Clorindo Testa, Mario Roberto Álvarez, Justo Solsona, Antonio “Tony” Díaz, que asistían al CAYC, que luego terminó denominándose La Escuelita.

Los concursos de proyecto eran un lugar de encuentro e investigación. Participé en varios siendo estudiante, para diferentes profesionales.

Pasé por varios estudios, trabajando para pagar mis estudios, y quedaron en mi recuerdo muchos arquitectos que me dieron apoyo y me permitieron seguir con mi carrera.

Desde 1989, asociado con el arquitecto Clorindo Testa, he desarrollado numerosos concursos, proyectos y obras, como: casa en La Pedrera, Uruguay; Universidad Di Tella; galería Jacques Martínez; Universidad del Salvador en Pilar; Universidad Tres de Febrero; Colegio de Escribanos; Centro Cultural Konex; casa en la barranca; hall, acceso y Patio de los Tilos del Centro Cultural Recoleta; campus de la Universidad de San Luis.

Texto de Juan Fontana.





Oscar Fuentes

FAU 1979 - FADU 1985



1. Edificio de viviendas, Bonifacio 1356, CABA, 1992, (con asociados).
2. Casa Dresl, Del Viso, poia. de Bs. As, 1997, (con asociada).
3. Edificio de viviendas, Anévalo 2210, CABA, 2000.
4. Edificio de viviendas, Díaz Colodrero 3019, CABA, 2002/2003.
5. Parque Central de Mendoza, 2000/2006. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio, (con asociados).
6. Parque Hipólito Irigoyen, Rosario, poia. de Santa Fe, 2005/2006, (con asociados).
7. Edificio de viviendas, oficinas y comercio, Dock 8 Puerto Madero, CABA, 1992/1995, (con asociados).

Tomé la decisión de estudiar arquitectura muy pronto y por razones que me son esquivas: no había en mi familia ningún arquitecto, y al único que escuché definirse como tal para cuando lo decidí era un personaje de ficción, David Vincent (de la serie *Los invasores*, como muchos recordarán). Por lo que me gusta creer que él es la razón de mi decisión, ya que es el único arquitecto al que se puede definir como verdaderamente heroico.

Como estuve convencido de mi futura profesión desde muy chico creí que lo mejor era estudiar un secundario técnico, y así llegué a la facultad como maestro mayor de obras. Nunca tuve claro si esto me ayudó o no en la carrera, pero sí creo que fue importante, ya que me acercó a lecturas de arquitectura que fueron decisivas para mí a una edad temprana. Leer *Hacia una arquitectura* a los quince años tuvo tal impacto en mí que nada fue igual a partir de ahí.

La fecha de entrada a la facultad fue también algo determinante. En el año 1979 yo estaba todavía en el servicio militar y la facultad de la dictadura era muy fuerte no solo en el perfil sesgado de la formación sino especialmente por el clima represivo. Con respecto al perfil, la formación fundamentalmente técnica que se impartía por aquel año reforzó ciertos gustos que traía de mi secundario. El simposio de prefabricación de una semana completa que se dictó en el 79 marcó ciertos intereses que perduran hasta hoy. La experiencia que recuerdo de aquellos años era la de encontrar más curiosidad e intereses intelectuales entre mis compañeros que entre mis profesores. Esto también hizo que buscara fuera de la facultad toda experiencia de aprendizaje posible. La crisis económica de los primeros 80 hizo que esto no fuera posible encontrarlo en estudios de arquitectura.

La expectativa en 1982 de la vuelta de la democracia y de mejores profesores hizo que dejara algunas materias en 1983, para poder así cursar con



el arquitecto que más me interesaba en aquel momento: Tony Díaz. Yo ya lo conocía, ya que había pasado en un concurso por su estudio, y cursar Diseño Arquitectónico IV con él en 1984 me permitió no solo tener una experiencia intensa de aprendizaje en la facultad sino también trabajar en su estudio de forma permanente y pasar lo que considero el momento más formativo para mí de aquellos años. El clima de debate y discusión de arquitectura en ese departamento de Diagonal Norte marcó para mí ciertos intereses y búsquedas, que siguen hasta hoy.

La salida de la facultad fue bastante traumática para mí, no eran años en los que hubiera oferta local de posgrados, muchos compañeros se iban del país y no había un clima en el que fuera sencillo insertarse profesionalmente. Así que pasé un tiempo con trabajos que no me satisfacían, hasta que después de un par de años intenté ver si podía encontrar un ámbito para estudiar fuera del país. Recorrí universidades gracias a amigos que estaban estudiando en el extranjero, pero la falta de oferta de becas y mis nulos recursos económicos hicieron que me decidiera —de una forma irresponsable— por independizarme. Los primeros años fueron de trabajos absolutamente menores y de simple subsistencia, pero una oportunidad surgida gracias a un compañero me permitió llevar adelante la que fue mi primera obra: la Fundación Banco Patricios, el reciclaje de la original Casa Moussion, un edificio de Hugé y Colmegna de 1912, en la esquina de Callao y Sarmiento. Un centro cultural de 6000 m², con salas de exposición, teatros, microcine, bar, oficinas y todo lo necesario para una institución cultural privada.

Esta experiencia se superpuso con otra de carácter más extraño pero que tiene que ver con mi primera formación: un trabajo de diseño industrial para una empresa de iluminación muy importante por aquellos años, Luxsa. La invitación



de parte del dueño de esta empresa a diseñar un sistema completo de baja tensión revivió ciertos intereses técnicos muy específicos que yo tenía, y no solo fue una experiencia en sí misma muy importante (el trabajo en equipo con personas con saberes muy técnicos, la extrema precisión en las definiciones) sino que pudo combinarse con la obra de la Fundación, ya que el primer prototipo de los diseños del sistema de iluminación se hizo para el centro cultural.

Estas dos experiencias, que corrieron en paralelo durante cuatro años, fueron muy importantes en mi trabajo posterior y fueron llevadas adelante en el marco de trabajo de estudio con dos compañeros de facultad, que se completó con varias obras y sobre todo una que es de las más grandes hechas por mí hasta ahora: el Dock 8 de Puerto Madero. Esta obra fue muy importante por diversas razones, el tamaño y complejidad de la obra, y el trabajo con otros tres estudios de gran experiencia que me dieron una gran perspectiva de qué quería y no quería para mi desarrollo profesional. La decisión posterior de llevar adelante mi carrera profesional solo, sin sociedades fijas, fue clara consecuencia del clima de trabajo que vi en esta obra, donde las decisiones eran más resultado de una negociación entre las partes que de una opción técnica o estética. La elección de trabajar solo fue la decisión de tratar de encontrar las obras con las que me sintiera cómodo y construir el vínculo con los comitentes que yo pudiera lograr para llevar adelante lo mejor posible las obras.

Fue así que fui construyendo pequeñas obras, logrando ganar algunos concursos que redundaron en contratos e invitaciones cada vez más interesantes o al menos concordantes con mis intereses. Así, llevar adelante el Parque Central de Mendoza (con Daniel Becker y Claudio Ferrari), gracias a un concurso, o el Parque Hipólito Irigoyen de Rosario (con Mariel Suárez, Rafael Iglesia y



Pedro Aybar), gracias a una invitación a partir de la experiencia del primer parque, fueron dos experiencias profesionales —por su escala, carácter público y temática— extremadamente importantes en mi trabajo posterior. También son muy especiales en mi trabajo, ya que son las dos únicas obras públicas que llegué a realizar.

Este año se cumplen 30 años de mi egreso de la FADU, conseguí tener continuidad en mi estudio, mi trabajo es por suerte variado en escalas pero quizá no en temáticas, trabajo para poder acceder a encargos diferentes evitando la especialización a la que pareciera que todo el resto del mundo quiere llevar a los profesionales. El desarrollo de vivienda en diferentes densidades es el modo más sencillo de acceder a la obra propia, y no es fácil salir de esa lógica.

Finalmente debo decir que este desarrollo profesional lo crucé con la búsqueda de construir un ámbito cultural específicamente arquitectónico desde mi práctica. La participación en grupos de debate y organización de actividades, entre los cuales el más conocido fue Paralelo 35 (con Ana de Brea, Luis Bruno, Fabián de la Fuente, Claudio Ferrari, Pablo Ferreiro, Adrián Sebastián y Marcelo Vila), la participación como colaborador permanente en revistas de arquitectura (*1 en 100*) y de cultura general (*Otra Parte*) o mi trabajo de diez años en la organización de un espacio dedicado a la arquitectura en la Universidad Torcuato Di Tella (primero en el CEAC, luego los posgrados y finalmente en la organización de la escuela de grado) son parte inescindible de mi práctica profesional.

Texto de Oscar Fuentes.





Marcelo Gianfelici

FAU 1972-1982



1 y 2. Villa 7, Barrio Justo Suárez, CABA, 1974. Integrante del Equipo técnico de obra.

3. Viviendas dúplex en Pinamar, poia. de Buenos Aires, 1986.

4 y 5. Conjunto Urbano Villa los Tilos, Gualaguaychú, poia. de Entre Ríos, 1992.

6. Remodelación Galerías Pacífico, Convento Santa Catalina, 1982. Proyecto de investigación, realizado en equipo.

Para empezar a definirme, yo entiendo que la arquitectura y la medicina tienen por frontera la epidermis humana: el médico conserva la salud del ser humano hacia adentro y el arquitecto debe conservar la salud y la vida hacia afuera del ser humano, hacia la naturaleza; debe dar repuesta a su necesidad en todo lo que el hombre realiza hacia afuera, para no enfermarlo, ni mental ni espiritual ni físicamente.

Muchas veces se aplican soluciones como la transculturación, por ejemplo la del muro cortina en edificios en regiones tropicales, que son tremendamente distorsionantes de lo que es una correcta repuesta al medio. Terminan siendo un mal diseño.

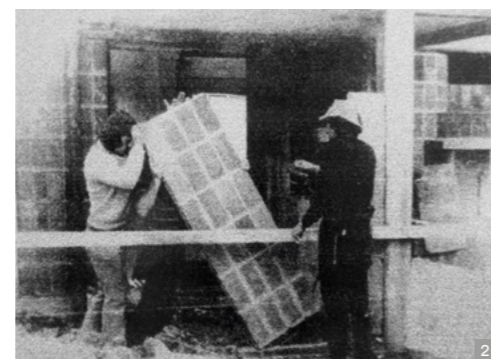
Nací en el año 1944, en Roma, Italia. Mi padre es de Abruzzo y mamá de Roma y de Pescara, donde vivían. Huyeron de los alemanes, fueron hacia Roma en un camión, de noche, yo en la panza de mi madre, corriendo...

A los cinco años, mi padre, técnico naval de la construcción, es invitado a Venezuela para trabajar en una empresa, y emigramos. Así que hasta los doce años, años 1956/57 casi, viví en Venezuela. Me crié y me formé en Venezuela.

Entre las cosas que hizo allá mi padre una fue trabajar como gerente Técnico de Convensa (Constructora Venezolana s. A.). Y ese fue el primer mojón que me marcó.

Las dos torres gemelas de Caracas —las dos primeras, las del centro de Simón Bolívar— las construyó la empresa de mi padre. Yo a veces lo acompañaba a la obra. Veía esa construcción de estructura metálica y esas casas precarias en las laderas de las dos cordilleras. Yo veía que algo estaba mal, que chocaba. Muchos obreros de esa construcción vivían en esas villas.

Los domingos íbamos a almorzar a la casa de una italiana en Caracas que tenía un restaurante, una casa antigua con parque. Clima tropical, cálido. Un día mi perro empieza a jugar con otros



dos perritos blancos, caniches; les doy de comer mientras mi papá se levanta de la mesa para saludar a varias personas, y en ese momento mi padre me llama y un señor grande, seductor, por primera vez me dice la palabra "pibe": "Vos merecés ser peronista o justicialista". Era Perón. Perón, asilado en Caracas, almorzaba los domingos en ese restaurante italiano.

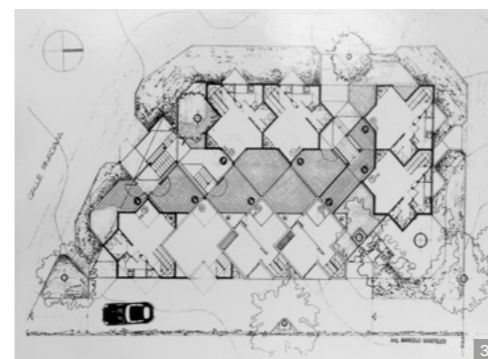
Papá trabó cierto conocimiento con él y varias veces nos cruzamos en esos almuerzos dominicales. Segundo momento y etapa que me marcó, cuando supe quién era esa persona.

De ahí que en el año 58 nos vinimos para Argentina con mis padres. Perón nos trajo, por decirlo de alguna manera...

A los 16 años, ya en la Argentina, termino la secundaria. Entro en Ingeniería, mi padre me inscribe casi presionándome... Yo quería hacer Arquitectura o Medicina y él me inscribe en Ingeniería. Y comienzo la carrera de Ingeniería, pero sucedió que acá las cosas no estaban muy bien en esa época, estamos hablando de los años 60, 61, 62.

En ese momento se produce el tercero de los cuatro mojones formadores que tuve. Conocí a su amigo sacerdote, que quedó siendo amigo de la familia. En ese momento, escuchando mis inquietudes me dijo: "Mirá, se está formando un ente que se llama Comisión Municipal de la Vivienda, donde se va a tratar el tema villas, y está un amigo mío, Carlos Alberto Puricelli, sociólogo, que está armando un equipo". Después de ese día, con Carlos ingresé en la Comisión Municipal de la Vivienda, como técnico, y en el departamento de Desarrollo y Comunidades.

Carlos por supuesto me llevó a la Villa 31, y ahí empecé a trabajar. Comienzo a recorrer villas, trabajo en esa y en el departamento de Comunidades me incluyen en las villas 14, 18, 15 oculta. Comienzo con la villa 21, haciendo proyectos de viviendas en Osvaldo Cruz.



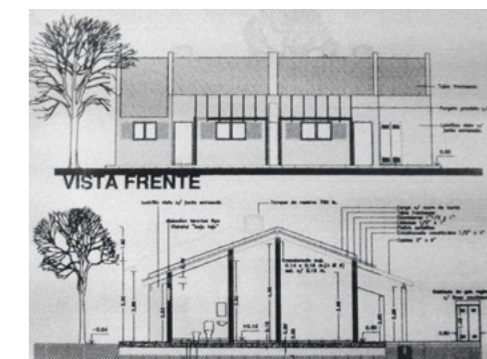
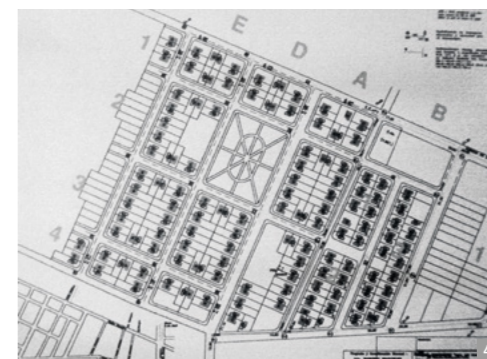
Cuando se incendia la Villa 29, en Pampa y Cazadores, en el bajo Belgrano, una manzana entera de villa, fui uno de los tantos dirigentes que en la reconstrucción hicimos tiras de viviendas de mampostería común, con techo de fibrocemento. Se trabajaba, se adjudicaban las casas por horas de trabajo, la construían los mismos habitantes de la villa, y nosotros los coordinábamos y los dirigíamos.

En la Comisión de la Vivienda había varios arquitectos que me fueron dando enormes mensajes y empuje, me decían "¡Reaccioná!, esto te gusta, ¿por qué no empezás Arquitectura?". Y, por supuesto, empecé a estudiar Arquitectura en la facultad en el año 72. Durante ese año, rindiendo equivalencia de Ingeniería para Arquitectura, se realiza el Congreso de la Vivienda en Chile, otro mojón en mi vida.

Era un estudio e investigación académica en relación con la vivienda de interés social. Ochenta estudiantes de la facultad fuimos, oficialmente apoyados por la universidad. Tuve el placer de conocer en la UTA a Salvador Allende cuando vino a saludar a la delegación argentina.

Una enorme cantidad de material de ideas y cosas se suman a esta inquietud que ya existía, en respuesta a esa necesidad social que es la vivienda. El tema de la vivienda estuvo permanentemente en mí.

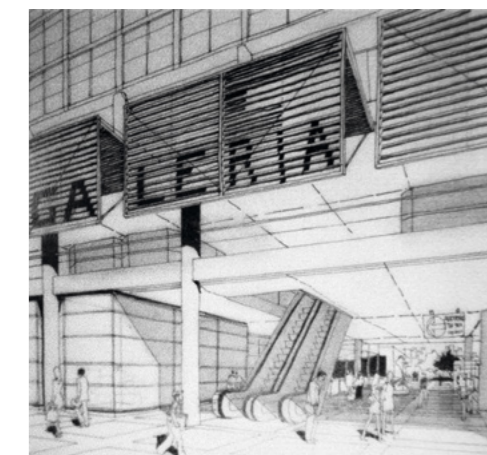
En el 74 viajé con COVA (Comisión Organizadora del Viaje de Estudios de Arquitectura) a Europa. Las inquietudes del viaje eran, por supuesto, mirar todo lo que se pudiera. Yo volví a mi lugar natal. Recorrimos cinco meses y medio Europa y creo que no dejamos nada por ver, y ese fue otro mojón de mi recorrida en la arquitectura. Volví y continué en la Comisión de la Vivienda hasta el año 76; luego me fui y trabajé por mi cuenta en arquitectura junto con mi mujer, que ya estaba recibida, intentando hacer todo lo que se podía, siempre con mi inquietud

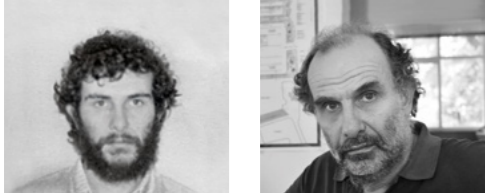


de dar repuestas a la vivienda de interés social, digna. En el 82 me recibí. Tuve un profesor que por su perfil me influenció, y además fue quien me llevó a ser docente en Instalaciones y Legal: hablo de Pepe Silva. Me tocó una época bastante flojona de la facultad. Yo ya tenía una inquietud trazada, una direccionalidad, que hacía que realmente no estuviera en las condiciones de otros compañeros que estaban buscando llenarse de conocimientos, de filosofías, de posturas y de líneas y perfiles de arquitectura. Yo tenía una edad un poco mayor, y además estaba ya muy arraigado en mis inquietudes, que me marcaron qué seleccionar, adónde y a quién acercarme.

Dicen que la creatividad surge cuando existen los chispazos de la inteligencia que se está divirtiendo. Yo no me podía divertir mucho, estaba dedicado a ver cómo se producían estas cosas. Tanto es así que, en la década del 90, década menemista, hice en Entre Ríos emprendimientos propios, una tarea ardua, luchando contra las políticas de los Institutos Provinciales de la Vivienda, los políticos que dirigen los municipios, dando charlas y conferencias.

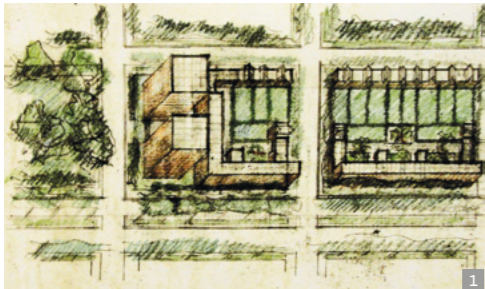
Sin embargo, no me he aislado de este tema de la vivienda tanto como pareciera por lo que he contado. Fui vicepresidente del Colegio de Arquitectos de Entre Ríos de la regional Sudeste, y secretario de la Sociedad de Arquitectos de la Zona Norte, en la zona donde vivo, en Florida, Vicente López.





Matías Gigli

FAU 1978 - FADU 1987



1. Trabajo de alumno, Arquitectura IV, cátedra Sorondo, 1985.

2. Croquis. Roma, 1980.

3. y 4. Concurso Nacional de Anteproyectos SCA, Plaza Estado del Vaticano. Teatro Colón, Cerrito, Libertad y Viamonte, 2001. Primer Premio, (con asociado). 3. Imagen digital del proyecto versión 2013, y 4. Maqueta versión 2011.

5. Concurso Nacional de Anteproyectos SCA/FADEA, Instituto Técnico Judicial Cecilia Grierson, Corte Suprema de Justicia de la Nación, Dársena Norte, CABA, 2009. Primer Premio, (con asociados).

Ingresé en el año 78, en el verano previo al Mundial; si bien la facultad estaba un poquito más blanda—yo no sentí la represión porque ya habían pasado dos años desde el 76—, la facultad era una “paz armada”: había mucho control y autorrepresión. Para ingresar debías presentar un carnet o la libreta universitaria, accedías por una gran escalinata de madera entre el Pabellón dos y el tres. Se cursaban tres materias: Matemáticas, Física, y Comprensión de Textos, que nadie comprendió qué era. Sin embargo, el de esta materia resultó un examen fácil: lo más extraño era que no se enseñaba, nadie se preparó para esa materia; a mí me levantó el puntaje de Matemáticas y Física. Fue un ingreso difícil, porque de 3000 alumnos entraron 1000. Fue muy tensionante el examen, porque si no ingresabas tenías que esperar un año completo. Trescientos puntos era lo máximo, yo saqué 180 puntos, 60 en cada examen, se sumaban y entré.

Se estudiaba con mucho rigor, más adelante las clases se fueron ablandando. Luego del ingreso tuvimos materias muy similares a las que hoy se dictan en el Ciclo Básico Común, se llamaban Introducciones. La más linda y la única que recuerdo con cariño es Introducción a la Arquitectura, que la cursé de noche una vez por semana; era una mezcla de Diseño con Historia, allí empezamos a ver las cosas de una manera muy práctica, estudiamos los foros, conocí el foro de Trajano.

Tuve a Carlos Varela como docente—todavía sigue estando en la facultad—y a Cassinelli como jefe de Trabajos Prácticos; tuvimos un muy buen vínculo, era una materia muy agradable. Vera Spinadel fue nuestra profesora de Matemáticas, una materia muy teórica y con ejercicios prácticos, muy similar a lo que después empiezan a ser las Estructuras. Las otras Introducciones Visuales eran tremendas, porque los que veníamos del bachillerato no sabíamos nada de dibujo técnico.

Una compañera me enseñó que a la regla se le



decía escalímetro, a pesar de que yo tenía padres y abuelo arquitectos. Durante la carrera hubo mucho rigor con los exámenes, a diferencia de ahora, que los chicos terminan Diseño V y deben nueve finales: en nuestra época no se permitía. La cursada la estirabas de seis a ocho años, pero cuando terminabas los ocho ya estabas recibido. Uno iba madurando, no existía la computadora, no había la problemática de tener que aprender computación a la par del dibujo, había que dibujar. En la materia Diseño, el dibujo para mí nunca fue ningún problema porque no se pedía una rigurosidad técnica y se discutían las ideas o el proyecto, incluso se fomentaba por supuesto el dibujo a mano alzada; los croquis y las perspectivas fueron siempre muy escasos en nuestra carrera, eran contados los casos de gente que dibujaba bien. Básicamente se corregían plantas con algunas vistas y también escaseaban los cortes, la maqueta—cuando se pedía—era una representación de algo ya definido; como no se llegaba a tiempo terminaba haciéndola un amigo. Maquetas y fotos eran de lo terminado, las fotos podían ser de recorrido o más cerquita del objeto, pero no eran usadas en el proceso.

Después tuve que hacer la conscripción porque había pedido dos años de prórroga, fue el período de la guerra de Malvinas. A pesar de que yo la hice en Retiro, en el edificio Libertad, viví la presión esa, y seguí yendo a la facultad, pero cursando menos materias.

El decano Héctor Corbacho tenía la cátedra de Construcciones, había un cuarto piso, con la gente más allegada al decanato, era gente de Construcciones y de su cátedra. Las materias en Arquitectura no tuvieron grandes cambios, se puede decir que no eran ni malas ni buenas, era muy parecido al nivel actual.

Yo creo que la gente de Arquitectura no tenía un compromiso con el decanato y menos con el gobierno. Sí los de Construcciones, que gozaban

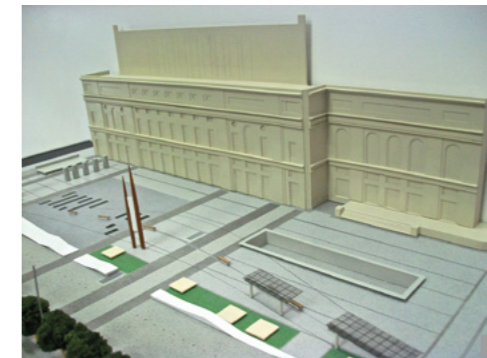


de la camarilla; si hay algo que uno recuerda es eso, que reinó la camarilla.

Después vino la apertura democrática. Las nuevas cátedras de Diseño fueron multitudinarias, con más de mil alumnos; tenían un perfil distinto, más democrático, otro discurso. Yo cursé en Sorondo Diseño IV y en Molina y Vedia Diseño V. Recuerdo el taller, ubicado en el ángulo, que miraba hacia el lado del río y hacia el norte.

Ya en Diseño V no necesitabas el vínculo tan directo con el docente, por lo menos yo no lo necesitaba y la pasé muy bien, no tuve ningún inconveniente, abordamos temas urbanos grandes. Ya desde Diseño IV había temas grandes, como el tema de Donado. Luego se generó la apertura de materias electivas, que permitió ampliar el conocimiento. Cursé Teoría, que dictaba Federico Ortiz; Historia Argentina, con Juan Molina y Vedia; Restauración y Reciclaje, con Mabel Scarone; Urbanismo, con Jorge Mele. Fueron materias no tradicionales, complementarias, que eran interesantes y daban otros enfoques, y por ese motivo te digo que las electivas fueron un aire fresco y a todos nos gustó hacerlas. Era como hacer un curso afuera de la facultad. Ahora tengo entendido que hay más variedad.

Terminé la facultad con la democracia, y con la apertura del Centro de Estudiantes le dediqué tiempo a la militancia universitaria. Estuve en una agrupación: JUI, Juventud Universitaria Intransigente; también tuve los dos últimos años gratas experiencias porque alquilábamos entre todos casas en Palermo Viejo donde estudiábamos y trabajábamos. Tuvimos dos, una en la calle El Salvador que fue la más linda y por donde pasó muchísima gente de nuestra generación, y después la otra en la calle Costa Rica, en una esquina. Fue muy bueno porque pudimos sentir eso de lo que se hablaba de épocas pasadas, como las entregas en la facultad de Perú, los encierros; nada de eso existía en nuestra facultad.



Yo cursé Diseño I con Saladrigas; tengo el gusto de mantener dos docentes que actualmente son amigos y trabajamos juntos, Sergio Cejas y Daniel Miranda, era una cátedra bastante buena; hice Diseño II con Luis Grossman y Diseño III con Eduardo Martín. Fuimos conociendo a los titulares siendo grandes, durante la cursada eran inaccesibles. En Diseño no había teóricas, jamás; con la apertura, sí, Rodolfo “Rolo” Sorondo daba sus teóricas, ya que en esa época los titulares venían con mucho entusiasmo; daban ganas de hablar, de plantear temas, fueron muy lindos esos momentos. En Diseño V lo conocí a Rubén Cherny, hicimos un proyecto en Avellaneda, un conjunto de viviendas en un gran territorio, y con Eduardo Reese el reciclaje del mercado de Avellaneda. Fue el momento del auge del reciclaje, eso luego se revió, la palabra reciclaje es dañina, hoy en día la nueva palabra es puesta en valor, hay un avance con la gente de preservación. En ese momento los arquitectos o demolíamos todo o vaciábamos solamente.

Yo le dedicaba mucho tiempo a la planta de conjunto, trabajábamos en una escala 1:1000, o 1:1500, siempre se reveía la parte urbanística, cómo mantener un espacio verde, cómo vincularse con el paisaje y con la trama; por un lado la ciudad y por otro lado el pulmón.

Todas las semanas proponía una planta distinta, superponiendo calcos; bueno, había que animarse. La facultad involucra no solo la producción sino también animarse a lograr una presencia en el grupo, lograr exponer las ideas, porque nosotros también necesitamos de la palabra. Mucha gente, en una facultad tan masiva, no logra—no digo sobresalir—sino ser vista o tener un espacio de cinco minutos para corregir, y entonces eso va haciendo que su aporte al grupo o a su propia formación sea más débil. En esa época y en esas cátedras había que animarse, había que lograr hablar, eran como asambleas, se



lograba con trabajo pero también con ideas distintas. Yo creo básicamente que considerar a la ciudad y al entorno como parte del problema fue un aporte que durante mucho tiempo quedó olvidado; transformar la arquitectura objetiva en algo más integrado con la ciudad. Eso apareció con los últimos años, y con el aporte de las cátedras nuevas. Antes se hacían edificios sueltos, quizás más elaborados, pero no había un diálogo con la ciudad, ya había pasado el furor del postmodernismo pero en Historia sí se leía el libro *Historia de la ciudad* de Aldo Rossi. A mí nunca me agarró muy fuerte el berretín del postmodernismo, eso no lo viví, en ese sentido no tuve que desprenderme.

En cuanto a la idea de partido, muy fuerte en períodos anteriores, algunos la transformaron ahora y la llaman estrategia, y esta palabra posiblemente sea buena porque no habla de un resultado final. El partido es un dibujo; la estrategia no, la estrategia es el camino.

Fuera de la facultad tuve mucho contacto con Horacio “Bucho” Baliero, más que nada porque venía a nuestra casa, entonces yo palpité extra-curricularmente, tuve un contacto con esa cátedra, y si bien no cursé con él, hoy en día trabajo con Daniel Rizzo, que está en Baliero, y siento que también me aportó lateralmente. Nos enseñó a ver a Vilar.

En los inicios, el primer descubrimiento fue Louis Kahn, el primero del que realmente disfruté ver su obra en revistas y libros. Si algo de posmodernista tuve en algún momento fue con esas geometrías aleatorias que hacía Louis Kahn, esos volúmenes que entrecruzaba y proyectaba; los patios que no eran exactamente ortogonales, fue la tercera generación después de la arquitectura moderna, el pluralismo. Además, siempre me gustaron Mies van der Rohe y Le Corbusier.



Flavio Janches

FAU 1980 - FADU 1986



1. Edificio de viviendas y oficinas, Ruiz Huidobro 1691, CABA, 1994/1996. Premio C y K, Sociedad Central de Arquitectos, (con asociados).

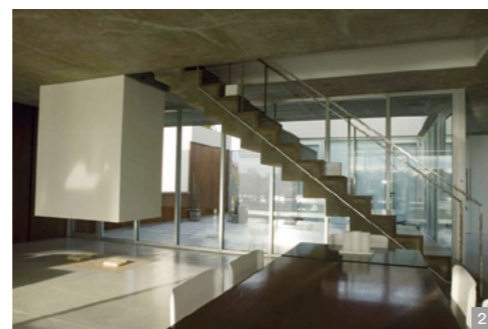
2. Casa barrio cerrado Santa Bárbara, Tigre, pcia. de Buenos Aires, 2005, (con asociado).

3. Edificio de oficinas, 11 de Septiembre 4717, CABA, 2005, (con asociado).

4. Edificio de oficinas, 11 de Septiembre 4271, Núñez, CABA, 2006, (con asociado).

Ingresé a la facultad en el 80 y una de las características de mi cursada es el quiebre, en casi la mitad, entre la dictadura y la democracia. Ese fue un quiebre importante para mí como alumno porque, hasta esa época, no entendía nada. Yo creo que uno estaba ahí adentro de la facultad y no entendía muy bien nada. Conflictos por todos lados..., te revisaban cuando entrabas, tenías que tener un carnet, te controlaban, y uno lo vivía como una cosa natural. Yo había estudiado en el Carlos Pellegrini y ya venía con esa situación, porque el Carlos Pellegrini también estaba así, yo justo entré en el colegio con Isabelita, o sea que desde primer año ya entré con el golpe de Estado. Con Videla empecé a ser controlado, y eso duró toda mi adolescencia. Vivía controlado, parecía como que así había que vivir, controlado. Todo era controlado, me acuerdo que una vez tuve un problema con Diseño y quisimos hablar con el titular y... ¿cómo se me ocurría hablar con el titular?, ¿con qué derecho yo como alumno iba a hablar con el titular? Tenía que haber hablado con otro, era como haber sido un irrespetuoso porque tenía un problema.

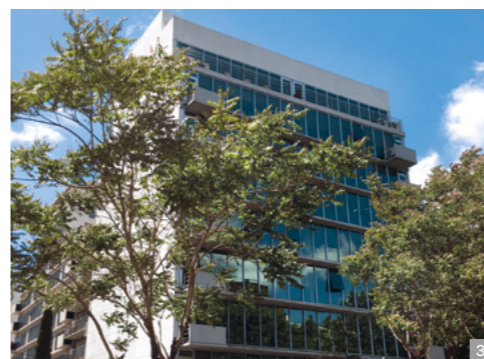
Cuando estaba en Diseño III tuve de docente a Willy Pezzani, un tipo bárbaro, y ahí nos cambió, porque él trabajaba para Ignacio Lopatín; era una persona que estaba en ese contexto pero era de afuera, no era del contexto dictatorial, entonces era una cosa de locos, era como un snorkel: uno estaba metido en esa pileta pero respiraba a través de él. Al año siguiente, ya con la democracia, yo no tenía ni la más pálida idea de adónde anotarme. Me hablaban de Miguel Ángel Roca y para mí era como si me hablaran de un dermatólogo, no tenía ni idea de quiénes eran. Las únicas publicaciones eran las *Summa*, los *Summarios*, y después *Ambiente*, la revista de Rubén Pesci. Estábamos muy encerrados y por uno que conocía a otro me anoté



con Lestard. Lo tuve de docente a Eduardo "Mono" Cajide, que fue mi primer docente de verdad. Estaban Willy y Oscar "Cacho" Soler; ahí empecé a salir, a trabajar en unos concursos para el Mono, trabajé para Lestard y ahí comencé a ver de qué se trataba, porque la verdad es que hasta ahí lo que hice fue una continuidad del Pellegrini; me decían que estudiara geografía o política brasilera y yo estudiaba geografía o política brasilera. Cumplía órdenes, estaba adentro del ámbito de control y yo cumplía las órdenes. Hay que estudiar, estudiaba. Hay que armar este proyecto, yo estudiaba eso.

Y hasta cambié la manera de dibujar con Willy, con el Mono; yo dibujaba de una manera que era la que me habían enseñado con los palitos y la Rotring, y me acuerdo que Willy me decía: "soltate un poco, agarrá unos lápices de colores, jagarrá algo!", porque no lograba expresar absolutamente ninguna idea. El Mono también tenía su taller de Dibujo y también cursé con él. Iba al estudio, me empezó a ir bien en la facultad porque hasta ese momento había sido un trámite. Entonces ese punto es un punto importante.

Tanto con el Mono como con Jorge Lestard y Jorge Erbin aprendí todo; con Erbin trabajé muchísimo, después fui asociado de ellos. Es como una carrera que armé, en forma paralela, adentro de su estudio, con Alberto Varas también pero más con Lestard y con Erbin. Fue un punto de inflexión. Después Diseño V lo cursé con Tito Varas, que tenía un grupo, en ese momento, que era extraordinario. Era una onda muy difícil, estaba Eduardo Leston, estaba Ignacio Dahl Rocha, Jorge Feferbaum, era un grupo, dentro de su genialidad, muy soberbio, entonces había que seguirlos el tranco porque ellos me hablaban como si yo fuese un erudito de la arquitectura y yo venía de pilotearla en la dictadura. Aprendí mucho con ellos, y tanto con el trabajo que hicimos con Lestard en Diseño IV o con el



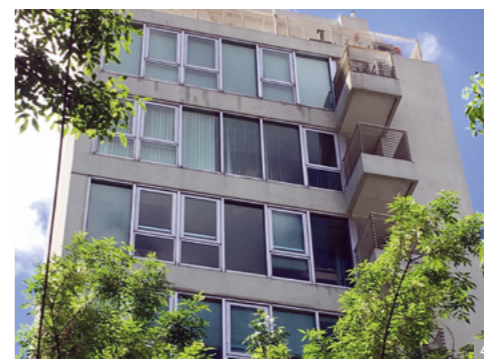
que hicimos con Varas en Diseño V, ganamos dos premios. Todavía dibujando en calco con Rotring ganamos las "veinte ideas" por el proyecto que hicimos con Varas, fue toda una evolución y empezamos a tratar de ser arquitectos de verdad. Ese es el punto del 84, fue el primer año de facultad abierta. Ese punto creo que, por suerte, lo pude vivir, porque hay gente que no porque terminó antes. Uno ve sus obras ahora y creo que están perdidos, no se enteraron del cambio.

En esos años llegaba una publicación del exterior, la GA, que era carísima pero era lo único. Mario Botta salió en la primera GA monoautor. También publicaron las casas de Richard Meier, casas que después era el top, y Jorge Glusberg lo traía, como también a Mario Botta en la primera venida, en el 85. Era una arquitectura sencilla de entender, clara, contundente, sobre todo las casas, que siguen siendo maravillosas; después se vendió un poco y entró a ser más superficial, lo mata el éxito, porque tiene que repetirlo y ya no da para más.

En mis primeros años la facultad no existía... no había nada en la biblioteca y no había nadie que te lo dijera tampoco, porque en realidad yo no tenía por qué saber, porque venía de ser perito mercantil.

Otro que también me influyó bastante fue Vittorio Gregotti, era otro genio.

En el 85 enganchamos un viaje deportivo, porque nosotros jugábamos a distintos deportes y había un torneo en Israel y fuimos allá. Yo no tenía plata ni para llegar a Ezeiza en esa época. Recuerdo que cuando me recibí quería ir a estudiar afuera. Mandé cartas, me enviaban todos los folletos, pero era imposible, para el pasaje no me daba. Entonces enganché ese viaje y nos fuimos después a recorrer Italia. Todo porque era por Alitalia, si me hubiese tocado vía Madrid hubiese hecho España. Y, claro, como era donde estaba Botta entraba dentro del recorrido. Teníamos



tan poca plata que nos pasamos un mes durmiendo en la calle. Digamos, con las bolsitas de dormir. Era verano.

En Roma había una alfombra de gente durmiendo. Y nosotros vivíamos así. Jugábamos al fútbol a la noche, se armaban los partidos en las plazas cuando se iban todos... y vinimos como con once kilos menos. Era la única manera.

Me acuerdo que fuimos a ver a Botta, habíamos dormido en una de las plazas de Como, y fuimos. Teníamos pasto encima y llegamos los dos con la bolsita de dormir, y el tipo nos miró pensando "me van a atacar". Así que esa es nuestra experiencia con Botta, fuimos a visitar todas sus casas. Hicimos todo, nunca habíamos salido de Buenos Aires; estuvo lindo.

La etapa del comienzo del trabajo fue, en parte, académica. Ni bien nos recibimos nos quedamos en la facultad con Lestard y Erbin.

Mi nueva experiencia en la facultad es que no podés encontrar explicación a por qué habiendo dado un concurso y ganado con jurado internacional, cuando te rompiste el alma no sé cuánto tiempo, dictando clases afuera, con posgrado, doctorado y demás, tenés todavía que discutir si vas a poder o no ser titular, teniendo ya ganado el concurso de adjunto, porque a veces es claro con quién es tu conflicto; durante el gobierno militar te echaban, ahora me parece que ese conflicto está más escondido. Obviamente, todos somos buenos porque la facultad tiene gente de nivel impecable en general.

La facultad es un poco para que cada uno haga su propia historia. Creo que en ese sentido Lestard a mí, a nosotros, nos ayudó muchísimo, porque siempre me dio lugar, siempre me dio más de lo que me dijo: "bueno, hacé esto" y "qué te parece?". También tenés que aguantarte las críticas, las peleas y demás, pero nunca fue mezoquino en no permitir el crecimiento del otro, y lo mismo Erbin, que era un tipo genial. Me acuerdo

que él se enojaba y se ponía rojo, sí, pero después salía de la facultad y estaba ahí dibujando, yo tenía veinticinco años, y él agarraba, se acercaba una silla al lado mío y me decía: "Prestame el lápiz". Y agarraba la paralela y dibujaba conmigo y yo decía: "Este tipo no sabe quién soy yo, que yo existo...", y él, con el lápiz, me preguntaba: "¿Acá le ponemos así?", era un tipo bárbaro. La verdad es que era un tipo de pasarla bien, de divertirse en la vida. Todavía sigo siendo adjunto de la cátedra de Jorge Lestard.

Hace unos años que estoy trabajando en investigación sobre el tema de las villas de emergencia y el espacio público, trabajo sobre ese tema en el doctorado. El año pasado di clases en Estados Unidos en un estudio dedicado a trabajar sobre modelos de integración a través del espacio público. Vinieron todos acá, estuvimos en la villa una semana, en Avellaneda, en Villa Tranquila. Y ese resultado lo presentamos con la gente de la Universidad de La Haya.

La crisis fue una manera de explotar, uno decía: "¿Cómo sigo, para dónde disparo?". Yo empecé a estudiar, me fui a Holanda. Vine porque me gané la beca, mi socio se fue a Madrid y empezó a conseguir trabajo allí. Todo el mundo empezó a disparar.



Gabriel Lanosa

FADU 1984-1991



1. Viviendas Russel 4931, CABA, 2002, (con asociado).
2. Instituto Superior Octubre, Venezuela 346/60, CABA, 2002.
3. Casa Santa Rita, Boulogne, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociados).
4. Concurso Nacional de Anteproyectos, Parque y Mausoleo Juan y Eva Perón, San Vicente, pcia. de Buenos Aires, 2004, Primer Premio. Premio Bienal SCA-CPAU 2006, (con asociados).
5. Casa en Pilar, Barrio Los Robles del Monarca, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociados).
6. Casa en Boedo, Colombres 1760, CABA, 2003, (con asociado).

En el 82 hice la colimba en Prefectura. Pensaba estudiar Bellas Artes, pero al final no lo hice y entré en el profesorado de Educación Física. Después, la influencia de mi hermana, que ya era arquitecta, hizo que terminara ingresando en Arquitectura, luego de un par de años boludeando por ahí. Y ese boludeo se manifestó en los primeros dos años. En realidad el enganche fue cuando descubrí al Corbu (Le Corbusier), porque antes era una época en la que casi no se hablaba del movimiento moderno, era pleno auge del posmodernismo, la verdad era Aldo Rossi, Peter Krieger, todo eso.

Yo era cadete en un estudio de arquitectura y una de las tareas que me dieron fue organizarles la biblioteca, una biblioteca bastante importante. Miré todos los libros y entre las cosas que había —que en general eran todas más bien posmodernas, porque era lo vigente— estaban los *Five*. En cuanto a lo frívolo eran posmodernos, porque en realidad eran el movimiento moderno pero congelado. Igualmente, me enganchara esa estética, me parecía mucho más interesante —desde el no saber nada—, mucho más copado eso que todo lo demás. Y me enganché con eso. Pero empecé la facultad y hasta el tercer año, sería Diseño II, en que lo descubrí al Corbu, estaba como en una nebulosa. Cuando lo descubrí, que fue casi un encuentro personal, porque en la facultad ni se hablaba, o si se hablaba era sobre los desastres que se habían perpetrado en nombre del movimiento moderno, me mató, y con el antecedente de los *Five*, porque cuando lo vi al Corbu reconocí eso que me había interesado, fundamentalmente Richard Meier, que es el más corbusierano. Ahí fue donde me enganché, porque empecé a darme cuenta de que la vocación que me había llevado a seguir Bellas Artes estaba mucho más vinculada a esto que a lo que estaba viendo como verdad en ese momento; como siempre pasa, hay alguna



verdad que es la vigente y sobre eso se trabaja. Entré en el 84, hice el curso, que no fue ni examen de ingreso ni el CBC, fue un curso de verano de dos meses en el que hacías un laburo, y con ese laburo seguías o no. El hecho es que entró todo el mundo.

Introducción a la Arquitectura la hice con Miguel Baudizzone, a la mañana. Jorge Moscato entró con Rodolfo Sorondo, hicieron una cátedra conjunta. Y bueno, después cursé todo con él. Lo interesante que tenía era que permitía: si yo estaba interesado en Le Corbusier podía trabajar sobre eso y no había mayores inconvenientes. En realidad podría decir que en un principio era bastante frívolo el asunto. No entendía bien por qué me interesaba tanto eso, pero después laburándolo más, y con la docencia, lo profundicé.

Comencé con la docencia antes de terminar la facultad; creo que está sostenida por la voluntad y las ganas de aprender de la mayoría, porque si no fuera así no vendría nadie. Pero de hecho yo soy adjunto de Moscato ahora en Diseño II, y cuatro de los docentes que están conmigo son alumnos, no están recibidos. La mayoría son *ad honorem*. Pero en realidad lo interesante de ese grupo de gente es que tienen un entusiasmo bastante más importante, porque en otros momentos armamos grupos que eran de gente recibida y no funcionaban tan bien, porque no sé si será que se supone que si te recibiste ya sabés todo, y entonces hay un poco menos de ganas de aprender, lo cual es bastante absurdo. Tal vez una persona que no se recibió está mejor predispuesta.

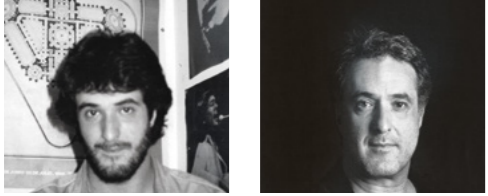
En general los tipos que ya se recibieron tienden a dar rienda suelta a su narcisismo, entonces hay todo tipo de problemas, desde el suponer que enseñás, que te pone en una situación de maltrato a los alumnos. El “yo sé, vos no sabés”, y además muy fácilmente podés lograr ese poder, porque por nada te parás frente a veinte tipos y todos te escuchan.



En realidad, no creo que la docencia sea un entrenamiento para lo que voy a hacer como arquitecto, sino que es simultáneo; lo que hago afuera está totalmente relacionado con lo de la facultad, eso está bueno para mí, haber logrado ese paralelismo. Y de hecho yo vengo a la facultad para eso, por un aprendizaje personal, no tanto para enseñar, y la verdad es que si no me lo tomara de esa manera no podría venir.

Lo que medianamente logramos en el curso en que estoy es tratar de plantear unos parámetros bastantes precisos sobre los cuales laburar. En realidad lo que nosotros fijamos casi como una verdad —aclarando que es para el momento en que uno está trabajando— es que el proyecto tiene que tener algo a lo que le llamamos *estrategia formal*, no *partido*, porque la palabra partido está tan llena de connotaciones que preferimos cambiarla. Estrategia formal implica tener una serie de ideas respecto de cuál es el problema al que te enfrentás, y en función de eso, configurar algo que uno pueda explicar como una abstracción. Que es ahí donde deja de ser frívolo el movimiento moderno para mí, donde deja de ser frívolo el Corbu. En la obra del movimiento moderno esto existe con toda claridad. Para mí la vinculación más fuerte es que desde que apareció el movimiento moderno vos ves algo y hacés una interpretación abstracta de lo que ves. Antes no era así. Antes veías algo y trasladabas al lienzo, en el caso de que pintaras, una fotografía o una interpretación mucho más directa de lo que estabas viendo. A partir de esa ruptura creo que cambió todo. Y en arquitectura pasa lo mismo, vos tenés una serie de problemas a los que te enfrentás cuando tenés que hacer un proyecto, y esa interpretación necesariamente es una abstracción, porque nuestro pensamiento impone que así sea.





Adrián Sebastián

FADU 1985-1991



1. Concurso Nacional de Anteproyectos, Nuevas Áreas Verdes para Puerto Madero, revitalización y puesta en valor de la Costanera Sur, 1996. Primer Premio, (con asociados). Parque Micaela Bastidas Premio Bienal de Arquitectura 2004 CPAU-SCA.
2. Concurso Nacional de Anteproyectos Reordenamiento de la Ciudad Universitaria y Creación de Dos Nuevos Parques Urbanos y Equipamientos, 1998. Tercer Premio, (con asociados)
3. Estudio, Núñez, CABA, 2003. Mención Bienal de Arquitectura 2004, CPAU-SCA, (con asociado).
4. Casa en Castelar, pcia. de Buenos Aires, 2000. Mención de honor Premio Bienal SCA, (con asociados).
5. Concurso Internacional de Anteproyectos Centro de Justicia, Santiago de Chile, Chile, 2003. Primer Premio, (con asociados).

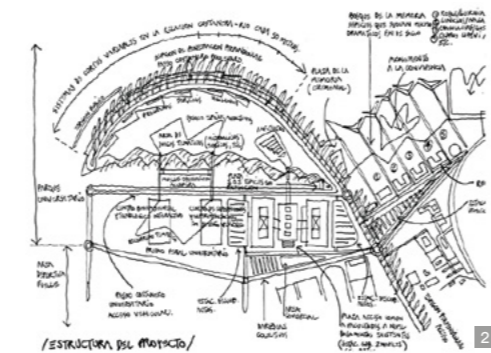
Decidí que quería ser arquitecto a los 11 años. Nadie de mi familia tenía una formación universitaria: soy hijo de una maestra y un constructor de obras. Tal vez a partir de esa relación con mi padre y el afán vinculado a la construcción, a la ilusión de transformar la materia y hacerla casa es que tuve el entusiasmo de ser arquitecto, de manera bastante temprana. Recuerdo perfectamente el día en que les dije a mis viejos que quería ser arquitecto. A los 10 años nos fuimos a vivir a Pinamar, porque mi viejo tenía laburo de constructor allá. Y en medio de ese universo, evidentemente ya venía el tema. Ahora, revisándolo desde otro lugar, podría tener otra connotación más metafísica o psicológica. De alguna manera la elección de la profesión se me ocurre que viene a partir de diferentes situaciones de la vida. La convicción de uno más lo que uno hereda de la impronta familiar.

A partir de esta convicción, cuando llegó el momento de decidir el secundario elegí una escuela técnica, para ser maestro mayor de obras, que era como el paso previo lógico, preliminar para ser arquitecto.

No cabe duda de que los primeros años esa formación me facilitó bastante el transitar, respecto de los otros compañeros. Diría los dos primeros años, pero, por otra parte, también tuve que hacer un ejercicio bastante trabajoso para deshacerme de todas las imágenes previas que me condicionaban.

Mi carrera tuvo un punto de inflexión hacia la mitad de la cursada.

Ingresé en el año 85 u 86. Fue el primer año en que se montó el taller de Miguel Baudizzone y Flora Manteola, que fue maravilloso, fue el año previo al CBC. No di examen de ingreso, porque me dieron un sistema de equivalencias, ya que cursé las primeras materias en Mar del Plata, donde hice la colimba; simplemente me tomaron las materias como equivalentes al ingreso



de acá, así que arranqué de cero con todo. Tuve la suerte de llegar en ese momento de explosión de las nuevas cátedras, de los nuevos talleres, era el año en que empezaban Jorge Moscato, Tony Díaz, toda esta oferta; había una efervescencia enorme en la facultad, que estaba acompañada de toda una ilusión de transformación política muy fuerte, si bien en ese sentido yo con antelación ya había puesto mucha energía en mi vida en el compromiso político militante.

Cuando digo que mi carrera tuvo un punto de inflexión es porque los dos primeros años estuve más teñida de la ilusión de participación política a través del Centro de Estudiantes, que de apasionamiento por la arquitectura, más allá de que era lo que yo quería hacer. Y ahí en el tercer año de la carrera hice un clic más fuerte, y me embalé más con la arquitectura.

Creo que me ayudó mucho el hecho de que yo decidí el primer año, con otros dos colegas, anotarme en la cátedra de Moscato; en el segundo, tercer año, tuve la suerte de que el Mosca me convocara para ir a trabajar al estudio, en la documentación del Hotel Llao Llao, junto con Roli Schere. Ese fue un paso decisivo, porque me terminó de definir en esta cuestión: se transformó lo que podía ser una vocación en una pasión, porque además, a través del Mosca y del oficio de Roli, empecé a interiorizarme más del mundo de la arquitectura y empecé a entender que toda esta ilusión, el despertar adolescente que yo tenía de encontrar una manera de canalizar mi compromiso político, en ese momento empecé a darme cuenta de que había gente, como ellos, que trataba construir a partir de la arquitectura una ilusión de transformación de determinadas cosas, y que sus propuestas arquitectónicas conllevaban una propuesta diferente y a través de ella, su compromiso. Entonces, empecé a visualizar la posibilidad de unir estos dos elementos: mi convicción política e ideológica y



todo lo que me quedaba por aprender de arquitectura, y ese fue el motor que se cargó de combustible, y más allá de lo cierto o no de todo esto, hoy por hoy yo sigo convencido de eso.

En el transitar encontré a mi socio, Marcelo Vila, que comparte esta mirada. Fuimos construyendo una mirada común en ese sentido y hemos alimentado todo lo que hemos hecho desde esa mirada, de entender que la arquitectura puede transformarse en una herramienta de opinión. Me parece que la arquitectura construye cultura, construye nuestro tiempo, y desde ahí uno puede proponer.

En ese estudio descubrí el mundo de los concursos, el apasionamiento de Roli en su resolución, el Mosca con sus propuestas. Con ese espíritu transitaron mis cuatro años de carrera, de Diseño III a V, y por ahí hasta un año más, y eso fue decisivo. Así fue que me recibí, así fue que empezaron los concursos.

A nivel internacional había tres o cuatro referentes: Mario Botta, la arquitectura de Louis Kahn, Álvaro Siza; los últimos años hubo una impronta muy grande de lo que podríamos llamar la nueva arquitectura española, del 86, 87, 88, hasta el 90, en particular con el emprendimiento de viviendas apareadas, de tanta obra en línea con eso. En el 90 vino Kenneth Frampton, él planteaba esta mirada crítica sobre la región, de qué manera trabajar o reflexionar sobre otro lugar. En ese momento además yo no puedo separar la impronta que recibía como mensaje del Mosca, esta mirada que ellos intentaban aplicar para construir una lógica nacional y popular, o con una impronta latinoamericana. Por ahí navegó mi formación; no me olvidó de Julián Sirolli, ni de Alejandro Delucchi; otro que marcó fuertemente mi apasionamiento fue Freddy Garay, en Introducción a la Arquitectura Contemporánea.

Estos recuerdos son tan intensos que ahora que gané el concurso de titular estoy viendo qué



dicto, porque por un lado IV y V me entusiasman, me apasiona y me gusta mucho por la ejercitación que uno puede abordar, pero lo que yo tengo marcado de I, II, y III es muy fuerte, así es que no sé qué voy a hacer.

Estamos en eso, vamos a ver cómo lo armamos. Yo lo que quiero con el taller, que es lo que más me entusiasma, es poner en valor dos cuestiones paralelas. Dadas por hechas algunas, yo creo que lo que yo recibí, lo que me tocó en la facultad, para mí fue un ejercicio intensivo. Empezando por Freddy, siguiendo con el Mosca, luego con la experiencia de taller o con otras situaciones que pasé, esta cuestión del ejercicio de la reflexión crítica sobre el programa, sobre la situación y sobre el contexto, y que las propuestas que uno hacía en la facultad tuviesen como la ambición al menos tener un nivel propositivo no inmediato, no obvio, digamos, que ese nivel propositivo fuese una interpretación no inmediata de lo que sugería el programa y demás. Ese ejercicio de reflexión crítica y de entender la complejidad de la ciudad, del programa, y ver de qué manera se podían armar las cosas de diferentes maneras fue lo que yo más fuertemente recibí.

Te diría que lo que sí entiendo que por ahí me faltó frente a lo que yo veía que pasaba en otros talleres, y que es más o menos lo que uno ve en la facu, era una formación más vinculada a lo específico, lo específico de la disciplina, llamémoslo así, al manejo de ciertas cuestiones de la tecnología de los materiales, que obviamente adquirí en el transitar. En ese sentido le debo dar la razón al Mosca, que decía "lo importante es esto, lo que estamos haciendo, que es esta construcción, esta capacidad de reflexionar críticamente, de entender los problemas, de entender ciertas cosas, lo otro se adquiere".

En lo personal me pasó así, la posibilidad de adquirir el oficio, ya que luego, con los avatares



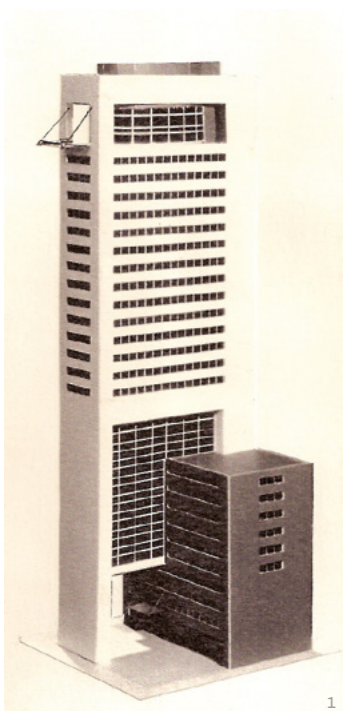
de la vida, reflexionar dos veces las cosas es más difícil; en ese sentido es muy cierto.

En el taller yo quiero poder encontrar la llave para sintetizar lo que yo aprendí, lo que me hicieron ver mis maestros. Voy a plantear en la enseñanza tres ejes: la reflexión crítica por sobre todas las cosas, la materialidad como elemento necesario para darle un viso real al sistema de decisiones proyectuales, y la reflexión sobre las señales de las regiones, el mensaje de la región. Hay tanto escrito que hay que saber leerlo, reinterpretarlo y pensarlo. Me parece que otra manera de verlo es pensar en forma global, pero que no necesariamente tiene que incorporar la producción de Europa. Este es el desafío que en muchos talleres está presente. Lo que veo es que en el 2000 lo que se empieza a plantear con claridad son los términos políticos y regionales, y uno tiene que tener la inteligencia en términos de producción del hábitat y de arquitectura de ver de qué manera conecta esta noción de la región como rasgo distintivo o diferencial. Una novedosa coyuntura política, que no sabemos cómo seguirá, se empieza a ver en Venezuela, Brasil, Chile, Uruguay, Argentina, es una corriente con una nueva mirada sobre el modo de hacer la política, viene además de la mano de un proceso en el que empezamos a ver nuevas arquitecturas en Latinoamérica.



Daniel Ventura

FADU 1985-1991



1. Trabajo de alumno. Arquitectura III, cátedra Solsona, 1988.

2. Trabajo de alumno. Arquitectura IV, cátedra Solsona, Salas de Teatro, 1989.

3. Imprenta Grafishow, Manuel Trelles 1341, CABA, 2002. (con asociado).

4. Casa Lamas, Arregui 2864, CABA, 1997.

5 y 6. Casa 5x12x9, 2011. (con asociado).

7. Casa Puccio, Ruta 2 km 65, Brandsen, Campos de Roca, poia. de Buenos Aires, 2000. (con asociado).

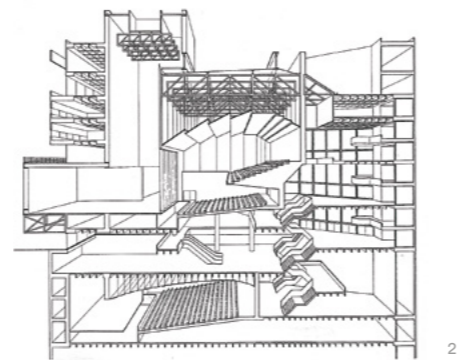
Tengo muy presente al “yo alumno” en mis clases de Arquitectura; cuento muy seguido mi experiencia, es interesante enseñarles a los alumnos de dónde venimos.

Empecé la facultad en pleno auge democrático. Hice el primer Ciclo Básico libre, sin examen, era un caos de gente, cursábamos en unas aulas enormes Sociedad y Estado; no entendía muy bien por qué iba a escucharlas, pero me interesaban. Estudié el secundario en un colegio técnico, el Huelgo de Caballito; era maestro mayor de obras y creía básicamente que ya era un arquitecto formado. Cuando entré a la facultad me di cuenta de que eso fue un gran límite: me ayudó en los términos del dibujo de las materias técnicas o las estructuras, con las que me manejaba bien, pero mi primer encuentro con la arquitectura realmente fue en el taller de Tony Díaz, a quien recuerdo con mucho cariño.

Tony Díaz fue mi primer gran maestro. Él me introdujo en la lectura de Louis Kahn, *Forma y diseño*. Ahí entendí que todo lo que había aprendido en el colegio secundario no me servía de nada. Me costó reinterpretar la historia.

Tony era muy claro y además estaba todo el tiempo presente, no era un profesor al que no se lo veía y solamente daba sus teóricas, sino que era el que se sentaba también en la mesa con los docentes, con nosotros, los alumnos, hablando mano a mano.

Cuando Tony se fue, cursé en la cátedra de Jujo Solsona. Viví mi carrera dividida en dos. Llegué a la cátedra de Tony Díaz porque en ese momento en la facultad, antes de empezar el año, todos los titulares de cátedras mostraban los trabajos que hacían y cuál era su pedagogía. Fue, supongo, una época gloriosa. Era buenísimo para nosotros, que no conocíamos a nadie. Dependía un poco del carisma del profesor que estaba dando esa charla, porque se mezclaba un poco el tema. Por estas charlas decidí en qué taller estudiar. Hoy veo que



los alumnos no las tienen, no tienen un acercamiento con los titulares.

Cuando pasé al taller de Jujo me encontré con esta distancia que no había en el taller de Tony; empecé a entender la verticalidad. Solsona dictaba solamente charlas magistrales. Nuestro contacto era directo con el docente, que era muy estructurado sobre lo que había que enseñar. Esta segunda parte de la carrera me costó mucho porque yo siempre me hice más preguntas de las que quizás había que hacerse en ese momento; mi formación con Jujo fue básicamente con la idea de partido. Hoy la cátedra ya no es más así.

La arquitectura no podía tener ningún tipo de sorpresa, de búsquedas, que era lo que me interesaba; yo pude comprenderlo muy fácilmente pero fue difícil encontrarme con la mirada de otros, cuando lo que enseñaban estaba puesto en términos de verdad. Había temas de discusión entre docentes relacionados con el lenguaje; nosotros, como alumnos de los primeros años, no estábamos enterados.

Trabajábamos con los textos de Aldo Rossi —*La arquitectura de la ciudad*— en las cátedras de Historia, y también los textos de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura contemporánea*. Cursé con Freddy Garay.

Terminé la facultad y me invitaron a dar clase. De repente me encontré con quince personas alrededor mío, tuve que empezar a aprender un montón de cosas y, por suerte, fue el momento en que pude desplegar algunas de las cosas que entendí en toda mi etapa de formación y en la experiencia profesional, que también la usé, porque siempre pensé que los trabajos que yo hacía profesionalmente eran para mis alumnos y no eran para mí, y siempre trato de que mi trabajo profesional sea ético: no puedo estar diciendo una cosa en la facultad y haciendo otra afuera.



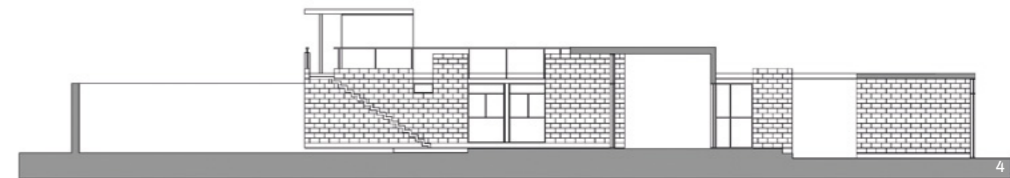
Toda esa etapa, que sigue hasta el día de hoy, ya que doy clases en el posgrado, en el grado, y con muchísimos alumnos, como jefe, ayudante, coordinador de grupos, es la mejor formación que puedo tener.

Tengo una deuda muy grande con la facultad porque fueron la institución y la gente quienes me permitieron la apertura de pensamiento. Siento en esta facultad, como mucha gente de mi generación, la ausencia de la edad intermedia, ya que tanto Tony Díaz como Solsona eran casi abuelos. Ahora tengo una diferencia de 15 años con mis alumnos, tengo una relación superfluida con ellos, tienen la posibilidad de venir a trabajar al estudio, de participar en concursos, de discutir —que yo no tuve—.

En los últimos años de mi carrera conocí a dos personajes del exterior que también me marcaron mucho y que sigo viendo hasta el día de hoy: uno es Alberto Campo Baeza y otro es Kenneth Frampton.

Hacia el final de la carrera tenía ganas de irme a estudiar a Columbia; en unas de las charlas que vino a dar Frampton, al CAYC, lo conocí; fue increíble se refirió a la arquitectura desde el greco gótico a Louis Kahn: hablaba de la tectónica, del regionalismo. Le comenté que quería hacer un máster en Columbia —que nunca hice, porque fui, me admitieron, pero no soporté la vida en Nueva York—. Antes de ingresar desarrollé un trabajo con él: una investigación sobre la arquitectura argentina de los años 70 a 90. Después nos seguimos encontrando.

Con Campo Baeza pasó algo muy parecido; sigo también en contacto. Otro arquitecto de un valor increíble para mí es Jorge Mele; con él hice una materia electiva, Introducción a la Historia, a la arquitectura contemporánea. Él empezó en el final de la carrera a romper con todos los esquemas que yo tenía de la historia, de la teoría y de la arquitectura.



Hicimos juntos un concurso, el del Museo de Egipto. Yo quería incluir en el proyecto el tema de la teoría y de la historia. De dos mil trabajos que se presentaron quedamos entre los doscientos seleccionados.





Marcelo Vila

FAU 1980 - FADU 1986



1. Concurso Nacional de Anteproyectos Nuevas Áreas Verdes para Puerto Madero, revitalización y puesta en valor de la Costanera Sur, 1996. Primer Premio. Parque Mujeres Argentinas, Premio Bienal Arquitectura SCA 2008. Seleccionado, (con asociados).
2. Casa en Punta Chica, pcia. de Buenos Aires, 1999. Segundo Premio, Premio Anual de Arquitectura, CAPBA, 1999. Distinción Premio Bienal de Arquitectura 1999 CPAU y SCA, (con asociado).
3. Concurso Internacional de Anteproyectos Centro de Justicia Santiago de Chile, Chile, 2003. Primer Premio, (con asociados).
4. Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, San Telmo, CABA, 2010, (con asociado).
5. Concurso Nueva Área Central de Morón, Morón, pcia. de Buenos Aires, 2006. Primer Premio, Municipalidad de Morón, (con asociado).

La generación de la apertura democrática

- 1980. Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel - Asume Leopoldo Galtieri.
- 1981. Primera Marcha de la Resistencia. Abuelas Plaza de Mayo.
- 1982. Guerra de Malvinas.
- 1983. Vuelta a la democracia.
- 1984. Conadep.
- 1985. Juicio a las Juntas Militares.
- 1986. Campeones mundiales con Diego.

La caída del régimen militar y la apertura democrática definen nuestra formación, signada por un fuerte compromiso por el hacer, lo profesional, y un definido soporte conceptual, el pensar. Quizás sea el rasgo que mejor defina a nuestra generación, que sintetiza la formación recibida por los grandes estudios profesionalistas, los empujadores del lápiz, formados en la facultad de la escuela moderna y posteriormente por los pensantes —aquella generación diezmada—, comprometidos políticamente y atravesados por la dictadura.

Infancia: mi padre era albañil, luego contrastista de albañilería; mis primeros contactos con la arquitectura fueron trabajando en las obras. Contactos que combinaban pastones, bajadas de ladrillos y bolsas de material de los camiones; más tarde, chofer del primer camión volcador usado que compró mi padre, buscando arena y piedra en el puerto. Combinaba eso con la ejecución de mis primeros planos de baños y cocinas durante la escuela primaria, con una plantilla de sanitarios (1:100-1:50), primer regalo de futuro arquitecto.

Ingreso a la facultad: definitivamente, el primer golpe fue la visita a la casa de una compañera de Matemáticas en los primeros días de cursada: la casa Moore, de Claudio Caveri. Desde ese día comencé una serie de visitas a la comunidad de Moreno, y una serie de charlas con Caveri y la lectura de sus libros.

Mis padres me habían bautizado en el año 59



en la iglesia de Fátima. Todo cerraba. Compromiso político y compromiso religioso.

Egreso de la facultad: curso mi último año en el taller de Eduardo Zemborain: ¡hacer, hacer y hacer! Ingreso recién recibido como docente al taller de Jorge Moscato: ¡pensar, pensar pensar!

La Hostería en Monte, provincia de Buenos Aires, que los tiene como asociados, y una serie de obras, de pequeñas casas, que miro, estudio y aprendo, como continuidad de una escuela, un modo de hacer.

Primer concurso: gano mi primer Primer Premio en un concurso para estudiantes, el Albergue Universitario de Inacayal, Villa la Angostura.

Yo había trabajado toda mi carrera, haciendo por mi cuenta, según esta secuencia por año de cursada: perspectivas, stands, locales comerciales, remodelaciones. Imaginaba construir mi primera obra. En la primera reunión con el comitente, la Universidad de Buenos Aires (aunque no me habían solicitado nada, llevaba el presupuesto de obra listo y mis honorarios correspondientes) ¡¡¡me ofrece armar un grupo con alumnos para construirla!!!

Arquitecto en 1986.

Experiencias colectivas: organizador de la muestra 15+15 de 30 Homenaje a Mario Soto (España-Argentina), miembro fundador de Paralelo 35, fundador y director del Programa SOS Ciudades, titular del Taller Sudamérica, en la FADU-UBA.

Sentido

La arquitectura es una herramienta, el lugar desde donde, como intelectuales, construimos cultura, transformamos la realidad.

La construcción del pensamiento

Construir cultura supone una actitud comprometida con el tiempo y el espacio en que nos toca vivir. Desde la arquitectura como herramienta, nuestra visión es comprometida; la arquitectura



no es un oficio; en todo caso, el manejo del oficio es una condición mínima para poder operar; no somos profesionales, somos intelectuales y nuestra reflexión se hace desde un lugar específico, una región y en un tiempo preciso, la contemporaneidad. No somos artistas, las obras no son un fin en sí; somos seres sociales y formamos parte de un colectivo que a través del tiempo explica y transforma el sitio en que vive desde la arquitectura, el lugar que elegimos. La arquitectura tiene valor en la medida en que haga un aporte que trascienda a la obra específica. La arquitectura es una herramienta de opinión.

La realidad como posibilidad

Quizás sea esta la más decisiva operación intelectual que nos debemos desde Sudamérica para entender el sentido profundo de nuestra construcción cultural. Acostumbramos medirnos desde modelos externos, revisando nuestras certezas desde la mirada de otro, definiendo nuestro ser en relación a lo ajeno, en su comparación. No hablo aquí de la actitud de resistencia que claramente definió la posición latinoamericanista hace treinta años, sino de entender nuestra construcción cultural en el marco de la globalidad con herramientas propias. En términos específicamente urbanos y arquitectónicos, no revisar ni construir nuestras certezas a la luz de discusiones producidas en otros lugares del mundo cuyo excedente productivo y producto bruto por habitante distan definitivamente del nuestro.

“Menos es más” es la opción de quedarse con poco, desde la cultura de la abundancia; construir arquitectura con lo que tenemos; entender nuestra realidad como posibilidad significa darles a nuestros escasos recursos técnicos y humanos una dimensión trascendente, casi poética.

Educación

El problema de las escuelas de arquitectura es



la enorme cantidad de tiempo que se destina al aprendizaje de los instrumentos, “el cómo hablar”. Cuando el verdadero problema, al enfrentar la posibilidad de una obra, no es cómo hacerla, sino “qué decir con ella”.

Nadie enseña, todos aprendemos

La enseñanza-aprendizaje es un proceso de construcción colectiva. El ámbito, la universidad, es el lugar donde aprendemos a pensar. La universidad, un espacio de transformación

Los modelos culturales que se plantearon desde la apertura democrática en nuestro país oscilaron en brevísimo tiempo entre los paradigmas de la socialdemocracia europea y el capitalismo norteamericano. Modelos que atravesaron profundamente la sociedad, llenando de las más variadas aspiraciones la construcción de los mitos colectivos que toda sociedad necesita para vivir. La universidad tiene en ese sentido un rol estructural en el destino de una comunidad, ya que fundamentalmente es el lugar donde se aprende a pensar. Formar una visión crítica, esto es, profunda y comprometida en la construcción de un pensamiento propio, es uno de los roles ineludibles de esta institución. Hacer una lectura crítica de los modelos culturales que subyacen a las distintas políticas de Estado es el mínimo punto de partida para la construcción de un pensamiento posible hacia el futuro.

Región

La globalización plantea la necesidad de desarrollar y fortalecer el lugar de la región, como la mejor manera de establecer nuevas relaciones e intercambios con el mundo. Es desde los modelos culturales profundos y positivamente locales que se establecen las mejores estrategias de vinculación con un mundo global. La opción por la región implica el convencimiento de la necesidad de reconocer un lugar de pensamiento que nos



es propio, que excede la actual coyuntura político-económica y reconoce en el territorio sudamericano un mismo espacio compartido, expresado con un conjunto de paisajes, creencias y culturas comunes. El fenómeno de las miradas particulares que propone la joven arquitectura sudamericana, que, entre otras, son una clara expresión del alto valor cualitativo de una expresión local en una civilización global. La noción temporal, el otro componente fundamental que contiene esta mirada, expresa la contemporaneidad como cualidad de nuestro tiempo. Lo complejo, como síntesis de lo múltiple, lo leve como expresión de lo virtual, y lo instantáneo, razón de lo conectivo, expresan el sentido profundo de este momento.

La región, entonces, refiere a la calificación ideológica del espacio; la contemporaneidad, por otra parte, a la adjetivación del tiempo.

Enseñar

La enseñanza es una oportunidad de disfrutar de un laboratorio al que uno va a dejar lo mejor que sabe, a cambio de poder ensayar nuevas preguntas en las mejores condiciones. La enseñanza consiste en hacer preguntas, cuyas respuestas desconocemos pero cuya oportunidad intuimos. El alumno debe sentir que hay algo que no conoce y que le atrae, que hay un intercambio; nuestra responsabilidad es que esas preguntas pongan al mundo en relación con áreas de conocimiento en las que la arquitectura tenga un rol significativo.

Nuestro papel es mostrarnos en acción, avanzando en esa búsqueda; no comprender forma parte también del sistema, sería terrible si todo fuera transparente. A menudo se ha entendido por pragmático a algo excesivamente apegado a los datos de la realidad; sin embargo, el problema se plantea estrictamente al revés: cómo hacer que las fantasías propias deriven en interés público.

Texto de Marcelo Vila.



Francisco Zanada

FADU 1987-1993



1. Trabajo de alumno, Arquitectura V, Intervención Plaza de los Dos Congresos, docente A. Pulopulo.

2. Edificio de viviendas, San Martín de Tours, Barrio Parque, CABA, 2002, (con asociados).

3. Casa en Cardales, pcia. de Buenos Aires, 2003. Premio Bienal Arquitectura SCA-CPAU, 2008, Mención, (con asociados).

4. Casa Santa Catalina, Tigre, pcia. de Buenos Aires, 2006, (con asociados).

5. Locales comerciales, Av. Tomkinson 2924, San Isidro, pcia. de Buenos Aires, 2005, (con asociados).

Ingresé en el 86, ya durante el período democrático; soy del albor de la democracia, no vi la facultad con las cátedras prohibidas, con las que se tuvieron que ir en el Proceso, yo eso no lo viví, me lo cuentan. Cuando elegí cátedra de Diseño ya estaban todos; ahora se puede elegir, bueno para mí siempre fue así, es como si no hubiera pasado eso. Yo no tenía la más remota idea de nada, empecé a estudiar Arquitectura porque me dijo mi vieja, que me veía dibujar, pero dibujaba soldados no casas.

Es más, en los test vocacionales me autoengañaba, me preguntaban: cómo se imagina—eran de este tenor las preguntas—¿haciendo una casa o haciendo un pastel de papas?, y yo respondía una casa, porque me tenía que dar arquitecto. La facultad me lo dio todo, yo no tenía nada, empecé con muchas dudas la carrera. No provengo de un hogar con gran solvencia económica, entonces para mí que me compraran el tablero y las Rotring era como una inversión descomunal a esa edad, me sentía condenado, y mi gran miedo era largar después de que hubieran hecho esa inversión en mí.

Recuerdo que al principio no podía hacer cosas que no fueran simétricas, era como el primer orden de la naturaleza. Y ahora hago cualquier cosa ¿no?, gracias a la instrumentación que me dio la facu. Miraba revistas y todo me parecía que podía ser, no tenía gobierno, normas para evaluar lo que veía.

Estudí en el Mariano Acosta, siempre en colegios estatales, mis padres se mudaron varias veces de ciudad. Yo viví en San Nicolás, en La Plata, en Buenos Aires; volví a San Nicolás, volví a La Plata, volví a Buenos Aires, entonces me trasladaban de colegios normales a las escuelas adventistas, del legado de Sarmiento, que casi es como la FADU también ¿no? No fue un aprendizaje troncal y lineal. Cuando entré a la facultad me esperaba encontrar con una cuna del saber, donde estaba



todo lo más dilecto de la intelectualidad; venía de un colegio nacional, donde la democracia y la política se daban por primera vez después de tanto silencio, porque el Proceso lo viví estando en el colegio, también la guerra de Malvinas, estaba en tercer año. Yo iba con las rifitas, con todas esas cosas con las que nos engañaron a todos. Me lo reacuerdo, y entonces el período democrático fue muy importante.

Mis padres se esforzaban—nunca sobró demasiado en casa—para que yo no tuviera que trabajar, cosa que con mi hermano no pudieron hacer. Yo fui el último del Estado de bienestar, después vino Menem y se cortó todo.

La primera impresión cuando entré a la facultad fue de desazón, porque yo iba a la mañana—como no trabajaba podía ir a la mañana—, y me encontré con compañeros con una muy fuerte posición económica, todos chicos con auto, y yo decía: pero cómo, ¿esto es del Estado?

Me acuerdo siempre de mi primera lámina, fue unos de mis primeros papelones en la facultad.

Había una materia que se llamaba Introducción al Conocimiento Proyectual en el CBC y lo primero que nos pidieron llevar fue todo tipo de revistas para hacer un collage de presentación de cada uno. Entonces yo agarré unas hojas, ya no me acuerdo la medida, porque no se hacen más, y había que recortar, pegar y manifestarse a través de ese collage. En mi collage había gente muriendo, militares, se reflejaba la política de esa época, y me sorprendió ver cuando colgamos—uno no veía lo que estaba haciendo el compañero en ese momento—en todos los otros trabajos marcas de perfumes, gente esquiando. Me quedé boquiabierto. Yo me había expresado a través de lo que no me gustaba de nuestro país, de nuestra historia, o sea me había definido a través de lo que odiaba; bueno en realidad nunca tuve muy claro qué cosa me definía, no lo tenía claro, sabía lo que no me gustaba. Ahora digo:



soy arquitecto, pero en ese momento no lo tenía muy claro. ¡Y me sentí tan descolocado! Además, nadie coincidía con lo que yo pensaba.

El Proceso, los desaparecidos, había gente que pensaba que no fue así; ahora son muchos menos, pero ahí era como que estaban todos juntos. Fue un golpe muy fuerte al principio.

Superado el CBC, en la facultad empecé a conocer gente distinta. Pero en el CBC el primer encuentro fue virulento, me decepcionó mucho.

Cursé todo en la cátedra Scarone, que como cátedra tampoco compartía políticamente sus preceptos, pero me gustaba mucho la forma que tenían de enseñar la arquitectura. La cátedra era súper teórica, no se veía como en otras cátedras, como en la de Solsona, en las que los titulares tenían una obra hecha que uno podía emparentar rápidamente.

Me atraía mucho por el tipo de referencia en la cual se basaban, enseñaban desde los grandes maestros. Y a mí me dieron una estructura muy sólida de la cual estoy muy pero muy agradecido. Tuve dos docentes que me marcaron mucho, uno era Marcelo Finamore, que era ayudante en ese momento; era un ayudante joven, aunque yo lo veía como un tipo grande porque, claro, yo tenía 20, 22, no sé qué edad tenía ahí, era muy joven, como debería ser, y desde esa dureza por la asimetría y la no instrumentación este tipo me empezó a transmitir pasión y comencé a divertirme con la arquitectura, y es una de las cosas que más le agradezco. Después tuve otro docente que estimo mucho y que es un gran amigo, Alejandro Pulopulo, que es un docente brillante que realmente me instrumentó de una manera que dudo de que en cualquier facultad de elite hubiera tenido el don de conocer a alguien así.

Luego estuve de ayudante con él, hasta que se me hizo imposible, no pude desligarme del trabajo, no me da el tiempo aunque quiera. Es uno de los personajes que más entrañablemente



recuerdo. Cómo trataba de hacerte pensar, de darte un sistema de pensamiento, un método para pensar. Historia también, la cursé con Gazaneo, sería como en la familia, era muy grato verlo. Estoy muy agradecido por el método que nos inculcaron y que trato de seguir ejerciendo, y sobre todo el amor por lo que uno hace, el compromiso por lo que uno hace, que me lo transmitieron estos tipos de no mucho renombre. Pulopulo es un tipo muy brillante, es el mejor dibujante que conozco.

Hace más o menos 6, 7 meses un día estaba en mi casa y estaba viendo un silloncito LC2—de Le Corbusier—, empecé a ver el contorno exacto, los reflejos, y recordé cuánto me enseñó a ver este hombre, cómo decodificaba todos los reflejos que veía en una curva de un tubo conado, y lo llamé llorando y le agradecí todo lo que me había enseñado y se puso a llorar él también, la verdad que es a puro corazón, porque no me dio plata eso, no me dio ninguno de los valores que están en boga hoy, sino la buena fe y el amor por generar que lo que él aprendió se transmita.

Lamentablemente no puedo estar tan organizado para dedicarme un tiempo a la facu, pero trato—con los chicos que trabajan en el estudio—de explicarles todo, porque siento que es una deuda que uno tiene, que todo lo que nos dieron hay que transmitirlo. Es un poco lo que están haciendo ustedes con estos archivos vivos.

En relación a los grandes maestros, para mí, como polo teórico, por un lado está la forma de hacer espacio que tiene Louis Kahn, y por el otro el collage por compactación de Le Corbusier o de Mies, son los dos grandes polos, lo otro son todo mezclas, pero los dos grandes polos, uno determinando espacios y el otro indeterminándolos, a partir de células.

A Wright en mi época lo mencionaban como gran maestro, pero nadie lo desmenuzaba, hablo de cómo proyectaba, cómo diseñaba, cómo



componía las obras, las casas. A partir de un encargo laboral empecé a estudiarlo, libro por libro; toda la época de las casas de la pradera; empecé a ver los sistemas de resoluciones, cómo resolvía los giros con las galerías: empecé a ver sus formas de operación.

Aprendí mucho más de él que de Louis Kahn, de Mies, o de Le Corbu. Le Corbu me parece un grande, pero un poco más formalista en su trazo, muy lindo todo, la verdad, admiro toda su obra, pero también los tipos como Wright que construían con ese nivel de refinamiento, desde esas carpinterías, esos vitraux que hacía, yo no sé cómo un ser humano puede hacer todo eso y tan bien y todo junto. Y vos mirás a través de los años que se gana una medalla de oro más grande que la otra. Cada casa es increíble. A mí me deja absorto.

Si ves primero los dibujos en blanco y negro dicen todo, con tres planos, es increíble el nivel de síntesis, y constatás la fecha en ese cuadradito rojo y ves el Larkin Company 1903-1905, es increíble, todo muy natural.

También en Scarone me llegó un coletazo de Stirling, se hablaba todavía en Diseño I de sus edificios, del techo de vidrio que tenía una nota de los fabricantes de perfiles ingleses, agradeciéndole a Stirling, y se pudrió todo.

Bueno, son esas cosas heroicas. Conversando con un asesor en vidrio hablábamos de los paneles del Somisa, de Mario Roberto Álvarez, que eran lo más avanzado en tecnología de ese momento. Es el arquitecto que más admiro de acá.

Me tiene loco el San Martín, yo no sé si eran así esos perfiles, los que están sobre Sarmiento, donde están revalorizando la fachada. Es un pecado esa plaza. Eso tampoco me lo inculcaron en la facultad, había como una reticencia.

90



En el año 1992 se creó la carrera de Diseño del Paisaje, completándose así las seis carreras de grado de la fadu. En este período y hasta la actualidad, se ha construido una continuidad en la que conviven diferentes maneras de entender la arquitectura y el diseño. Comenzando esta década se produjo otra modificación que afectó al aspecto exterior del Pabellón III, cuando fueron retirados los parasoles de cemento de la fachada, por su deterioro, debido a la mala calidad de su prefabricación y la falta de mantenimiento apropiado. A fines de la década se realizó el llamado a Concurso de Ideas para el Desarrollo del Área Ciudad Universitaria UBA-GCBA, que unirá el Parque de la Memoria y el Parque de los Niños, para valorizar el eje costero.

Interior del hall central: en primer plano, presente desde la década anterior, la bandera homenaje a los docentes y alumnos desaparecidos de la FADU durante la dictadura militar. Fotografía de Leticia Sordo, 1994.



Referentes en la enseñanza de la arquitectura

Por arquitecta María Victoria Besonías, Profesora Adjunta FADU-UBA

Referentes como herramienta

Es frecuente que en los talleres de arquitectura los proyectos se inicien con un estudio y revisión de referentes aportados por el equipo docente o por los alumnos. Y esto suele ser así porque para aprender cualquier disciplina se busca conocer primero cuál es el estado de esa disciplina.

Revisar qué se ha hecho y qué se está haciendo es una tarea necesaria, ya que por un lado permite nutrirnos de la experiencia de los que más saben, y por otro nos ayuda a romper con barreras y prejuicios que podemos cargar por desconocimiento del tema en cuestión.

Nadie imagina que se pueda practicar arquitectura, música, literatura, danza, cocina o jardinería sin indagar qué se ha hecho a través de la historia, y cuáles son las posturas actuales que dominan la escena de aquellas disciplinas en las que estamos interesados.

Si tomamos conciencia de que los avances tecnológicos en comunicación ponen al alcance de la mano una cantidad de información nunca imaginada, parece indispensable aprender a identificar y seleccionar aquella que es de utilidad, pero también a procesar esa información a través de la propia mirada.

Además, si consideramos que la carrera de Arquitectura no es el fin de un proceso sino, muy por el contrario, el inicio de un aprendizaje específico que durará toda la vida, se hace evidente que es necesario proveer a los alumnos de criterios y herramientas que les permitan utilizar esa información para adquirir conocimientos que puedan ser usados tanto dentro del ámbito universitario como en sus futuras vidas profesionales.

Esto es así porque la arquitectura es una disciplina en constante desarrollo, de manera que sin importar la experiencia con la que podamos contar se hace necesario seguir indagando constantemente.

Riesgos

Sin embargo, hay quienes opinan que hacer a partir de un referente puede ser solo una manera de entrenamiento en el uso de un repertorio de soluciones técnicas y/o formales, utilizadas por ciertos profesionales de trascendencia en los medios más destacados. Para esta visión dichos medios se encargan de difundir, con inocultable preferencia, arquitecturas del despilfarro y el espectáculo, como meras mercancías de lujo. De manera que quedan en las sombras –limitada su difusión al boca a boca o a medios de poca tirada– aquellas obras que, por el contrario, son producto una postura ética y estética respetuosa de la vida que van a cobijar y de los recursos de que dispone la sociedad en su conjunto.

Por otro lado hay quienes sostienen que muchas veces el uso de referentes se transforma en un mero ejercicio de copia de los rasgos más superficiales, de la cosmética, de esas fuentes, y en consecuencia los proyectos resultan plagios deslucidos, sin reflexión alguna que permita extraer la esencia del ejemplo elegido.

Entonces si, por un lado, no es posible crear a partir de la nada, sin hacer referencia a experiencias ya hechas, que admiten y merecen un desarrollo posterior; y por otro resulta dudoso y hasta peligroso recurrir a referentes –ya que suelen coartar la creatividad haciendo que los proyectos pierdan autenticidad y se caiga en lugares comunes promocionados desde el poder, o lo que es peor en la mera copia–, me pregunto: ¿cómo proceder?

El taller como lugar de reflexión

En un mundo, como he señalado, invadido por una cantidad de información imposible de digerir, resulta de fundamental importancia que, desde muy temprano, se aprenda a identificar y seleccionar aquellos datos esenciales, tanto como a desarrollar métodos de comprensión e

integración de los diversos conocimientos. Y es el taller de Arquitectura, entendido como sistema para *enseñar y aprender* en grupo, aprovechando las diversas capacidades de sus integrantes, un lugar apropiado para hacerlo. Con el trabajo en equipo, paulatinamente, se irán planteando las conexiones y contrastes entre las diversas opiniones. De dudas y certezas individuales, de ideas incompletas, de posiciones contradictorias se irá nutriendo un cuerpo de ideas propio de cada grupo de trabajo, en el que estarán incluidos todos y cada uno de los pareceres individuales.

De esta manera, con roles y visiones diferenciados, docentes y alumnos trabajando en conjunto y haciendo de la cantidad de opiniones involucradas una ventaja pueden ser el resguardo de esas desviaciones enunciadas, a las que estaríamos expuestos haciendo uso de referentes sin el debido respaldo crítico. Así, muchos pueden ser los referentes considerados, tantos como individuos participantes, y todos ellos revisados, reinterpretados, recontextualizados a la luz de muy diversas opiniones, de manera que sea imposible caer en el lugar común o la copia.

Enseñar aprendiendo

El clima necesario para que pueda darse esa reflexión en conjunto es posible solo si tenemos confianza en la capacidad intelectual de todo ser humano. En esa inteligencia que poseemos cada uno de nosotros para comprender la palabra del otro. Haciendo consciente que enseñar está en las antípodas de adiestrar según la receta del maestro de turno. Que se aprende solo cuando hay un interés o una necesidad, por el impulso del propio deseo de conocer o empujados por la dificultad de una situación.

Llevados por ese interés se aprende por información y por experiencia. Esto es, observando y reteniendo, relacionando lo que sabemos

con lo nuevo observado, haciendo y reflexionando con lo ya hecho, es decir, haciendo consciente lo que hacemos y abordando el conocimiento sin ideas preconcebidas.

La elección de referentes

Elegir referentes para abordar un tema de arquitectura implica ya una toma de posición frente al problema en cuestión, de manera que, en los primeros años de la carrera, es el equipo docente el que tiene que tomar la iniciativa. Esa propuesta debe dejar claro cuál es la postura ética y académica que justifica cierto recorte dentro de la inmensa información disponible, y debe asegurar también que pueda surgir, de esa elección establecida, la mayor diversidad de soluciones. A medida que los alumnos vayan adquiriendo conocimientos serán ellos desde sus visiones particulares de los temas de arquitectura los que tengan que ir haciendo y justificando su elección.

Por otro lado, es necesario evitar que los ejemplos seleccionados sean obras a las que solo es posible acceder a través de imágenes, generalmente con pocas o ninguna referencia al entorno y a su autor. Si la arquitectura responde a su tiempo y lugar reflejando la opinión de quien la concibe respecto de esas circunstancias, es condición indispensable para comprender cualquier obra contar con la mayor información sobre esos datos esenciales.

De esta manera, más que buscar una obra que nos sirva de referente estaríamos estudiando y reflexionando sobre *la postura* adoptada por cierto arquitecto frente a un tema y un contexto determinados. Y si esto es así tendríamos que preguntarnos cuáles son esas maneras de pensar y hacer arquitectura con las que coincidimos, e iniciar la búsqueda desde esa selección inicial.

Posturas frente a la arquitectura

Al respecto entiendo que existen dos posturas

bien diferenciadas, muy evidentes desde las últimas décadas del siglo xx. Una es la de aquellos autores que consideran a la arquitectura como un bien de consumo de una sociedad cada vez más alienada, ávida de devorar imágenes que compiten en novedad, sofisticación y espectacularidad. La otra, por el contrario, es la de los arquitectos que la piensan como un bien social –aun cuando sea de propiedad privada, ya que forma parte de un entorno que es de todos– y adoptan entonces una postura ética de acción y difusión que pone eje en la preservación del conjunto de los recursos disponibles (económicos, sociales, ambientales).

Esta segunda postura, que prioriza la construcción del hábitat por sobre su condición visual, es la que tomaremos como referencia si creemos que los arquitectos debemos revisar el rol que nos toca asumir en un mundo con una profunda crisis de valores, donde el derroche de unos pocos está poniendo en peligro la subsistencia de todos. Un mundo con serios desajustes entre lo que necesita la inmensa mayoría de sus habitantes y lo que se construye para el disfrute de una minoría. Y las facultades son, sin duda, los ámbitos adecuados donde comenzar a cambiar la visión de un arquitecto original, brillante, preocupado fundamentalmente por encajar en los modelos lanzados desde los centros de poder, por otro profesional inmerso en la realidad que lo rodea, comprometido social y culturalmente con su medio y capacitado para comprender el complejo proceso de producción de la obra de arquitectura.

Lista abierta

A través del aprendizaje adquirido luego de largos años de docencia y de ejercicio de la profesión, he podido conocer y valorizar el trabajo de ciertos arquitectos que han influenciado fuertemente mi manera de enseñar y hacer arquitectura.

Propongo entonces abrir una lista con algunos de estos destacados arquitectos (mis referentes preferidos) a la espera de que docentes y alumnos interesados en el tema puedan aportar su propia selección.

Los arquitectos que destaco son aquellos que dejan una huella, que marcan un antes y después en la disciplina y cuyos aportes siguen con total vigencia a pesar del transcurrir del tiempo. Pero que además piensan y construyen espacios a partir de la vida que va a desarrollarse en ellos y de las tecnologías y materiales disponibles. Que proponen arquitecturas donde concepto y producción están íntimamente ligados. Arquitecturas que hacen de la escasez de recursos y medios, desafíos para crear. Arquitecturas que propongan, al decir de Juan Molina y Vedia (Plan Chaco), *“una vuelta a la vida, es decir una eliminación de hojarasca, una simplificación, un volverse hacia las cosas y los problemas populares y nacionales y considerarlos como propios, un fundar las bases necesarias para una cultura que no pierda contacto con lo vital”*.

Eduardo Sacriste

Un arquitecto que supo captar como pocos las características y matices del paisaje y los materiales de los lugares donde eligió trabajar. Un maestro del siglo pasado con valores y saberes de absoluta vigencia, de los que dan testimonio sus obras y cuya transmisión –como él mismo reconoce– ha sido el objetivo de su vida. Por esa razón es importante, además de estudiar su obra, escuchar lo que él mismo tiene para decirnos. E. S. se refiere a la obra de F. L. Wright de la siguiente manera en su libro *Usonia*: “Su lenguaje personal no es fácil de captar a través de los planos y fotografías que aparecen en los libros y revistas. Ese imponderable, que es el espacio y que él dominó con tanta maestría y variedad, debe ser vivido, al menos una vez, para poder aprenderlo de modo más profundo y auténtico”.

De la misma manera, también se puede decir de la obra de Sacriste que solo es posible captar la autenticidad y la callada serenidad de los espacios que propone si por lo menos una vez nos hemos cobijado en ellos.

Sus obras (en particular las casas de Tafi del Valle y el hospital de Tucumán) se encuadran, sin duda, en el movimiento moderno, aunque lo trascienden, ya que registran con sabiduría su lugar de pertenencia. En su producción se puede reconocer de qué manera la consistencia formal es resultante de una ardua búsqueda de soluciones que reinterpreten tanto aspectos materiales y constructivos como formas de habitar con gran arraigo popular. Ejemplo de ello son las galerías, presentes tanto en edificios públicos como en sus casas, y las cubiertas vegetales sobre techos de barro. Y esto es sin duda por la particular preocupación que el maestro tenía sobre estas cuestiones. Decía al respecto en una carta dirigida al director de la *Revista de Arquitectura* y publicada en su número VI (1945): "... egresamos de la facultad con una preparación tan arbitraria como falsa, y con un concepto equivocado de lo que es arquitectura. Ignoramos las responsabilidades inherentes a un universitario. Nuestras obras—como lo ha puntualizado Pío Baroja—son cosas pensadas sobre el papel, en las que falta el instinto vital popular, ellas ignoran la cualidad materna del paisaje. En muchos casos son inadecuadas y están fuera de tiempo".

Álvaro Siza

Dos aspectos, de los muchos que califican su arquitectura, llaman la atención cuando uno tiene la oportunidad de recorrer su obra: en primer lugar, la manera en que capta el paisaje (natural o urbano) y trabaja los proyectos desde esos datos particulares. En segundo término, el carácter especial que le otorga a la resolución del horadado de muros y techos, y el efecto que producen

la luz y el paisaje penetrando en sus interiores a través de esas sorprendentes aberturas.

Por un lado, entonces, A. S. despliega una particular sensibilidad para capturar la singularidad de la circunstancia del medio en el que ha de trabajar. Así es como el edificio de las piletas de Leça da Palmeira se acomoda en el recorte que presenta la costa marina, de manera tal que se vuelve imperceptible desde el camino y resulta difícil encontrarlo si no se cuenta con el dato preciso de su ubicación. Con la misma actitud, las piletas están moldeadas entre las rocas de la playa y no se sabe dónde está el paisaje y dónde la mano del arquitecto.

La misma mirada atenta parece haber imaginado el restaurante Boa Nova, muy cerca de las piletas, surgiendo del peñasco, y todo su interior, solo como una excusa para contemplar el mar.

Esa sensible y minuciosa observación del paisaje, esa necesidad de encontrar sus marcas, parece ser la causa también del papel protagónico que le otorga a los fantasmagóricos árboles que se entrelazan con el edificio de la escuela de Setubal. Esa especie arbórea, el alcornoque, es la que se encuentra dominando el paisaje suavemente ondulado de esta zona al sur del río Tajo.

Hasta dónde puede llegar la ejercitación de esa atenta mirada para que Siza se sienta autorizado a decir: "...que si yo empezase a trabajar sobre un punto del desierto, descubriría alguna marca". Hasta qué punto trabaja sin ideas pre-determinadas anteriores al proyecto. Hasta dónde se deja impregnar por lo preexistente para que—consultado sobre la idea básica del edificio del Centro Gallego de Arte Contemporáneo—responda de esta manera: "¡Ah!, la planta general del jardín creo que explica más lo que quiere decir este edificio. Aquí se explica que el edificio es parte de un todo. Todo se encuentra tan relacionado que para saber lo que haremos aquí hay que entender lo demás... la implantación de la

escultura de Chillida, por ejemplo, abrió nuevas formas, momentos de entendimiento, de comprensión del detalle del propio edificio".

Por otro lado es evidente el interés de A. S. por estudiar, en cada caso en particular, el papel que juega la luz, artificial o natural, en el resalte de la riqueza espacial de sus despojados interiores. Y como por otro lado las aberturas no solo se reservan esta función sino que, además, son el marco que capta un fantástico paisaje o un íntimo y acogedor jardín. Pero es solo en algunas obras donde estos aspectos se han transformado en evidentes protagonistas.

Así, en la iglesia de Marco de Canaveze parece que todo lo superfluo ya ha sido eliminado. Solo queda la luz entrando por la gigantesca puerta, las montañas recortadas en la larguísima ventana horizontal, la pila bautismal bañada por la luz del enorme ventanal y la suave penumbra del altar producida por los rayos indirectos que entran desde el techo.

Una exaltación parecida se vive en la sala de lectura de la biblioteca de Aveiro. Es imposible no quedar atrapado por la visión de los lunares de luz del techo de la sala de lectura (recreación de los proyectados por Alvar Aalto en la biblioteca de Viipuri), o del paisaje impresionante de las salinas muy próximas al edificio, a través de los larguísimos ventanales laterales.

Difícilmente se pueda describir el efecto que causa la suave y pareja iluminación de la sala de lectura de la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Oporto, cortada por la intensa luz, algo azulada, de la enorme claraboya que la recorre en toda su longitud.

(Los textos de Álvaro Siza fueron tomados de una entrevista para la revista *Ruptura 2*, editada por el Consorcio de Santiago de Compostela, mayo de 1994).

Luis Barragán

En las obras de este maestro mexicano está siempre presente esa voluntad de recurrir a la calma para expresarse y a la medida para construir. Arquitecturas que resultan impactantes sin hacer alardes, donde parece que en el proceso de madurar el proyecto solo ha quedado lo esencial.

Es así como la fachada de su Casa-Estudio pasa desapercibida, mimetizándose entre las altas tapias de una calle de veredas muy angostas en el barrio de Tacubaya. Una fachada casi ciega, cuya composición parece hacer alarde de su carácter disonante—con una ventana enrejada demasiado alta como único elemento destacado— advierte que su autor ha querido pasar totalmente desapercibido, aislándose detrás de esos muros anónimos para poder vivir un mundo interior propio. Como señala Juan Molina y Vedia en "Paraísos": "La calma de Barragán está cargada de tensiones, no está en paz con el mundo, hay calma tensa, no chatura, no neutralidad, no falsa síntesis".

En contraste con este ascetismo de la fachada los espacios interiores denotan por un lado una voluntad de producir cierto misterio, expresada en lo intrincado de sus recorridos, y por otro, un callado regocijo de los sentidos, que se manifiesta en los vibrantes colores de los muros, la luz amarilla que baña el pequeño hall junto a la escalera, y la fuerte presencia del exuberante jardín a través de ese amplio ventanal en cruz, tantas veces fotografiado. De nuevo en la terraza altos muros protegen a sus habitantes de miradas y ruidos del mundo exterior, aunque tratados con expresivos colores y abundante vegetación.

La capilla de Tlalpan es también otra versión de los mismos elementos y conceptos que L.B. utiliza en su Casa-Estudio. Tras una fachada extremadamente sobria acorde con la imagen de un convento de clausura, según lo dicho por Juan Molina y Vedia "...se desata la fiesta. De uno de

los patios más memorables que yo haya conocido, donde L.B. jugó hasta el límite de la perfección con pisos, escalones, paredes, para dejarnos bajo el claro sol escuchando el murmullo de la fuente, entre los aromas de las flores y los tamices de enredaderas y muros calados". Y agregó: materiales comunes, formas simples, espacios que permiten el repetir de ceremonias del hoy y del siempre de los habitantes del DF, simplemente puestos en valor por el genio de L.B.

Por supuesto la capilla a la que se accede desde este patio es el broche de oro de una experiencia ética y sensorial verdaderamente relevante. Rodeados de un denso silencio y de colores y luces vibrantes, unos pocos elementos simbólicos de la ceremonia religiosa (altar, cruz, bancos) de formas simples y de materialidad potente, son la única referencia en un espacio austero, cargado de misterio.

Felipe Uribe

Acudir a sus propias palabras parece la mejor forma de explicar la postura ética que acompaña toda su obra.

"En estas dos décadas [se refiere a fines de los 90, principios del 2000] el espacio público de Medellín ha sido un problema de supervivencia, no de apariencia. Cuando se trata de sobrevivir, los más mínimos detalles son esenciales y exigen una mirada profunda. La convivencia ha sido el objetivo más apremiante sin por ello renunciar a búsquedas tipológicas y plásticas arriesgadas. Ha sido en medio de esa zozobra urbana que he tenido que aplicar estrategias de choque que escapen al planeamiento estructurado y que profundizan en la investigación de los proyectos detonantes".

En la mayoría de esos proyectos hay ciertos temas que resultan recurrentes. Uno que casi se ha transformado en marca de su obra es la presencia del agua. Explica F. U. que el río Medellín

(a cuyas márgenes se extiende la ciudad del mismo nombre) puede tener un potencial importantísimo para el desarrollo de una de las tres ciudades más importantes de Colombia, aunque aún sea un severo problema a resolver por las frecuentes inundaciones y el grado de contaminación que posee. Aun cuando no pueda sanearse su curso en el corto plazo, ni realizar operaciones en sus márgenes que vuelvan a integrarlo al tejido, es muy importante —opina F. U.— que los habitantes vayan incorporando el tema de la recuperación de los cursos de agua y lo que esto implica para las ciudades del futuro. Por esta razón, en cada una de sus obras la presencia del agua es fundamental, como un disfrute vital sin duda, pero también como disparador de posibles reflexiones sobre todas estas cuestiones derivadas de vivir a la vera de un cauce de agua.

Otro tema presente en su obra es la cuestión de cómo se formalizan los límites del espacio público. Hay una voluntad de eliminar los cercos que encierran esos lugares para la vida ciudadana y que los hacen invisibles, y al no verlos no están, no pueden ser apropiados. Es decir que hay una primera instancia que implica derribar los cercos, mostrar los territorios, decir aquí están, ahora veamos qué hacemos con ellos. La segunda instancia, ya con el lugar develado, es pensar en cómo se tratan los límites entre ese espacio público y el privado.

En las obras de F. U. hay un trabajo minucioso para resolver los límites sin llegar a crear barreras, realizando un pasaje controlado entre espacios de diferente cualidad, una transición pensada para que se puedan dar diferentes actividades sin necesidad de separaciones extremas.

Un espacio urbano puede ser absolutamente público y otro puede ser semipúblico, y debe poder entenderse que tienen diferentes jerarquías, pero no porque haya una reja que los separe sino porque hay elementos que comunican

las diferencias entre espacios pensados con distintas funciones, y que se diseñan para enriquecer el ambiente y enriquecer el paisaje de ese lugar. Distintas maneras de formalizar esos límites sin tener que apelar a paredones o rejas.

Por último, una estrategia recurrente que utiliza F. U. para pensar los edificios que suelen acompañar a los espacios abiertos es que estos ofrezcan a la cota cero de uso público actividades que la enriquezcan y le den sentido.

De esta manera sus edificios a nivel peatonal pueden ser atravesados y son además contenedores de variadas actividades (bares, museos, bibliotecas) que se dan a lo largo de todo el día y hasta muy tarde, de manera que los servicios que allí se brindan alimenten esos lugares públicos, abiertos a los usuarios la mayor cantidad de tiempo posible. El propósito es que la plena utilización sea por sí misma la que controle la calidad del lugar.

Todos estos temas están considerados, como ya dije, en todas sus obras, pero es en el Parque de los Pies Descalzados y en el Parque de los Deseos donde puede verse a gran cantidad de gente vivirlos con gran disfrute.

Cuatro arquitectos seleccionados, tres de ellos con una intensa actividad docente. Más allá del disfrute que me proporcionaron sus obras y sus palabras, me queda una enseñanza: la pasión con que afrontan su trabajo de manera que nada parece imposible.



Entre los años 2003 y 2007, desde DAR se realizaron exposiciones –organizadas por décadas, desde 1930 al 2000– de diplomados de la carrera de Arquitectura, sobre el par temático *Yo alumno / Yo arquitecto*. Esta experiencia, conjuntamente con las entrevistas extractadas, conforman este libro. Aquí presentamos algunos fragmentos de cada exposición.

EXPOSICIÓN fragmentos*

Los 90 en Arquitectura

Septiembre de 2007. Sala Baliero, Pabellón III, Ciudad Universitaria

En esta exposición continuamos con la idea de contribuir a relacionar lo realizado y pensado por las diferentes generaciones, a través del conocimiento mutuo y el intercambio de opiniones, certezas y dudas.

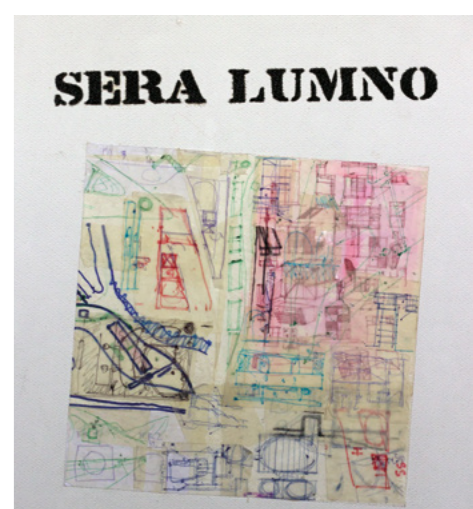
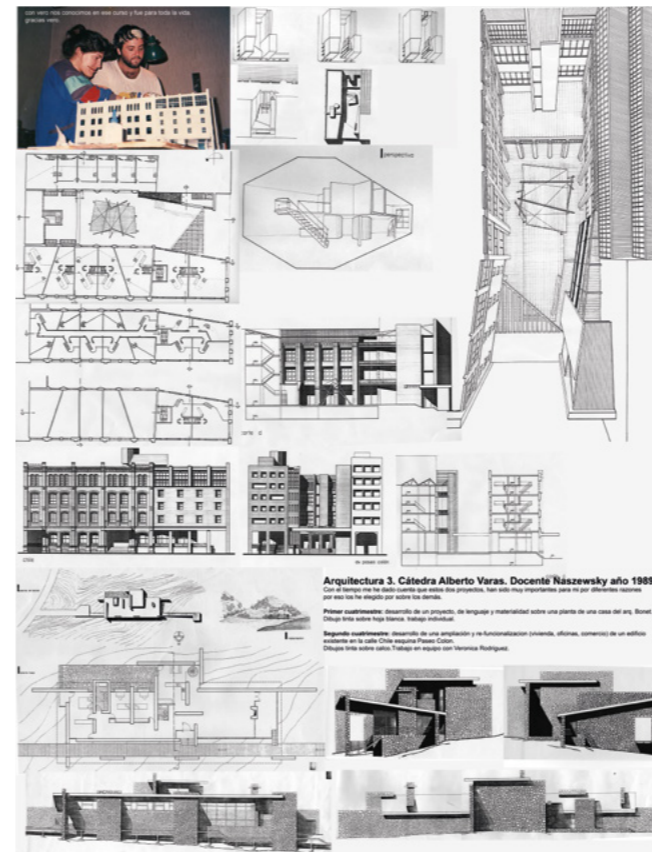
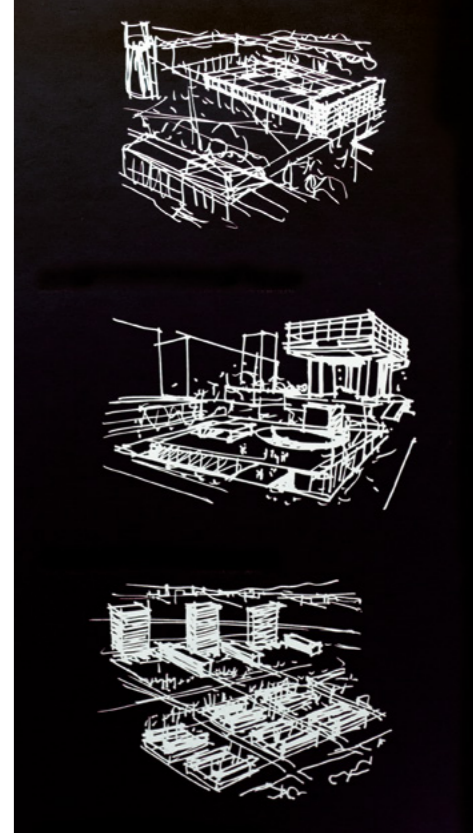
Esto ilumina, recuerda y agrega nuevos actores al flujo del río de la arquitectura tal como se lo vivió y vive desde nuestra práctica y reflexión diarias en la universidad.

Tratando de abarcar la diversidad de personajes y cuestiones, intentamos ir delineando la memoria de nuestra facultad.

Se mantienen los ejes conductores de las exposiciones anteriores: *Yo alumno / Caja de herramientas / Yo arquitecto*.

Expositores

Roberto Busnelli
Tristán Dieguez
Axel Fridman
Lucas Gilardi
Germán Hauser
Luciano Kruk
Paula Lestard
Leandro López
Hernán Maldonado
Alberto Maletti
Lucas Maletti
Ignacio Montaldo
Pablo Peirano
Ariel Pradelli
Horacio Sardin
Emilio Schargrodsky
Ramiro Schere
Martín Torrado
Fernando Zanel



YO ALUMNO YO ARQUITECTO

extractos de entrevistas y textos

**Ariel
Pradelli**

**Germán
Hauser**

**Lucas
Maletti**

**Paula
Lestard**

**Tristán
Dieguez**

**Florencia
Moralejo**

**Leandro
López**

**Lucas
Gilardi**

**Horacio
Sardin**

**Ariel
Jacobovich**

**Pablo
Peirano**

**Hernán
Maldonado**

**Martín
Torrado**

**Emilio
Schar-
grodsky**

**Luciano
Kruk**

**Axel
Fridman**

**Ramiro
Schere**

**Ignacio
Montaldo**

**Gustavo
Diéguez**

**Roberto
Busnelli**

**Fernando
Zanel**

**Alberto
Maletti**

Roberto Busnelli

FADU 1985-1991



1. Edificio de oficinas, Cabello 3767, CABA, 1994/1995. Mención honorífica Premio Década 2005, (con asociados).
2. Complejo Educativo Arzobispado, 2007, (con asociados).
3. Edificio de oficinas, Estudios Contemporáneos, 11 de Septiembre 4717, CABA, 2005/2007. Primer Premio "Concurso a la mejor fachada" XII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires 2011, (con asociados).
4. Seminario de arquitectura experimental con el arquitecto Peter Eisenman, Centro Poiesis, FADU. Intervención en Mercado de Abasto, 1992, (con asociado).
5. Taller de arquitectura experimental "La Máscara de la Medusa" con John Hejduk, barrio de La Boca, CABA. Proyecto encargado y realizado dentro del Centro de Arquitectura Contemporánea (CEAC) de la Universidad Torcuato Di Tella y la Cooper Union School of Arts and Architecture, 1992, (con asociado).

Cuando, de chiquito, me preguntaban qué querés ser cuando seas grande, decía: "ingeniero de puentes y caminos". Esa era la frase que decía siempre. Tenía una fascinación por todos los juegos Rasti o Mecano, pasaba horas jugando con eso, construyendo cosas, tribunas, estaciones de servicio; tenía una predilección por ese tipo de construcciones. Después eso se empezó a formalizar en cuanto a que me di cuenta de que era una parte muy dura de la disciplina. Una vez recibido de bachiller, con la idea más clara de que Arquitectura era lo que quería seguir, sin embargo asumía la falencia de no tener la formación técnica. Ingresé a la facultad en el 85, que fue el primer año del Ciclo Básico.

Era todo nuevo, fuimos los conejitos de Indias del primer Ciclo Básico, y me acuerdo de que lo hice mientras hacía la conscripción. Volví de la conscripción a la noche y cursaba el Ciclo Básico; en Exactas y en Arquitectura porque Arquitectura no tenía habilitado el subsuelo, estaba todo abandonado, se entraba por esa escalera de madera...

Los primeros recuerdos de mi entrada a la universidad son esos, era casi una universidad en construcción, un edificio en obra, con muchísimas falencias edilicias, pero con el entusiasmo de meterse ya en lo que uno pensaba que era lo que le gustaba. Después me inscribí, fortuitamente también, por cuestiones del destino, en el taller de Javier Sánchez Gómez, con Berto Berdichevsky e Ignacio Lopatín y continué con ellos toda mi formación, en el mismo taller.

Esos años fueron muy lindos, porque teníamos toda la sensación de que estábamos construyendo la nueva universidad, estaba todo el mundo con mucha euforia. Yo recuerdo siempre a los titulares de cátedra: Justo Solsona, por ejemplo, nos transmitía que esa época era una época nueva y que había que disfrutarla y vivirla con pasión.

A nosotros siempre nos quedó esa sensación que ellos transmitían, toda esa tradición oscura

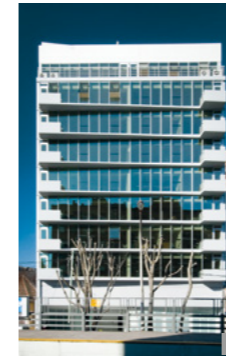


2

que habían vivido y estas ganas de vivir y ganas de hacer, de recuperar el tiempo perdido. Con Javier Sánchez Gómez tuve una relación muy buena; en el primer año de la carrera mi primer docente fue Clara Margarucci, Campanella era adjunto. Empezamos a armar una linda relación, porque justo coincidió —y vuelvo al tema de la casualidad que a uno siempre le termina delineando el destino, de alguna manera se va delineando con esos hechos fortuitos— con que Javier decide hacer un libro de los alumnos con los trabajos de las cátedras, y decide formar un grupo con estudiantes de la misma cátedra para empezar a pasar a mano cada uno de los proyectos que se iban seleccionando de cada nivel, a modo de memoria del taller. Él quería hacer la edición de un librito de los primeros años de la vuelta a la democracia, lo que había generado intelectualmente el taller.

Tengo familia en Tucumán, yo soy tucumano, y tengo primos que simultáneamente conmigo estudiaron Arquitectura en Tucumán, o sea que en las vacaciones contrastábamos siempre. Me llamaba mucho la atención que ellos vivían en la universidad, porque los talleres de Diseño allá son todas las mañanas y a la tarde son todas las técnicas, pero las técnicas están abocadas a resolver el proyecto que se hace a la mañana. Yo volvía fascinado porque los veía a ellos en las épocas de entrega que se iban a vivir a la facultad y dormían ahí. Dibujaban en la facultad y era muy interesante porque tenían al profesor de la técnica a la tarde, que venía y opinaba sobre sus proyectos, es decir, que hacía las veces de asesor, de asesor real del proyecto, como lo que pasa después.

Hoy la realidad lo pide a gritos, uno ya se da cuenta; en lugar de enseñarte lo que hace falta te enseñan lo que no hace falta. Yo tengo acá a los estudiantes o arquitectos recibidos trabajando en la oficina y uno se da cuenta inmediatamente de las falencias que hay.



3

Así como Le Corbusier sabía de memoria los tratados de Alberti y de Vignola, nosotros tenemos que saber de memoria las bases del modernismo, porque son, como él dice, la tradición: indudablemente somos parte, no lo podemos negar.

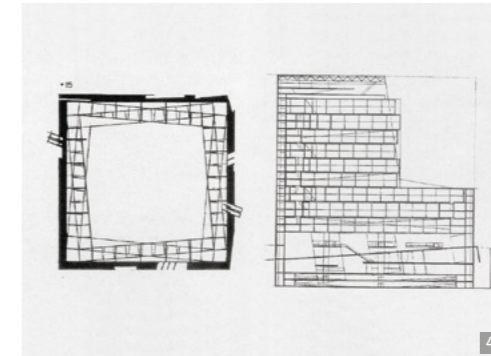
Para uno como estudiante que el titular, con ese prestigio, lo lleve a trabajar al estudio era encantador, así que estuve todo ese primer año trabajando básicamente en el armado de ese libro, y después me propuso trabajar en el estudio. Fue una formación muy completa porque justamente pude adquirir conocimientos que no te los da la universidad, todo este contraste con la práctica proyectual.

Yo me recibo en el 91, en el 92 Jorge Sarquis me invita junto con Claudio Ferrari a participar del seminario que dicta Peter Eisenman en Buenos Aires, fue muy interesante.

Crecí ya a la luz del Taller Vertical, o sea que para mí la realidad de la facultad es el Taller Vertical —es por lo menos la experiencia que yo tengo—, pero lo que ha pasado es que el modelo no ha ido evolucionando. Cada uno toma un año y hace lo que quiere, y yo creo que es eso lo que desvirtuó o de alguna manera vació el sentido del Taller Vertical, y lo hace tan vulnerable hoy.

Yo soy docente de la cátedra de Jaime Grimberg. Él no está a cargo de ningún nivel, sino que permanentemente está en todos, y cada quince o veinte días se hace una mesa general.

A los alumnos les cuesta muchísimo comprender que algunas de las cosas las pueden aprender más viendo a los compañeros que trabajan mejor que con una corrección individual. Es una vieja batalla de la facultad. Uno termina repitiendo, haciendo las mismas correcciones, porque es siempre lo mismo. Yo estoy como adjunto en I y estoy tratando, con los docentes, de prohibir las correcciones individuales, de romper esa noción de que yo hablo: definiendo y opinando sobre lo mío, que es una discusión absolutamente egoísta.



4

Hoy en nuestra universidad pública con los problemas presupuestarios y con la escasez de docentes que tiene es imposible sostener un modelo de corrección individual.

También hay una fuerza de los alumnos que buscan el padrino individual, esta paternidad sobre los proyectos que tienen los docentes es totalmente nociva para el proceso del proyecto, cuando justamente el proceso tiene que estar lo más abierto posible, lo más libre.

La preocupación está puesta en otro lugar, no en lo académico. Hasta que la facultad no recupere el discurso académico como el discurso esencial, va a ser muy difícil cambiar las cosas.

Pero creo que todo este deterioro que ha tenido nuestra profesión como rol ante la sociedad en gran medida está apuntalado en la formación universitaria. Y creo que el lugar donde hay que empezar a revertirlo, más allá de cada uno, de su actividad diaria, es en la calle y con el mensaje que uno da a los clientes, pero también la universidad tiene que asumir su parte.

Nuestra formación no debe preparar a los arquitectos para dar diagnósticos o una respuesta, nos tiene que preparar para dar una posibilidad ajustada como respuesta, una de las tantas. En ese sentido la arquitectura no tiene un camino único, son muchos los caminos posibles, lo que sí tendríamos es que estar adiestrados para dar una respuesta lo más ajustada posible a la necesidad que nos están planteando, pero es una más, no es la única. Porque muchas veces, durante muchos años, en la facultad se estuvo en la búsqueda de la verdad.

Hoy lo que está pasando en Arquitectura es lo que ya viene pasando en Diseño Industrial y en Diseño de Mobiliario. Antes, en las décadas del 70 y el 80, sin tener mucho conocimiento identificabas si un mueble era español o era italiano, te dabas cuenta por ciertas cuestiones formales y hasta tecnológicas cuál era la procedencia de



5

los muebles sin saber quién los había diseñado, y hoy ese ejercicio es imposible, porque en las grandes casas italianas y españolas los diseñadores principales son iraníes o yugoslavos, y lo que se ha producido es una homogeneización de la producción formal arquitectónica o del mobiliario. Hoy es imposible discernir de dónde vienen las cosas, y cualquier envase sirve para cualquier lugar. Esa falta de síntesis y de volver al mensaje desde la realidad de cada uno me parece que es una oportunidad, y en Latinoamérica yo creo que nos estamos diferenciando.

Me parece que es necesario volver a revalorizar a nuestra profesión. Hoy en la sociedad no se entiende muy bien para qué es un arquitecto.

Yo siempre les digo a los alumnos que nuestra disciplina es muy compleja, que cada vez nosotros manejamos y definimos menos variables, eso hay que asumirlo para entender cuál es la porción real que tenemos hoy dentro de ella. Koolhaas dice que el sesenta por ciento de la obra no lo decidimos nosotros, lo decide el instalador, lo decide el cliente, sobre todo en obras de cierta envergadura. Vemos lo que es el caos de la ciudad, estos últimos años, con todo el tema de servicios, y la verdad es que pasamos a ser una figurita muy poco importante a la hora de tomar decisiones.

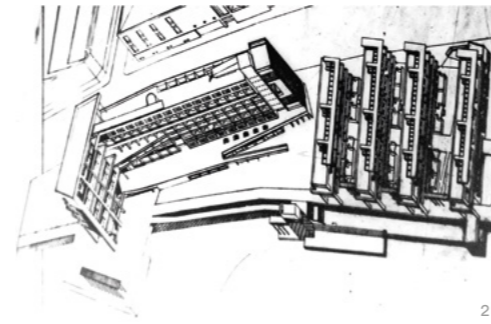
Construir la memoria viva de la facultad para mí es fundamental, porque es reivindicar de vuelta a la profesión, y me parece que lo que hay que reivindicar es el proyecto, que es la herramienta arquitectónica por excelencia.

Yo digo que a nuestros alumnos lo que hay que enseñarles es a pensar, más que tanta instrumentación, ya que después van terminar adquiriéndola.



Gustavo Diéguez

FADU 1986-1993



La elección por la arquitectura tomó lugar a partir del placer por el dibujo. Buscaba una profesión con la que pudiera seguir dibujando; estaba muy dedicado al dibujo de historietas. Había estudiado durante la secundaria en la escuela de Garaycochea, que por entonces era un buen lugar para aprender en Buenos Aires, y tenía toda la expectativa puesta en publicar alguna vez en *Fierro*. Llegué solo a editar en el típico fanzine que hacíamos entre los compañeros de afición. Por otra parte, mi cercanía a la militancia política, expresada en mi simpatía por el Partido Intransigente y mi integración a un grupo católico que trabajaba en una villa montada al borde de un arroyo en Laferrere, en la época de la hiperinflación, me puso en foco con las necesidades de infraestructura y vivienda, que cada vez eran más notorias.

Hace treinta años el Ciclo Básico Común resultó ser el lugar que me permitió conocer a los amigos de toda la vida. Entre ellos mi actual socio, Lucas Gilardi, y los anteriores compañeros de ruta en el grupo m777: Pío Torroja y Mauricio Corbalán. Hace poco le recordé a Miguel Baudizzone que para mí sigue siendo un orgullo que él haya querido quedarse con un dibujo que hice en uno de los ejercicios de Introducción al Conocimiento Proyectual. Era el dibujo de un espacio agobiante, según pedía el enunciado de aquel ejercicio.

El día de comienzo de clases, en el aula que me habían asignado para cursar, me encontré por sorpresa con Rodolfo "Rodi" Torrás, que desde el jardín de infantes había sido mi compañero de estudio. Con él cursé casi todas las materias. Hicimos la experiencia de hacer el primer año de Diseño en la cátedra de Maceratesi. Fue un lugar muy cálido y de mucho crecimiento, que supo contenerme cuando falleció mi madre. El segundo año asumí que las pretensiones de conseguir empleo eran una ilusión, y desde

entonces cursamos juntos a la mañana en la cátedra Roca, siguiendo los pasos de Lucas Gilardi, que estaba muy a gusto allí.

La etapa estudiantil fue muy intensa en el aprendizaje a partir de la conformación de un grupo de compañeros que disfrutaba reunirse a conversar y a discutir de arquitectura. Estimulados por personas como Jorge Mele o Roberto Lombardi, desde la cátedra de Morfología de García Berdiñas, comienzan a aparecer las lecturas y la música. Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Robert Venturi, Peter Eisenman se cruzaban con Love and Rockets, Bauhaus, My Bloody Valentine y Pixies. Habíamos comenzado a leer a Foucault, y profundizamos la lectura al cursar la cátedra de Tomás Abraham y la de Francisco "Pancho" Liernur. Todo resultaba ser un descubrimiento y el estímulo de lo que cada uno de los compañeros traía como novedad impulsaba a los otros a producir y a profundizar. Así fue como comenzamos a asistir a los cursos con Alberto Delorenzini, que solía dictar seminarios en la cátedra de Historia de Roberto Fernández. El curso sobre el Trauerspiel alemán basado en el texto de Walter Benjamin nos llevó a hacer cada vez más frecuentes los encuentros itinerantes de estudio sobre los escritos de Theodor Adorno y Walter Benjamin, Peter Bürger y Susan Buck-Morss. Luego se convirtieron en tertulias de cine donde desfilaban desde Peckinpah a Zulawski, y de Monte Hellmann a Tarkovsky.

En los inicios del 92 cada uno estaba comenzando su carrera docente, como ayudante en algún taller. Por mi parte, me integré al equipo docente del taller de Miguel Ángel Roca.

Las primeras experiencias laborales se dieron en el Grupo Urbana, un estudio de arquitectura dirigido por Hugo y Mariano Gilardi. Allí la intensidad del trabajo nos proveyó un enorme entrenamiento en el desarrollo de proyectos de viviendas. Mientras continuaba con la actividad

docente, también me resultó de mucho de interés participar de los seminarios y talleres de Experimentación Proyectual que Jorge Sarquis comenzó a organizar, con la invitación de profesores a cargo como Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Jorge Silvetti, Thom Mayne, Enric Miralles o Guillermo Vázquez Consuegra. Esa experiencia fue mucho más gratificante que la participación en concursos nacionales, porque además de que tuvimos buenos desempeños, nos permitió seguir formándonos en la práctica proyectual y en desarrollar una buena cantidad de hipótesis que cruzaban aspectos de la teoría con prácticas concretas. Fue definitoria por entonces la influencia de Enric Miralles y toda la novedad que representaba su mirada del proyecto y las imágenes que lograba en cada trabajo, que realmente eran novedosas para todos nosotros.

Al poco tiempo en el grupo comenzó a formarse la idea de tener un lugar en donde trabajar en esos primeros proyectos, mientras intentábamos conseguir algo de dinero realizando perspectivas, aún a mano, para diferentes estudios de arquitectura.

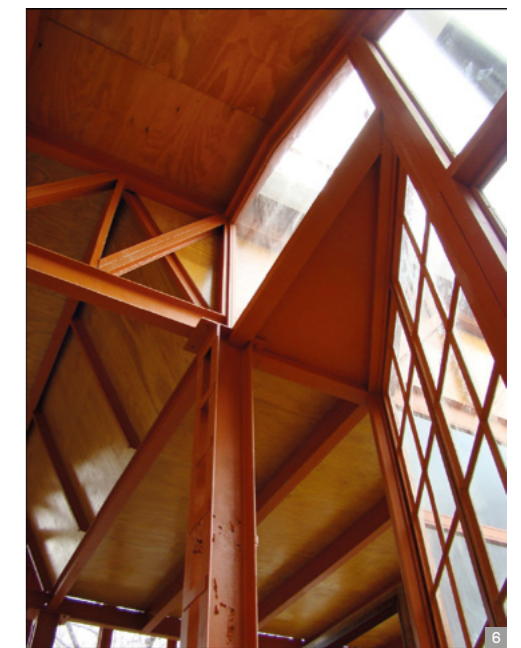
El artista Enrique Torroja, padre de Pío, nos permitió compartir con él su taller en la calle Montevideo 777. Esa etapa también fue de un gran aprendizaje en términos de cierta autonomía en la producción, a la vez que la obra de un maestro como Enrique nos marcó un camino en el trabajo diario sustancialmente diferente del de los arquitectos que acostumbrábamos a tratar.

Un interés particular nos llevó junto con Pío Torroja a formar parte de una investigación del Instituto de Arte Americano sobre Parque de los Patricios, dirigida por Francisco Liernur, y a conocer a un grupo notable de investigadores como Fernando Aliata, Adrián Gorelik, Anahí Ballent, Graciela Silvestri y Claudia Shmidt. Con ayuda de esta última traté de comenzar a desarrollar una investigación acerca de los procedimientos de

proyecto y la composición arquitectónica, que no llegó a buen puerto. Lo mismo ocurrió con el intento por realizar el doctorado en Artes en la Facultad de Filosofía y Letras a partir del cursado de un seminario de doctorado dictado por Emilio Burucúa. Lo más concreto que quedó de esa etapa relacionada con la historiografía fueron los dibujos que tiempo más tarde realizaríamos para el Diccionario de Arquitectura Argentina.

El taller de la calle Montevideo sirvió también para las reuniones del Centro de Estudios Amancio Williams, en donde se editó la revista *Pasajes*, que contó con el trabajo, entre otros, de Alberto Delorenzini, Roberto Fernández, Claudio Do Campo, Federico Monjeau, Eduardo Grüner, Ana Amado y Cynthia Kolari.

El contexto de crisis permanente empezó a convertirse en una forma de pensar la profesión y lo que ocurrió en esos años de estudio y dificultades fue la gestación de un equipo que hizo de la lectura de escenarios de crisis una modalidad de trabajo. Como consecuencia de todo ello creamos, en el año 2000, m777 (Corbalán, Diéguez, Gilardi, Goldaracena, Torroja), surgido de la participación en la competencia internacional Amphibious Living, que nos permitió desarrollar un trabajo en Rotterdam IJsselmonde, cuando resultamos seleccionados para desarrollar un equipo internacional de implementación.



1. Casa Giribone 1638, CABA, 2007, (con asociados).
2. Trabajo de alumno. Viviendas en Barracas, Cátedra Roca, 1990.
3. Departamentos, México 1919, CABA, 2008, (con asociados).
4. Atelier Miller, Núñez, CABA, 2010, (con asociados).
5. We Can Xalant, Construcciones móviles para acciones efímeras en el espacio público, Mataró, Barcelona, España, 2009, (con asociados).
6. Casa Concepción Arenal 2709, Colegiales, CABA, 2007/2008, (con asociados).



Tristán Dieguez

FADU 1992-1997

Axel Fridman

FADU 1992-1997

Axel Fridman. Ser arquitecto fue siempre una posibilidad: mi papá es arquitecto. Me recibí de maestro mayor de obras, y en el momento de empezar la carrera tuve muchas dudas, porque era casi un mandato. Era obvio que yo iba a ser arquitecto, entonces me preguntaba: "¿Cómo será esto? ¿Tendré que ser arquitecto?"...era tan cantado... Éramos vecinos de Javier Sánchez Gómez y Flora Manteola; ellos me daban consejos, era tan claro que yo iba a ser arquitecto y que iba a estudiar en la Universidad de Buenos Aires que, bueno, tuve un momento de crisis en el último año del secundario. Hice un curso de orientación vocacional para ver qué tenía que ser y si tenía que ser abogado, y finalmente resolví que tenía que ser arquitecto y empecé la facultad.

El CBC me sirvió para no empezar de golpe Arquitectura, para ver otras disciplinas; fue un año relajado también.

En ese primer año cursamos Dibujo. Yo no hice una investigación para ver qué arquitectura hacía cada cátedra, me tiré a la piletta. No conocía a nadie, más allá de la recomendación de un compañero o del profesor a quien le preguntaba; fue casi como ir caminando con una linterna por un campo donde vos veías lo que iluminaba la linterna y del resto no tenías un panorama muy claro, cosa que creo que también tiene que ver con el inmenso tamaño de la universidad. A mitad de la carrera yo ya empecé a trabajar en distintos estudios, haciendo concursos. En el de Solsona y en el de Berdichevsky, intermitentemente, y en lo de Edgardo Minond.

Lo que tenía de bueno hacer concursos es que ibas, participabas intensamente tres semanas, y después volvías a la facultad y seguías con tus cosas. Y en algún momento—no me queda tampoco muy claro cuándo— decidí irme a estudiar a Estados Unidos, influenciado por un exculano que había estudiado en Cornell. En cuanto me recibí, apliqué para estudiar en Columbia,

en Nueva York, donde terminé mis años de estudiante. Siendo estudiantes, con Tristán hicimos un concurso juntos. Fue premonitorio porque después fuimos socios. También en la Universidad de Buenos Aires estamos dando clases juntos, en Grinberg III.

Durante muchos años estuvimos en la cátedra Solsona; después Jaime Grinberg nos dio la posibilidad de ser adjuntos en este nivel. Si bien extrañamos la cátedra y a nuestros compañeros, estamos muy contentos.

Así se fue dando para mí, de a poco, y no tengo muy claro bien cómo, ni cómo empecé ni si ya se terminó.

Tristán Dieguez. Sucede que la carrera tiene un par de cosas muy especiales para mí. Una es que las materias que se cursan tienen características diferentes de las de otras carreras. Por ejemplo, en Diseño realmente estás haciendo como si trabajaras, estás haciendo un proyecto bastante parecido a hacer un proyecto de diseño o un concurso. Entonces, en Diseño I es como si tuvieras tu pequeño estudio y ya fueras un profesional, y estuvieras trabajando. Y eso es divertido, estimulante, es muy interesante y te absorbe mucho.

En cambio las demás materias tienen más en común con las de otras carreras. En una materia técnica te sucedería algo similar a lo que ocurre en Ingeniería u otras disciplinas.

A mí me ocurrió algo parecido a lo que le pasó a Axel cuando tenía que elegir la carrera: no tenía muy claro qué hacer. Cursé en el Colegio Nacional de Buenos Aires; en quinto año tenía que elegir si hacía sexto año: si estudiaba Arquitectura, no lo hacía. Todos mis amigos seguían y yo me quería quedar con ellos. A su vez, mi papá me decía: "¿Pero de verdad querés estudiar Arquitectura?". Mi papá era economista, mi mamá matemática, nada que ver con la arquitectura, eran como de otro mundo. Y la verdad es que le di muchas vueltas y lo pensé bastante en ese



momento. Pero después, cuando empecé el CBC, ya no seguí pensando. Sobre todo en los primeros años es tan estimulante que te olvidás, no te lo planteás más. Es como un túnel en el que entraste y hasta Diseño IV no volví a pensar en tus opciones, en tu vida, porque estás metido en un lugar que es interesante. Y a mí me parece que en parte es eso lo que tiene Diseño: que realmente estás haciendo algo personal, propio, y a la vez se está jugando a ser un profesional aunque tengas 19 o 20 años. Para mí eso está bueno.

Cuando terminé Diseño II me fui de viaje, fui a Europa con amigos del colegio, un abogado, un economista. Y claro, yo ya había visto, había estudiado varios edificios y tenía una lista de edificios que tenía que ir a ver. Al principio me decían medio que estaba loco. Y después uno de mis amigos me dijo: "Está bien lo que hiciste, porque vos hiciste un viaje de vacaciones y un viaje de facultad".

La carrera también tiene eso, que puedas relacionarte con lo material, con ir y ver un edificio construido y eso te genera algo. Podés viajar, ir a verlo, verlo acá en Buenos Aires, sacarle fotos, ponerte a dibujarlo. Que tengas otra relación con las cosas que existen, que me parece que eso también es algo que no está en todas las carreras, obviamente otras carreras tienen otras ventajas y otras cosas que analizar.

AF. Yo no tengo muy en claro si la facultad—o si nuestra facultad— forma. Seguramente a nosotros nos formó para hacer lo que hacemos, y es una práctica que está clara; yo sé que ahora hay distintas especializaciones, en los últimos años. A mí me parece que la carrera tiene muchos matices, la nuestra es la práctica de un perfil posible de arquitecto que hace proyectos, dirección y genera, hace concursos, digo, es un tipo de práctica... Y hay muchas, uno puede ser investigador.

TD. Para mí es impresionante ver en la facultad cuando hacen las entregas en julio, noviembre

o diciembre. La gente de Diseño III terminando, con toda la facultad tomada, todas las mesas elevadas, todas las barandas de los entresijos tomadas por gente dibujando, cortando y terminando las entregas. La cantidad de energía que hay acá puesta en pos del trabajo es impresionante, y pensás en la cantidad de alumnos y en la cantidad enorme de horas que cada uno le dedicó, hasta el alumno más vago. Ya cumplir unas condiciones de entrega es un laburo enorme, es una cantidad impresionante.

AF. Son casi todos... o hay muchísimos alumnos que son de tiempo completo, algunos trabajan, pero paran para hacer las entregas. En el posgrado también, lo que pasa es que la mayoría de la gente trabaja durante el día. En los posgrados en casi cualquier lugar del mundo te exigen que seas de tiempo completo, alumno de tiempo completo, me refiero a un compromiso.

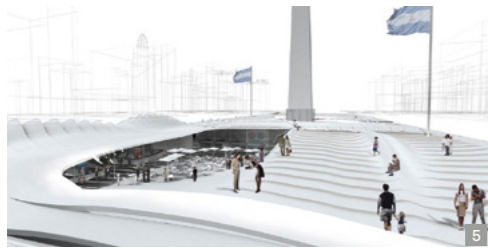
TD. En relación a los referentes, los internacionales fueron Richard Meyer y Tadao Ando, y después apareció Kolhaas, en el '92. Yo cursé todos los años en la cátedra de Solsona.

AF. Yo fui muy *El Croquis*, tenía todos los libros de mi papá, y tenía la sensación de que conocía a los arquitectos que había que conocer, porque estaban ahí en una biblioteca muy amplia, y cuando empecé en la cátedra de Sánchez Gómez tuve que estudiar una casa de Mario Botta, y luego Saturnino Armendares me dio una *El Croquis* con Zaha Hadid. Yo no podía creer que existiera algo así. Y ahí me di cuenta de que había todo un mundo que no estaba en la biblioteca de mi papá, como el rock and roll no estaba en la discoteca y sí estaba el jazz. Y bueno, empecé a interesarme por ir a conocer, entré ahí... Y así empecé en CP 67 a buscar libros. Steven Hall, que era algo nuevísimo, eran las primeras publicaciones; también el grupo Morphosis.

TD. Fue el momento de apogeo de la revista *El Croquis*. Después yo estuve en Estados Unidos



1. Dibujo de Axel Fridman.
2. Trabajo de alumno. Escuela en Núñez, Arquitectura II, Cátedra Solsona (docentes: Hunter, Baselay, Amado), 1992. [Tristán Dieguez]
3. Trabajo de alumno. Casa en Palermo, Arquitectura V, Cátedra Solsona, (docentes: Bruno, Mc Cormack), 1996. [Tristán Dieguez]



4. y 5. Concurso Nacional Plaza de la República y Centro de Información Turística, CABA, 2001. Segundo Premio.
6. Concurso Internacional Centro de Artes Escénicas, Seúl, Corea, 2005.
7. Concurso Nacional de Anteproyectos para la nueva sede de la Facultad de Psicología, UBA, Ciudad Universitaria, CABA, 2006. Primer Premio.
8. Local Ayres, El Solar de la Abadía, CABA, 2007.
9. Edificio de viviendas, Clay 2928, CABA, 2004/2006.
10. Huaxi Urban Center Hotel, Guiyang, China, 2008. Anteproyecto.



también, trabajando un tiempo, un año y medio, viviendo y trabajando con César Pelli.

Una cosa que impresiona en Estados Unidos es que en la Argentina la figura de Le Corbusier tiene un peso, como fundador de la arquitectura...

AF. En Estados Unidos Le Corbusier es casi como una...

TD. ...una anécdota.

AF. Una anécdota. El show de color de la arquitectura moderna.

AF. Sí, la presencia importante es la de Mies, y bueno... Le Corbusier existió. Yo al principio también estaba desconcertado con eso, cómo mencionaban una obra de Le Corbusier y mis compañeros podían desconocer una obra de Le Corbusier, es como... no sé... yo tenía miedo de que viniera Dios directamente y les tirara un rayo: "¿Pero cómo, no conocés la iglesia?" —les decía el docente—, y se lo tomaba como algo natural: "Ah, bueno, podés ir a ver Ronchamps". Le anotaba: Ronchamps... pero ¿cómo?

TD. Y al revés, Wright es Dios. Cuando fui a la Casa de la Cascada, por ejemplo, me impresionó que había una cantidad de gente terrible, no te podías mover por dentro de la casa, que es una casa pequeña, los pasillos son un poco más chiquitos de lo normal para que estés un poco comprimido y que todo lo demás te parezca más grande. Entonces, claro, están las visitas guiadas, es un caos. Éramos solo veinte los arquitectos. Entonces te das cuenta de que Wright es una figura impresionante en Estados Unidos, una figura pública, una figura de la historia no solo entre los arquitectos, que es algo que en Argentina no pasa.

TD. Tengo una amiga que me dice todo el tiempo —y pienso que tiene razón— que los arquitectos estamos muy acostumbrados a hacer eventos para arquitectos, conferencias, exposiciones. Somos un grupo bastante cerrado, y el resto de las disciplinas no se mueven tan así, las artísticas

por lo menos. Se está generando algo críptico, iniciático.

AF. Hoy ves la explosión de la construcción y Tristán decía: "¿Cómo nos comunicamos como disciplina cultural?". Creo que hoy estamos movidos de la disciplina cultural, te encontrás con los abogados que saben el costo por metro cuadrado y finalmente pareciera que la arquitectura es eso.

TD. A mí me da un poco de pena cuando escucho algunas conversaciones entre arquitectos sobre cuántos metros cuadrados construyeron, cuántas obras, cuántos empleados tienen, o cuánta ganancia tuvieron los inversores en la obra. Me parece que eso también es parte de ir apartándote de la actividad... Desconectando la arquitectura de la actividad cultural. Quizás estamos poniendo el ojo en el lugar equivocado, deberíamos intentar abrazar la arquitectura como actividad cultural. Yo lamento que un suplemento de Arquitectura tengas que comprarlo, que no forme parte del diario. ¿Quién compra el suplemento de Arquitectura?

AF. El *New York Times* lo tiene todas las semanas, pero forma parte del suplemento cultural.

TD. Igual yo creo que además de entenderla como actividad cultural —y el tema de los suplementos y el diario—, es necesario pensar qué lugar ocupa la crítica dentro de la disciplina. Cuando vos leés los diarios todo está buenísimo, todo es excelente, increíble, y juega con la ciudad; es imposible encontrar en un suplemento o una revista en la Argentina un comentario negativo o crítico sobre una obra. Crítico quiero decir como una evaluación, es decir, de acuerdo con ciertos valores, que son los de la persona que escribe: esto me parece bien y esto me parece mal. Todo está bien todo el tiempo. Vos leés en el *New York Times* —y lo saca el suplemento de Arquitectura de *Clarín*, esto es lo gracioso— una crítica a, por ejemplo, el museo de Denver de Libeskind, que



lo mata, una crítica al museo de Richard Meier en Roma, una crítica a César Pelli...

TD. Es algo renormal en todas las disciplinas culturales, en cine, en literatura...

Por suerte existen los concursos. Yo creo que en un punto si uno tiene una opinión sobre la arquitectura, sobre la ciudad, sobre algún programa en particular, en un concurso tenés la oportunidad de expresarlo. Entonces a mí me molesta cuando por ahí hay gente que se queja de resultados, se queja de tal edificio. En un concurso no tenés clientes, tenés terrenos y programas interesantes, unas bases prolijas, tenés un jurado elegido de acuerdo con un montón de reglas, que son arquitectos reconocidos, no tenés límite de presupuesto...

Vas a responder, entonces, con lo que es lógico, con lo que podés construir en la Argentina.

AF. Y también intentar convencer a la sociedad...

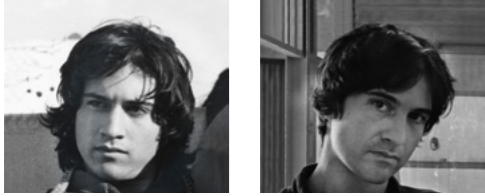
TD. Hay un prejuicio con los arquitectos, que es por un lado que la gente no entiende la arquitectura, y que no le interesa, pero las pocas veces que dimos alguna charla en lugares que no eran de arquitectos la gente se reentusiasma y viene, te pregunta, se interesa. Lo mismo con el concurso de la Facultad de Psicología. Cuando nos enteramos de que ganamos, ese mismo día era el acto de fin de año de la facultad y nos pidieron que fuéramos a contarlo. Después, bueno, si vos armás una exposición y solo ponés plantas, no te van a entender; hay que pensar cómo es la comunicación, no son iguales todos los interlocutores pero si uno encuentra la forma de comunicarlo —y las maquetas, por ejemplo, son una forma increíble, los renders también—, la gente se superinteresa.

Hay un evento que se llama PechaKucha: son charlas de diseñadores, artistas, gente de publicidad, del cine, y la gente se interesa igual por la arquitectura que por tipos que van y presentan cine... No es que ese es el momento en el que

todos se aburren y después el resto les interesa. Entonces me parece que eso es una deuda de los arquitectos en la Argentina. En Estados Unidos, el Guggenheim hizo una exposición muy grande de Gehry, otra de Wright, otra de Zaha. Yo fui a la exposición de Zaha porque el año pasado justo estaba en Nueva York: estaba llena de gente, obviamente no de arquitectos, y la gente recopada, viendo las maquetas, viendo todo. Entonces es algo que nos falta.

TD. Sí, estamos muy acostumbrados a hacer las cosas en la facultad, en el Museo de Arquitectura; las conferencias son en Batimat, en charlas de arquitectos, estamos muy acostumbrados a movernos en un círculo cerrado y a interactuar poco con otras disciplinas que pueden ser más o menos cercanas, como la fotografía, el diseño gráfico, el diseño industrial, y yo creo que es provechoso para uno y para la disciplina tratar de interactuar más.





Lucas Gilardi

FADU 1985-1995



1. Casa Gorriti, Palermo, CABA, 2011, (con asociados).
2. Trabajos de alumno, Diseño IV y V, Cátedra M. A. Roca, 1990/1991.
3. Casa Giribone 1638, CABA, 2007, (con asociados).
4. Casa Concepción Arenal 2709, Colegiales, CABA, 2007/2008, (con asociados).
5. Mobiliario nómada, Galpón Cultural Piedrabuenarte, Barrio Comandante Luis Piedrabuena, CABA, 2009/2010, (con asociados).

Eligí la carrera por mis padres y también por mi tío Mariano Gilardi, el hermano menor de mi padre, que era arquitecto. Ellos eran socios y compartían un estudio en la calle Juncal, en Retiro. Me gustaba el estilo de vida de ellos y siempre tuve atracción por la construcción de objetos.

Cuando entré a la facultad, mi padre y mi tío eran profesores en Diseño V en la cátedra de Miguel Ángel Roca. Cuando terminé el CBC Mariano me invitó a la cátedra y no dudé en ir.

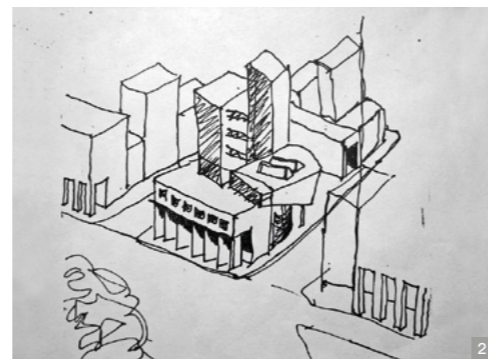
Ingresé en el CBC en el año 1985 y tuve de profesora a Silvia Zanelli, mamá de mi mejor amigo del secundario, Agustín Comotto. También estaba de profesora Inés Salduendo, amiga de Silvia. Fueron dos profesoras muy buenas, estaban en la cátedra de Andrés Mariasch, que daba unas charlas muy interesantes.

Durante el CBC conocí a muchos amigos con los cuales cursamos toda la carrera y también hemos conservado las relaciones al finalizar los estudios. Como por ejemplo Pío Torroja, Valeria Boxaca, Francisco Freysselinard, Nicolás Katzenstein, Rodolfo Torras, Gustavo Diéguez.

La carrera la cursé completa en la misma cátedra. Miguel era un profesor increíble, sus charlas inolvidables, y sus críticas muy buenas, siempre me sentí muy cómodo con él.

En primer año, en Diseño I, tuvimos de profesor a Fernando Diez, que era adjunto de la cátedra, a Maite Iriarte como docente de grupo, y de ayudante a Patricio Pouchulu, que estaba cursando Diseño V; era un equipo docente fantástico.

En este año conocí a Mauricio Corbalán, Augusto Zanela, Diego Balta, Enrique Russo, Gabriel Bertini, Martha Lizarazu, Cristina Álvarez Rodríguez, entre otros. Algunos amigos del CBC se habían ido a otras cátedras, como Pío y Valeria, que estaban en Solsona, pero siempre manteníamos contacto a través de otras materias que compartíamos. Rodolfo y Gustavo se fueron a la noche, pero nos veíamos igual.



De ese año me acuerdo en especial de un ejercicio: era hacer una casa "a la manera de..." y nos daban a elegir entre varios arquitectos: Louis Kahn, Charles Moore, Aldo Rossi, Alvar Aalto, Le Corbusier. Yo elegí este último, influenciado por un libro que había leído en el verano y por mis amigos de la cátedra de Solsona, donde se especializan en este lenguaje, cosa que entendí al tiempo.

En estos primeros años veíamos y leíamos la revista *Summa*, los *Cuadernos Nueva Visión*, *Sumarios*, *Ambiente*, *Trama*, *Dos Puntos*, y como yo visitaba el estudio de mi padre y mi tío, miraba la biblioteca, que era muy completa.

Con mis compañeros visitábamos mucho el local de cp67, Concentra, las bibliotecas de la Sociedad Central de Arquitectos y la de la FADU. Nos gustaban mucho los libros y siempre andábamos con alguno encima.

Durante la cursada siempre fue lo más importante la materia Diseño; le poníamos mucha pasión a esos trabajos, todo pasaba por ahí, las discusiones y lo que cada uno entendía de la vida y de la arquitectura. Otra materia que cobró mucha importancia fue la que dictaba Jorge Mele, eso fue como una extensión teórica de Diseño, un descubrimiento, pero que lamentablemente era de corta duración.

El trabajo en grupo era el estilo de vida universitaria, estilo de vida que conservaríamos por muchos años.

Comencé a trabajar en el estudio de mi padre y mi tío cuando cursaba Diseño II; era el año 1988, fue una experiencia inolvidable. Era para mí un mundo nuevo estudiar y trabajar a la vez, muchas materias las empecé a cursar de noche. Recuerdo que allí aprendí, entre otras muchas cosas, a manejar la gillette para corregir los planos de tinta, era muy difícil. Había un dibujante allí, Alberto Zetlenok, que era muy prolijo dibujando los planos, sus dibujos en lápiz o5 parecían hechos en tinta.



Cuando llegué a Diseño V mi padre renunció como profesor, y a mitad de año mi tío también renunció. El equipo docente quedó desarmado y a cargo de docentes jóvenes con poca experiencia. Fue un año difícil dentro de la cátedra, pero a nosotros no nos importaba demasiado, seguimos trabajando en grupo y eso era lo que queríamos. Lo mejor fue la visita de Clorindo Testa para ver los trabajos, a fin de año. Veníamos distanciados de nuestros docentes y Testa ponderó nuestro trabajo final.

En este año, 1991 Jorge Litwak nos convoca a Gustavo Diéguez, Mauricio Corbalán y a mí para ser ayudantes en Diseño II. Al año siguiente ya tuve grupo a cargo, y la docencia no la dejé más.

Entre 1992 y 2004 fui docente en Diseño II, trabajando con Jorge, Gustavo y Rodi. En el 2005 decidí pasar a Pu y Pa [Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico] para trabajar con Alejandro Vaca Bononato.

En el 92 invité a Pío, Mauricio, Gabriel, Rodi y Gustavo, mis compañeros de estudio, a trabajar en unos proyectos que tenía la oficina de mi padre: Grupo Urbana, así se llamaba. Fue una manera de tratar de poner en práctica algunas cosas que veníamos estudiando en la facultad; mi viejo nos dio la oportunidad, luego de bastante insistencia de mi parte. Trabajamos duro, y construimos un ambiente de trabajo divertido. Lo que proyectamos en esos años nunca llegó a construirse; yo tenía muchas ansias de concretar una obra propia, pero no se dio. Los chicos estuvieron hasta el 93. Yo seguí con mi padre un par de años más hasta que cerró la oficina en el 95, y fui a trabajar a diversos estudios. Ese año me recibí.

Trabajé en el estudio que Jorge Litwak tenía con Miguel Benseñor, docente de la cátedra de Roca. Allí estuve un par de años, y también trabajé en el estudio de Berardo Dujovne por cinco años. Alrededor del año 1993, Pío, Mauricio y Gustavo se instalan en el atelier del artista Enrique



Torroja, padre de Pío, en la calle Montevideo 777, donde les presta un ambiente como lugar de trabajo y estudio. También participaban de las reuniones y los trabajos Rodolfo Torras, Claudio Do Campo, Roberto Lombardi, Juan Frigerio, Gabriela Cárdenas, Santiago Costa, entre otros.

Durante este período yo seguí reuniéndome y compartiendo con ellos algunos cursos como los de Alberto Delorenzini, Lucas Fragasso, y seminarios de estudio en la Sociedad Central de Arquitectos. También participamos en concursos de arquitectura como el Cayc-Igamm de 1998 y en la Bial de Arquitectura del mismo año.

Pío había sido compañero de secundario de Nicolás Katzenstein, y conocía mucho al padre, Ernesto, que era un reconocido arquitecto. Cuando este fallece, a Inés, su hija, se le ocurre armar un archivo en homenaje al padre. Lo invita a Pío a colaborar con el proyecto, luego se sumó Mauricio. También lo invitaron a Gustavo y luego a mí me invitaron a coordinar los dibujos para la edición.

Por el año 99 Daniel Goldaracena, un ex alumno mío, se sumó a nosotros. En el año 2000 propuse, junto con Daniel y Gustavo, participar como grupo en algún concurso internacional de arquitectura; tenía que ser internacional, hasta el momento las participaciones en eventos locales de arquitectura nos habían decepcionado. De varios que había elegimos uno en Holanda, se llamaba Amphibious Living. A la hora de anotarnos debimos elegir un nombre del grupo, a Gustavo se le ocurrió el nombre de m777, que tomamos de la dirección del atelier de Torroja: en esa época estaba de moda este tipo de nombres para los estudios de arquitectura. En este concurso no ganamos nada, pero ocurrió algo inesperado que influyó mucho en los años posteriores. Nos eligieron para participar en un workshop en Rotterdam. Esto le dio mucha energía al grupo. Hicimos dos viajes a Holanda para participar en grupos de trabajo.



En el año 2001 nos trasladamos a la calle Moreno 950: allí nos instalamos por primera vez en un lugar enteramente nuestro, eso duró hasta el año 2005. En estos años, a pesar de la crisis económica e institucional a nivel nacional, trabajamos con mucha intensidad en diversos proyectos y concursos de arquitectura, publicaciones, viajes por trabajo a Europa, muestras, y nos conectamos a la red de artistas Venus, de Roberto Jacoby; fueron años difíciles pero de mucho aprendizaje.

En el 2005, diferentes intereses de acción nos llevaron a la separación; Gustavo y yo decidimos seguir trabajando juntos.

Con Gustavo colaboramos nuevamente con mi padre, esta vez en la reelaboración de la propuesta con la que había ganado en Latinoamérica para competir en la selección global del Holcim Award: su propuesta era Cubiertas Verdes para Buenos Aires.

En el 2006 renuncié a la cátedra de Roca y al año siguiente Alejandro Vaca Bononato me invita a participar de su cátedra de Arquitectura, que había ganado por concurso recientemente. A este nuevo espacio lo llamamos Taller AVB, donde comenzamos trabajando solo con A I y A II, y año a año fuimos incorporando los demás niveles, remarcando un modo de trabajo: el Taller Vertical. Convocamos a varios docentes, como Rodolfo Torras, Nicolás González Abbati, Jessica Brzostowski, María Elena Mariño, Sofía Han, Gabriela Grisolia, entre otros, que conocíamos de nuestra experiencia anterior, y entre todos fuimos conformando el taller.

En el 2012 se dieron varios concursos, que venían muy retrasados, y en octubre gané un cargo de profesor adjunto.



Germán Hauser

FADU 1991-1997



1. Casa 2H, Maestra Ada Elflein 3349, La Lucila, poia. de Buenos Aires, 2004.
 2. Condominio Borges 2018, CABA, 2004/2006. (con asociados).
 3 y 4. Polo Científico Tecnológico, Godoy Cruz entre Paraguay y Soler, CABA, 2008. Concurso Nacional de Anteproyectos, Primer Premio. (con asociados).

Ningún arquitecto en la familia—mis padres son psicólogos—, pero tengo el recuerdo desde los tres años de haber vivido en una casa en construcción; mis viejos compraron una propiedad en Florida donde había dos casas, demolieron la de adelante, vivíamos en la de atrás mientras se construía la nuestra; pienso que eso incidió: vi cómo mi viejo ponía las tejas, el cielorraso de madera, yo lo acompañaba. Dos grandes amigos, uno de la escuela primaria y otro de la secundaria, tenían padres arquitectos y eso me marcó también, porque me fascinaba ir a sus casas, ver los lápices, los papeles y la pasión que ponían en sus trabajos.

Durante el secundario, en segundo, tercer año, ya tenía decidido ser arquitecto, pero antes de ingresar al Ciclo Básico indagué otras posibilidades, como estudiar Ingeniería Atómica en el Instituto Balseiro, pero en realidad era una forma de cuestionarme si la arquitectura era lo mío. Desde el primer día en que entré a la facultad me apasioné, me encantó. Tuve la fortuna de entrar en cátedras, tanto proyectuales como de Diseño, de gente con la que me sentí muy afín.

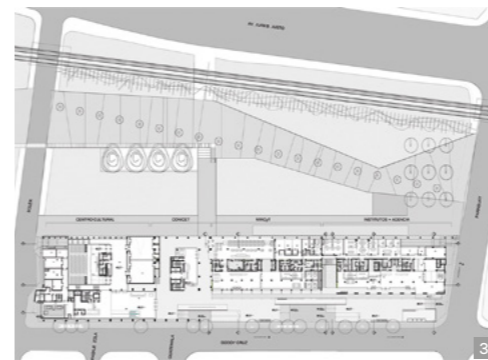
Cursé el CBC en la cátedra de Pablo Sztulwark. Aprendí muchísimo, tengo muy presente esos primeros ejercicios de observación: ir a una terminal de colectivos, medir la altura, el paso y dibujar uno en uno y uno en cinco; conocer el escalímetro para mí fue fundamental. Me despertó tanta pasión la carrera que tuve interés por ejercitarla rápidamente; mi actividad profesional empezó casi en paralelo con la carrera. Comencé colaborando en distintos concursos: con Pablo Sztulwark en el del Itaipark, otros con Javier Tomei y Carlos Campos, y con Jaime Grinberg hicimos un concurso para Taiwán, y a partir de ese concurso se dio la oportunidad de trabajar en equipo con gente del estudio de Mario Roberto Álvarez, desde el estudio de Jaime. En simultáneo cursábamos Diseño y realizábamos experiencias en distintos



estudios: de distintas estructuras, de distinta escala, haciendo proyectos de todo tipo: una biblioteca, muchos concursos para sedes de gobierno en las distintas provincias, un proyecto de ideas para la plaza Houssay.

Puse toda la energía en Diseño, tomé la decisión de hacerlo, tenía la visión de que lo técnico lo iba a ir incorporando de alguna forma. No sé si estuvo bien o mal pero lo que quería era poder invertir mi tiempo en diseñar y hacer el mejor proyecto, porque notaba que no tenía la facilidad de trazo, del tipo que en dos líneas resuelve; me gustaba el desafío de lograrlo dando vueltas y vueltas. En un momento aparece una tercera rama de aprendizaje. Una persona a la que le voy a estar eternamente agradecido—que veía la pasión que tenía— me ofreció hacer un stand para una exposición, y como siempre fui muy kamikaze me mandé y lo hice; fue una experiencia proyectual increíble y no me olvido nunca la sensación de ver un espacio materializado que había salido de algo dibujado, todavía a mano, porque no usábamos Autocad. Contraté una empresa que se dedicaba a construir stands. Cuando llegué al lugar, ya habían armado el esqueleto y ni siquiera estuve viendo cómo se levantaba.

Eso despertó una curiosidad por lo prefabricado, por el pensamiento modulado, por la posibilidad de que las cosas se monten. Me interesó esto de los stands y casi naturalmente, comentándolo aquí y allá, empezaron a surgir encargos, mientras yo estaba en Diseño III, Diseño IV, y armé una empresita de stands que hoy sigue trabajando, seguimos teniendo encargos de stands y los hacemos desde otro lugar, con otras aspiraciones. En ese momento me resultó muy interesante poner en práctica ideas de sistematización. Después lo apliqué en los primeros trabajos de construcción que tuve. Esa experiencia fue un antes y un después, una bisagra entre la facultad y la vida profesional.



Luego incorporé el trabajo docente, porque al verano siguiente de haberme recibido me sumé a Diseño II en Solsona y continúo todavía.

En Diseño IV, mi profesor en la cátedra electiva de maquetas de Jaime Grinberg, Carlos Wahnón, me invitó a trabajar en su estudio. Me pareció interesante, tuve la fortuna de conocerlo; él siente una gran pasión por el diseño. Tenía varios encargos de vivienda unifamiliar y estaba solo, sin estructura, confió en mí y me permitió proyectar las casas, juntarme con el cliente, discutir y proponer, siempre de la mano de él pero con muchísima autonomía; eso fue muy formativo. Tuve al alcance todos los aspectos que involucran hacer un proyecto de arquitectura. Después pasé a trabajar un tiempo con Roberto Busnelli y Roberto Amette, ayudando con dos direcciones de obra; fue una experiencia que me permitió formarme en el camino de la obra.

Terminé de cursar Diseño V debiendo el máximo de finales, que era nueve; jugué al límite y después fue una gran tortura poder darlos y rápido, porque me apuraba terminar.

De las materias técnicas tengo la sensación de que no entendí nada salvo de Estructuras, ya que entendí cómo funciona una estructura para poder proyectarla.

En cuanto a los referentes, uno es Jujo Solsona, quien me transmitió, a través de las charlas y reuniones docentes, el interés por la planta bien estructurada, ordenada y clara, el dibujo como proyecto en sí mismo y el ejercitar la imaginación a través de la lectura. Recuerdo que finalizada la carrera, en una cena, tratando de darnos un mensaje nos dijo que “cuando uno tiene convicciones y hay algo en lo que uno está con firmeza posicionado tiene que creérsela, tiene que poder bancárselo y hacer que las cosas se transformen por la convicción que uno tiene”. Y esa frase tan chiquitita a mí me marca prácticamente en el día a día. Tengo muy presente también



una frase de Luis Bruno: “Nunca hay una segunda oportunidad para una primera buena impresión”.

Hugo Salama también es un referente en términos de poder incorporar otras disciplinas al pensamiento arquitectónico; Jaime Grinberg, por sus planteos arquitectónicos concretos y posibles, Javier Tomei, Mariano Efron, que me despertó el interés por la historia y fue el primero que me mostró el pabellón de Barcelona, la Villa Savoye, pero lo hizo para pensar, para discutir, para que diera mi opinión.

Hay otro tema en mi vida que son los viajes; es algo que está pendiente todos los días. Cuando terminé el Ciclo Básico me fui a recorrer Europa durante tres meses, todavía no conocía nada de arquitectura. Salí a recorrer, me pasaron situaciones divertidísimas, estuve en Berlín, en el año 92, el Muro ya había caído y Berlín no existía, era un descampado, pero estaba la National Gallery de Mies, pero yo no sabía quién era Mies, me encantó ese lugar, le saqué muchas fotos, y cuando curso IAC con Mariano Efron hablé de ese edificio, que me había gustado y había fotografiado, fue algo mágico. Ese fue mi primer viaje con una cabeza ya más de estudiante de Arquitectura. Después, durante la facultad, hice muchos viajes a Brasil, fui a Brasilia y de ahí me surgió el interés por Chandigarh, ir a la India. Me planteé que cuando terminase la carrera haría ese viaje. Fue un empuje muy fuerte para dar todos los finales y cuando terminé empecé a juntar los dólares con mi actual mujer, dejamos todo, nuestros trabajos, nuestro departamento, vendimos lo que nos sobraba y nos fuimos a recorrer el mundo, por tiempo indeterminado. El viaje duró un año.

Hicimos base en Londres, donde mi esposa tiene familia, íbamos y volvíamos a Londres todo el tiempo, viajamos al Sudeste asiático, recorrimos Tailandia, Singapur, Vietnam, después fuimos a la India, visité las primeras obras de Le Corbusier, la casa Shodhan; también estuvimos

en Nepal, en Katmandú. Luego estuvimos en Europa, visité las obras de Le Corbusier, que es un referente total, La Tourette, el pabellón Marsella. El pragmatismo que tuvo para transmitir ideas es inmenso, es algo que hay que poner por encima de si uno está de acuerdo o no con el valor de lo que hizo, a mí me llega mucho. Ese fue un viaje increíble y muy variado.

Visitó muchas obras de arquitectos contemporáneos, como Álvaro Siza. Otro referente muy fuerte para mí es Rem Koolhaas, a quien le encuentro mucho valor por el manejo del espacio, tengo mis encontronazos con su obra en cuanto a la materialización, la cosa más efímera, más plástica que está proponiendo.

Una de las cosas que más me atrapan de la docencia es la posibilidad de la actualización permanente, los referentes se van incorporando como referentes cuando nos ponemos a trabajar en obra, en un concurso, en un proyecto. Kahn me interesa mucho, Jean Nouvel en algunas resoluciones, pero creo que hay que saber tomar de cada uno lo que uno quiere rescatar. Tuve una época de una pasión muy fuerte, casi de fanatismo adolescente por la Bauhaus. Es a partir de un pequeño puntito de información de algo o alguien que me despierta curiosidad que voy encontrando la trama, las vinculaciones, me pregunto qué hace, qué lee, qué escribe, y eso lo fui siguiendo con un escritor americano, Jack Kerouac, que me fue llevando a *On the road*, un libro que me marcó la vida. En una rateada del secundario, un borracho—en medio de su borrachera—describió el libro y me sugirió que lo leyera.

Hoy tengo la biblioteca completa de Jack Kerouac, y así me va pasando con los arquitectos.

Ariel Jacobovich

FADU 1991-2000

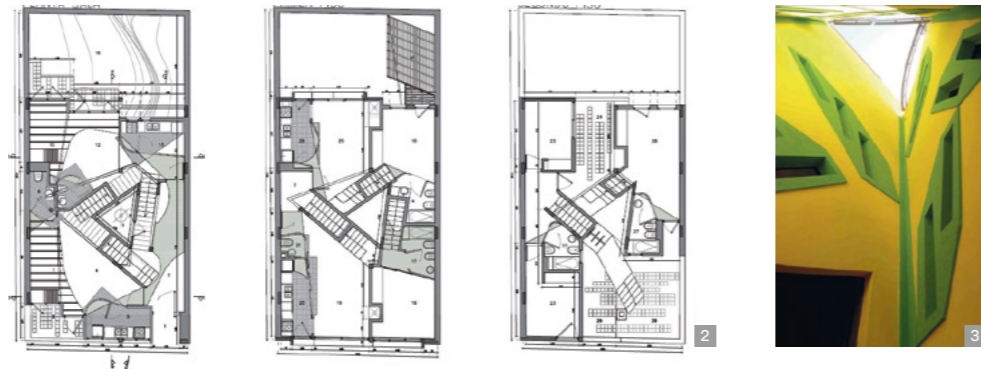


1, 2 y 3. Puzzlehomes, 4 viviendas encastradas, Freire 3576, Saavedra, CABA, 2005/2007.

4. Biblioteca de bolsillo, Itinerante: Barcelona 2003, Tienda Malba y ArteBA, Buenos Aires 2007, FADU-UBA 2007.

5. Castillo, vivienda en espacio aéreo propio, Villa Crespo, CABA, 1998/2003.

6. Moldes, primera experiencia de la serie usurpación de casas vacías, Belgrano, CABA, 2005, (con asociados).
7. Aurea, vivienda y centro de técnicas corporales, Ing. Maschwitz, pcia. de Buenos Aires, 2006-2007, (con asociados).



Cuando terminé el secundario parecía natural seguir una carrera, pero no tenía muy claro qué era lo que quería. Estaba entre Medicina y Diseño Industrial. Arquitectura no quería hacer seguro, porque mis dos padres eran arquitectos y mi hermano también estudiaba Arquitectura. Quizás el Diseño Industrial tenía algo de lo que había vivido en mi casa, pero desde otro lugar. Igual no sabía bien qué era cada cosa. Y empecé el Ciclo Básico de Diseño Industrial en el 90, convencido, pero me di cuenta de que no, que era Arquitectura lo que me atraía. Un poco porque asociaba la producción de objetos, que era lo que me interesaba del Diseño Industrial, con un tipo de pensamiento que se relaciona con otras cosas de manera más integrada, de la sociedad, de la ciudad. Pero tampoco lo tenía muy claro en ese momento.

Empecé Arquitectura, creo que fue como una forma de separarme de lo que yo pensaba que era familiarmente y de encontrar algo más propio ahí, en esa transición que fue el Ciclo Básico. Para mí la facultad era un lugar de mucho interés, pero solo de ciertas cosas que pasaban. Me parecía que tenía que hacer algunas cosas casi como si fuera un sacrificio para poder hacer otras; un montón de cosas no me interesaban y no les encontraba relación con lo que sí me interesaba, por lo menos de la forma en que se daba ahí.

Cuando ingresé, la energía había que ponerla en Diseño, toda la energía iba dirigida ahí y todo el resto, salvo algunas materias que también me interesaban, como Historia, Teoría, eran cosas que tenía que hacer para poder hacer lo otro. La facultad es un paquete y uno tiene que tomarlo entero. Y mi relación era siempre un poco como si me estuviera peleando con la facultad, cuando cursé e incluso unos años después también. Después me conecté de otra forma, pero mientras cursaba siempre eran discusiones bastante enérgicas, con los docentes de Diseño

especialmente, porque me parece que en esa época, tal vez ahora no tanto, había tradiciones muy marcadas; tal vez cuando terminé ya se estaba difuminando eso. Yo terminé de cursar en el 95, aunque me recibí después.

Las cátedras tenían una tradición que era diferenciarse unas de otras. Justo Solsona y Antonio "Tony" Díaz, por ejemplo, y las diferencias se percibían a fin de año, en las muestras. Había un pensamiento diferenciado sobre la arquitectura que se tenía que manifestar en la producción de los alumnos. Ahora uno va a la facultad y no encuentra tantas diferencias entre las cátedras.

Yo cursé en Solsona I, Baudizzone II, Solsona III y IV, y Varas V. Cursé siempre a la mañana Diseño, después otras materias las cursaba en otros horarios. En Solsona me fue bien, pero terminé peleado en I. Entonces me fui a Baudizzone, que era otra línea, la relación con los alumnos era distinta, no estoy diciendo que era ni mejor ni peor, y después volví a Solsona. Ahí ya funcionaba más con la relación de la gente, mis compañeros, estuve en III y IV, y después me fui a Varas, también por esto de cómo nos íbamos moviendo entre el grupo de gente que se había armado.

Yo en ese momento tal vez no era tan consciente pero tenía un interés por separarme de la forma en que se daba Arquitectura, que era con la idea de *partido*. Y esto tiene que ver con que era toda gente que se recibió en una determinada época. Cuando yo empecé dependía más de los titulares, que eran gente que se formó haciendo concursos, y la forma en que se hicieron los concursos en los setenta y en los ochenta tenía que ver con una forma de proceder en Arquitectura basada en esta idea de *partido*. Y también cómo el formato "concurso" se replicaba en ciertos condicionantes que se trasladaban a la facultad. Por eso lo que se hacía en la facultad parecía un entrenamiento para hacer concursos, y después el sistema de concursos decayó, o sea,



dejó de funcionar como sistema para ingresar a un circuito de producción. Sin embargo, en la facultad se seguía estudiando igual. En definitiva, no sé si estaba clara la relación de la tradición y la práctica que habían tenido los titulares de cátedras de Diseño, pero sí que la idea de partido estaba en crisis, que había que buscar otro tipo de formas de hacer.

Venía dado que había que mirar a Le Corbusier, en Solsona por ejemplo. Ya en el Ciclo Básico se me cruzaron algunas cosas, que tenían que ver con los constructivistas rusos y con alguna exposición de Philip Johnson que, en ese momento, estaba muy en auge, y fue la exposición de Deconstructivismo que juntó a una serie de arquitectos que estaban haciendo cosas distintas.

Yo viví un período, que fue el de los 90 básicamente, en que se estudiaba arquitectura con las revistas que venían de España, fundamentalmente *Arquitectura Viva*, *Croquis*, la *Quaderns*, que eran de arquitectos de Cataluña, y otras también. Pero básicamente era la explosión de la arquitectura española, que logró articular esa industria con la editorial y venderlo a toda Latinoamérica.

Me parece que en ese momento, con esa tradición de La Escuelita y de Aldo Rossi instalada en la facultad, es que pudo tener tanta influencia Enric Miralles, cuando empezaba a surgir. Se destacó en Argentina, incluso antes que en España, como algo que había que mirar cuando estabas estudiando. Y me parece que tiene que ver con esto de La Escuelita, porque Miralles es alguien que unió cierta tradición de Aldo Rossi y de los Smithson por otro lado, con formas nuevas de proyectar, con cierta reacción del arte de los 60, y que logró tener una marcada influencia en ciertos ámbitos de la facultad a pesar de los titulares de cátedra. Miralles tuvo aceptación porque era totalmente transparente en los procedimientos que usaba para proyectar. Publicó libros que se llamaban *En construcción*, pero en construcción del proyecto.

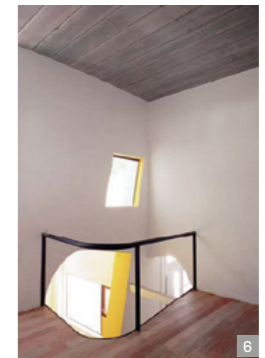


A mí me interesa ese proceso porque me parece que era lo que él buscaba, perder un poco el control de ese sistema como de taller que tenía, medio renacentista, de una figura que lleva adelante cosas, con mucho interés de mucha gente pero todos trabajando articuladamente, como un taller del siglo xv, muy artesanal, de hacer todo a mano. Y me parece que todo el proceso ese del final era poder llevar al extremo eso, para empezar a perder el control sobre el modo de producir. Y entonces el material pasa a ser el mismo material producido en otras obras. Se retroalimenta y por eso se acelera.

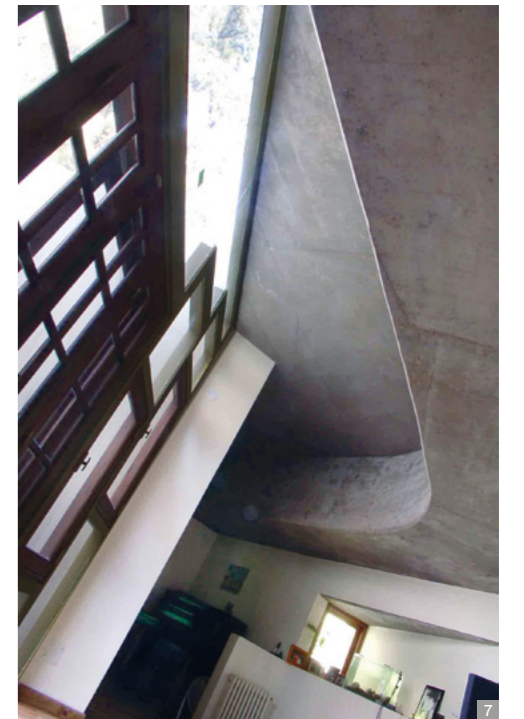
El mecanismo al cual yo me oponía en la facultad, especialmente en algunas cátedras, era el de pensar que hay solo cierta gente que puede hacer algunas cosas... la idea de elite. O que el aprendizaje depende de la conciencia de lo que estás haciendo. La facultad funciona un poco así, porque el sistema de corrección que hay, del alumno que va y corrige con el docente, se vuelve una relación muy personal, que tiene su lado positivo pero genera una dependencia teórica.

Me parece que en la facultad, no cuando yo entré pero algunos años después, se volvió más o menos explícito que iba a haber ciertos estudios que eran los que iban a tener trabajo. Pero también, por la masividad de la facultad, empezaron a pensar que tenía que ser un entrenamiento para generar arquitectos que trabajen en los estudios. Todo este sistema de producción basado en el manejo del Autocad tiene algo que ver. Cuando yo ingresé no existía, no se usaba, después los siguientes años sí, pero no era tan común y cuando terminé ya estaba incorporado. Es una muy buena herramienta.

Estoy trabajando en hacer una revista, se llama *UR arquitectura*, que tiene que ver con hacer visible algo que está pero se pierde todo el tiempo. Ya terminamos el número 1 [N. del E.: la entrevista fue realizada en el año 2006], intenta no



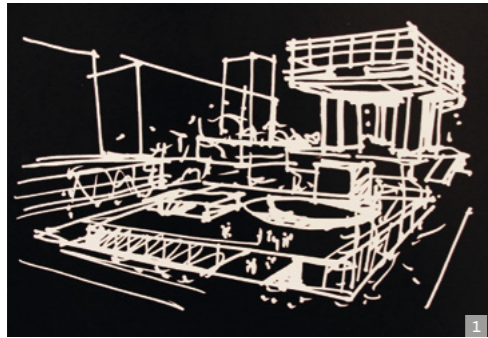
reemplazar otras cosas sino abrir campos nuevos. Y uno de nuestros intereses, aunque parece raro, porque es una revista sobre cosas que no son visibles en los medios que hay, es poner archivos de arquitectura también. Pero ponerlos no como una cosa histórica que hay que estudiar, sino en el mismo lugar que las cosas que se están haciendo ahora, produciendo contenidos.





Luciano Kruk

FADU 1993-2000



1. Trabajo de alumno. Arquitectura III, taller Molina y Vedia, Museo y escuela de artes en Recoleta.
2. Concurso de Anteproyectos para la remodelación de la Plaza de Mayo y de Ideas para su entorno inmediato, 2006. Segundo Premio, (con asociados).
3. Casa en Vicente López, pcia. de Buenos Aires, 2003/2005. Premio Distrito III, Bienal de Arquitectura CAPBA 2005, (con asociados).
4. Casa en Pilar, pcia. de Buenos Aires, 2005/2006. I Concurso Nacional de Fachadas organizado por Klaukol/CAYC. Expuesta en la XI Bienal de Arquitectura de Buenos Aires (XI BA07) organizada por el CAYC, septiembre de 2007. Mención Honorífica, junio de 2008, (con asociados).
5. Casa en Saavedra, CABA, 2000. Premio Internacional de las Américas ARQA 2001, seleccionada finalista.
6. Casa de ladrillo, Mar Azul, pcia. de Buenos Aires, 2007. Segundo Premio "La Arquitectura y el Ladrillo" organizado por el CAYC en la XII Bienal Internacional BA/09, 2009. Seleccionada Bienal SCA/CPAU 2008, (con asociados).
7. Casa de hormigón, Mar Azul, pcia. de Buenos Aires, 2007. XVI BAQ, Primer Premio Vivienda Unifamiliar Aislada, Bienal de Arquitectura CAPBA 2007. Expuesta en la XI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires BA07 y en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2008.

Creo que estudié Arquitectura porque dibujaba muy bien; simplemente, de chico tenía mucha facilidad para el dibujo, el croquis, la perspectiva... Incluso siempre me decían: "este va a ser arquitecto", y yo me negaba un poco a eso, porque tanto insistían que decía que no, seguro que no... Desde que me acuerdo, a los seis años, dibujaba ciudades y aeropuertos. Tengo algunos dibujos de esa época guardados, así que estaba marcado por mi familia y por los amigos de mi familia.

Terminé el secundario en el 92 y el CBC lo hice en el 93 en la cátedra de Flora Manteola con Pablo Sztulwark, que venían de varios años de CBC.

Cuando empecé no tenía mucha idea de qué era ser arquitecto, dudaba si estudiar Ingeniería Civil o Arquitectura, creo que por suerte elegí bien, porque la duda venía de la idea que tenía antes de empezar la carrera. El tema de cómo ve la sociedad al arquitecto, como una cosa muy superficial —me parece—, muy poco profunda; el colectivo tiene la idea de que el ingeniero es más que el arquitecto, entonces tenía esa duda antes de empezar, sumado a que me gustaba mucho la matemática y la física. Por suerte después supe que es una carrera mucho más completa, y la verdad es que no hubiera servido como ingeniero, me parece una cosa bastante aburrida la ingeniería.

Cuando ingreso rápidamente me doy cuenta de que sí era lo que me gustaba, era mi vocación, siento que es lo mío y estoy muy cómodo por primera vez. Después de haber estudiado, de haber hecho la primaria y la secundaria, llegué a un lugar donde hacía lo que más me gustaba, dibujar: dibujaba todo el día. Proyectual, Dibujo, esas materias me gustaron. Empecé a aprender lo que es el oficio del dibujo técnico, que en esa época era todavía a mano. Yo aprendí con las Rotring con todos los elementos, las paralelas...

Somos la generación que empezó dibujando a mano y terminó con la computadora, somos el



eslabón del medio, tenemos esa rareza que de alguna manera nos habrá marcado.

A mí me gustaba mucho en esa época dibujar con el más grueso de los Rotring, el 1.2, en un calco, es buenísimo.

Empecé Diseño en lo que fue la cátedra Gaité, turno tarde. Allí cursé con dos arquitectas que me dieron una base interesante para empezar de la nada, porque realmente la idea previa que uno trae antes de empezar es poca no habiendo tenido contacto desde lo familiar con el mundo de los arquitectos, y fue interesante. Cursé Diseño II en la cátedra de Jorge Cortiñas, con un docente que no me alentó mucho, y en Diseño III nos pasamos con todos los que estábamos cursando con Cortiñas, en patota, a Molina y Vedia. Allí cursé con Daniel Gombinsky y con un docente que fue muy bueno, me mostraron un mundo que no conocía, Daniel siempre te acercaba cosas, venía con revistas y trataba de abrirte un abanico que uno, recién ingresado, no tenía. En III hicimos un proyecto frente a la Biblioteca Nacional, hacia Las Heras, y recuerdo que fue Clorindo Testa a ver los trabajos.

Me impresionó la cantidad de gente que había en ese taller. Yo había estudiado los dos primeros años en talleres en los que no había más de quince personas en cada curso, y entré al aula donde Juan Molina y Vedia dio la clase el primer día y ¡había quinientas, seiscientas personas! Un poco me asustó el primer día, y dije "¿qué va a pasar acá?, esto es un descontrol total...". Pero no, rápidamente me gustó, porque de haber estado los primeros años con pocos compañeros, siempre los mismos, a abrir el panorama y ver la exposición del taller es buenísimo. Me encantó ver cien trabajos distintos del mismo ejercicio.

Es interesante ver cómo uno empieza a descubrir sus referentes, porque me parece que, en general, es de casualidad que se te van acercando, que vas viendo... A mí, por ejemplo, en primer



año me propusieron estudiar a Antonio Bonet, comencé estudiando a Bonet y la casa Berlingieri. En la biblioteca descubrí la Colección Paperback de GG, entonces, lo que hacía era sacar un libro por semana. Cada semana sacaba un personaje, Le Corbusier, Mies, y así empecé estudiando con esos libritos los primeros años y fui conociendo, porque cuando uno empieza no conoce nada.

Las materias de Historia son malísimas, como de catálogo, te enseñan de catálogo las iglesias... una cosa aburridísima, las cursás como un trámite que hay que hacer... Lo que sí me interesó es que me permitían, en el final de Historia I o Historia II, preparar un tema libre.

Entonces preparé el tema de la historia de la técnica, cómo fue el avance a partir de las técnicas constructivas hasta el gótico. Estudié con Choisy, ya que me encantaban los dibujos que tenía, los cortes desde abajo; ahí me empezó a interesar la historia.

Las técnicas también las estudié por mi cuenta, siempre me gustaron mucho las estructuras, no tanto las fórmulas y los cálculos, sino entender cómo trabaja una estructura y cómo la aplicás al diseño; entonces la estudiaba desde esa visión.

En cuarto año cursé con María Victoria "Mariví" Besonías, con quien encontré también otra cosa, que es lo que propone Mariví hasta hoy: el tema del rigor en la resolución. En tomar todos los datos de la realidad y que lo que hacemos tenga como inicio el poder de convertirse en algo concreto, que no sea un ejercicio dibujado, que lo dibujó un diseñador gráfico...

Me vino bien porque ya los últimos años uno se achancha o se aburre, pero en los últimos años haberme despertado ese tema, que no lo tenía bien constituido, fue muy importante.





Paula Lestard

FADU 1990-1995

Me gustaba mucho dibujar, tenía a mi papá como "el arquitecto" pero al mismo tiempo me inclinaba más por estudiar Bellas Artes; quizás por rebeldía inicial de no seguir lo mismo. Pero enseguida se me dio vuelta, porque cuando realmente se planteó el tema laboral abandoné un poco la idea y pensé en probar con Arquitectura, porque era algo relacionado con lo que veía y con lo que me gustaba como herramienta. Empecé sin saber mucho; uno a veces piensa que por tener un padre arquitecto conoce mucho de qué se trata, sin embargo, lo conocí realmente a medida que fui haciendo la carrera.

El primer año me costó bastante entender de qué se trataba. Al principio recuerdo que fue difícil tener a mi papá arquitecto, con una cátedra; fue una carga extra a mi exigencia. Después me divertí, a veces hago proyectos con él.

Cursé Arquitectura I y II en la cátedra de Miguel Baudizzone, el socio de mi papá, con quien después seguí trabajando en la facultad, ya que cuando me recibí seguí como docente en su cátedra. Después me pasé al taller de Javier Sánchez Gómez, en III, IV y V, donde terminé la carrera. Tenía de compañeros a Daniel Aisensoy y a otro arquitecto, Pablo Cassetta, con los que seguí en contacto. En tercer año me fui dando cuenta de qué era lo que más me gustaba y esto se acrecentó al ejercer la profesión, cuando empecé a construir, a visitar los edificios, las casas que iba haciendo, fui viendo hacia dónde quería ir con la arquitectura; uno siempre sigue probando y siempre sigue cambiando.

Aún al día de hoy uno duda de lo que hace y se plantea en qué quiere profundizar más, qué le interesa más. La pasé bien en la carrera en los cinco años, tanto en Baudizzone como en Sánchez Gómez, que tenían un acercamiento distinto, por eso me gustó cambiar. En Baudizzone se arrancaba desde lo más instintivo, se tomaban menos referentes, se miraba menos a otros arquitectos.

Algunas cátedras te hacen analizar más lo que sería la disciplina, los ejemplos conocidos, en esta se guían más por la memoria de lo que uno tiene como habitante, de la experiencia propia de las cosas que uno vive, de uno mismo, desde ahí y desde buscar en el espacio a través de distintas sensaciones que se querían lograr... un poco más visceral; creo que para los primeros años está bien ese abordaje.

Empezamos con cierta ingenuidad pero descubriendo de otra manera la arquitectura; otras cátedras arrancan con una base más probada, aparece más claro que uno no inventa.

Siempre hay una primacía en la materia troncal que es Arquitectura. Yo creo que en las instalaciones se profundiza muy poco. Se las relaciona poco con el propio proyecto; ahora tal vez con Materialización de Proyecto se mejoró.

En el inicio se requiere cierto tipo de discurso técnico más conceptual, el tema es entender los conceptos, uno es un mediador entre muchísimos intereses y tiene que coordinar.

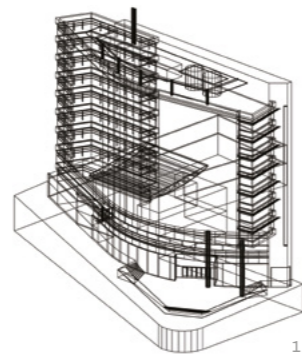
Cursé durante los 90, cuando volvieron casi todos; eran años de mucha producción, uno tenía el optimismo de que salía de la facultad y tenía trabajo, pero a la vez muy individualista, cuando me cuentan de los 60, de los 70, había otro movimiento más grupal, de colaboración, de ver lo que hacía el otro y sentirse en un grupo que estaba generando un cambio.

Me recibí en el 95, y todos fuimos llegando a la crisis. Antes de la crisis fue un momento muy lindo, porque teníamos poco trabajo pero mucho tiempo, entonces nos dedicamos a hacer concursos y nos fue bastante bien. Ganamos el premio Vitrubio y después el premio a la joven generación. Con eso nos ganamos un viaje a Europa, con mis socios. En realidad nos dedicamos mucho a pensar qué nos interesaba, fue un momento en que habíamos construido un salón de usos múltiples con el que ganamos un premio,

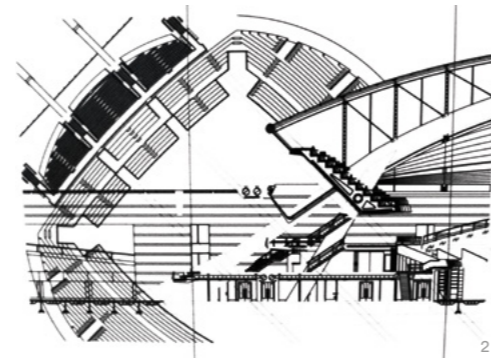
un edificio de propiedad horizontal, y nos enviletonamos un poco, hicimos un concurso para Bolivia, para la UIA y ganamos el 5° premio, el AAHRCC, que era un concurso para la Sociedad Gastronómica en el que también nos fue bien, y otro que era un concurso para mostrar los productos de dibujo de arquitectura, también para la UIA, en el que obtuvimos el 3er premio. Eran años difíciles, con muy poco trabajo, pero a la vez enriquecedores. Focalizábamos en el concurso y en pensar, entre los tres, sobre la arquitectura. Después de esto nos agarró la crisis en serio...

Yo tengo dos socios, uno es mi marido, y teníamos ganas de aprovechar ese momento, que veíamos venir muy difícil; queríamos hacer una experiencia laboral y vivir en otra ciudad que no fuera Buenos Aires, y finalmente nos dieron becas para cursar un máster en la Universidad de Navarra, en España. Duraba un año y medio y tenía muy buenos arquitectos como profesores, entre ellos Rafael Moneo, con quien estuve en un grupo de ocho personas, superinteresante; como profesor es muy dedicado. Nos permitió hacer otro paréntesis diferente, vivir un tiempo en Europa, empaparnos de otras cosas, hacer trabajos monográficos. Nuestra universidad siempre fue muy de oficio, entiendo cierto déficit.

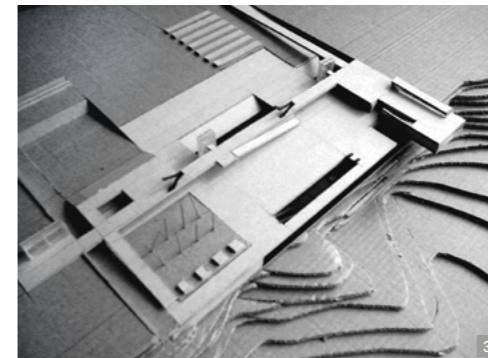
El curso de Monografía era un curso aparte del de Proyecto. Planteabas un tema de investigación, eran seminarios. Fue muy importante, porque me di cuenta de que me costaba investigar y profundizar, aprender cómo sustentar una hipótesis sobre un tema, porque nunca lo había hecho. En definitiva en los Diseños no tenés ningún problema, los problemas surgían con uno mismo. Decir cómo me enfrento a tal cosa no es muy distinto de los problemas que surgen con cualquier proyecto. En Europa la presencia de la historia es mucho más fuerte y eso te hace pensar desde otro lado. Los americanos somos más geográficos que históricos.



1



2



3



4

Creo que uno siempre tiene que saber por qué se toma una decisión y no otra. Cuando uno hace un proyecto y arranca el proceso de pensar, es importante escribir la memoria antes de hacerlo. Yo soy bastante racional, arranco con una estrategia, comparando una con otra, tomando una decisión para un lado o para el otro, estoy más segura de para dónde voy, pero después hago una maqueta y después esa maqueta... porque se cae un cartón, sugiere una cosa y cambia... y eso es lo que más me divierte, porque a veces la propia racionalidad traiciona.

En relación a los viajes, soy supercuriosa y superviajera, me tocaron los 90, cuando era más fácil irse a cualquier lado, y lo aproveché. Ni bien me recibí hicimos con Federico [Kelly] un viaje por Oriente. Viajamos cuatro meses por India, Nepal, Sri Lanka, Tailandia; el choque con otra cultura fue interesantísimo, porque es otra forma de construcción, otra forma de vivencia del lugar; en los viajes uno aprende todo eso.

De los docentes que tuve me acuerdo de todos. Empezaría por Miguel Baudizzone, que era el jefe de cátedra; fue un docente muy cercano porque eran grupos chicos y él estaba muy a cargo, sobre todo en Arquitectura I. En ese momento solo tenía Arquitectura I y II. Estaban Nora Quiñones y Eduardo Roskind, teníamos una relación bastante fluida y eso me marcó bastante en mi comienzo; estuvo Daniel Becker, que venía de Harvard, con mucho entusiasmo, a hacerse cargo de Arquitectura II, sufrí un poco con él, también me divertí. Después en Arquitectura III estuve con Damián Vinsón, en Sánchez Gómez, que fue un muy buen docente, muy dedicado, y fue el año del clic.

Cuando terminé la facultad, me ayudó seguir como docente en Arquitectura II y III de Baudizzone muchos años, eso es un entrenamiento continuo. Cuando uno empieza la profesión está un poco más duro y tiene menos vuelo aunque

intente sacarle a cada tema el mayor interés. En general la arquitectura que hacemos intenta seguir nuestros intereses, hay obsesiones nuestras que se repiten a través de los proyectos, más allá de que hay clientes con quienes interactuar de alguna manera para que empiecen a ver de qué se trata, de captar sus intereses pero a través de los nuestros.

A veces es más difícil; trabajamos en equipo, más allá de que cada uno de los tres se hace responsable de una obra, en el proyecto, en la dirección, somos bastante horizontales, también con los colaboradores. Escuchar mucho al cliente, escuchar mucho a algún colaborador u a otro arquitecto que da su opinión, abrir el campo como para que las cosas salgan mejor.

En cuanto a los referentes, la arquitectura española y la portuguesa me interesan muchísimo, Eduardo Souto de Moura, toda esa escuela; también Álvaro Siza, pero es más particular, yo no soy tanto de una arquitectura expresionista.

También tuve contacto con la obra de un escultor vasco que se llama Jorge Oteiza, un arquitecto de la generación anterior que marcó mucho la arquitectura española. Él trabaja mucho con escultura explorando el lleno y el vacío, es una exploración de espacios que me interesó y me identifiqué mucho con esa búsqueda.

Cuando estudié en la facultad había prendido una arquitectura más objetual, de ideas, yo diría más heroica, lo llamábamos idea de partido, y todavía hoy lo seguimos usando. Durante la carrera no me lo cuestionaba, había que partir de la idea y desarrollarla, seguir siempre coherente con esa idea.

Partir de un lugar de estrategia, de saber que hacia dónde vas está bien, pero salvaguardando todo ese segundo plano no tan racional, donde está todo lo emocionante que es meterse en el proyecto, complejizándolo.



5



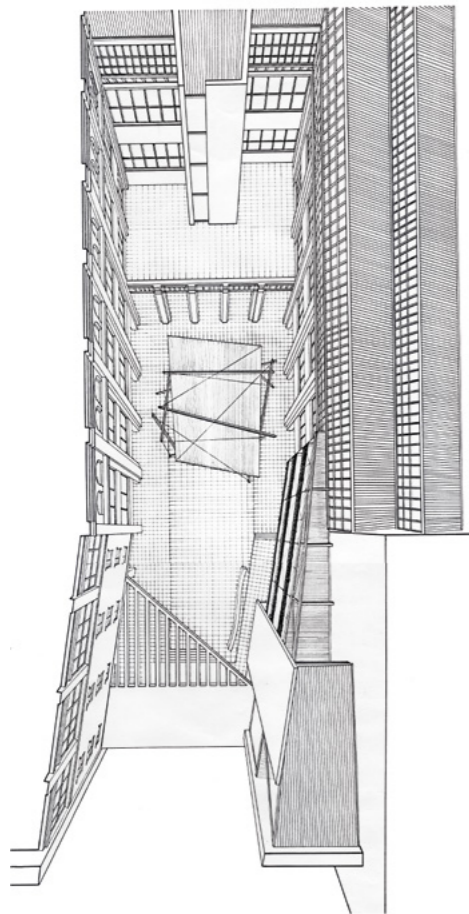
6

1. Trabajo de alumna. Edificio de oficinas, Arquitectura III, Cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, 1993.
2. Trabajo de alumna. Estadio en Mar del Plata, Arquitectura IV, Cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, 1994.
3. Estación de transferencia, Estadio Olímpico, Illia, Gigantes-Zenghelis, Master MDA, Universidad de Navarra, España, 2003.
4. Casa en San Isidro, 2005, (con asociados).
5. Condominio Beccar Central, Beccar, pcia. de Buenos Aires, 2004/2007, (con asociados).
6. Salón de Usos Múltiples, Polideportivo La Martona, Cañuelas, pcia. de Buenos Aires, 2001. Premio Garnier MNBA, (con asociados).



Leandro López

FADU 1984-1990



1

1 y 2. Trabajo de alumno. Ampliación y refuncionalización de edificio existente, Chile y Paseo Colón, CABA, Arquitectura III, Cátedra Varas, (docente: Marcelo Naszewski), 1989.

3. Concurso Nacional de Anteproyectos, Ampliación Legislatura de la pcia. de Chubut, 2004. Segundo Premio. 4, 5 y 6. Casa López Greco, Ing. Maschwitz, pcia. de Buenos Aires, 1998/2000, (con asociados).

Comencé la facultad en el año 84, fue el primer CBC. Más adelante tuve conciencia de esa circunstancia, había democracia, y es bastante raro porque veníamos del secundario y naturalmente entramos a la universidad y ya no vivimos ese conflicto que contaban las generaciones anteriores.

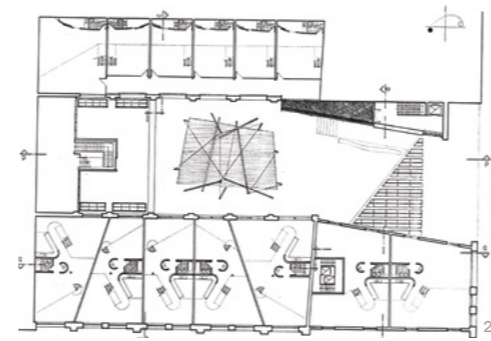
Yo vivía en el sur, en Trelew; terminé el secundario en el colegio nacional, que no fue muy traumático, fue un buen colegio, no se vivió tanto el tema de las persecuciones. Aunque estaban: existió la Masacre de Trelew, del 72, y demás. Mi padre estuvo como abogado en ese tema. Pero el pueblo más chico vivió cierta tensa calma.

Yo ingreso a la facultad sin examen. Fue llegar a Buenos Aires, hacer las colas de la calle Corrientes, ahí donde está el Rojas, donde se realizaba la primera preinscripción al Ciclo Básico. Eran las cinco de la mañana y había cuerdas y cuerdas de cola. Creo que se anotaron 90.000, porque era la primera vez que entraban todos los que nunca habían podido entrar, era una cosa increíble.

Llegué a la facultad junto con una amiga que estudiaba Exactas, se entraba por el subsuelo, te decían: "SUBA a planta baja" —esa anécdota que conocemos todos—, pero no entendíamos cómo estábamos en el subsuelo si habíamos entrado por la planta baja.

Más adelante vislumbro que hay un problema de formación en el sentido de que la arquitectura que estudiamos es una arquitectura urbana, occidental. Nosotros, como estudiantes y arquitectos, tenemos como referencias ciudades como Buenos Aires, La Plata... la arquitectura urbana, según el año que te toca y el arquitecto que te toca, después hacés el estilo. Creo que la arquitectura argentina tiene ese sesgo estilístico.

Comienzo a ver ese tema y me pregunto qué pasa si me dicen "hacé una casa en Trelew": tengo que decir "no sé". Me llevó cinco años armar el primer encuentro de Arquitectura y Paisaje en



Trelew, en el 2005; es un taller en realidad, con gente del lugar. Un geólogo, un biólogo, otro que se refirió a cómo ocupaban el territorio las culturas indígenas, etcétera. Después fue Graciela Silvestri, que dio una charla de tres horas impresionante sobre el tema del paisaje, ella estudia la pampa, pero también hizo una investigación sobre la Patagonia. Este es mi proyecto personal. Lo que a mí me interesa de eso es el tema de la planicie y no de la montaña...

En ese taller hicimos un ejercicio, pedimos que en un papel y en cinco minutos dibujaran un paisaje que se les ocurriera. Era muy interesante ver los dibujos, todos eran montañas, nieve, arroyito, isla, palmera, una ciudad, uno solo dibujó una línea, un barquito, uno... que vivía en la pampa. Y a partir de eso, conversando con Graciela Silvestri, decía que su teoría es que en la Argentina, en la historia del Río de la Plata, quienes pudieron entender el paisaje fueron los escritores, y que pudieron desde la literatura; que la pintura en cambio venía de la escuela inglesa, entonces cuando se ponía el atril frente a la pampa decían esto no se puede pintar, no hay nada para pintar, y muestra unos cuadros de la época en los que siempre se incluye un árbol, una vaca, algún elemento, porque no se puede pintar lo que no existe. Pero en cambio la literatura sí hace un relevamiento muy exhaustivo, muy interesante, del paisaje, de los olores, del horizonte, del cielo. Entonces, según ella, la cultura visual de la pampa, la cultura pampeana, es bastante poco autónoma, no pudo generar una visión de esa línea, de ese horizonte, y eso podría ser una de las razones por la cual se importan imágenes, para poder explicar algo que de por sí no se puede explicar.

Empezamos a ver que en la Patagonia hay otro léxico que viene de esa cultura, que es porque es la nada, vas hacia la nada. Entonces, en este seminario vamos a eliminar la palabra nada



3

y vamos a poner todo lo que podemos llegar a ver y que no vemos. A partir de esa conciencia, desde el relevamiento fotográfico, aparecieron cantidad de colores, de elementos.

Como docente tengo la doble experiencia de trabajar en una universidad privada y en una universidad pública, con las dos visiones. Uno se pregunta: ¿qué tiene la UBA que no podés lograr en Palermo? Yo creo que lo más interesante, desde mi experiencia, es que la UBA, la FADU, es un lugar de encuentro, de intercambio, en el sentido más antiguo de la palabra, en el sentido de los viajeros que se encuentran en un lugar y comparten cosas, y a partir de ese compartir las posibilidades son infinitas. En lugares que están más aislados, más contenidos, más dirigidos, pueden llegar a productos más esperados, planificados, ni buenos ni malos.

Y a la vez siento que hoy en la UBA se perdió la base cultural muy sólida que antes daba el conjunto de una generación que había compartido un proyecto; ahora hay una generación desmembrada, que no conmueve. No hay ese interés por la arquitectura desde la raíz.

Y creo que es un camino difícil para las próximas generaciones. No hay discusión en pos de eso, hay como un statu quo muy complicado.

Lo que nosotros conocimos fuera de la facultad lo compartíamos en la facultad. Yo viví una facultad muy especial, una generación de gente muy especial, del 84 al 90. Escuchabas a alguien hablando de un libro y te ibas corriendo a ver dónde lo podías conseguir, era una vergüenza no saber de qué estaban hablando.

Tenía vergüenza, por ejemplo, de pasar la puerta del taller con mal material para corregir o entregar. Ahora es terrible, escucho: "no, no, te entrego el martes", y ¿por qué no?: "porque no llegué", o te tiran un trabajo así y hay como una desaprensión... mucha pérdida de cariño... Todos sabemos que a veces no se llega, no pasa por no



4

llegar, sino por la actitud. Creo que a nosotros nos lo transmitieron nuestros profesores, eso es algo que se aprende no solamente se trae. Me parece fundamental lo que está detrás de todo eso.

Hay otra discusión bastante interesante que es la cuestión de la materia, de la materialización y la arquitectura; no es lo mismo estudiar en detalle que pensar con un material.

Yo soy de la generación que a la computadora llegó en el último año. Es más, todas las entregas las hice en papel Schoeller y tinta, y recién empecé a usar la computadora hace dos años.

La imagen que yo tomé de los primeros años de la facultad de la generación de Horacio "Bicho" Baliero, de Manolo Borthagaray, de todos los arquitectos que andan dando vueltas es la de mucho amor por la profesión, de mucho respeto, de mucha defensa, de valorizar la profesión, y hoy veo que eso no está.

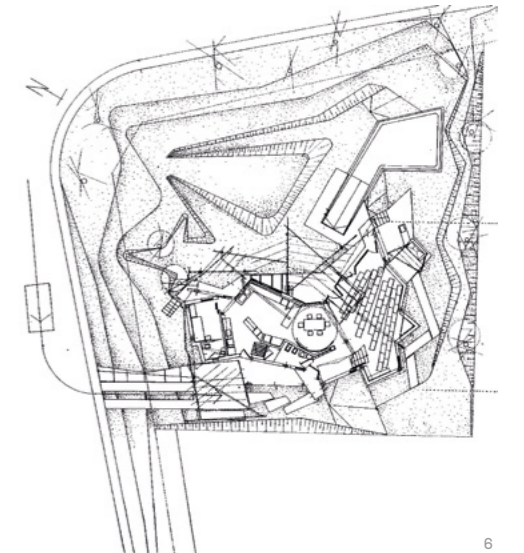
Anteriormente hubo una intención de docencia del arquitecto al cliente. Decías: "Mire, yo, como profesional, creo que esto se resuelve de esta manera". Y ahora la actitud es: "¿Qué querés?". También está el furor del éxito...

Me parece que nosotros aprendimos porque había mucha necesidad de aprender, teníamos necesidad de saber, eso es fundamental para poder aprender, hoy no sé si hay tanta necesidad de aprender. Creo que hay una voluntad de ir a la facultad para recibirse de arquitecto.

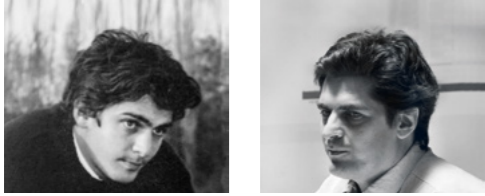
Una vez leí algo que me quedó siempre. Decía: "Nosotros estamos más educados para responder que para preguntarnos", y ahí está el germen. Una cosa de locos.



5



6



Hernán Maldonado

FADU 1989-1995



1. Salón de Usos Múltiples, Polideportivo La Martona, Cañuelas, pcia. de Buenos Aires, 2001. Premio Garnier MNBA, (con asociados).
2. Casa BR, Talar del Lago de Pacheco, pcia. de Buenos Aires, 2005/2007, (con asociados).
3. Casa M&M, Los Castores, Nordelta, pcia. de Buenos Aires, 2004/2005, (con asociados).
4. Casa Coral, Santa Bárbara, Tigre, pcia. de Buenos Aires, 2005/2006, (con asociados).
5. Oficinas VLT, Olivos, pcia. de Buenos Aires, 2008, (con asociados).
6. Torre de oficinas Kilamba, Luanda, Angola, 2007, (con asociados).

Me recibí en el 95 con Legal. Hice toda la carrera en la cátedra de Jorge Lestard, desde I a V. En Diseño II empecé a trabajar en el estudio de Lestard, que en ese momento era Baudizzone-Lestard-Varas, haciendo maquetas, proyectos, integrando los equipos de diseño. En Diseño I, la cátedra Erbin-Lestard se separó. Elegí Lestard, éramos cuatro alumnos con tres docentes, formamos el llamado “grupo Harvard”; con Lestard eran cuatro docentes, lo cual estaba bueno, porque era una relación muy íntima; después, en Diseño II, se incorporaron más alumnos, fue más masiva y con más propuestas, fue divertido.

Tuve una fuerte dedicación a Diseño, Historia, Teoría y Morfología; en Construcciones, Instalaciones, Estructura, si bien asistía a las teóricas no podía producir mucho porque a las tres de la tarde trabajaba, y después tenía Diseño. Siempre trabajé con los mismos grupos. Soy docente en la facultad, en el taller de Lestard, desde el 95; arranqué en Diseño IV, estuve varios años; después pasé a Diseño III, luego a Diseño V, y ahora hace unos años estoy como profesor adjunto y como coordinador del taller en Diseño III.

En ese momento yo trabajaba con dos socios, con los cuales hicimos Diseño II, III, IV y V, todos juntos —ahora no están en la facultad—, así que todos los proyectos los trabajábamos en conjunto. Había una dinámica fuerte de producción, en el sentido de que era un grupo bastante armado. De mi camada son por ejemplo —los que siguen ahora en el taller— Roque Frangella, Andrés Ferrari, Carlos Galíndez, Santiago Alric, Paula Gerlach; éramos un grupito que nos copábamos, íbamos temprano, nos peleábamos por enchinchar. Fueron unos años interesantes, con mucho laburo. Todos trabajábamos en estudios, se daba una competencia, linda, leal. Recuerdo que cada uno llevaba sus propuestas y sabíamos que Lestard llegaba temprano, entre las ocho y media y las



nueve menos cinco de la mañana; tenía la rutina de dar una vuelta por el taller, como no había nadie se iba a tomar un café, y volvía tipo nueve y media, diez menos cuarto. Entonces la idea era engancharlo en esa vuelta para corregir. Era increíble su aporte.

Actualmente pasa menos, porque los alumnos imprimen en la facultad, vienen con los disquetes, los CD, y aparecen en el taller a las 10, 10 y media, hay una cola enorme, no tienen los planos. Nosotros dibujábamos todo a mano, recién en Diseño V se empezó a usar la computadora. Yo no la usé nunca, hice todas mis entregas de Diseño V a mano.

No tengo padres arquitectos, los dos son médicos psicoanalistas; había otro ambiente en casa, pero sí había reflexión, otro tipo de búsqueda, otro tipo de investigación. Yo me había inscripto primero en Medicina, quizás siguiendo esa herencia familiar, pero me di cuenta de que no me gustaba, me inscribí nada más porque unos amigos también querían ser médicos.

Conversando con un médico me contaba que él establecía relaciones muy directas entre un arquitecto y un médico, en el sentido de que el proyecto enchinchado en la facultad era igual a la radiografía de un paciente; como docente hay que puntualizar de qué padece el proyecto. El médico que está más formado, con más experiencia, diagnostica el problema con mayor facilidad; con el proyecto pasa lo mismo, acostumbrado al ejercicio académico, se detecta cuál es bueno, cuál no, los errores; lo mirás y con tiempo te das cuenta.

Ese vínculo, la relación arquitecto-médico, lo tuve siempre presente. Papá tuvo un hermano que había sido arquitecto que murió joven, había sido medalla de oro en la facultad, me hablaba siempre de su hermano arquitecto, como una cosa que él admiraba muchísimo; había estudiado en Córdoba.



Toda mi familia es cordobesa. Nací en Córdoba durante unas vacaciones, íbamos todos los veranos, pero viví siempre en Buenos Aires. Yo tenía la imagen de mi tío siempre en el recuerdo. Entonces cuando se dio todo para que siguiera Arquitectura fue muy natural, porque lo veía como una cosa comentada en casa, de que “tal arquitecto está bueno, fijate”, fue muy normal.

Durante la carrera hice muchas maquetas, muchos dibujos a mano; yo pinto, pintaba mucho, ahora un poco menos; a mi mujer la conocí en un taller de pintura, hicimos juntos un año entero en la Escuela de Bellas Artes, y después seguimos juntos por unos cinco años en el taller de pintura. En los proyectos yo dibujaba todo; siempre hacía un cuadro del proyecto como tema novedoso, con el mismo tamaño de las láminas, estaba deseando hacer el cuadro; un día antes de la entrega lo armaba, lo hacía medio rápido, para entregarlo.

Al trabajar en el estudio, tuve otra formación, otra actitud de búsqueda. Cuando cursé no había un referente específico: “este sí o este no”. Mi recuerdo es que era según la revista de turno. Lo recuerdo como algo negativo en el sentido en que uno empieza a copiar, sin la reflexión del porqué y el dónde.

Siempre tuvimos acceso a revistas, y además no eran tan caras como ahora, el estudio estaba suscripto a varias, y en ese momento la vedette era —por ahí también ahora— *El Croquis*: la leía en su momento, ahora cada vez menos porque sale una fortuna.

Cuando recorrías los talleres, en las correcciones finales, en las muestras de fin de año de Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona, Alberto Varas, Mabel Scarone, veías que, de alguna manera, los proyectos de los compañeros iban siguiendo la corriente *Croquis*; había un montón de proyectos que eran iguales, cuando salió la *Croquis* sobre Rem Koolhaas fue un furor.



Lo bueno era que uno estaba ansioso por ver las revistas, las comparabas, buscabas información para estudiar cómo se resolvían problemas o temas; había una actitud de búsqueda, que ahora hay un poco menos porque, si bien hay mucha información en internet y podés conseguir más imágenes, pasa al revés: los alumnos no buscan tanta información y no tienen las revistas; aunque tienen todo más al alcance, hacen el proceso contrario. El exceso de información termina apabullándolos, como el concepto “zapping”, que no permite ver nada.

Antes dibujabas y trasmitías una cierta sensibilidad en un plano, porque le dabas cuerpo a lo que hacías, expresión, y según la punta que elegías, combinar bien la 1.2 de Rotring con un 0.3 y encontrar los contrastes ¡era increíble!

El muro tenía otro cuerpo; ahora es todo más igual, pero tiene otras virtudes.

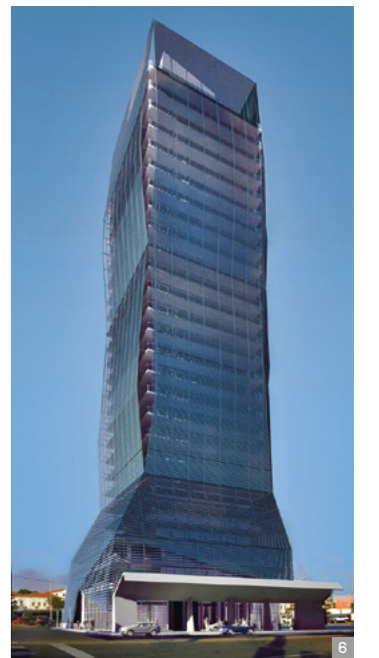
En el CBC estaba la materia Dibujo Técnico, pero la expresividad la adquirí después de recibido, en el 95, cuando paso a trabajar en la cátedra. Ahora en el estudio tenemos todo por computadora, dibujamos mucho a mano pero sobre las impresiones, con un calco arriba, volvemos a la máquina, imprimimos y volvemos a trabajar con un calco arriba.

A mis socios los conocí en el estudio, a Paula Lestard porque es la hija de Jorge; cada tanto ella aparecía, porque formaba parte de algún proyecto, y Federico Kelly —novio de Paula— que trabajaba con Augusto Penedo, la pasaba a buscar. Comencé a trabajar con Paula en el estudio, y Federico también se incorporó en algún proyecto. En cierto momento nos encargan un proyecto para la TAM, a Federico y a mí, era un stand con una ambientación, una remodelación con Paula y otro proyecto más; entonces surgió la idea de trabajar juntos, mientras seguíamos en los estudios. También hicimos un concurso, un polideportivo, y lo ganamos; íbamos cada vez



menos al estudio, hasta que de pronto trabajábamos medio día en nuestras cosas, en el polideportivo y otras cosas más, y medio día en el estudio, pero con tanto trabajo ya no daba para más y nos fuimos. Volvimos a trabajar, pero de otra forma, como asociados o en conjunto con ellos.

En el 95, 96 me fui a Estados Unidos, a trabajar en lo de Machado-Silvetti, en Boston, estuve seis meses allá y después un mes en Washington en otro estudio más “corpo” que hacía oficinas; estuve haciendo una pasantía, estuvo bueno, y cuando volví ya nos consolidamos como estudio.



Alberto Maletti

FADU 1993-2002

Fernando Zanel

FADU 1994-1999

Lucas Maletti

FADU 1996-2003

Alberto Maletti. Recuerdo que en el colegio secundario teníamos un profesor de Educación Plástica muy exigente, que fue quien empezó a orientarme en mi vocación, incluso habiéndome mandado a marzo en alguna oportunidad. Me había bochado porque estudiaba de memoria las obras de arte, porque en dibujo me iba bien. Dos de mis grandes fracasos como "arquitecto" fueron haber reprobado Dibujo en el secundario y Proyectual II en el CBC. Fueron como dos grandes piedras en el camino. Aunque en realidad creo que fueron enormes incentivos. Cuando estaba en cuarto año del colegio me llegó el dato de que un arquitecto, que vivía en Belgrano, se iba a vivir a Estados Unidos y vendía todo, su tablero, sus reglas, sus Rotring, todo. Lo fui a ver y le compré todo regalado, el tablero, las reglas, rotuladores y Rotring. Estaba totalmente decidido. Aunque un test vocacional del colegio me había dado claramente ingeniería mecánica, yo estaba decidido a ser arquitecto. Cuando tuve este bochazo en Proyectual II y me dijeron que me replanteara la carrera, yo solo tenía claro que sería arquitecto y eso se convirtió en mi mayor motivación.

Hice Proyectual I en la cátedra de Egozcue, con quien me fue muy bien, y para Proyectual II del segundo cuatrimestre me cambié a otra cátedra: Esperanza, para cursar con un amigo, y nos bocharon a los dos. Con los años trabajamos con Teresa Egozcue y con Guillermo Vidal. Participamos y colaboramos en muchos concursos que ellos ganaron. Y ese fue creo que nuestro arranque.

Esperanza tenía una visión muy distinta, porque daba un enfoque para otras carreras, más experimental; yo evidentemente no la entendí y reprobé. Volví al año siguiente, hice solo Proyectual II. Todas las otras materias ya las había promocionado. Intenté aprobar libre en el verano; se presentaron 800 alumnos y aprobaron cuatro, y hubo 15 que tuvieron 3; yo fui uno de esos 15. El

resto fueron todos 2. Fue una jornada completa en la facultad. Había que hacer un proyecto de bar para la FADU. Duró todo el día. Algunos de los que aprobaron sé que fueron con ayuda, con algún hermano o amigo para dibujar. Pero fue divertido, interesante, y no perdía nada. Lo hice, y estuve muy cerca de aprobarla. Al menos sé que estuve entre los 20 mejores. Al año siguiente cursé Proyectual y me fue bien, cursé unas materias cuatrimestrales y así arranqué la carrera. Después en Diseño nos anotamos con Fernando Zanel, que es un año más chico que yo. Este atraso provocó que hiciéramos Diseño juntos.

Fernando Zanel. Y marcó el futuro.

AM. Marcó el futuro nuestro profesional y como familia, porque luego se casó con mi hermana.

FZ. Le tengo que agradecer a Esperanza.

AM. Nosotros ya nos conocíamos de antes de la facultad. Si bien somos de la misma camada, 74, en el colegio había un año de diferencia. Lucas y yo fuimos al Champagnat.

FZ. Yo fui al Salvador.

AM. Después nos anotamos en Diseño I, en la cátedra Sánchez Gómez, a la mañana.

FZ. En el noventa y cuatro.

AM. Elegimos Sánchez Gómez no me acuerdo por qué. Seguramente por mis amigos mayores, de la camada que tuve que dejar cuando me atrase. Esa cátedra nos dio muchísimo. Tuvimos la suerte de tener en Diseño I un docente excelente que nos transmitió, sobre todo, la pasión por la arquitectura.

FZ. Un docente recién recibido; había terminado de cursar el año anterior Diseño V, y lo habían invitado a la cátedra...

AM. Alexis Traficante. Ahora está trabajando en Holanda. Hemos hecho algunos concursos juntos últimamente. En el European 8 nos fue muy bien, fuimos seleccionados. Hicimos el primer concurso con él, y al año siguiente —nosotros ya en Diseño II—, nos invitó al concurso del CAYC para

una casa en el Delta, conjuntamente con Axel Fridman, también seleccionado.

FZ. Para la Bienal.

AM. Damián Vinsón fue profesor nuestro.

FZ. En Diseño III.

Lucas Maletti. Hoy es adjunto de Sánchez Gómez, me parece.

AM. Era adjunto y socio del estudio.

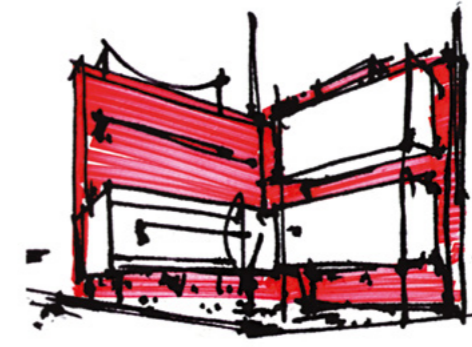
Cuando ingresamos a la facultad, el desvío de la arquitectura con el posmodernismo ya había pasado. Por suerte ¿no?

Nosotros nos consideramos parte de la afortunada generación que conoció el Rotring, no el tiralíneas pero sí el Rotring, la hoja Schoeller blanca, y a la vez aprendió a usar el Autocad. El placer del deslizamiento de una Rotring sobre una buena hoja Schoeller o Heller... De eso no nos olvidamos, lo aprendimos y nos gustó mucho.

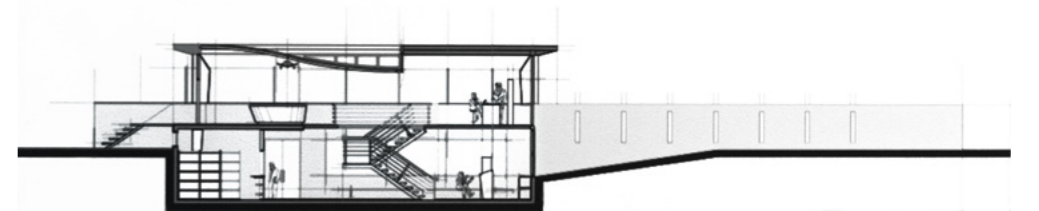
FZ. Con la computadora se pierde el tema de la escala, que para mí es lo más importante. La aproximación por escalas sucesivas en un proceso proyectual es fundamental, porque te permite ir abarcando de lo más a lo menos importante en la instancia que corresponda, y que lo puedas ver en una escala, no se mueva de esa escala. El Autocad te fuerza a pensar uno en uno, o más que eso, desde el día cero. Para mí es una limitación.

LM. Eso se ve mucho en los alumnos de hoy, que arrancan proyectando con la máquina, y es un grave error.

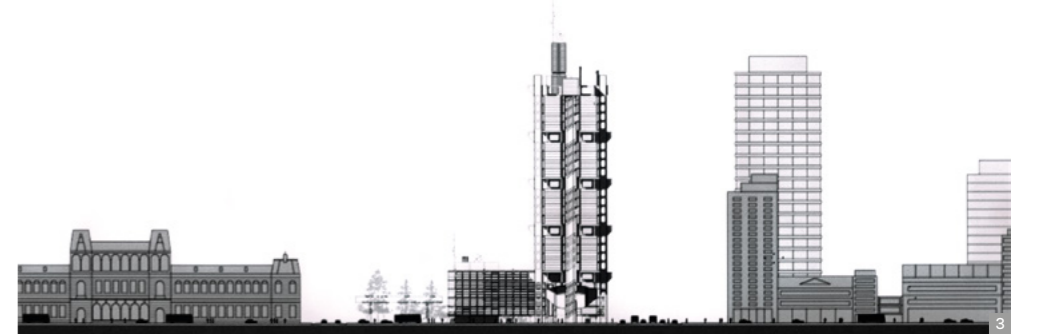
AM. Quizás la herramienta es así hoy porque esto recién arranca... Para mí es imposible ponerme con la máquina y ganarle a un marcador o un lápiz sobre calco nacional, y al calco sobre calco, evolucionando una idea. Quizás dentro de 100 años, cuando la herramienta la tenga el recién nacido directamente, quizás la maneje como nosotros manejamos hoy un lápiz sobre el papel. Pero bueno, hoy yo creo que estamos muy lejos. Nosotros tuvimos la suerte de ser una generación intermedia que pudo dibujar a mano e incorporó



1



2

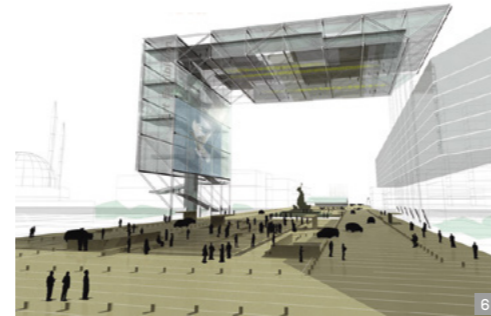
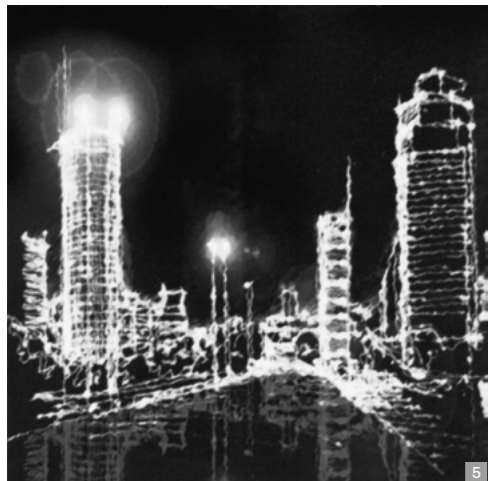


3

1. Trabajo de alumno. Ampliación Centro Cultural San Martín, Arquitectura V, Cátedra Llauró, 1998. [Alberto Maletti].

2. Trabajo de alumno. Biblioteca, Arquitectura III, Cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, 1999. [Lucas Maletti].

3. Trabajo de alumno. Hotel y Oficinas, Arquitectura IV, Cátedra Llauró, 2000. [Fernando Zanel y Alberto Maletti].



4. Edificio de viviendas, Mendoza 2834, CABA, 2001, (con asociados).
5. Calendario SCA, Concurso, 1998. [Alberto Maletti].
6 y 7. Concurso Internacional de ideas urbanísticas Plaza de los Mártires y el Gran Eje, Beirut, El Líbano, 2005. Proyecto Finalista, (con asociados).
8. Casa en Villa de Mayo, C.U.B.A., 2003, (con asociado).

a lo largo de su carrera la computadora como una herramienta.

FZ. No hay que abandonar ninguna de las dos formas.

AM. Sirven para cosas diferentes, creo. Una es para el proceso y la otra es para pasar en limpio.

LM. Sirve para la documentación.

AM. Es una herramienta que sirve para mostrarle al que no sabe o no entiende Monge, o como sistema de comunicación que uno tiene consigo mismo o con otros colegas. Pero para el crudo, para los procesos, es mejor siempre el dibujo a mano, incluso de paralela ¿no?

LM. La mano es mucho más ágil que la computadora en el proceso proyectual. También la maqueta es un elemento del proceso proyectual.

AM. Hacer una maqueta es establecer contacto con el proyecto. También es fundamental el contacto directo con los materiales, no se puede reemplazar por la imagen virtual.

FZ. Se tienen que complementar.

AM. Existe la materia Diseño Asistido por Computadora, pero cuando me tocó cursarla dije: "Yo no creo en esto".

LM. Y la palabra diseño en esa materia está mal aplicada, porque no se diseña, se enseña un programa, el Autocad.

AM. Pero el problema es que los que dictan esos cursos creen en eso, creen que se puede diseñar, esquematizar y resolver...

FZ. Yo creo que en ese aspecto la computadora limita, lejos de abrir. Lo mismo pasa con internet. Nosotros somos docentes en la facultad y vemos que para nuestros alumnos, muchas veces, la única herramienta de investigación es internet. Nos cansamos de decirles que internet tiene que ser complementario al acceso a biblioteca, porque la información que uno tiene en internet es superficial.

LM. Es superficial, y a veces es errónea.

FZ. Se tienen que complementar. Yo puedo hacer

un inicio de investigación a través de internet, descubrir que existen ciertos libros, dónde están publicadas tales obras, e ir a buscarlos a la biblioteca. Y tener también el papel.

AM. Podés estar divagando. Sí, divagando días.

LM. O te diversificás a otro tema, por ahí, y perdés el hilo de lo que estabas buscando.

AM. A nosotros siempre nos interesó muchísimo la comunicación de la arquitectura, y cómo muchas veces la comunicación de la arquitectura ha influido en la arquitectura. O sea, la arquitectura de partido. Nosotros estudiamos con todo eso porque cuando nos enseñaron nos hablaban de partido, palabra que está hoy medio demodé, pero nosotros la seguimos usando. Son los conceptos o ideas reguladoras...

FZ. Ahora estamos cambiando esa palabra por la palabra "propuesta", que es como un poco más abarcativa, ¿no? Los proyectos con propuesta y los proyectos sin propuesta.

AM. Tuvimos la suerte, en el año 98, de hacer un viaje por Europa, casi terminando de cursar. Nuestra pasión por la arquitectura moderna nos llevó a dar una vuelta por todas las capitales de Europa viendo solo arquitectura moderna, y con la locura de casi saltar el Louvre.

FZ. O la torre Eiffel, por ejemplo. ¿Qué haría en París sino ir a ver la torre Eiffel?

AM. Fuimos con un itinerario: como 400 obras, con las direcciones y una secuencia de recorrido.

FZ. Una panzada de arquitectura que nos marcó mucho. Fue la verificación de un montón de temas que habíamos estado aprendiendo, investigando en los últimos cuatro años en la facultad. Pero la experiencia de ir y vivir espacialmente, por ejemplo una obra como la Villa Savoye de Le Corbusier, para nosotros fue espectacular.

AM. El pabellón de Barcelona fue una de las obras que también fuimos a ver y que nos impactó. Conocimos muchas obras. Cuando fuimos a ver la obra de la Nationalgalerie de Mies

en Berlín, caminando por ahí conocimos casi de casualidad la Filarmónica, del arquitecto Hans Scharoun. Fue, para mí, la obra más increíble que haya visitado en mi vida.

FZ. No lo habíamos visto nunca.

AM. Nunca la había escuchado nombrar, es la obra más impactante que yo haya conocido, uno en uno, y no sabíamos nada de su arquitecto. Terminamos comprando un libro en alemán buenísimo. Después, cuando regresé, investigué un poquito y me di cuenta de que había material en Buenos Aires. Incluso hay paneles colgados en el cuarto piso en la facultad.

FZ. Además caímos justo en Berlín en un momento en el cual Berlín era como una gran obra.

AM. Reconstruyeron toda Berlín; el centro, Potsdamer Platz, totalmente construidos, y obviamente han reestructurado una ciudad como pocas veces se pudo ver.

FZ. Cómo se construye la ciudad...

AM. Bueno, junto con España, que también están construyendo. No sé hasta cuándo van a seguir así pero... Bueno, en Barcelona también estuvimos viendo las obras de Gaudí, el modernismo catalán. Son muy buenas.

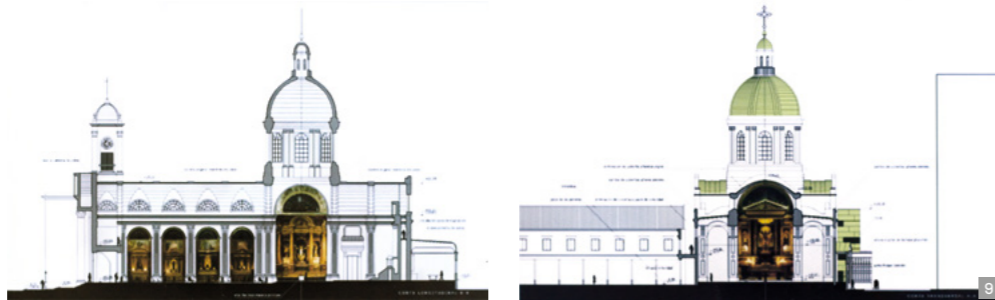
FZ. ¿Y te acordás de la siesta en Marsella? Nos dormimos una siesta en la terraza del Pabellón de Marsella.

AM. Sobre todo yo, que en el tren tuve que ir cuidando las valijas de los otros tres que venían durmiendo en el pasillo. Y como sabíamos que manoteaban en los trenes, yo me quedé despierto toda la noche mirándome, mirando mi cara en el reflejo del tren, porque era de noche. Y llegamos a la Unité d'habitation y me dormí una buenísima siesta.

FZ. Llegamos a Marsella, subimos e hicimos honor a las terrazas jardín de Le Corbusier con una vista del mar...

AM. El sol nos tiraba un poco el calor de la mañana en el cuerpo, porque estábamos muertos





de frío. Fue muy buena esa experiencia.

FZ. De los profesores que hemos tenido y de las obras de arquitectos que hemos visto lo que más rescatamos, y lo que más nos han contagiado todos estos personajes de la arquitectura es la pasión por la arquitectura, la arquitectura como un estilo de vida. Y realmente eso nos ha quedado muy impregnado a lo largo de nuestra carrera como alumnos. Y hoy en día, como profesionales, tratamos de también trasladarla a nuestros alumnos. Yo creo que lo más importante acá, más que lo que uno pueda decir, es contagiar la pasión por la arquitectura.

AM. Es un privilegio si vivimos de hacer lo que nos gusta. Como puede ser el de un músico, un pianista...

FZ. No es una ciencia exacta.

LM. Al principio sufrí en la facultad, hasta tercer año, porque no entendía de qué se trataba.

AM. Lucas hizo un año de Ingeniería Civil, y de ver nos a nosotros entusiasmados con las maquetas y los planos dijo: "No, ¿qué hago yo en Ingeniería?".

LM. Había una materia que se llamaba Representación Gráfica, que era diseñar piezas industriales y representarlas. Perspectiva. Me encantaba esa materia y odiaba Estabilidad, que era Estructuras. Veía a los chicos haciendo entregas y yo haciendo ejercicios de estabilidad; el año seguía y yo sufría. Se sumaba que en la UCA no estaba cómodo. El cambio a la UBA muy bueno.

FZ. Con el test vocacional me pasó algo muy particular: yo ya tenía decidido que quería estudiar Arquitectura desde séptimo grado del colegio. En realidad siempre fui el raro de la familia, porque yo no tengo ni padres arquitectos, ni hermanos ni tíos ni nada. Y a mí no sé de dónde se me ocurrió que me gustaba la arquitectura. En una clase de Geografía o de Matemáticas en séptimo grado, una profesora me encontró dibujando, en un papelito, lo que sería una planta de una casa. Entonces me retó, porque no estaba prestando

atención a la clase, y qué se yo. En el test vocacional me dice: "Bueno, ¿a vos qué te gustaría seguir?". "Yo la verdad que quiero estudiar arquitectura". Entonces agarra mi ficha y dice: "Sí, sí, perfecto. Porque acá dice que tenés facilidades para tal tema y todo lo otro". Entonces le digo: "A ver, pero también me gustaría seguir Medicina". "Claro, sí, sí, tal cual, también, porque acá dice...". Y ahí me di cuenta de que el test vocacional no sirve para nada. Lo único que sirve es escuchar lo que uno siente adentro y seguir los instintos, ¿no? Y bueno, ahí abandoné todo y me inscribí en Arquitectura.

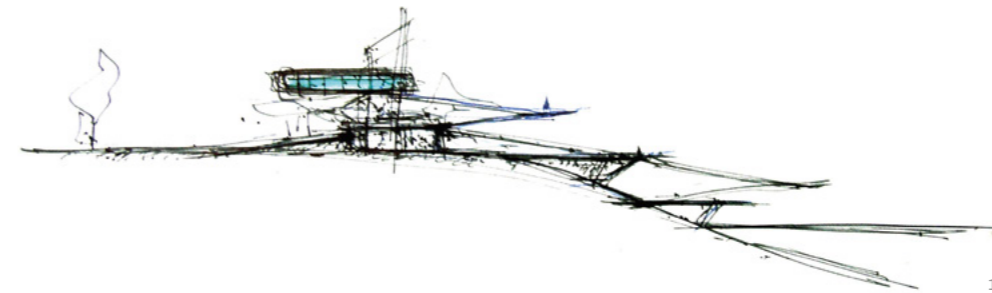
LM. A mí me atrapó el cambio, yo venía del colegio Champagnat, que era muy estructurado, un colegio privado brillante, quedé muy contento. Pero venía de una estructura. Pensando que necesitaba lo mismo me fui a la UCA, y realmente me di cuenta de que lo que necesitaba era ir a la UBA, donde me encontré con la vida misma. Me hizo muy bien cambiar de Ingeniería Civil a Arquitectura y de la UCA a la UBA. Sentí una liberación muy grande.

Los primeros años no entendí de qué se trataba Diseño, me costaba mucho todo el proceso proyectual. No estaba muy involucrado en la carrera. Y justo hace un tiempo pensaba "yo estando en segundo, los miraba a los docentes y decía: Estos tipos que vienen acá, ad honorem...". Y hoy hace varios años que soy docente, y empiezo a entender.

AM. A entender el proceso de la facultad.

LM. Yo decía: "¿Cómo estos tipos vienen acá a perder el tiempo?". Y hoy le estoy devolviendo a la facultad lo que me ha dado, un título y otra visión totalmente distinta, siendo alumno que siendo profesional.

AM. La facultad nos sigue dando muchísimo. Creo que la muestra se llama "Yo alumno / Yo arquitecto". Pero yo le agregaría: "Yo alumno / Yo arquitecto / Yo docente".



10



11

9. Puesta en valor Iglesia del Salvador, 2002. Premio Iberoamericano a la mejor intervención del patrimonio edificado, SCA/CICoP 2008. Mención, (con asociados).
10. Casa en Nordelta, 2006, (con asociados).
11. Concurso Nacional e Internacional de Ideas para el sector urbano del entorno de Dársena Norte, 2009. Segundo Premio, (con asociados).

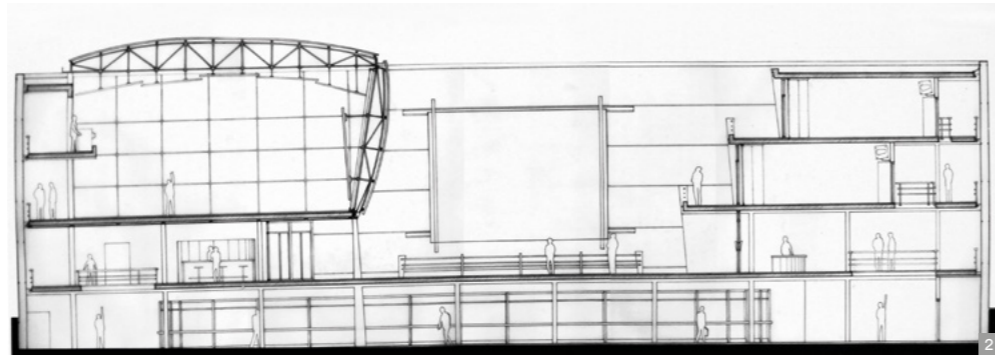


Ignacio Montaldo

FADU 1994-2003



1. Casa en Mar Azul, pcia. de Buenos Aires, 2001. Concurso SteelFrame, Mención honorífica, (con asociado).
2. Trabajo de alumno, Arquitectura II, Cátedra Lestard, 1996.
3. Concurso Nacional de Anteproyectos para la Remodelación de la Plaza de Mayo y de Ideas para su entorno inmediato, 2006. Primer Premio, (con asociados).
4. Plaza Sarmiento, 9 de julio esq. 3 de Febrero, San Fernando, pcia. de Buenos Aires, 2005. Bienal CAPBA 2007, Intervenciones Urbanas, Primer Premio.
5. Oficinas CCDH, Dardo Rocha 92, San Isidro, pcia. de Buenos Aires, 2006/2007, (con asociados).



Nací en San Fernando; ingresar a la universidad fue para mí un cambio importante. Cursé el colegio primario en el Normal Artigas, y el secundario en un colegio técnico electrónico. Tuve una formación muy fuerte en física, química, análisis matemático, y escasa en humanidades. Dibujo técnico, hasta tercer año, pero de mecánica. Me empezó a interesar la música; tuve un grupo con los compañeros de colegio, en cuarto año, y en ese grupo apareció en un momento un amigo de otro amigo que era Joaquín Moscato, cuyo padre era arquitecto, y ahí fue una de mis primeras aproximaciones a la arquitectura. Tenía además una amiga que dibujaba, me gustaba dibujar y así me decidí por la arquitectura.

Creo que recién empecé a darme cuenta de qué se trataba en tercero, cuarto año, casi al final de la carrera. Cuando empecé, fui descubriendo la pasión total por la arquitectura, en cierta forma es como parte de la vida. Cursé en el año 94 el CBC, en la cátedra de Flora Manteola, Introducción al Conocimiento Proyectual, y en el año 95, con Jorge "Din" Goldemberg, Arquitectura I. Al año siguiente me pasé a la cátedra de Jorge Lestard, cursé Arquitectura II, y fue para mí un año muy importante, por los temas que se vieron, por los docentes, y por el grupo de compañeros también; uno empieza, a conocerlos y a aprender un montón de ellos. Conocí a Alfonso Piantini hijo, que dibujaba muy bien y fue una influencia en mis dibujos. Tuve como docente a Marcelo Izraelwicz, que trabajaba con Lestard en el estudio como asociado en algunas obras; era un tipo con mucha polenta, muy motivante. Siento que en el aprendizaje hay cosas que pasan en algunos momentos y repercuten en otros más adelante. Nos enseñaban en Arquitectura el tema del detalle, llegar a la escala 1:25 o 1:10 en las entregas; además de todo el proceso en todas las escalas de lo urbano, teníamos que presentar una lámina

en 1:25 para ver el sistema constructivo, y hasta algún detalle 1:10 de algún sector; para la fachada también, detalles 1:50 de ciertos sectores; los docentes traían los planos de algunas de las obras que estaban desarrollando en ese momento; fue muy interesante. Arquitectura III la cursé con Ricardo Blinder, adjunto de Lestard.

Hice un primer cuatrimestre de Arquitectura IV en Lestard, y el segundo cuatrimestre me fui a Chile, en un intercambio con la Universidad Católica de Chile, a través del Centro de Estudios de la Universidad Di Tella, con José Cruz Ovalle; fue muy enriquecedor recorrer obras y viajar, porque fui incorporando conocimiento.

Después cursé con Jorge Moscato Diseño IV, y Diseño V con la cátedra de Juan Manuel Llauro, donde después fui docente, desde el 2001 y todavía sigo. Anteriormente fui docente en la cátedra de Materialización del Proyecto de Miguel Petrilli, durante tres años, que instrumentaba un ejercicio de investigación, incorporando la arquitectura del Gran Buenos Aires, la arquitectura doméstica, donde no llegan los arquitectos; era un buen contraste entre la formación que uno venía teniendo, que se va separando de la realidad o recortándola mucho. Consistía, por ejemplo, en que todos los alumnos trajeran una foto de su mesa del comedor, del hall de entrada de su casa, y aparecía entonces el contraste entre la realidad de los alumnos, y la realidad de las obras de arquitectura que uno valoraba o admiraba: en eso ya no había ninguna relación.

Otro viaje interesante fue cuando fuimos a Montevideo a ver arquitectura con Joaquín Moscato, con Alfonso Piantini, con Maximiliano Salomón, con mis compañeros de Lestard y Baudizzone, vimos las obras de Eladio Dieste, íbamos a dibujar y a croquizar; fue una experiencia que recomiendo a todos mis alumnos.

Empecé a trabajar desde Diseño II, primero en un estudio en San Isidro; trabajé unos meses,

nunca cobré un peso, me cansé y me fui. Pasé a un estudio cercano que hacía casas en barrios cerrados; después, a través de una arquitecta de Victoria, que se asoció con Oscar Francisco "Cacho" Soler y Miguel Lama para un concurso privado del Club Barlovento, de San Fernando, que ganaron, trabajé en la documentación en el estudio de Lama y Soler; quedé luego trabajando con ellos.

Allí recibí esa pasión por la arquitectura, por hacer dibujos, por hacer concursos, hacer y hacer. Fue interesante para mí ver un estudio con otra relación con la facultad, y con la arquitectura; los dos primeros trabajos eran estudios más comerciales, en términos de arquitectura. Además de los trabajos de documentación, hicimos varios concursos, todo en el 99 y el 2000. Allí conocí a otro estudiante, Darío Antonietti, de mi misma generación, a quien me había cruzado de vista, y entablamos una buena relación, cursamos juntos el último año, y empezamos, además de trabajar en el estudio, a formar el nuestro. En el año 2000 hicimos el concurso para el puente peatonal en Aeroparque, que era para estudiantes, con un docente tutor, Leonardo Ubet, en las oficinas del estudio de Lama y Soler, que estaba en la calle Arenales, y que nos prestaban después de las seis, siete de la tarde, cuando todos se iban. Trabajamos una semana o quince días. Fue la primera experiencia de un concurso ya no como colaborador sino como realizador.

A principios del año 2001, en marzo, por el tema de la crisis—estaba todo muy parado—nos quedamos sin trabajo en el estudio. Con Darío habíamos conocido a Eugenio Ottolenghi, que era un arquitecto que hacía unas obras asociado con ellos, nos ofreció hacer una casa en Mar Azul, sobre la playa.

Hicimos el proyecto, la documentación y después, finalmente se resolvió con un sistema constructivo modular prefabricado, que se fabricó en



Batán, en Mar del Plata, con la empresa Comarco, con *steel frame*, pero no in situ sino en taller, con estructura galvanizada, y montado.

A partir de ese momento, trabajé de manera independiente, hice algunas documentaciones temporales para estudios, y algunos trabajos asociados con Ottolenghi.

En el 2003 Darío se fue a España; en marzo del 2004, con Eugenio empezamos formalmente a trabajar como estudio durante dos años, y a mediados del 2005 me asocié con Silvia Colombo. Nos presentamos a distintos concursos como la ampliación de la Facultad de Ciencias Económicas, donde obtuvimos el segundo premio; el concurso de ampliación de la Legislatura de Chubut, en Rawson; el concurso de la Biblioteca para la Facultad Nacional de Mar del Plata, y el concurso de la Plaza de Mayo, con el que obtuvimos el primer premio, pero que lamentablemente no se construyó.





Florencia Moralejo

FADU 1991-1998



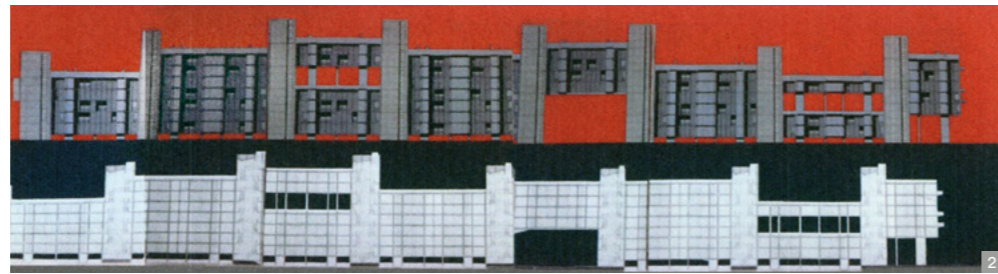
1. Trabajo de alumna. Mediateca en Colegiales, Arquitectura V, Cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, en equipo, 1996.

2. Trabajo de alumna. 400 Viviendas en Villa Real, Arquitectura IV, Cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, en equipo, 1995. Premio Talleres Arquitectura, SCA/CPAU, 1996. Mención.

3. Casa Bambú, José Ignacio, Uruguay, 2007, (con asociado).

4. Pabellón para huéspedes, José Ignacio, Uruguay, 2007, (con asociado).

5 y 6. Casa de piedra, José Ignacio, Uruguay, 2005, (con asociado).



Soy de Bahía Blanca, no sabía que la arquitectura era un tema distinto de la construcción, que había filosofías o teorías detrás. No tenía vocación definida, por lo cual empecé la carrera de contador público en Bahía Blanca, que odié al minuto de empezar. No quise hacer la movida de ir a Buenos Aires a probar cualquier cosa, y sucedió que una prima mía –somos casi como hermanas– estudiaba Bioquímica en Bahía Blanca y se desmayaba cada vez que veía sangre, y no sabemos cómo, porque todavía no lo podemos reconstruir, se nos ocurrió estudiar Arquitectura: creemos que era por algún chico que nos gustaba.

Nos mudamos juntas a Buenos Aires, su papá compró un departamento en Blanco Encalada y Cabildo, porque quedaba cerca del 107 para ir a Ciudad Universitaria. Vinimos en el 90, a mitad de año, para anotarnos. En el 91 hicimos el CBC, nos encantó a las dos, y nos anotamos en Diseño I en la cátedra de Javier Sánchez Gómez porque nos gustó el apellido.

No teníamos la menor idea de nada, no conocíamos a nadie. En 92 cursamos Diseño I. Tuviimos suerte porque caímos en un grupo de gente que en su mayoría eran hijos de arquitectos.

En ese momento las dos éramos de una gran ingenuidad. Veníamos a convertirnos en medianamente adultas al estudiar Arquitectura, era como un combo muy completo. Habíamos viajado un poco pero éramos muy provincianas.

Nos enganamos mucho y siempre decíamos “tuvimos la suerte de tener los compañeros que tuvimos”, porque eran muchísimo más avivados que nosotras y tenían muchas más herramientas de la arquitectura.

Esos seis años de facultad fueron de un gran ensimismamiento, apenas conocí Buenos Aires, porque era tomar el 107 desde Cabildo a Ciudad, ida y vuelta. Eran noches y noches. Estuvo bueno porque la mayoría de nuestros compañeros

eran de Buenos Aires, y nuestro departamento de estudiantes del interior era un taller, estaba todo el mundo, tuvimos poder de convocatoria 100.

Cursé los cinco años en Sánchez Gómez. En ese momento estaban Ignacio Lopatín, Alberto Berdichevsky, los tres muy distintos de personalidad, de físico y de orientaciones. Corregían los tres; había cierta homogeneidad en la producción, pero también cierta variedad, era interesante. Y entre los docentes tuve muchos que amé, ¡jamé!, casi literalmente.

El primer arquitecto que conocí –y supe que existía– fue Enric Miralles, porque tenía un docente de Diseño I, Hugo Montorfano, que tenía una pos-tu-ra to-ma-da: enseñarnos en Diseño I a Miralles, que era como de nivel 8.

Recuerdo una corrección de Diseño I: yo estaba muy compenetrada con el diseño, la arquitectura; cada presentación que había que hacer y cada entrega o enchinchada era como si tuviera que ir al casting de una película. Pensaba todo, frases, la maqueta y los colores, ¡me vestía como la maqueta! ¡Una cosa rarísima!

Me acuerdo de una de las primeras enchinchadas generales de la cátedra, en el taller de la esquina, el que da a River. Habían armado toda una pared larguísima con mesas, una al lado de la otra, y nosotros todos sentados atrás. Pusieron mesas con banquitos, y estaba todo el mundo sentado arriba de los bancos, y después, como tres filas de gente parada o sentada: era como una tribuna. Empezaron a caminar, los tres, mirando todas las casitas; yo había hecho una casa medio blanca, como dos piezas en “L”, con columnitas de colores abajo, y atrás tenía una especie de conector, era un triángulo amarillo con un cilindro rojo y una piletta rectangular azul; eran formas platónicas y los colores, primarios, era básico.

El programa pedía una expansión. Esa palabra me disparó a una novela, que no sé de dónde

la saqué. Miran todas las casas, casi todas de cartón gris, y miran la mía con todos los colorcitos. Me había ido vestida con pantalón rojo, suéter amarillo y campera de jean azul, estaba con los tres colores primarios, como la maqueta. Entonces Javier dice “¿Y esto de quién es?”. La maqueta tenía una base de plástico negro; el resto blanco con los tres colores al fondo. Entonces yo levanté la mano y le dije la cháchara de esto es lo que quise desarrollar, lo que yo denominé la expansión alegre-recreativa –era la época en que un político dijo: “terminemos con esta cháchara”–. ¡Una vergüenza! “Ah, así que a vos te gusta la cháchara, me dijo Sánchez Gómez, entonces, toda tu expansión alegre-recreativa es abajo –y me hace todo un mamarracho abajo–, y arriba tenés este volumencito, todo muy sistematizado con los dormitorios, como un bloquecito organizado”. Fue un placer tener estos docentes que se bancaban a un pibe con una inocencia total, una falta de conocimientos y un divague absoluto, y con habilidad tomaban la poca cosa que decía, e impartían un camino.

Otro que para mí fue muy “abrecabezas” fue Roberto Amette, a quien tuve un par de años de docente. Después fui docente con él, cuando terminé.

Estos docentes te hacían soñar con el lunes y jueves la noche anterior, del domingo y del miércoles... Algún docente, no sé quién, dijo que los hombres eran una especie de pordioseros en el día a día, y héroes en los sueños; yo quería soñar con mis proyectos a ver si en los sueños se me ocurrían cosas interesantes.

Recuerdo la época de la facultad como algo maravilloso, fui totalmente afortunada: venir de afuera sin tener idea de nada, y de a poco ir tomando las decisiones correctas y los caminos adecuados para una formación que sigo respetando. Yo estaba con todos estos pibes que eran fundamentalistas de la arquitectura, nada más

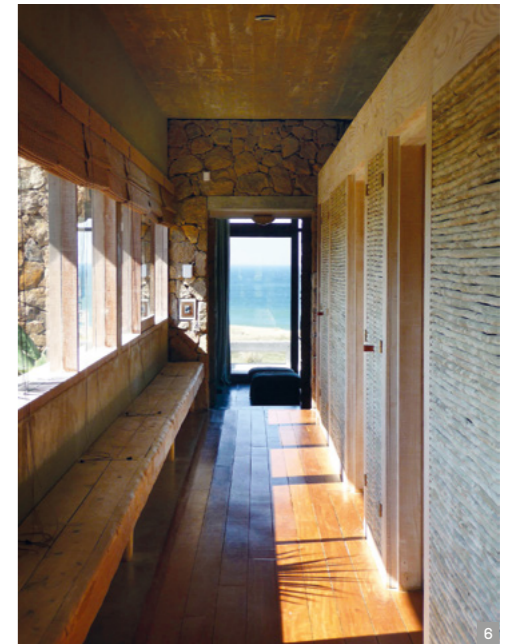


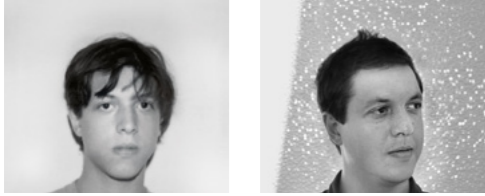
podrías mirar a Marcel Breuer, a Mies... “Ojo con el mueble que ponés”, me decían.

Terminé la facultad y trabajé un tiempito en el estudio de Jaime Grinberg. Luego en el Ministerio de Educación, en Paseo Colón, departamento de Dirección de Escuelas, relevando escuelas. A través de Tristán Dieguez me conecté con el estudio de César Pelli. Estuve seis años en Nueva York, fue un poco como cuando me mudé de Bahía Blanca a Buenos Aires. Me ofrecieron trabajar en New Haven, Connecticut, en la oficina de Pelli. Los primeros dos meses con cien arquitectos. Estuve toda la primera semana haciendo lo que ellos llaman “canopies”, no sabía que eran marquesinas; comencé con un edificio en Nueva York, 731 Lexington, sobre el que seguí trabajando un año y medio, ya en el nuevo estudio de Nueva York.

Cuando volví, mi plan era llamar a Pirincho Lopatín e ingresar en la Municipalidad, meterme en esta especie de cáncer interno de Buenos Aires; pensaba que ya la había pasado demasiado bien. Pero por un cliente de Pelli, que quería construir en el Uruguay, regresé y me hice cargo de la obra, junto con Irene Joselevich y su hija Ana Rascovsky, ya que a Pelli no le interesaba y me propuso que lo hiciera por mi cuenta.

Hace tres años que estoy con este monoclíente. Alquila en Nueva York, compró 90 hectáreas en Costa Rica, cerca de Tamarindo; una isla en Angra dos Reis, estoy muy ocupada con él. A veces me da un poco de culpa no estar haciendo algo más social, estar más comprometida con algo, regresar a la facultad, enseñar y devolver todo lo que me dieron.





Pablo Peirano

FADU 1994-2001



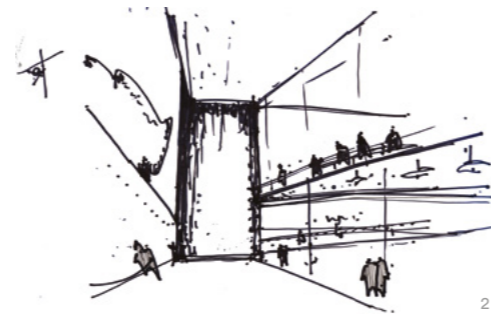
1. Concurso Nacional de Anteproyectos para la Ampliación y Refuncionalización del Consejo de la Magistratura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. Primer Premio, (con asociados).
2. Trabajo de alumno. Arquitectura V. Cátedra Sánchez Gómez-Lopatín-Berdichevsky, 1999.
3. Remodelación y ampliación de PH 1º piso, Almagro, CABA, 2005, (con asociada).
4. Concurso Centro Cultural El Bolsón, poia. de Río Negro, 2012. Mención, (con asociados).

Cursé el CBC en el 94, en un año; entré en la carrera en el 95 y estuve como estudiante hasta el 2001. Terminé en el 99, y en el 2001 di varios finales que siempre me iban quedando.

Venía de cursar el secundario en el Nacional Buenos Aires; tenía una base muy humanística en Historia, pero realmente las áreas de Matemáticas y Dibujo no estaban tan desarrolladas, se hacía hincapié en el estudio de las ciencias humanas. Como la arquitectura tiene una faceta técnica me pareció interesante, siempre me pareció un desafío aprender cosas nuevas.

Mi recuerdo de la facultad es muy lindo, un momento muy intenso de dedicación exclusiva al estudio, a la arquitectura, muy comprometido. Y también al principio fue una transformación importante incorporar todo un conocimiento que no tenía por mi formación, incorporar el dibujo, la técnica. Me atrajo de entrada, me pareció siempre un desafío. La verdad es que fue muy linda experiencia, y lo que sí recuerdo es que yo, viniendo del Buenos Aires, había tenido más actividad en relación con la sociedad y el exterior. Mi formación universitaria había comenzado en el secundario, advertía que la facultad tenía un déficit grande, que era consecuencia de la década del 90, que tuvo que ver con una facultad sin política, sin discusión de los temas sociales, sin plantearse dónde estaba parada; en la década del 90 se realizan las privatizaciones, se plantea el país como un país de servicio. Los proyectos que hacíamos y las discusiones en los talleres daban cuenta de eso. En la facultad había discusiones, cuestiones muy intrínsecas de la disciplina, que si el constructivismo, que si Peter Eisenman... Pero se discutía poco el rol del arquitecto, en qué medio ibas a trabajar. De hecho recién cuando salís enfrentás ese momento.

De la cursada recuerdo sobre todo las cátedras de Diseño que cursé, primero la de Jorge



Lestard, y después Javier Sánchez Gómez y Alberto Berdichevsky. Creo que la facultad es una escuela, cursé en una escuela más de oficio, me transmitieron un conocimiento, una manera de hacer y de pensar, quizás yo no encontré en la UBA otro discurso; no quiero decir que en toda la UBA no lo había, fue mi experiencia en el momento y respecto de lo que yo buscaba. En el área de Morfología también encontré referentes, como Roberto Bonifacio y Nora Giordano.

Siendo estudiantes, con un socio que ahora se fue a Suiza, pedimos ser ayudantes de la cátedra porque eran cursos que no duraban los cinco años de la cursada sino que eran más cortos, o sea Morfología I, II, III, y en cambio Diseños había cinco... A medida que íbamos estudiando en años avanzados éramos ayudantes de Morfología, fue un área que nos pareció muy interesante. Y también la figura de Gastón Breyer que por suerte pudimos tenerlo; yo creo que fue un poco de todo eso.

Pasa que después, cuando nos recibimos, la verdad es que la formación más fuerte y las herramientas más fuertes están en el oficio, en el taller de Diseño, por lo menos en mi camino dentro de la facultad, mi búsqueda en ese momento tenía que ver con eso, y hoy laboralmente trato de abrir camino por ahí; por ahora no sé.

En cuanto a corrientes arquitectónicas influyentes durante mi cursada podría mencionar la deconstrucción. Cuando yo estaba en la facultad tuve un acercamiento al deconstructivismo de una manera medio superficial, también me acuerdo de querer estudiar filosofía, estudiaba y veía unas referencias fuera de la disciplina, que capaz lo ves y te das cuentas que es parte del posmodernismo.

Desde el 2000 hasta el 2006 fui ayudante en la cátedra de Javier Sánchez Gómez y Berdichevsky. Me fui básicamente porque llegué a un desacuerdo fuerte con la organización de la facultad y el



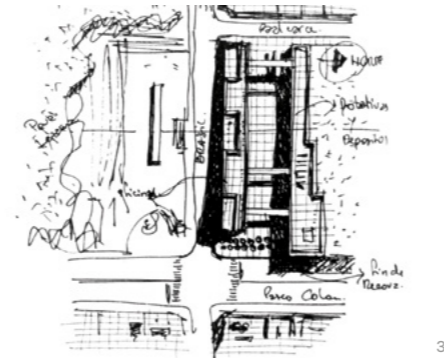
tema de la renovación de los concursos. Considero que a veces hay bastante mezquindad, veo que la facultad no es un espacio de conocimiento, sino de poder, me parece. Para mí se perdió la crítica, la capacidad de poder criticar o decir esto no va y no se puede: se toma como algo personal. Me fui a dar clases a la Universidad de Palermo, creo que Palermo es mucho más participativo, es mucho más interesante la propuesta que la de la UBA. Igual la idea es siempre volver a la UBA.

Ahora como estudiante estoy en la maestría, terminando la de Justo Solsona en la UBA. Estoy trabajando en arquitectura y terrorismo de Estado, estoy en la etapa de desarrollo, me aprobaron el tema y estoy elaborando el plan de tesis. Sí, creo que hay espacio y uno lo puede fabricar.



Ariel Pradelli

FADU 1986-1997



Llegué a la arquitectura de una manera totalmente fortuita. Venía de una familia muy humilde de Mataderos; la única persona que había tenido una incursión en la vida universitaria fue un hermano de mi mamá ingeniero electrónico; mi abuelo materno fue electricista y mi abuelo y bisabuelo paternos tuvieron el primer almacén de ramos generales en Mataderos: se llamaba El Buzón, tenía estaño, cancha de bochas, sapo. Ahí es donde nació. Viví con mis padres en una casa bien típica y en la casa de atrás vivía mi primo con sus padres, un primo que era bastante más grande que yo, Daniel Samyn, que es el productor de Pino Solanas; ahí nosotros jugábamos bastante. Guardo esos lindos recuerdos de barrio.

Cuando llegué a la secundaria, en tercer año del colegio Saavedra de Parque Avellaneda, quería seguir Electrónica como mi tío; es el tema del deseo, mi único acercamiento con el estudio era por ahí. Mi tío tenía una biblioteca, me parecía algo fantástico tener una biblioteca en la casa, no era algo común para la gente de mi barrio. En tercer año, en el colegio industrial, había que decidir la carrera pero para Electrónica había solamente un curso de veinticinco vacantes, que eran los mejores promedios y yo no llegaba. Entonces el director le dijo a mi mamá: "Bueno, puede seguir otra carrera: Construcciones". Nunca pensé seguir Construcciones. Me anoté pensando en cambiarme más adelante y descubrí un mundo. El director, Le Pera, era arquitecto.

El diseño me fascinó. También me gustaba mucho dibujar y pintar, soy autodidacta en ese tema. Es mi otra profesión, yo pinto y vendo mis cuadros. En ese momento, cuando tenía dieciséis años, iba a pintar a La Boca solo. Ahí conocí a un pintor, que ya murió, Armando Ronchetti, que había sido Premio Nacional, un impresionista muy muy bueno. La pintura es interesante porque en ella podés decir muchas más cosas

que en la arquitectura. Con la arquitectura siempre está el hombre que la habita, a la pintura no la habita nadie. A mi profesor le gustaron los croquis que yo hacía y me dijo: "Vos tenés que ser arquitecto", y después entré a la facultad en el '86, con el Ciclo Básico.

Hice el servicio militar, que fue para mí bastante traumático. Siempre tuve una militancia política barrial, desde muy chico, en la secundaria, estaba en la época del Proceso y sin embargo... Una militancia rara. Por un lado mi papá era socialista, mi mamá era peronista y mis amigos del barrio eran del Partido Comunista. Empecé al principio, en la época del Proceso, en el PC, a los catorce años, tuve afinidad con la persona que atendía el buffet del club, que era del PC—entonces teníamos esa relación—y después, cuando llegó el '82, los últimos años del colegio, con toda la ola del radicalismo, ahí me afilié al radicalismo, cuando tenía dieciocho años. Siempre tuve esa militancia barrial, en las villas, de doce a seis. Como no tenía dinero, iba a trabajar.

Al principio hacía trabajos de construcción con unos amigos, era maestro mayor de obras y a veces cuando no había trabajo salíamos a vender repasadores por la calle, para estudiar.

Me anoté en la cátedra libre porque tenía que estudiar de noche, no conocía mucho, me había puesto de novio con Andy, que ya estudiaba Arquitectura. Ella cursó Diseño I con Justo Solsona y Diseño II con Miguel Ángel Roca; me dijo que a la noche había una cátedra parecida a la que yo quería: era la de Mario Linder; para mí eran todas iguales y me anoté en Diseño I. Recuerdo que el primer día de corrección, Jorge Iribarne me quiso echar de la cátedra, porque hablaba mucho, y Mario le decía: "No, no, que dibuja bien". Con Mario me hice muy amigo; durante los cinco años de Diseño tuve diez y un promedio de ocho y pico en la facultad; me gustaba estudiar y me resultaba fácil.

Cuando llego a Diseño III nos desalojan de mi casa; mi papá ya no estaba, mi mamá estaba enferma y tenía un hermano más chico. No podía seguir estudiando. Y bueno, tenía que trabajar.

No fui a buscar la nota de la cátedra. Después de mucha insistencia por parte de Mario le comenté lo que me pasaba y me conectó con un primo que trabajaba en el Instituto de Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires, el IVC. Mi mamá estaba anotada desde hacía quince, veinte años, pero nunca la habían llamado.

Yo lo veía como todo perdido, sin embargo iba y seguía yendo a preguntar al IVC, de cabeza dura que era. Y un día una señora me dice: "Yo lo veo a usted todos los días acá, ¿qué le pasa?". Entonces le comenté, y no sé, se ve que me habrá visto desesperado y me firmó los papeles y nos entregó el departamento, y a partir de eso pude terminar el estudio; lo terminamos de pagar hace cinco años.

Para mí la universidad pública es todo, porque si no hubiera sido por la universidad pública yo no podía haber sido arquitecto, porque soy de una familia que viene de muy abajo.

Durante ese mismo año, en la facultad hubo un concurso para alumnos para representar a la Argentina en la Bienal de Venecia; el jurado estaba compuesto por Juan Manuel Borthagaray, Alfredo Casares, Carmen Córdova, Jorge Erbin; daban un premio por curso y gané el premio de Diseño III. Fue increíble, porque estaba en el fondo del mar y por otro lado la facultad me premiaba. Es una situación que realmente la cuento con mucha alegría, porque yo pensaba que todo estaba contra mí, y de repente el sacrificio que uno fue haciendo en la universidad pública, donde las personas no valen por cuánta plata tienen o por cómo van vestidas, sino por sus méritos, se premiaba. Eso me ayudó para todo, para formar una familia, para vivir, para luchar por la universidad pública. Realmente, más allá de las discrepancias

que uno puede tener con uno o con el otro, estoy seguro de que es la única universidad posible para el pueblo, y aparte creo que realmente la educación es la única forma de ascenso cultural y social que tiene el pueblo.

Yo soy un agradecido a la vida y a la facultad, porque me dio muchas cosas. Tuve la suerte de trabajar con Clorindo Testa un par de años e hice el concurso de Retiro con él. Con mi esposa fuimos maquetistas de su estudio, hicimos las maquetas del Di Tella, Retiro, Colegio de Escribanos, de algunas casas, y además, como Clorindo tenía una colección de barcos, hechos por presos, nos pidió que se la remodeláramos. Esas cosas solamente las pude hacer gracias a la universidad del Estado. Participé con Mario Linder del concurso de YA... y sacamos una mención, un diploma de honor, y la verdad que gracias a esa facultad, vi el mar, diríamos.

Después tuve la suerte de ser director del Centro de Gestión de mi barrio. Fui el primer director en incursionar en la política durante cuatro años. Y fui gerente del IVC, a cargo de la urbanización de villas con un equipo de proyecto bastante interesante, en el que estaban algunos arquitectos que habían sido alumnos míos: Patricio Mc Loughlin, Mariano Orlando, Suárez, Marcela Clerico Mosina. Se hicieron varios proyectos en la Villa 20, en la 1-11-14.

Hace seis años que estoy trabajando con una congregación de misioneros del Sagrado Corazón; fueron tercermundistas, tienen tres sedes más; ellos ya hace 50 años tienen un colegio en donde estaban los basurales de Flores. Con una cooperativa de padres yo ayudé a reconstruirlo; tiene 2500 alumnos, con primaria de jornada simple, primaria de jornada doble, colegio nocturno y secundario industrial con un plan dual, por el cual los chicos van estudiando el industrial y a su vez trabajan en empresas. Algunos están trabajando en Tandano; chicos que ahora son

soldadores de barcos, trabajan en pymes. Yo creo que la educación es la única salida de la pobreza, dando herramientas.

Luego de recibirme, estuve afuera un año y pico, girando, de mochilero, y volví a la Argentina. Fui docente de la cátedra de Roberto Doberti, un par de años, y después de la de Mario Linder. Las dos experiencias fueron muy lindas. Para mí la docencia es muy interesante, es necesaria, una forma y te formás, es de ida y vuelta; te mantenes activo, pensando.

Profesionalmente estoy asociado con Patricio Mc Loughlin. Primero trabajé con mi esposa, después ella siguió trabajando en el IVC. Por otro lado, seguimos trabajando con algunas cooperativas de vivienda. Me parece que en el fondo uno termina siendo lo que quiere ser. Las documentaciones que hacemos son bastante importantes, le damos mucha bolilla al tema del detalle y entablamos una relación con los clientes muy intensa. A mí me interesa eso.

También dedico mucho tiempo de mi vida a la política: en la facultad, en la asociación, en mi barrio. Formo parte de la Convención Nacional del radicalismo y milito en el barrio, sigo asesorando al movimiento villero.

Como estudiante, si bien fui radical, siempre estuve en las listas del peronismo, y la verdad que no coincidía para nada con Franja Morada. Yo venía de una agrupación que se llamaba El radicalismo no baja las banderas, siempre estuve en la vereda de enfrente. No sé si alguna vez fui oficialista.

En cuanto a la facultad, creo que tenemos que apostar a una facultad o una universidad que sea más abierta y que tenga más posibilidades de diálogo. Es muy fuerte la descalificación del trabajo social.

1. Núcleo habitacional transitorio, pintura, técnica mixta sobre tela.

2. ta-te-ti, pintura.

3. Trabajo de alumno. Oficinas diario, Diseño III, Cátedra Linder.

4. Casa Alberti, 2007, (con asociado).

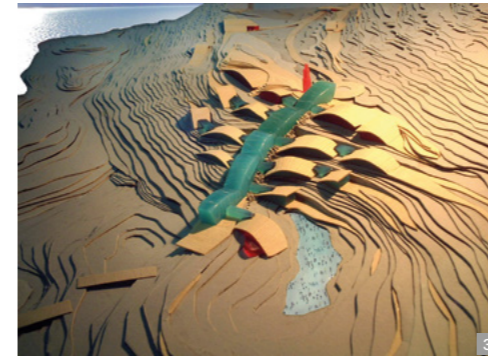
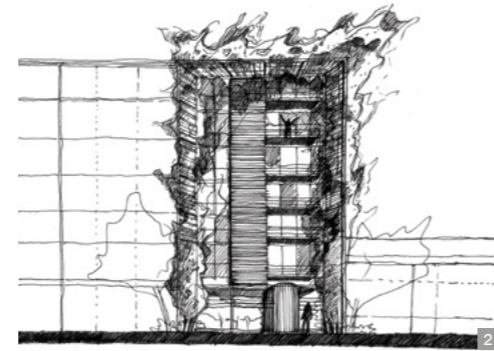
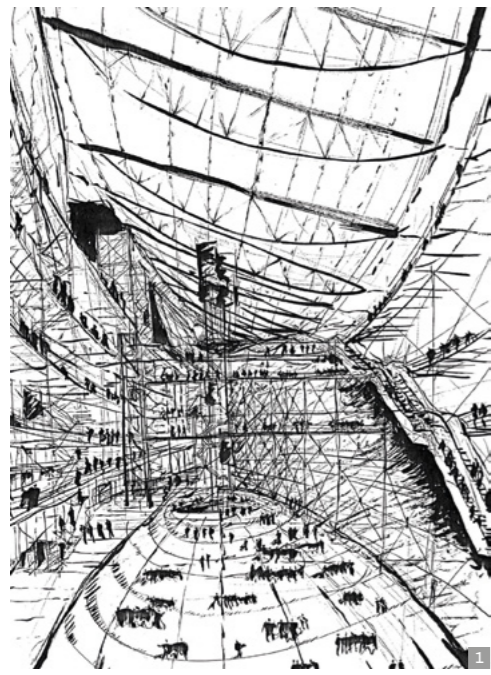
5. Laboratorios (etapa 4), Barrio Soldati, CABA, 2005.

6. Capilla de Fátima, Villa Soldati, CABA, 2008.



Horacio Sardin

FADU 1984-1991



1. Trabajo de alumno. Concurso internacional Forum de Tokio, Arquitectura V, Cátedra M.A. Roca, 1989.
2. Edificio de viviendas, Maure 3310, Colegiales, CABA, 2005, (con asociados).
3. Hotel Calafate, pcia. de Santa Cruz, 2004, (con asociados).
4. Casa Berlín 3915, Parque Chas, CABA, 2002, (con asociados).
5. Hotel Casa Calma, Suipacha 1015, CABA, 2007, (con asociados).

A los ocho años empecé a dibujar —en un cuaderno de recetas de cocina de mi madre— edificios y ciudades; en un plano de la ciudad ponía en cada una de las manzanas cuadradas con números como referencias, que indicaban las distintas construcciones y dibujaba las perspectivas, algunas eran invenciones mías y otras las veía en libros y enciclopedias: había descubierto a Wright, Le Corbusier y Alvar Aalto. Los edificios eran parecidos a los grandes clásicos. Empecé a armar varias ciudades que se componían, era un juego; también era de enfrascarme y dibujar. Me parece que ahí nació la vocación. Ahora sigo inventando dibujos y tópicos, una especie de imaginería de ciudades forradas con verde, una ciudad cubierta con pampa, ciudades utópicas con edificios, plazas. Sigo haciendo lo mismo que cuando arranqué.

El secundario lo hice en mi barrio, en Belgrano, en Bethania, que construyó Roberto Frangella, ahí lo conocí.

Ingresé a la facultad en el año 84, un año de mucha efervescencia; el regreso de todos los maestros, la democracia, fue un año de mucha vitalidad, alegría y debate; volví con toda la energía. Desde el estudiante fue un año muy lindo, porque había muchas discusiones entre alumnos, alumnos y docentes y entre docentes, cosa que con los años se fue perdiendo.

Cada cátedra daba charlas sobre su propuesta; fui a todas, por lo menos las de la mañana, ahí es donde comencé con la cátedra de Miguel Ángel Roca, porque me pareció que su charla había sido la más fuerte en lo teórico; hice toda la cursada en esa cátedra, y después quedé como docente. Hace un par de años rendí para titular, me fue bien y mi idea es poder continuar con el taller.

Creo que ser docente es devolver todo lo que aprendí; hoy en la facultad suena trillado pero es así. Estar en contacto con los chicos es fabuloso; la masa crítica es fundamental; considero

que la universidad de masas es buena, sin perder el contacto persona a persona.

Principalmente lo que me despertó mucho el taller es no ser exclusivamente un buen profesional, sino también ser un hombre pensante. Es muy importante la pasión por la lectura, que siempre tuve, la pasión por la plástica, por la pintura; siempre me dediqué al arte en paralelo, haciendo muestras, hicimos varias con Roberto Frangella. En el caso personal también lo social siempre me interesó mucho y entonces escribí un libro para sumar el tema de la búsqueda social con la búsqueda por lo ecológico y mostrarlo en ideas, proyectos y obras, cruzar con otros saberes y sumar, que eso es lo que veo que la facultad está perdiendo.

La fragmentación de las cosas es terrible, en la facultad se enseña generalmente a ser un buen diseñador y nada más; entonces la arquitectura pierde. Hay que tratar de apasionar a los alumnos con el cine, la literatura, las muestras, pero primero hay que interesar a los docentes. Todavía hay mucho autoritarismo; es importante educar en libertad. Estoy terminando un libro de teoría sobre ese tema. También creo que cada alumno se tiene que autoeducar.

Dentro de los problemas de la facultad está el tema de que no está puesta la energía en los procesos sino en los resultados; cuando uno sale de la facultad la vida es mucho más compleja, por suerte.

Los alumnos copian las formas, ya sea contemporáneas o del movimiento moderno; toman lo superfluo, la imagen.

Lo importante es aprender a caminar las obras, a recorrerlas personalmente. El problema de las revistas es que los chicos miran, copian, y creo que las revistas de alguna manera están fallando a los alumnos y a la profesión, porque muestran las obras perfectas, limpias, sin los defectos que tienen a partir del uso, siempre están o km.

Leo mucho pero tengo mis favoritos: por un lado todos los escritores del boom literario latinoamericano —es la literatura que más me interesa—, y de Argentina un escritor no tan conocido: Juan L. Ortiz, me parece que es exquisito, porque en su poesía puede sintetizar la percepción del paisaje de nuestras tierras con una sensibilidad por lo social, y sin caer en la literatura de panfleto.

Pasa también con Antonio Berni, que produjo un arte de vanguardia pero reflejando su ideología. En la arquitectura cuando eso ocurre es maravilloso. Creo que nosotros en los concursos es donde podemos jugar un poco con eso, hacer manifiestos; a mí me encantan los manifiestos, yo hubiese sido feliz si hubiese nacido unos cuantos años atrás, haber vivido la década del 60 a pleno, porque creo que ahí surgieron grandes ideas y también los manifiestos anteriores, los de los 20 y los 30.

En la historia hay muchas utopías que se han realizado mucho después, han quedado en reserva y las han retomado otros arquitectos.

Durante la carrera, tuve más predilección por la vertiente humanística, Historia y Diseño, esta última como materia síntesis de todos los saberes; las materias técnicas fueron secundarias en mi formación. Estoy de acuerdo con eso.

Confíe en un camino propio, hice mi propia carrera dentro de la facultad, con aportes interesantes de algunos profesores y compañeros.

Guardé muchos proyectos realizados durante la cursada. El que recuerdo con más cariño y el más trascendente fue el que hicimos en Arquitectura V. Era el concurso del Forum de Tokio, pero llegó tarde, figuramos en el libro pero en la última parte, con los que llegaron retrasados. El proyecto era muy parecido al de Rafael Viñoly; fue un trabajo de tesis, una aventura; cuando estuvimos con Viñoly mostrándonos los proyectos nos contó que lo había visto y que era prácticamente un calco del suyo; con procesos

totalmente diferentes habíamos llegado al mismo proyecto, fue lindísimo.

Mi mayor referente en principio ha sido mi amigo y socio Roberto Frangella; con él compartimos una serie de proyectos: hoteles ecológicos en Calafate e Iguazú; hicimos juntos el concurso de la Ciudad Judicial, y además compartimos la pasión por lo social, realizamos proyectos para pobladores de villas, sumar lo social con lo ecológico. Siempre me gustó mucho Ralph Erskine, lo conocí personalmente, es un personaje encantador, es fanático del socialismo, por eso se fue a vivir a Suecia. Hoy en día Glenn Murcutt también me parece muy interesante, como postura de vida y como profesional; hay muchísimos, pero los que más me interesan son artistas como Lina Bo Bardi Bovardi, que pudieron juntar el arte, lo ecológico lo social.

Estuve en el sesc de Pompéia: es un centro cultural fabuloso, en un barrio pobre en las afueras de San Pablo, donde uno ve gente muy humilde leyendo el diario, libros o bailando.

De Latinoamérica me interesan varios, entre ellos Oscar Niemeyer, Solano Benítez, Severiano Porto, Enrique Browne, con sus casas con parras; todos con una producción que escapa a la tentación de lo internacional. Con Germán De Sol me siento muy identificado; siempre escribe una poesía antes de presentar un proyecto, yo siempre que hago un concurso presento una poesía como antesala de la memoria, me parece una arquitectura muy poética. Después los otros chilenos que me interesan son Emilio Duhart y actualmente José Cruz Ovalle, a los demás los considero muy buenos diseñadores; pero me parece que la arquitectura, más allá de los detalles, tiene que ocuparse de las ideas, que es lo que trasciende. Nuestra facultad está muy influenciada por esta vertiente. Hay mucha arquitectura para ser consumida, como las membranas envolventes; se ha perdido la visión humanista.

La tierra ha sido destruida permanentemente; todo el sustrato donde nos apoyamos para hacer ciudades y construcciones está realmente muy mal, creo que lo único que queda es el cielo. Un amplio capítulo de mi libro se llama "La Arquitectura mirando el cielo", tomando los textos de Gaston Bachelard, cómo hacer arquitectura tratando de enfatizar el concepto de armonía con la naturaleza en la misma ciudad, no escaparse de la ciudad, sino poder hacer una arquitectura que permita por ejemplo preparar a la cubierta, estar en contacto desde el horizonte.

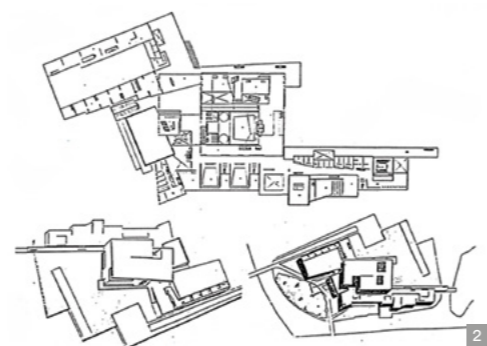
Trabajé en forma experimental con textos y dibujos para sumar naturaleza y ciudad en un mismo organismo.

Los arquitectos tienen que ocuparse no solo de la ciudad o del campo sino de los territorios; hay una gran dispersión de la población, de la energía; creo mucho en el tema de las comunidades, así como en un momento en Israel el treinta por ciento de la economía provenía de los kibutz, creo que el problema de la pobreza en la Argentina se puede resolver instalando este tipo de comunidades en el interior, reutilizando las economías regionales, repoblando pueblos que han quedado fantasmas porque han sido desenganchados de las vías ferroviarias; por eso a mí me interesa tanto el tema del anarquismo y lo que plantea el anarquismo puro que es la descentralización y la autogestión.



Emilio Schargrodsky

FADU 1986-1993



La facultad está muy presente en mi vida porque desde el '86, cuando entré, ha sido un hábito recorrerla todas las semanas. Primero como alumno, después como docente, hoy casi como adjunto. La facultad te permite la relación con el pensamiento y con la academia.

Hablando de la relación laboral, me parece fundamental tener una pata en el estudio y una pata en la facultad, porque en el mundo cotidiano del estudio hacemos mucha propiedad horizontal y trabajamos para clientes privados que quieren ganar plata. Entonces, si no tenés una pata en la facultad producís en la ciudad obra vergonzosa. Si algo hace que uno esté todo el tiempo pensando cómo hacer buen diseño, buena obra de arquitectura o buenos gestos urbanos, es estar en la facultad; me ayuda a ser mejor arquitecto, mejor profesional.

El fuerte de la facultad de Arquitectura es la cátedra de Diseño; la facultad pública, la UBA, se basa en la cátedra de Diseño. No forma constructores, ni historiadores ni críticos, ni gente que tenga que ver con la cuestión constructiva; forma buenos diseñadores. Las universidades privadas que han ido surgiendo no tienen tan fuerte el peso en el diseño. Yo me incluyo dentro de un grupo de gente que elegimos seguir dando clases en la universidad pública, aun por sueldos vergonzosos y por nombramientos que no existen; es porque, aparte de que es interesante y nos hace seguir pensando, yo disfruto enseñando. También de estudiante la pasaba bien.

Tuve un mandato familiar en la elección de la carrera, mi padre era arquitecto y otros familiares también. Yo soy de Bahía Blanca. El estudio de mi padre estaba en mi casa, yo bajaba allí a dibujar mientras ellos producían los planos, que dibujaban con Rotring. Mi papá había inventado unos sellitos de goma que eran como los bloques de Autocad de ahora —estaba el Letraset, pero era caro—. Tenía todos los muebles como si

fueran bloques, los ponía con una maderita y amoblaban todas las plantas, tenían todas las escalas de árboles, personas, coches, todo como bloques en cajas de equipamiento, y yo jugaba con los sellitos. Mi padre hizo muchísimas casas en Bahía Blanca, en el barrio parque Palihue, similar a Olivos, donde comenzaban a construirse casas. Yo lo acompañé.

En el '85 pasé un año afuera. Me fui a Israel, a Europa —tenía 18 años—, hice esos planes de la comunidad. En el '86, de Bahía Blanca me vine a Buenos Aires, porque todos mis amigos venían a estudiar. Yo tenía una formación de la escuela técnica, era maestro mayor de obras, aunque no la recomiendo: yo prefiero una formación general humanística, y después para estudiar las instalaciones está la facultad.

Como adjunto en la cátedra de Justo Solsona doy una charla sobre el tema de la tradición y el paso de la posta; los alumnos la desconocen y es nuestra obligación contarles la historia. Les doy información para que puedan leer, que sepan qué gente existió. Empiezo con el cubismo, las artes y los movimientos artísticos. Hay una foto de Le Corbusier con Einstein, la foto del cubismo y el movimiento pictórico, la cuarta dimensión en el cubismo, en la pintura, las búsquedas artísticas.

Le Corbu, que no era arquitecto, de hecho era un pensador. Les cuento lo que hizo pero que no partió de la nada. Le Corbusier viajó y miró las artes clásicas; dibujó el Partenón, miró el orden: basamento, desarrollo y remate, que luego aplica en la Villa Savoye, en el techo, que tiene estas formas libres, las patas que son una sombra de la fachada. Es otra versión de los órdenes de la arquitectura. Le Corbusier miró para atrás. Les muestro la Revolución Industrial, el cambio tecnológico, las masas y el hombre como centro, por qué Le Corbusier empieza a hablar de la casa para el hombre en lugar del palacio. Le Corbu para mi formación es importante. Les cito los

cinco puntos de la Villa Savoye. Le Corbusier vino a Buenos Aires, invitado por la Asociación Amigos del Arte, formada por intelectuales que traían las ideas europeas, que no tuvieron éxito, en realidad porque la burguesía local no compró.

De nuestro país, les cuento de Alberto Prebisch, del obelisco, del Gran Rex, de las estaciones de servicio del Automóvil Club de Antonio Vilar, de Wladimiro Acosta, que era ruso.

Después les cuento la historia de la OAM (Organización de Arquitectura Moderna), de donde salió otro montón de gente, entre los que estaba Horacio Baliero. Ellos empiezan a juntarse como alumnos de la facultad clasicista, para proponer una arquitectura distinta, porque ya miraban arquitectura de afuera, hasta que compran una casa en Cerrito, entre Arroyo y Juncal, y ahí están Tomás Maldonado y el pianista Jorge Grisetti.

La movida artística de este grupo me resultó reinteresante. Esta gente se juntaba pero no era solo por la arquitectura. Iban a escuchar tango, a Piazzolla, que era un desconocido.

Me parece que los alumnos de hoy tienen que saber que ahí estaban Carmen Córdova, Juan Manuel Borthagaray y Ernesto Katzenstein. Solsona se acerca a Baliero y se hacen amigos. Estudiaban en el altillo donde estaba el OAM con Katzenstein, hasta que en un año hacen el concurso de La Boca y ganan; entonces forman el GAP, Grupo de Arquitectura y Planeamiento.

Otro personaje que no nombramos mucho pero que estaba muy presente era Antonio Bonet. Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy son un eslabón que lo une. Bonet estaba en el barco del CIAM, en el congreso de la Carta de Atenas. Después, con Kurchan y Ferrari Hardoy forman todos juntos el Grupo Austral. Construyen Suipacha y hacen un proyecto para Casa Amarilla, un trabajo enorme que no se hace.

Hoy, en el 2006, tenemos que enseñarles a los alumnos que tienen que mirar. Yo creo que la

computadora, los medios de comunicación, tienen que modificar la vivienda. No se cambió la tipología. Planteo esto porque me parece que nuestra misión, hoy, enseñando en un mundo tan globalizado donde internet trae imágenes de Oriente, de Europa y de EE.UU. todo el tiempo, si no se tiene una formación fuerte de la cultura local... no digo repetir la arquitectura del pasado, pero a partir de conocer lo que tenemos nosotros podemos ir mirando los cambios tecnológicos, los cambios de modo de vida; hoy hay que dar un paso. La familia tradicional ya no existe más, hay hijos, hijos de mi mujer, de mi primer matrimonio, del segundo, los abuelos; la tecnología permite el trabajo en la casa.

El tema es poder tener una base cultural para tener una mirada crítica sobre la globalización. Todas estas referencias tienen que ver con que en la cátedra usamos los materiales de otros arquitectos como punto de partida.

Volviendo a cuando recuerdo que era "Johnny Mañana", "Juancho Noche" en la revista *Replanteo*. Entre el '86 y el '96 había todavía oposición, entre las cátedras de la noche Nac & Pop y las cátedras de la mañana, que era la continuación de La Escuelita, con Álvaro Arrese, Justo Solsona, Javier Sánchez Gómez; había una oposición, hablando de las ideologías.

Algo importante para transmitir desde la facultad es que cuanto más sepamos de diseño, más armas tengamos y mejor poder de discurso, los arquitectos más vamos a poder manejar a los empresarios y venderles un discurso que les guste y venderles una forma que crean que es la que ellos quieren. En este momento tenemos un problema: el Estado se corrió; en otras épocas de este país, el Estado, con los arquitectos, promovía viviendas, promovía obra pública; hoy para desarrollarse como arquitecto hay que trabajar para el mercado porque no podés trabajar para el Estado.

Yo cuando estudiaba participé de concursos de viviendas del FONAVI trabajando con arquitectos que fueron los que me impulsaron a estudiar, como Otero y Carlos Hunter. Después, entramos en la docencia, empezamos a tener grupos de alumnos y a desarrollarnos paralelamente. No trabajé en muchos estudios; el primer trabajo formal después de recibirme fue en el estudio de Luis Bruno, y estuve ocho o nueve años allí.

La formación profesional que recibí en ese estudio fue de un grupo de gente que nos formamos juntos, aprendíamos todos juntos, todo el tiempo. Ahora tengo la versión profesional, asociado con Roberto Parysow; producimos mayormente edificios de vivienda, propiedad horizontal o torres. Con él nos complementamos porque hoy en el tema de los negocios inmobiliarios, en el Real Estate, la generación de los sesenta brinda confianza a los grupos de los negocios, y la generación de los cuarenta, con la pata en la facultad, junto con un montón de jóvenes arquitectos que están en el estudio, producimos estos edificios, hay una gran sinergia. Con la estructura del estudio tengo la oportunidad de producir pensamiento con los concursos.

La obra de la calle hoy está tan influenciada por otros factores que no depende solo del arquitecto, no es una obra pura. El concurso como manera de discusión me parece una manera más utópica, porque es más teórica. Cuando hago el concurso, hago lo que quiero hacer.

Hoy, una de las cosas que me resulta interesante de la formación es que el partido arquitectónico no es la idea, sino que las ideas tienen que ver con lo constructivo, tienen que ver con el material, tienen que ver con la forma, no están separados.

1. Edificio Torre Unión, Olazábal 2201, CABA, 2003, (con asociados).
2. Trabajo de alumno. Diseño IV, Cátedra Erbin, 1990.
3. Edificio de viviendas, Boulevard Chenaut 1770, CABA, 2005/2006, (con asociados).
4. Edificio de viviendas, Av. del Libertador 14230, Martínez, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociados).
5. Concurso Nacional de Anteproyectos Polo Científico Tecnológico Sede del Ministerio de Ciencia y Tecnología e Innovación Productiva, Soler y Paraguay, CABA, 2008. Primer Premio, (con asociados).



Ramiro Schere

FADU 1990-2000



De alumno me acuerdo principalmente de mis compañeros Silvestre Castellani y Carlos Tedesco. También recuerdo a Karina Bonamico, Natalia Boggio y los cafés que tomábamos con Juan Patricio Adesso en el bar del medio. Me acuerdo de que mi padre, Rolando Schere, me enseñó el oficio; que Miguel Baudizzone—*rara avis*— me enseñó que no era necesario ser un animal para dar clases de arquitectura, y que Jorge Lestard fue: mi profesor. Recuerdo *Los miserables*, *La guerra y la paz*, *Anna Karenina*, *Madame Bovary*, *Rojo y negro* y *Crimen y castigo*.

Recuerdo que se podía fumar en las aulas, también que se hizo un plebiscito para que no se pudiera; ganó el partido de la salud y ahora así estamos. Me acuerdo de Fernando Chethman y de Gustavo Reinoso, y de los desayunos que nos preparaban su mamá Clelia y su papá Adolfo; también de María Cosentino y de María Vázquez... Recuerdo *Una temporada en el infierno*, *Las flores del mal* y a Mallarmé; a Kant y a Hegel y a *La lógica del sentido*. Recuerdo las maquetas que me hacía mi hermana Florencia, y la ayuda de mi madre en las entregas. Mi padre poco, mi hermana Jimena, nada.

Me acuerdo de algunos grupos que compartimos con Ana Raskovsky, Max Zolkwer—con quienes a veces nos cruzamos—, Paula Nijamkim, Mariela Hernández y Jessica Volonté; también de Ariel Hamu, Ulises, Fernando, Hernán, con quienes jamás nos volvimos a cruzar.

Recuerdo a Benjamin, al *Ulises*, a *En busca del tiempo perdido* y a *Moby Dick*. Recuerdo que dormía un par de días por semana abajo de la mesa del cuarto del ruso.

Me acuerdo—del final de la carrera—de Martín de Urrutia y Sergio Coluccio, de Carlos Piantino y de Javier Sbaraglia... Con alguno de ellos me cruzo todavía por la universidad. Recuerdo a Kazimir Malevich, a Piet Mondrian, diez años de Mozartum con Diego, y a Leonardo Favio. Recuerdo

que gané el Premio Anual de Arquitectura para alumnos en Diseño IV: fue prácticamente la única vez que me dio alegría un premio; la otra fue el primer premio de Artes Diversas de la Feria del Libro, en el colegio secundario. La alegría radica, supongo, en que ninguna de esas veces mandé yo las cosas: las mandaron sin avisarme.

De mis adjuntos me acuerdo especialmente de Julián Bonder, también de uno de sus ayudantes de entonces, Hernán Maldonado. Me acuerdo también de Cali Cerrutti, quien me aconsejó, literalmente, aprender a hablar; también guardo buen recuerdo de las peleas a gritos con Flavio Janches y con Mederico Faivre. Recuerdo a Chejov, a Beckett, a Brecht y a Pirandello.

Recuerdo que conocí a Gabriela, mi compañera y mamá de Oliverito. De mis primeros compañeros docentes me acuerdo de Javier Sayavedra, Pablo Capria, Marcelo Waisman y especialmente de Diego García, con quien arrancamos juntos como ayudantes y coincidimos varios años como docentes en Arquitectura III. También me acuerdo de mi primer ayudante, Cristina Bardelli.

Recuerdos tengo de *La gran ilusión*, de *Vivir su vida*, de los griegos y de *Berlín Alexanderplatz*. También de *Luz de invierno*, entre otras.

Recuerdo cuando me nombraron y también que se olvidaron de comunicármelo durante un año entero. El sueldo fue mucho tiempo de 82.50 pesos convertibles.

Me acuerdo de los seminarios para docentes, sobre todo los que dio Helio Piñón, a los que asistimos junto a Silvestre, Roque Frangella y Andrés Ferrari cuando éramos jovencitos. Ahí aprendí a valorar los libros en blanco y negro. También que muro perpendicular a ventanal bien orientado da buen efecto de luz.

Recuerdo las comidas de Arquitectura III con Joaquín, María Jesús, Diego, Anabela, Nacho y Claudio. También recuerdo, y extraño, la isla de Lestard.

Me acuerdo de mi primer adjunto, Ricardo “Ricky” Blander; lo hago frecuentemente, ya que me enseñó a armar los programas, dimensionar los lotes y a hacerme responsable de las cagadas que se mandan los docentes.

También de Adrián Donoso, que nos dio una mano importante, a mi socio en la docencia universitaria—Alejandro Borrachia— y a mí, al dejarnos a cargo de Arquitectura II cuando se fue a Arquitectura IV.

Recuerdo el *Tractatus, las Investigaciones Filosóficas* y *Los cuadernos azul y marrón*. Desde ahí veo sinópticamente, es decir, soy enteramente wittgensteiniano.

Me acuerdo del verano que pasamos haciendo los programas del año en el estudio de Lestard, con Hernán Maldonado, Sebastián Adamo y Marcelo Faiden. De ahí salió un buen ciclo de unos tres años.

Recuerdo a Hume, a Leibniz y a Peirce; a Ockham y a Duns Scoto. También al obispo Berkeley, como para seguir explotando mi veta clerical. Recuerdo mi incapacidad para aprender lógica. De los docentes del primer ciclo de Arquitectura II me acuerdo de Fabio Fusca, Nicolás Antonini y Carlos Galíndez; del segundo ciclo recuerdo especialmente a Lucho Intile, Andy Rogers—a quienes reclutamos en el pasillo el día que empezaban las clases—, a Pedro y a Nacho Ballester, quien me explicó que las plazas son básicamente proyectos de corte.

Con Borrachia llegamos a tener 250 alumnos y 37 docentes (el primer día). Después de eso solo quedó declinar.

Recuerdo *La construcción lógica del mundo, Mundo y objeto* e *Individuos*. Recuerdo la plaza Infico y el cubo Roblas. Me acuerdo de la reunión con el Mono Eduardo Cajide cuando rajé, y del exilio en la Arquitectura IV de Ricardo Blander, cuando volví: *Desterrado en la paz de estos desiertos con pocos pero doctos libros juntos, vivo en conversación con los*

difuntos y oigo con los ojos a los muertos, etc., etc. También del año que compartimos con Maxi Rhom en Arquitectura V.

Por mi singular condición y estirpe tengo memoria arquitectónica preuniversitaria. Recuerdo con cariño a Alec (Wood) y Patricio (Luteral); también a Jorge Roussillon y a Yanco.

A Beto Chiara y al Bicho, a Adrián Sebastián y a Javier Fernández Castro; también a Carlitos Rodríguez, a Marcela Vio, al Deca y a Bárbara.

Me acuerdo de los muebles petisos que diseñaba mi tío Horacio y de faltar a la escuela para ir a Yaciretá. De los primeros años de arquitectura me acuerdo de Julián Peña, de Javi Ferraro, de Geraldine y Violeta; de Maia, Tute y Gucho y también de Luis Wexler.

Recuerdo el calco berreta, el Rapidograph y la heliográfica; también cuando salió la Xerox y la 2.0.

I don't remember, I don't recall...
De los seis o siete años que tuve grupo me acordaba de todos los proyectos, de la nota y del nombre de cada uno de los alumnos, unos doscientos en total; diez años después prácticamente lo olvidé todo.

Sin embargo me acuerdo entre otros de Nacho Montaldo, de Leo y de Juancho; de Pablo Slomianski, Matías Imamura, Mario Lizza y Diego Dubove; de Federico Marino y Manuel..., de Santiago Frías, Javier Tomchinsky y Nicolás Nucifora, de Vera Ponce Betti, de Matías Orbaiz, también de Mercedes y de Franco y Fedé.

De los diez años entre JTP y adjunto (burócrata del espacio) me acuerdo poco de los nombres—también debe ser por la edad, sumada a la paternidad—, pero puedo mencionar a Javier Gorodner y Ariel Schapiro y a Ana Smud y Carolina Feller, mientras que de los últimos años me acuerdo especialmente de Axel Ibarroule, Luciana Breide, Angie Bielsa y Manuel Ciarlotti, que fueron alumnos y que ahora me acompañan como docentes de PU y PA [Proyecto Urbano y

Proyecto Arquitectónico]. También, a veces, laburamos juntos. Igual, de alguna manera, a todos mis alumnos los recuerdo y los tengo presentes.

También, para ir terminando, me acuerdo de los siete años que esperé y de los dos años que me la pasé dando concursos de adjunto, tarea insalubre si las hay. Ahora estoy anotado en varios de titular, con dudoso pronóstico.

Me acuerdo de lo que me acuerdo y de lo que me quiero acordar, y de lo que no me acuerdo es porque lo olvido y no lo puedo recordar porque me trae malos recuerdos.

Por último y en definitiva: me acuerdo de la reunión con Juan Molina, aunque no del contenido de la misma.

Texto de Ramiro Schere.

1. Trabajo de alumno. Arquitectura III, Cátedra Lestard, 1993.

2. Casa Nona House, Martín Fierro 2269, San Fernando, pcia. de Bs As, 2000. Premio Bienal de Arquitectura 2004 SCA-CPAU, (con asociados).

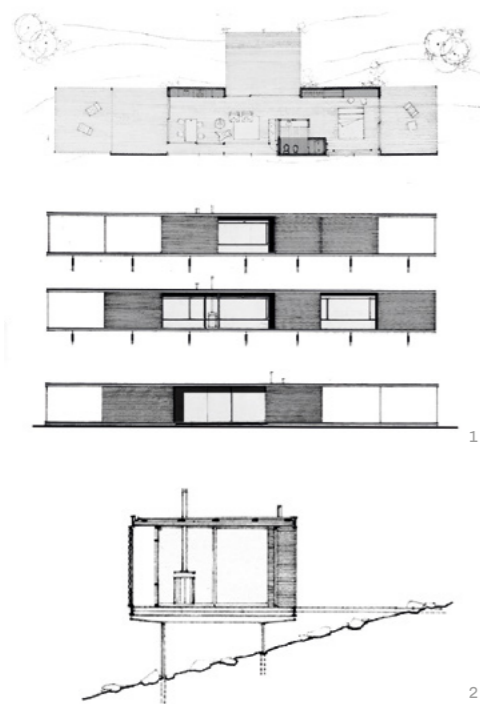
3. Cine universitario, Universidad Nacional de Lanús, 2000. Premio Bienal de Arquitectura 2004 SCA-CPAU, (con asociados).

4. Casa Cubo Roblas, Ing. Maschwitz, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociados).

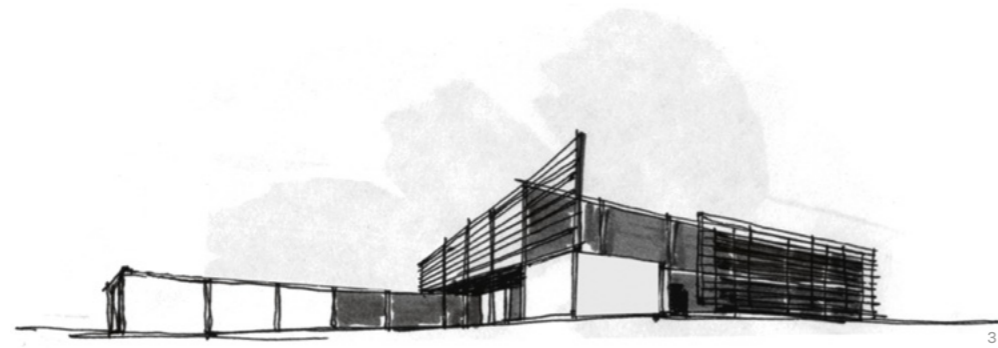
5. Variaciones matriz cuadrada, Edificio de Epidemiología, Universidad Nacional de Lanús, (con asociados).

Martín Torrado

FADU 1994-2001



1 y 2. Trabajo de alumno. Casa en la Sierra de Córdoba, Arquitectura III, Cátedra Arq. H. Baliero, 1996.
3. Trabajo de alumno. Oficinas en Parque Industrial Pilar, Arquitectura III, Cátedra Arq. H. Baliero, 1996, (en equipo).
4 y 5. Concurso Nacional de Anteproyectos Estación Terminal Ciudad de Concepción, pcia. de Tucumán, 2001. Primer Premio, (con asociados).
6 y 7. Complejo Deportivo de Tenis, Club de campo Hacoaj, Tigre, pcia. de Buenos Aires, 2007, (con asociados).
8 y 9. Concurso Nacional Ampliación de Casa de Justicia Ciudad de Santa Fe, 2005. Segundo Premio, (con asociados).



No sabía qué estudiar, no sabía qué seguir; mi viejo me dijo que me anotara igual en el CBC, para no perder la fecha de inscripción y tener que esperar todo un año; después podía cambiar de carrera. Te anotabas ni bien salías del secundario. Fui con un compañero del colegio que se llamaba Yapur, íbamos el mismo día. Él se anotó en Abogacía y después venía yo, y en el listado que había para anotarse venía Abogacía, Arquitectura. Yo me iba a anotar en cualquier cosa para no perder el turno de la inscripción, y leí Abogacía y Arquitectura, y dije bue... Tenía facilidad para dibujar, pero me inscribí sin conocer, me anoté por azar.

Empecé a trabajar y a cursar el CBC, para ver de qué se trataba. Tenía dos materias proyectuales: Proyectual y Dibujo; yo tenía facilidad para el dibujo, no tenía idea de qué era Proyectual; es más, no conocía Ciudad Universitaria. El primer día me bajé en el primer pabellón, no sabía adónde iba, tuve que caminar hasta otro pabellón. Me anoté en las materias y dije: bueno, que sé yo... Dibujo. Las demás eran comunes a cualquier otro CBC, entonces voy y empiezo, veo qué pasa y qué puede pasar. No tengo ningún familiar arquitecto, no conozco a ningún arquitecto, jamás me relacioné con ningún arquitecto, no tenía ni la menor idea de qué se trataba, y la verdad es que después me entusiasmo mucho.

En el CBC me fue bien, lo hice muy fácil, no me costó nada, las materias de Dibujo me resultaron fáciles. Mientras estaba haciendo el CBC falleció mi papá, entonces me pasé a la noche. Fue un cambio importante, cursé la mitad a la mañana con todos mis compañeros de la mañana, y después la segunda mitad a la noche. Cuando entré en Arquitectura conocía a muchos que iban a las cátedras de la mañana y muchos que iban a las cátedras de la noche, conocía los dos turnos. Me recibí en el 2001; en el 2000 terminé de cursar, pero me quedó una materia, Diseño, que la

hice sola. Cursé todos los Diseños en la cátedra Baliero, de I a V, una cátedra diferente de las demás, tenés que tener suerte con los docentes que te toquen, hay muchos profesores. En V quedé libre, porque trabajaba mucho.

Me quedaba solo cursar Arquitectura V; cursé la última materia en la cátedra de Justo Solsona, a la mañana, con Luis Bruno.

Durante el CBC se produjo la diferencia entre Berardo Dujovne y Carmen Córdova, se corrió a Carmen Córdova y subió Dujovne, que fue el decano durante toda mi carrera, un momento casi sin participación ni de los profesores ni de los alumnos.

Mi facultad era apolítica, pero ocurrió algo que me parece que no les pasó a los que vinieron después, ni les pasó a los que venían de antes. Es que cuando yo me recibí tenía una lista de veintisiete excelentes arquitectos y compañeros de facultad que se fueron del país.

Una vez recibido, fui ocho años docente en Baliero a la noche, y en Solsona a la mañana.

Cuando ganamos el concurso de la Terminal de Ómnibus de Tucumán, que después no se hizo, estuvimos bastante allá y nos informamos muchísimo sobre la Escuela de Tucumán. Vas y ves un lugar que en algún momento parece haber sido como la cuna de la arquitectura. La Escuela de Enfermeras es buenísima.

La impresión que nos llevamos es que en un momento eso fue la primera escuela de arquitectura moderna del país.

Cuando cursaba, dibujé mucho de lo que se construyó en la década del 90. Las terminales de tren de Solsona de TBA, la cancha de Boca, Puerto Madero. Todos mis compañeros tenían trabajo. Dibujaron todos los edificios que se construyeron en los 90, en Puerto Madero, en la época de Menem, toda esa opulencia. No sé si se aprendía mucho dibujando ese tipo de obras. Alguien, en un momento lo produjo, vas caminando por

Puerto Madero... Con Gustavo Robinsohn estamos haciendo un trabajo sobre 200 edificios, todos excelentes, de otro tiempo. Hoy caminás y no encontrás buenos edificios, te cuesta mucho.

Nosotros siempre charlamos eso, la preocupación está y me parece que estos años son un momento de producción muy importante: hay cuatro obras por manzana, pero no hay que ser ingenuo, de las cuatro obras por manzana las cuatro son malas. Son egresados de la UBA, son todos egresados.

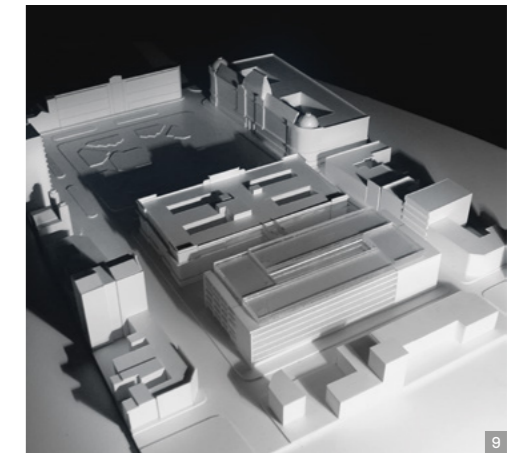
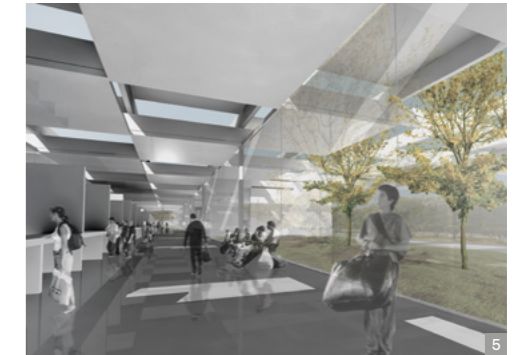
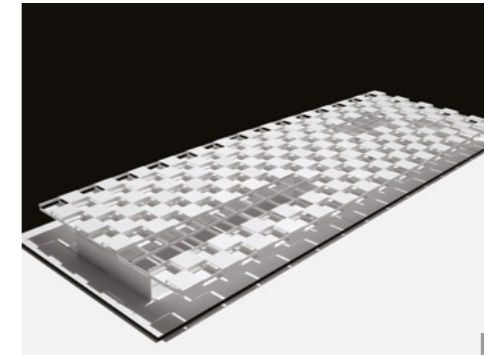
Me preocupa el anonimato, la nada, estos edificios que no son, que tratan de ser, que se les escapó un plano inclinado que vos lo ves y decís: ¿y?

Con los inversores el arquitecto perdió todo el poder en la negociación, y el respeto, cuando se hace un proyecto.

Angelo Bucci, un arquitecto brasileño joven que estuvo hace unos años y vino a corregir a la facultad, decía que el problema de la arquitectura de Buenos Aires es que no supieron aprender de los maestros, y que los paulistas tuvieron la formación de aprender de ellos y armaron escuelas donde había tipos que seguían con el pensamiento, estudiando y reflexionando sobre los temas que ya venían trabajando. Acá, dice, el porteño es consumidor de ideas ajenas.

Hay un déficit grande en la facultad en todas las materias técnicas, sin renovación de los programas, no se renuevan los profesores. Me acuerdo que hace unos años estaba el concurso de Construcciones, y le dije a Carlos Sallaberry, que está en otra cátedra, de presentarse a Construcciones y enseñar arquitectura.

Álvaro Siza da Construcciones, la materia de él es Construcciones I, II y III, no da Proyecto, enseña cómo se construye. Sería buenísimo; en la facultad es muy difícil, son ideas, es muy difícil también concursar, no te dan lugar.



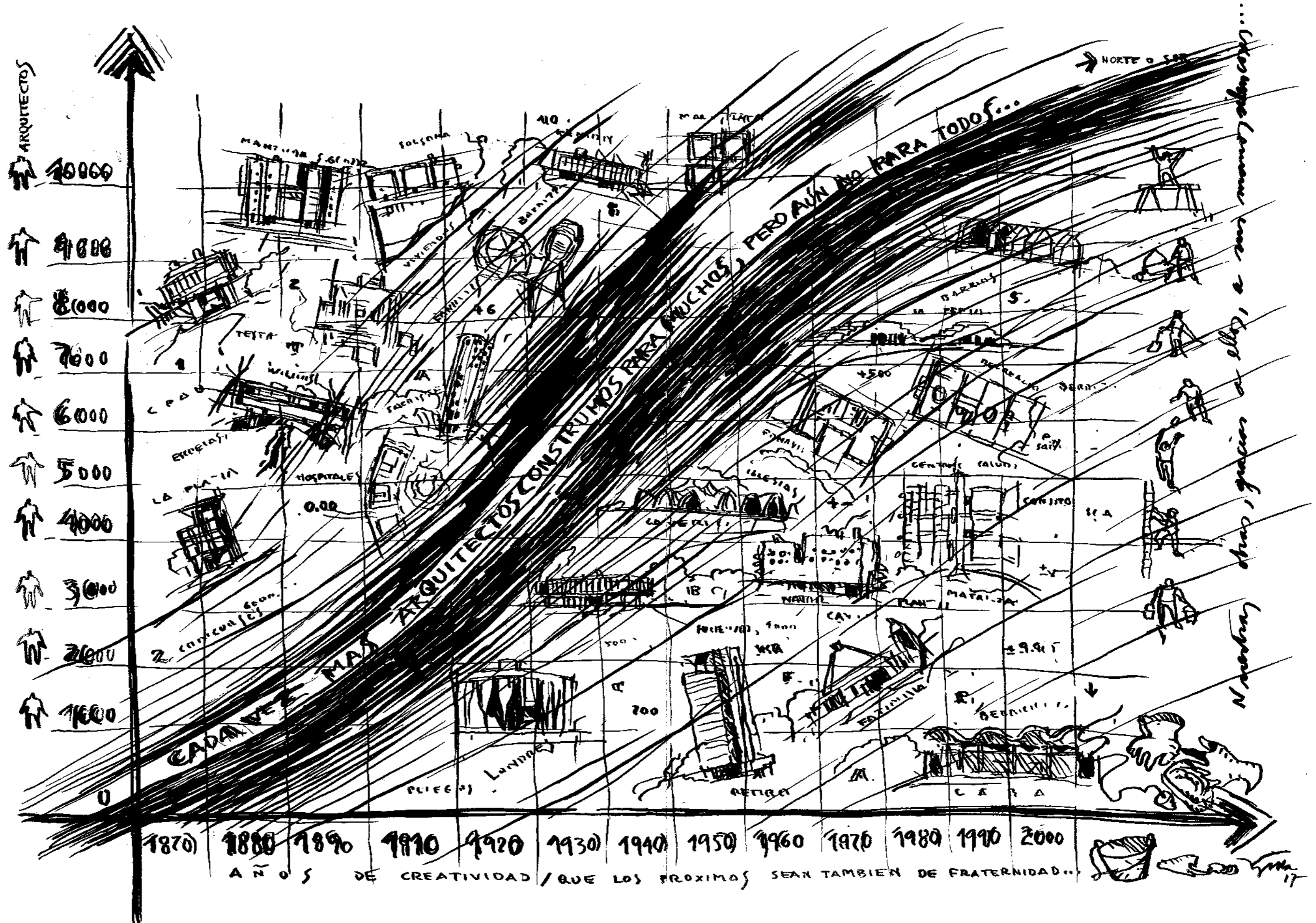
“Años de creatividad... ¡que los próximos sean también de fraternidad!”. Este deseo de Roberto Frangella expresa también el interés de DAR, desde sus comienzos, por aunar experiencias individuales y colectivas, interés que, a partir de las entrevistas y las exposiciones realizadas con el eje “Yo alumno / Yo arquitecto”, ha permitido elaborar el libro *De alumnos y arquitectos. Una historia de la enseñanza de la arquitectura a través de sus protagonistas. 1930-2000*.

A través de una convocatoria abierta propusimos una visión amplia de la arquitectura, incluyendo distintas voces, creando una memoria de la enseñanza en nuestra facultad y valorizando nuestra producción arquitectónica de tal manera que permita establecer correspondencias identitarias.

La cantidad de graduados de nuestra facultad ha crecido exponencialmente con el fluir del tiempo; de las decenas que se contaban en 1870, alcanzamos —en el año 2000— la cifra de 32.257 arquitectos egresados.

Atravesados por diferentes contextos históricos, distintas concepciones de enseñanza, numerosos planes de estudios, hemos conformado un bagaje que desde DAR queremos atesorar, revisar y seguir generando, con la incorporación de las restantes disciplinas de diseño de nuestra facultad.

“Cada vez más arquitectos construimos para muchos, pero no aún para todos”. R. Frangella



Dibujo del arquitecto Roberto Frangella, a partir del gráfico que registra el número de arquitectos egresados entre 1870 y 2000.

Diana Agrest | 102

Buenos Aires, 1941
Es reconocida por su enfoque único e innovador de la teoría y la práctica de la arquitectura y el urbanismo. Desarrolló su carrera a través de la escritura de ensayos teóricos, de su propio trabajo como arquitecta y en la enseñanza. Profesora en la Escuela de Arquitectura y Planeamiento de la Universidad de Princeton, en The Cooper Union for the Advancement of Science and Art y en las universidades de Columbia, París y Yale. Miembro de The Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de Nueva York. Ha realizado numerosos proyectos en Europa, América, Asia; son proyectos urbanos, edificios administrativos, residenciales, como John and Mary Pappajohn Sculpture Park, en Des Moines (Iowa); Green Belt, en South Amboy (Nueva Jersey); Liberty Harbor Market Square, en Jersey; City International Film Center, en Shanghái (China); Diseño urbano y Plan Maestro para la urbanización Xu Jia Hui, de 13 km2, en Shanghái (China).

Mario Roberto Álvarez | 68

Buenos Aires, 1912-2011
Recibió la beca Ader (1937-1938), en Europa, dedicada a viviendas obreras y hospitales. Académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) y académico titular de la Academia Nacional de Ciencias desde 1996. Doctor *honoris causa* por las universidades Católica Argentina y John Fitzgerald Kennedy. *Honorary fellows* del American Institute of Architects, como uno de los diez mejores arquitectos del mundo. Ha recibido el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes y el Premio a la Trayectoria de la misma fundación (1996), y numerosos premios y distinciones por sus obras. Reconocido como el número uno de Sudamérica por el World Survey / World Architecture en 1972, 1998 y 1999. Expositor en seis Congresos Panamericanos y en cinco Congresos Internacionales de Arquitectura. Ganador del Ranking Clarín Arquitectura en los años 2005, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011 y 2012.

Antonio Antonini | 104

Buenos Aires, 1936
Ha sido profesor universitario en la UBA y en la Universidad Nacional de La Plata. Titular de la Cátedra de Diseño en la Universidad de Palermo, y miembro del Consejo Administrativo de la FAU, UBA. Socio fundador, en 1961, del estudio Antonini-Schon-Zemorain. Jurado y asesor en diversos concursos nacionales de anteproyectos de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) y de profesores en la UBA. Ha sido consejero, representante y presidente del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU), y disertante en diversas conferencias.

Ha participado en concursos de arquitectura tanto nacionales como internacionales, en los que obtuvo más de 18 primeros premios, 10 segundos premios y 9 terceros premios. En 1992, el estudio recibió el Premio Konex de Arquitectura por su trabajo en el quinquenio 1987-1991.

Jorge Aslan | 106

Buenos Aires, 1937
Realiza viajes de estudio y especialización durante un año, y en 1961 se incorpora al Directorio de Aslan y Ezcurra s. A. Participa profesionalmente desde entonces en toda la obra del estudio, que actualmente preside. Es numerosa su actividad directiva, gremial y pública, como también su participación como jurado en diversos concursos de arquitectura y de diseño. Entre las obras más destacadas pueden mencionarse la planta Elida Gibbs, de Unilever; los edificios Hoechst, Bayer, Volkswagen, Novartis, Scania, Gillette, Kraft Foods; la planta industrial M. T. Majdalani; el Club Atlético River Plate; la Papelera Samseng, en San Pablo, Brasil; el Laboratorio Orion YPF, en Ushuaia, Tierra del Fuego; KM 314; Lagos del Mar; Lomas del Golf y la Cámara Argentina de Comercio en la CABA. Varias de estas obras merecieron diversos premios, tanto a nivel nacional como internacional.

Miguel Baudizzone | 108

Buenos Aires, 1943
Profesor titular de Arquitectura, fadu, uba, entre 1983 y 2008. Fundador del Estudio Baudizzone-Lestard y Asociados, en 1966. Autor de numerosas obras construidas y proyectos de concursos premiados y publicados en la Argentina y en el extranjero, entre ellos el Auditorio de Buenos Aires, el Auditorio de Mendoza, la Ciudad Aerolíneas, el Hotel Casino de Rosario, un conjunto de usos mixtos en Bolivia, hoteles en Resistencia, Montevideo, Salta; edificios de oficinas, departamentos y conjuntos de viviendas de interés social. Ganó numerosos concursos de diseño urbano: Área Retiro, Ciudad Universitaria de Buenos Aires, y proyectos urbanos privados como Santa María del Plata. Jurado de concursos de arquitectura en Argentina y en el exterior. Publicó el libro *Ensayo y ópera*, en 2008, con Jorge Lestard. Desde 2009 es el director de Seminarios Urbanos de Buenos Aires.

Daniel Becker | 236

Buenos Aires, 1961
Profesor titular de Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico, FADU, UBA. Realizó una Maestría en Arquitectura en la Graduate School of Design, Harvard University. En 1993 funda en Buenos Aires el estudio Becker-Ferrari, junto con el arquitecto Claudio Ferrari.

En 1999 recibe el Premio Vitruvio a la nueva generación de arquitectos, otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes. En 2008 funda el estudio B4FS. Ha recibido numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que se destacan: primer premio en el Concurso para el Centro Cultural del Bicentenario; mención en el concurso Refuncionalización y Puesta en valor del edificio Majestic-AFIP, segundo premio en el concurso para las nuevas sedes del Ministerio Ciencia y Tecnología y del Conicet en el predio de las ex bodegas Giol, finalista en el concurso internacional para el Centro Cultural Gabriela Mistral, en Santiago de Chile.

Carlos Alberto Berdichevsky | 110

Buenos Aires, 1940
Profesor FADU, UBA, y de la Universidad Nacional de La Plata (1962-1966). Profesor adjunto en la UBA desde 1973, y asociado desde 1984-2010. Profesor consulto desde 2010. Miembro del Comité Directivo y Profesor en la Maestría en Diseño Avanzado en la UBA. Profesor por convenio de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) en Barcelona, y de la University of Illinois at Chicago (UIC). Presidente del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU) 2006- 2009. Miembro del Tribunal de Honor, Comisión Directiva y Colegio de Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires. Ocupó varios cargos técnicos en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires: director general de Arquitectura, director de Proyectos de Equipamiento Urbano, director de Infraestructura y Racionalización de Edificios. Desde 1980 integra el estudio Berdichevsky-Cherny, especializado en arquitectura corporativa y viviendas individuales y colectivas. Ha recibido premios y distinciones en concursos y por sus obras.

María Victoria Besonías | 180

Madrid, 1947
Profesora adjunta de Arquitectura en la Cátedra Molina y Vedia-Sorin, FADU, UBA, desde 1986. Miembro del Cuerpo de Jurados de la Federación Argentina de Entidades de Arquitectura (FADEA). Ejerce la profesión de manera independiente desde 1975, y recibió diversos premios por sus obras. Titular del estudio Besonías-Almeida. En 2012 participa como conferencista en la XVIII Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, en la XXIV Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura en San José de Costa Rica, y en la Conferencia Internacional L4titudes en la Universidad de Texas. Sus obras han sido exhibidas en diferentes instituciones del país y del extranjero, y participaron de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2008 y 2012.

Recibió el Premio a la Trayectoria, otorgado por el Senado de la Provincia de Buenos Aires.

Bernardo Bischof | 112

Buenos Aires, 1939-2007
Hijo de una familia inmigrante humilde, de cuatro hermanos. Estudió en el Colegio Nacional de Buenos Aires, y luego Arquitectura en la UBA en el período 1959-1966. En aquellos años hubo abundancia de concursos de arquitectura y las ideas del movimiento moderno se lograban indirectamente por medio de las correcciones de los docentes. Ayudante de cátedra hasta La Noche de los Bastones Largos. No retomó la docencia. Conformó un importante estudio: Aftalión-Bischof-Egozcue-Vidal, galardonado por reconocidas obras y concursos. En el 2002 comenzó a ejercer la profesión en forma independiente. Entre sus obras destacadas se encuentran el Hospital de Pediatría Juan P. Garrahan, Costa Salguero, conjuntos de viviendas, edificios varios y el Hospital Pedro de Elizalde.

Ricardo Blinder | 238

Buenos Aires, 1961
Profesor adjunto de Diseño Arquitectónico, FADU, UBA. Profesor invitado en el New Jersey Institute of Technology, el Pratt Institute School of Architecture, Nueva York (Estados Unidos), y en la AARC Academy de Milán, Italia; y como investigador en la Universidad TUDelft, Holanda. Ha participado en el Consejo de Planificación Urbana de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y en la Comisión Interdisciplinaria para la elaboración de modificaciones al Código de Edificación. Miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Se ha desempeñado como asesor en la Secretaría de Planificación Urbana del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el Museo Nacional de Bellas Artes. Desarrolla su actividad profesional con el arquitecto Flavio Janches desde 1985, y ha colaborado en el desarrollo de proyectos y obras con el estudio Baudizzone-Lestard-Varas.

Sandro Borghini | 182

Buenos Aires, 1949
Docente de los Cursos de Arquitectura de La Escuelita, bajo la dirección de los arquitectos Tony Díaz, Ernesto Katzenstein, Justo Solsona y Rafael Viñoly, 1978- 1981. Ha sido profesor adjunto de Diseño Arquitectónico, cátedra Solsona. Es coautor del libro *Perspectivas: Borghini, Minond, Vega*; y también de 1930-1950, *arquitectura moderna en Buenos Aires*, con Hugo Salama y Justo Solsona. Ha desarrollado una amplia actividad profesional como miembro del estudio Ades, Borghini, Grin, Otaola, Otaola hasta 1982, habiendo ganado numerosos

premios en concursos nacionales de anteproyectos. Trabaja en la actualidad con la arquitecta Maine Pereyra. Participó de numerosas exposiciones con sus dibujos. Participa en el Proyecto Croquiseros Urbanos desde sus inicios, en 2010.

Luis Bruno | 240

Buenos Aires, 1960
Decano FADU, UBA, 2014. Vicedecano FADU, UBA, 2006-2010. Profesor en el taller de Justo Solsona. Profesor titular de Proyecto Arquitectura y Proyecto Urbano, desde 1996. Titular del Taller Explora, junto a Daniel Becker, Mederico Faivre y Adrián Sebastián, donde trabaja sobre necesidades concretas de organismos e instituciones estatales, desde 2007. Director del estudio Point Design Buenos Aires. Entre los trabajos premiados figuran la Casa de Gobierno de la provincia de Córdoba, el Master Plan del Parque Cívico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Anteproyecto de la nueve sede del Gobierno porteño. Consejero del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU) entre 2006 y 2010, e impulsor de la ley de contratación pública de servicios profesionales de arquitectura, que obliga al Estado a contratar sus obras a través de concursos públicos abiertos.

Roberto Busnelli | 288

San Miguel de Tucumán, 1966
De estudiante, ingresó como colaborador en el estudio Sánchez Gómez-Solsona-Manteola-Santos-Salaberry y asociados. Una vez recibido, participa en el taller de Arquitectura Experimental del arquitecto Peter Eisenman (EE.UU., 1992). En el 2002, se gradúa en la Carrera de Especialización en Diseño de Mobiliario, FADU, UBA, homologada por la CONEAU. Secretario General de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) entre 2010 y 2013. Miembro del Colegio de Asesores y Jurados de Arquitectura de la SCA (2010-2013, 2013-2017). Profesor y socio fundador del Museo de Maquetas de la FADU, UBA, y de las Facultades de Arquitectura de la Universidad de Palermo (UP) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Junto a Ricardo Blanco y Gastón Girod funda Team Fierro - Muebles de Autor, cooperativa de diseño que produce mobiliario de diseñadores argentinos. Titular del estudio Busnelli, desarrolla su labor profesional en viviendas y edificios en altura e institucionales, diseño de equipamiento y mobiliario. Recibió numerosas distinciones nacionales e internacionales, y es autor de varios libros.

Eduardo Cajide |184

Buenos Aires, 1951
Decano FADU, UBA, 2010-2014. Profesor regular adjunto

Juan Fontana [|]254 Buenos Aires, 1955 Desde 1983 es profesor en diversas instituciones universitarias: Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador, Universidad de Palermo. Artista plástico. Desde 1989, asociado al arquitecto Clorindo Testa, desarrolla numerosos concursos, proyectos y obras: casa en La Pedrera, Uruguay; Universidad Di Tella; galería Jack Martínez; Universidad del Salvador en Pilar; Universidad Tres de Febrero; Colegio de Escribanos; Centro Cultural Konex; casa en la Barranca; hall, acceso y Patio de los Tilos del Centro Cultural Recoleta; Campus de la Universidad de San Luis. Realiza exposiciones, participa en premios, salones y concursos nacionales e internacionales de arquitectura y artes plásticas. Sus trabajos han sido expuestos, en forma individual y colectiva, en museos de nuestro país y del exterior: MOMA, Nueva York (colectiva de arquitectura); Royal Institute of British Architects, Londres (dibujos); Galería Gasco, Chile; Galería en Meda, Milán; Bienales de Arquitectura de San Pablo y Venecia.

Roberto Frangella [|]128 Buenos Aires, 1942 “Estudí arquitectura y desde allí crecí en toda forma creativa de expresión plástica. Mi camino partió del dibujo lineal a conquistar los espacios de las tramas, las manchas y finalmente el color. He realizado obra en estas disciplinas y en trabajos de volumen.Actualmente, después de la crisis del 2001, soy un cartonero reciclador que construye con ese material su obra. Anteriormente modelé cerámica y soldé hierros en desuso. Me apasiona la construcción casi casual, de ensamblados y pegados, construir con elementos y partes; creo que eso me queda del arquitecto. Igualmente mis obras llevan un concepto que maneja imágenes de figuración, pero siempre apunto al mensaje, con la idea de la igualdad, la justicia y el bienestar de todo el planeta. En realidad, por el camino del arte expreso mis convicciones de ser humano que aspira a un mundo mejor. Es el arte del entendimiento entre los hombres. He realizado varias muestras individuales sobre estos temas: trabajo de los albañiles, vida de los cartoneros, lucha de las cooperativas; también he participado en numerosas muestras colectivas, algunas en el extranjero: Madrid, París, Milán. He obtenido premios en concursos”.

Axel Fridman [|]292 Buenos Aires, 1971 Profesor FADU, UBA. Entre 1998 y 2000, se asocia con Tristán Diéguez para comenzar su práctica independiente y vive en los Estados Unidos, donde realiza la maestría de Diseño Avanzado en la Universidad de Columbia.

Han obtenido varios premios entre los que se destacan los primeros premios en los concursos de ampliación de la Facultad de Ciencias Económicas UBA (2004) y proyecto de la Facultad de Psicología UBA (2006), y los segundos premios en los concursos de rediseño de la Plaza de la República (2001), Instituto Técnico Judicial (2009), ampliación de la Cancillería (2010) y Consejo de la Magistratura (2010). Su obra *Clay 2928* recibió el segundo premio de arquitectura del Gobierno de la Ciudad. Seleccionado como representante argentino en la Primera Bial de Arquitectura Latinoamericana de Pamplona, España (2009). Participan también en Prague Architecture Week (2012), ENADII México (2010) y XVI Bienal de Arquitectura de Santiago de Chile, 2008. Sus trabajos han sido publicados en medios locales e internacionales.

Oscar Fuentes [|]256 Provincia de Buenos Aires, 1959 Profesor en la Universidad Nacional del Litoral. Docente en la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos (EAEU) de la Universidad Torcuato Di Tella desde su fundación, como coordinador del Programa para Graduados en Arquitectura y Tecnología. Profesor de varias asignaturas de grado y promotor de múltiples actividades en el CEAC. Ha sido profesor en la FADU, UBA. Ejerce su práctica profesional independiente desde 1989, en Buenos Aires. Entre sus numerosas obras se destacan el Parque Central de Mendoza, la Fundación Banco Patricios, el edificio Dock 8 Puerto Madero, la casa Dresl, el edificio Quesada, etcétera. Es colaborador permanente de la revista *Otra Parte, revista de artes y letras* y de la revista 1:100, y coordinó el libro *Relevamientos*, publicado por la cátedra de Tony Díaz, FADU, UBA.

Arnoldo Gaité [|]130 Santa Fe, 1934 Discípulo y docente de Wladimiro Acosta, trabajó en el proyecto de Villa Maciel. Dirigió la Escuela de Diseño y Artes y fue profesor de posgrado de Bellas Artes, Santa Fe. Profesor titular de Arquitectura en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Resistencia. Renunciante en 1966, se reintegró a la UBA en 1984. Profesor titular de Arquitectura en varias materias, vicedecano durante dos períodos, director de la carrera de Formación Docente. Profesor Consulto desde septiembre del 2000. Dirige la cátedra libre Wladimiro Acosta, y el Programa Helios, de investigación y difusión del diseño. Investigador categorizado 1, actúa en arquitectura y diseño, participa en numerosos eventos y exposiciones y es autor de varios libros. Sus obras y diseños se publican en medios nacionales y extranjeros, y ha recibido premios y distinciones.

Marcelo Gianfelici [|]258 Roma, Italia, 1944 Trabajó como Director del Programa de Práctica Profesional e Investigación, Secretaria Académica de FADU, UBA, 2006-2010. Ha dictado Cursos de posgrado sobre Acústica Arquitectónica en el Centro de Actualización Profesional de la Secretaría de Posgrado de FADU, UBA. Se ha desempeñado durante 14 años en la Comisión Municipal de la Vivienda, División Obras de infraestructura de Villas de Capital Federal, encargado de planta de premoldeados en Obra de relocalización de ex Villa 7, Asistente de Dirección de Obras en Conjunto San Pedrito, Conjunto Pampa, infraestructura en Lugano I y II, Ciudad General Belgrano. Como profesional independiente ha realizado, entre otras obras, el Conjunto Habitacional Los Tilos, proyecto 240 viviendas (1996), Barrio Cerrado Villa Los Tilos. Fue vicepresidente del Colegio de Arquitectos, Regional Sudeste Entre Rios, 1996.

Matías Gigli [|]260 Buenos Aires, 1960 Docente de Arquitectura 3, Cátedra Roca, FADU, UBA, hasta 2010. En la actualidad Profesor invitado en Taller Integral de Arquitectura TIA 4, en la Universidad de Morón. Estudió Bellas Artes en la escuela Ernesto de la Cárcova. Miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Integrante del Colegio de Jurados y Asesores en Arquitectura y del Colegio de Asesores de Planeamiento. Integrante del estudio Aslan y Ezcurra Arquitectos, de extensa tradición familiar en la profesión, donde desarrolla obras de múltiples temáticas. Los concursos fueron el medio para materializar las búsquedas. Participó en más de veinticinco concursos, obteniendo numerosos premios y distinciones, entre otros: Plaza Vaticano, adyacente al Teatro Colón, Concurso Nacional de Ideas Parque de las Ciencias, sede del Instituto Técnico Judicial Dra. Cecilia Grierson.

Lucas Gilardi [|]296 Buenos Aires, 1968 Profesor regular adjunto de Proyecto Arquitectónico en el taller AVB, de Alejandro Vaca Bononato, FADU, UBA, desde 2008. Consejero por el claustro de Profesores, FADU, UBA, 2014-2018. En 2006 comenzó a desarrollar, asociado con Gustavo Diéguez –con quien también se vinculó en numerosas experiencias desde la etapa estudiantil– trabajos con el nombre a77. Su trabajo consiste en la producción de una variedad de objetos de uso cotidiano que llegan a alcanzar el tamaño de piezas de arquitectura. En sus proyectos combinan el arte, la arquitectura, la sociología y el urbanismo con

un particular interés por la reutilización de restos industriales. Consultor en el Proyecto ARG/08/027 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Ministerio de Infraestructura, Subsecretaría de Urbanismo y Vivienda, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

Daniel Gombinsky [|]188 Buenos Aires, 1951 Profesor adjunto de la asignatura Arquitectura, cátedra Molina y Vedia-Sorin, FADU, UBA, desde 2001. Entre 2001 y 2003 participó en el proyecto de investigación “Ernesto Vautier, obras y exploraciones más allá de los límites” como investigador de apoyo, bajo la dirección del arquitecto Juan Molina y Vedia, UBACYT A 018, acreditado por la UBA. Integrante del estudio profesional Cajide-Farji-Gombinsky + Rossen. Ha recibido premios y menciones en concursos como la Estación Hidrobiológica en Puerto Quequén; 143 Viviendas en Jesús María; 75 Viviendas en Villa María; 93 Viviendas en Corrientes; 140 Viviendas en Catalinas Sur; Parque Mujeres Argentinas, Puerto Madero.

Emilio Gómez Luengo [|]132 Buenos Aires, 1935 Profesor en el área de Diseño y Proyecto, FADU, UBA, períodos 1964 a 1968, 1973 a 1975 y 1983 a 1985. Profesor asociado desde 1985 hasta 1995. Corresponsable del curso de ingreso a la FADU, UBA, verano 1983-1984. Profesor titular del curso de Introducción a la Arquitectura, FADU, UBA, año 1984. Director académico de la carrera de posgrado de Arquitectura Interior, por concurso, FADU, año 2001-2005. Miembro del Consejo Profesional de Arquitectura (CPA). Socio titular de Gómez Luengo y Asociados. Participante en Bienales Internacionales de Arquitectura de Buenos Aires. Expositor en la Bienal Internacional de Venecia, Italia, año 2000. Miembro del Comité Ejecutivo de la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, 1997 a 2005. Curador de la muestra Arquitectura Bancaria - Centro Cultural Borges, Buenos Aires 1997. Expositor Invitado en la Bienal de Arquitectura Latinoamericana de Recife, Brasil, 1995.

Mario González [|]134 Mendoza, 1938 “Vimos la luz mendocina del 38 para vivir acelerados tiempos de convulsiones sociales e invenciones tecnológicas. Padre maestro y madre profesora de piano, vivimos en el estudio y la musical poética del hacer. Ingresé en el 56 a la facultad, en tiempos de radical transformación por una entusiasta juventud protagonista que creó los Talleres Verticales. Nos

adscribimos al taller de las Casas Blancas, de Eduardo Ellis, y nos animó la actitud de debate, que proclamaba la autonomía local del movimiento. Allí nos unimos a Raquel Adesso en abrazo arquitectónico. Nuestro taller nació en los convulsionados 70, defendiendo la autonomía del aprendizaje, y proseguimos en experimentación constante con obras que avalaban la postura. El taller sigue a cargo del arquitecto Marcelo Pedemonte. Como Profesor Consulto continúo en Teoría de la Arquitectura, e investigando nuestro derrotero”.

Germán Hauser [|]298 Buenos Aires, 1972 Profesor FADU, UBA, desde 1997. Colaboró con diferentes estudios en la Argentina. Luego de una serie de viajes, realizados en el año 2002, comenzó su práctica profesional, desarrollando trabajos en asociación con diversos arquitectos. En el año 2004 se casó con Julieta Haines con quien tiene actualmente tres hijos: Matías, Tomás y Sol. A finales del año 2005 fundó Hauser-Ziblat Oficina de Arquitectura. Su trabajo, desarrollado junto con su socia Daniela Ziblat y su equipo, obtuvo diferentes distinciones. Brindó conferencias para exponer el trabajo del estudio en la Argentina y en el exterior. Es coautor del proyecto para la sede del Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación.

María Elisenda Hojman [|]190 Buenos Aires, 1955 Realizó tareas de docencia en distintos centros académicos de la Argentina, entre ellos la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y el Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella. Ejerce su práctica profesional en la Argentina, donde obtuvo diversos premios y distinciones en concursos nacionales de anteproyectos, entre los años 1978 y 1996, asociada con Pablo Pschepiurca y Javier Hojman, y a partir de 1991 en el estudio Aisenson, del cual es socia titular desde 1996. En los últimos años el estudio ha realizado emprendimientos para oficinas tales como el edificio Malecón y su entorno vial, y la torre Bouchard Plaza, conjuntamente con el estudio HOK de St. Louis, EE.UU., así como el desarrollo de proyectos como la manzana de Madero Plaza y las torres de Le Parc, Puerto Madero.

Luis Ibarlucía [|]192 Buenos Aires, 1952 En 1978, forma parte del estudio Antonio Díaz y Asociados, junto con el arquitecto Gabriel Feld. Durante ese período realizan muchos proyectos de envergadura, entre los que se destacan los conjuntos

de vivienda y los proyectos de escuelas para la Ciudad de Buenos Aires. Paralelamente, integra el equipo docente fundador de La Escuelita, y posteriormente, la cátedra del arquitecto Tony Díaz, como profesor adjunto. Desde 1988 hasta la actualidad, dirige su propio estudio. Ha realizado importantes obras como el laboratorio Biosidus y el laboratorio INDEAR, y los proyectos de 37 escuelas nuevas para la Provincia de Buenos Aires. En 1998 participó en los Proyectos Urbanos de Tratamiento Costero para la ciudad de Posadas. Ha obtenido importantes premios en concursos: 200 Viviendas en Santa Fe, Centro Cultural del Bicentenario, entre otros.

Jorge Iribarne [|]136 Buenos Aires, 1945 Profesor FADU, UBA, desde 1999. Profesor titular regular de Arquitectura, 2000-2006. Secretario Académico desde 2010. Profesor y director académico de la carrera de especialización de posgrado en Proyecto Urbano. Miembro de la Comisión Asesora del Plan Urbano Ambiental de Buenos Aires, en representación de dicha facultad desde 2004. Se ha desempeñado como vocal de la Comisión Directiva en la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Miembro de los Colegios de Jurados y Asesores de Arquitectura y Planeamiento, y del Comité Editorial de la revista. Ha recibido distinciones profesionales en concursos y por sus obras: Premio Colegio de Arquitectos de España, en la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, 1987; Premio Anual de Arquitectura CPAU-SCA: 1989 y 1991; Primer Premio, Centro Universitario de General Pico, La Pampa; Segundo Premio. Concurso de Ideas Urbanísticas para el Área Retiro, 1996, y Concurso Banco Central de la República Argentina, 1997.

Ariel Jacobovich [|]300 Buenos Aires, 1971 Profesor de Morfología FADU, UBA, y director, desde 2010, del proyecto de investigación Ciudad Roca Negra, nuevas formas ensamblarias para la generación de proyectos de arquitectura en contextos de colectivos autogestionarios, en el área de Proyecto y Hábitat. Fue profesor y crítico invitado en diversas facultades de Arquitectura: Universidad Di Tella, Universidad de Palermo, Universidad de Buenos Aires, Universidad de la República (Montevideo), Universidad de Talca (Chile). Dirigió en 2009 el taller de proyectos “Tránsito de objetos, laboratorio de arquitectura sobre la feria de Tristán Narvaja”, en la Universidad de la República (Montevideo). En su estudio, desarrolla desde el 2004 nuevas experimentaciones en arquitectura, basadas en la mediación productiva entre prácticas materiales,

Académico de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile. Consultor en la Dirección General de Arquitectura, MCBA. Ha recibido becas del Gobierno de Francia en Urbanismo (1972), y del Gobierno de Canadá (1990). Entre sus obras figuran el Centro Administrativo Investigaciones Médicas, Buenos Aires; Centro Cultural Las Condes, Santiago de Chile; Estadio Banco Central de Chile; Codelco Central, Calama, Chile; Torre de Manantiales, Mar del Plata, provincia de Buenos Aires; Estudios Leiva, CABA. Ha realizado numerosos concursos nacionales e internacionales y ha participado en publicaciones locales y extranjeras.

Lala Méndez Mosquera [|] 74 Buenos Aires Aires, 1930 Adolfina Vilcinskas se graduó en la FAU tras haber incursionado en la docencia universitaria y en la tarea editorial y de diseño, vocación temprana que descubrió trabajando varios años en la ahora mítica Editorial Abril. Se casó con el arquitecto Carlos Méndez Mosquera, y comenzó a utilizar su nombre abreviado, que conserva hasta hoy. Con él fundó Cícero Publicidad y, en 1963, la revista *Summa*, que pasó a dirigir en 1965, cuando fundó Ediciones Summa, cuyo trabajo cosechó numerosos premios nacionales e internacionales. Inició los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Fue jurado para varias universidades, y organizó varias campañas centradas en temas ecológicos y patrimoniales, entre otras actividades.

Alejandro Micieli [|] 194 Buenos Aires, 1953 Profesor titular de Urbanismo III, FADU, Universidad de Morón, 1999-2004. Estudio de caso señalado como “best practice” por el equipo de estudio UBACYT A701 “Hacia la gestión de un hábitat sostenible”, ISU, FADU, UNBA. En 1993, becario del Canadian Institute Development Agency (CIDA), ponencia Congreso International Union of Local Authorities (IULA), Congreso CICOP 2000 Florencia (Italia), jurado en el concurso CAPBA. Desarrolla su práctica profesional en el estudio Galeazzi-D'Amore Brown, 1978-1983, y en el estudio Galeazzi-Mielii, 1983-1989. A partir de 2007 se asocia con el arquitecto Juan Micieli, fundando el estudio AM/JM/ Ciudad & Arquitectura. Durante la década del 90 se desempeñó como secretario de Planeamiento en la Municipalidad de Moreno y como administrador general del Instituto de Desarrollo Urbano, Ambiental y Regional (IDUAR), de ese municipio, entre los años 2000 y 2012. Segundo Premio Nacional compartido con la arquitecta Violeta Pompa a la mejor intervención al Patrimonio Urbano Construido otorgado por CICOP y SCA, 2003.

Edgardo Minond [|] 196 Santa Fe, 1949 Profesor de Arquitectura FADU, UBA. Profesor invitado de facultades de Arquitectura nacionales y de EE.UU. Trabajó en el estudio de Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona con el arquitecto Rafael Viñoly. Desarrolló su labor profesional con diferentes asociaciones puntuales. En 2010, se asocia con Mathias Klotz. Realiza las oficinas de Turner Internacional en Argentina y el edificio Greenhaus, en el barrio Donado-Holmberg. Miembro del Colegio de Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) y ex miembro de su Tribunal de Honor. Realizó concursos para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: Primer Premio Parque Cívico de la Ciudad, con los arquitectos Bruno, Lotopolsky y Lorelli, 2009; nueva Casa Central del Banco Ciudad de Buenos Aires en Parque Patricios, con Norman Foster + Partners y Berdichevsky-Cherny; remodelación del Parque y Centro de Exposiciones y Convenciones, 2013. Edita su libro ilustrado *Flâneur*, en 2010.

Ignacio Montaldo [|] 318 San Fernando, provincia de Buenos Aires, 1975 Docente de Diseño IV, cátedra LLauró, FADU,UBA, desde 2004. Inicia su actividad profesional independientemente en el año 2001, y establece formalmente en 2004 su oficina en Buenos Aires, que funciona con una estructura flexible y dinámica preparada para afrontar las distintas escalas de encargos y concursos. Ha obtenido premios y distinciones en concursos nacionales por sus dibujos y por sus obras: Segundo Premio Concurso de Anteproyectos para la Ampliación de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, 2004; Primer Premio en el Concurso para la Remodelación y Puesta en Valor de la Plaza de Mayo, 2006; Primer Premio en la categoría Intervenciones Urbanas del Premio Bienal del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, 2007; Concursos Calendario Anual SCA. Participó de la muestra argentina en la Bienal de Arquitectura de San Pablo en los años 2005 y 2007.

Florencia Moralejo [|] 318 Bahía Blanca, 1971 Obtuvo la medalla al mejor promedio otorgada por el CPAU. Profesora de Diseño Arquitectónico en la cátedra Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín, FADU, UBA. Trabajó en el estudio César Pelli & Associates, en Nueva York, durante 6 años. Participó en el diseño y construcción de la torre Repsol-YPF en Puerto Madero, Buenos Aires; la Escuela de Negocios de la Universidad de Illinois; la reconstrucción del Jardín de Invierno del World Financial Center, y la torre Bloomberg, en

Manhattan. Cubrió para *Summa+*, junto al arquitecto Pablo López, el último encuentro ANY, una serie de conferencias en el Museo Guggenheim de Nueva York (*Summa+ 45*). Entrevistaron también al arquitecto americano Steven Holl, en Nueva York (*Summa+ 55*). A fines de 2004, asociada con Moorhead & Moorhead (NY), diseñó una serie de casas para un mismo dueño, en Uruguay. Desde 2007 trabaja asociada al arquitecto Hernán Treibel.

Jorge Moscato [|] 156 Buenos Aires, 1946 Profesor titular interino Área de Diseño Arquitectónico FAU, UBA, 1973. Profesor titular Diseño Arquitectónico I a V, FADU, UBA, desde 1985 hasta la actualidad. Director del Centro de Proyecto Urbano y Gestión, Universidad Nacional de Lanús, 1977-2013. Cotitular del estudio profesional Moscato-Schere. Asesor de programas sociales y de infraestructura. Secretario de Planeamiento y Obras Públicas, Municipalidad de Hurlingham, provincia de Buenos Aires. Ha recibido cuarenta premios en concursos nacionales y distinciones por sus obras. Integrante de los Colegios de Asesores y Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) y de la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos (FADEA). Ha publicado *Los arquitectos en América Latina; Moscato y Schere, Arquitectura e ideología; Experiencias de urbanismo y planificación en la Argentina 1909-1955; Grandes intervenciones de urbanismo entre 1945 y 1955*, junto con el arquitecto Alfredo Garay.

Pablo Peirano [|] 320 Buenos Aires, 1976 Obtuvo el diploma de honor otorgado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, 2003. Cursó la maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado, FADU, UBA, y se ha especializado en Dirección de Cine en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA, 2001). Profesor en la materia Arquitectura, (FADU, UBA, 2000-2007 y 2010-2013 / UP 2007-2009 / UTDT 2014-2015). Consejero Directivo de la FADU, UBA, en el Claustro de Graduados (2008-2009) e integrante electo del Tribunal de Honor de la Sociedad Central de Arquitectos (2010-2013). Director de la Investigación en el área de Proyecto “Ciudad-Densidad-Habitar”, SICYT FADU, UBA 2013-2015. Desarrolla su labor profesional de forma independiente desde el 2002, con períodos en relación de dependencia, sumando experiencia y capacitación. Actualmente es jefe de Proyecto en RDR arquitectos. Obtuvo varios premios en Concursos de Arquitectura con diferentes socios.

Augusto Penedo [|] 198 Buenos Aires, 1945 Arquitecto FADU, UBA. Arquitecto Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid, 1978. Ex profesor adjunto de Diseño Arquitectónico en el taller Sánchez Gómez-Berdichevsky- Lopatín, FADU, UBA. Profesor titular del taller Arquitectura n° 9 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata. Miembro del estudio Urgell-Penedo-Urgell. A lo largo de 50 años, su producción abarca una variada gama de programas y escalas: edificios públicos, edificios de oficinas, viviendas, hoteles, industrias y grandes reciclajes. Presidente del Colegio Profesional de Arquitectos CPAU.

Ariel Pradelli [|] 322 Buenos Aires, 1964 Profesor FADU, UBA desde 1993 en Diseño Arquitectónico, cátedra Linder-Iribarne, donde actualmente es adjunto. Consejero del Claustro de Graduados, FADU, UBA, 2006 al 2009, y del CPAU, 2007. Secretario Operativo de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, UBA. Seleccionado para la Bienal de Venecia como estudiante de la FADU, UBA, en 1991. Luego de recibirse realizó obras privadas, en particular viviendas y edificios para educación. Director del Centro de Gestión N° 8, Villa Lugano/ Villa Soldati, Comuna 8, entre 1997 y 2000. Gerente del Instituto de la Vivienda de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a cargo de la urbanización de villas y barrios carenciados, 2000. Director de la Corporación Buenos Aires Sur, 2001. Distinguido en concursos nacionales, tales como la sede de la Sociedad Hebraica Argentina; el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata, y el Concurso de ideas para el Área Parque de la Ciudad, Buenos Aires. Panelista en congresos nacionales e internacionales.

Pablo Pschepiurca [|] 200 Buenos Aires, 1953 Egresó en 1971 del Colegio Nacional Buenos Aires. Realizó docencia e investigación en la FADU, el Instituto Di Tella, el Instituto de Arte Americano, CESCA, UTDT. Ejerce su profesión en Buenos Aires, entre 1978 y 1996 con María Hojman y Javier Hojman, y desde 1991 en el estudio Aisenson, del cual es socio. Obtuvo diversos premios en concursos de anteproyectos. Publicó artículos en *Architectural Design, Summa, DA Informations, Escala, Café de las Ciudades, PLOT, Le Visiteur*, entre otras revistas. Participó en cursos de La Escuelita, fue codirector en El Club de los 40 y codirige *Propuesta Decente*, entre otros ámbitos de debate. Codirige la oficina y el blog

ASN/nOISE. Fue Consejero del CPAU. Es coautor del libro *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*.

Oscar Pulice [|] 154 Buenos Aires, 1941 Profesor adjunto del taller Borthagaray—desde 1984— y del taller Linder. Titular de la materia Materialización de Proyecto, 2000-2009, FADU, UBA. Formó su primer estudio con los arquitectos J. C. Messina y Stella de Freitas. Realizó obras con distintos arquitectos asociados, entre ellas la torre en Libertador y Ocampo, el edificio Chacofi y torres en Punta del Este, Figueroa Alcorta y Cavia, la casa matriz del Banco del Oeste. Asesor técnico del Organismo Nacional de Administración de Bienes (ONABE), desde 2003, donde desarrolló proyectos sobre las tierras del Estado Nacional, que tienen como objetivo la utilización social de las tierras, tanto ferroviarias como no ferroviarias. Participó en concursos de anteproyectos y recibió premios, como el concurso Pabellones Alojamiento ESMA, el Banco de Formosa, el Colegio de Graduados en Ciencias Económicas.

Gustavo Robinsohn [|] 242 Buenos Aires, 1964 Inicia su actividad docente en la Universidad de Buenos Aires en el período 1995-2000, en la cátedra Sánchez Gómez, FADU, UBA, y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo en 2001, como titular del taller integral de Arquitectura III, IV. Profesor titular de la materia Escuela del Río de la Plata en la Universidad de Palermo desde 2007. Desarrolló su actividad profesional con el arquitecto Esteban Caram, hasta 2011. Actualmente trabaja en forma independiente. Ha construido numerosos edificios de vivienda multifamiliar (22) en diferentes barrios de la Capital Federal, edificios de oficinas, viviendas unifamiliares y un estudio de radio y televisión. Muchas de las obras ejecutadas han sido publicadas en diversas revistas y libros, y en relación con dicha actividad ha obtenido numerosas distinciones. Es autor del libro *Arquis Patrimonio Moderno 1940-50-60*.

Hugo Salama [|] 202 Buenos Aires, 1949 Profesor adjunto FADU, UBA, 1985-1997. Cotitular asignado por concurso en cátedra Solsona-Salama desde 1998, FADU, UBA. Director adjunto de la Maestría de Diseño Arquitectónico Avanzado desde 1998, FADU, UBA. Consejero directivo por el claustro de profesores, FADU, UBA. Ha desarrollado su actividad profesional en forma independiente, asociado a diferentes arquitectos.

En la actualidad trabaja como arquitecto asociado en proyectos y concursos nacionales e internacionales con el estudio Manteola-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Sallaberry, arquitectos. Participó, entre los años 1980 y 2005, como asesor y como jurado en las siguientes instituciones: La Escuelita, revista *Summa*, Sociedad Central de Arquitectos (SCA), FADU, UBA, colegio ORT Argentina, Honorable Cámara de Diputados de la Nación e instituciones privadas.

Javier Sánchez Gómez [|] 160 Buenos Aires, 1936 Profesor titular consulto FADU, UBA, en el Taller Vertical de Arquitectura de primero a quinto año Sánchez Gómez-Berdichevsky-Lopatín-Amette. Secretario académico de la FADU y, durante dos períodos, representante del Claustro de Profesores en el Consejo Directivo. Como integrante del Colegio de Jurados y Asesores de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), fue jurado en numerosos concursos de arquitectura. Integrante, desde su inicio, del estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry, Vinson Arquitectos. Realiza tareas de proyecto, trabajando especialmente en temas relacionados con grandes conjuntos de vivienda urbanos y suburbanos, urbanizaciones y centros de recreación. Ha participado de concursos nacionales e internacionales, y ha recibido numerosos premios y distinciones por sus obras. Como integrante del Colegio de Jurados y Asesores de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA), fue jurado en numerosos concursos de arquitectura.

Horacio Sardin [|] 324 Buenos Aires, 1966 Profesor titular de Diseño Arquitectónico, cátedra Roca-Sardin, desde 2005, y de Teoría de la Arquitectura desde 2007, FADU, UBA. Miembro del Tribunal de Honor de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA). Presidente de la Subcomisión de Medio Ambiente de la SCA, 2008-2010. Desde 1990 realiza obras y proyectos, que fueron publicados en revistas y libros locales y extranjeros. Ganador de concursos públicos de arquitectura, como los primeros premios en Ciudad Judicial de la Ciudad de Buenos Aires; Laboratorios de Investigación para el Conicet, Salta; Museo Perlotti, Buenos Aires; Facultad de Música, San Juan, UNSJ, y el Pabellón del Bicentenario de Buenos Aires. Premio Bienal de arquitectura SCA-CPAU 2010. Dirige la primera revista del país referida al tema de la sustentabilidad, *Ser Sustentable*, revista SCA 233. Autor de los libros *Homo urbanicus-Homo naturalis y Arquitectura y libertad. Nuevos territorios en la enseñanza de la arquitectura*. Como artista plástico participó en múltiples muestras individuales y colectivas.

1. Archivo DAR. Foto: panel de Oscar Francisco Soler, exposición DAR
2, 3, 4, 5, 6 y 7. Archivo de Oscar Francisco Soler

Entrevista a Pablo Sztulwark, pp. 210 y 211

Todas las fotos pertenecen al archivo de Pablo Sztulwark

Texto extraído del panel de Horacio Torcello, exposición DAR, pp. 212 y 213

Todas las fotos pertenecen al archivo de Horacio Torcello

Entrevista a Jaime Uriburu, pp. 214 y 215

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Disponible en www.yumpu.com (der.)

- Revista *Summa* n° 97, enero de 1976, Buenos Aires, Ediciones Summa.
- Revista *Summa* n° 104, septiembre de 1976, Buenos Aires, Ediciones Summa.
- Revista *Summa*, n° 168, noviembre de 1981, Buenos aires, Ediciones Summa.
- Archivo DAR. Foto: © Silvia Batlle
- Disponible en www.mzmarqs.com

Entrevista a Carlos Viarenghi, pp. 216 y 217

Todas las fotos pertenecen al archivo de Carlos Viarenghi

DÉCADA DEL 80

Texto de Alberto Varas, pp. 221-224

Foto personal: archivo de Alberto Varas

Texto de Daniel Ventura, pp. 227-231

Foto personal: archivo de Daniel Ventura

Texto de Daniel Becker, pp. 236 y 237

Fotos personales: archivo de Daniel Becker
1, 2, 4 y 6. Archivo de Daniel Becker.
3 y 5. Disponibles en www.bfarquitectos.com

Entrevista a Ricardo Blinder, pp. 238 y 239

Todas las fotos pertenecen al archivo de Ricardo Blinder

Texto de Luis Bruno, pp. 240 y 241

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / © Ana Zelada (der.)
1, 5 y 6. Archivo de Luis Bruno
2, 3 y 4. Disponibles en www.pointdesigninc.com

Entrevista a Esteban Caram y Gustavo Robinsohn, pp. 242-245

Fotos personales Esteban Caram: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Esteban Caram (der.)

Fotos personales Gustavo Robinsohn: archivo de Gustavo Robinsohn

1 y 2. Archivo DAR. Fotos: panel de Esteban Caram y Gustavo Robinsohn, exposición DAR
3, 4, 5, 6, 7 y 8. Archivo de Esteban Caram y Gustavo Robinsohn

Texto de Fabián de la Fuente, pp. 246 y 247

Todas las fotos pertenecen al archivo de Fabián de la Fuente

Entrevista a Javier Fernández Castro, pp. 248 y 249

Todas las fotos pertenecen al archivo de Javier Fernández Castro

Entrevista a Claudio Ferrari, pp. 250 y 251

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Disponible en www.arqa.com.ar (der.)
1, 2 y 3. Archivo de Claudio Ferrari
4. *Revista de Arquitectura* n °226, Concursos 10, septiembre 2007, Buenos Aires, SCA

Entrevista a Pablo Ferreiro, pp. 252 y 253

Todas las fotos pertenecen al archivo de Pablo Ferreiro excepto: 1. Foto: © Gustavo Sosa Pinilla

Texto de Juan Fontana, pp. 254 y 255

Todas las fotos pertenecen al archivo de Juan Fontana excepto: 7. Foto © Galería Altera

Texto de Oscar Fuentes, pp. 256 y 257

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Oscar Fuentes (der.)
Todas las fotos pertenecen al archivo de Oscar Fuentes

Entrevista a Marcelo Gianfelici, pp. 258 y 259

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Marcelo Gianfelici (der.)
Todas las fotos pertenecen al Archivo DAR, panel de Marcelo Gianfelici, exposición DAR

Entrevista a Matías Gigli, pp. 260 y 261

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Matías Gigli (der.)
1. Archivo DAR. Foto: panel de Matías Gigli, exposición DAR
2, 3, 4 y 5. Archivo de Matías Gigli

Entrevista a Flavio Janches, pp. 262 y 263

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Disponible en www.citycampba.com.ar (der.)
1, 3 y 4. Fuente: Archivo DAR. Fotos: © Silvia Batlle / Sandra Méndez Mosquera
2. Disponible en www.bjc.com.ar

Entrevista a Gabriel Lanosa, pp. 264 y 265

Fotos personales: archivo de Gabriel Lanosa
1 y 6. Fotos: © Gabriel Lanosa
2. © Nicolás Waldman
3, 4 y 5. © Gustavo Sosa Pinilla

Entrevista a Adrián Sebastián, pp. 266 y 267

Fotos personales: archivo de Adrián Sebastián
1, 2, 3, 4 y 5. Disponibles en www.vilasebastian.net

Entrevista a Daniel Ventura, pp. 268 y 269

Fotos personales: archivo de Daniel Ventura
1 y 2. Archivo DAR. Fotos: panel de Daniel Ventura, exposición DAR
3, 4, 5, 6 y 7. Archivo de Daniel Ventura

Texto de Marcelo Vila, pp. 270 y 271

Fotos personales: archivo de Marcelo Vila (izq.) / Disponible en www.arqa.com (der.)
1, 3 y 4. Archivo de Marcelo Vila
2 y 5. Disponibles en www.vilasebastian.net

Entrevista a Francisco Zanada, pp. 272 y 273

Fotos personales: archivo de Francisco Zanada
1. Archivo DAR. Foto: panel de Francisco Zanada, exposición DAR
2, 3, 4 y 5. Archivo de Francisco Zanada

DÉCADA DEL 90

Texto de María Victoria Besonías, pp. 277-283

Foto personal: archivo de María Victoria Besonías

Entrevista a Roberto Busnelli, pp. 288 y 289

Todas las fotos pertenecen al archivo de Roberto Busnelli excepto: 3. Foto: © Gustavo Sosa Pinilla

Entrevista a Gustavo Diéguez, pp. 290 y 291

Fotos personales: archivo de Gustavo Diéguez (izq.) / Disponible en www.arqa.com (der.)
1, 3, 4 y 6. Archivo de Gustavo Diéguez. Foto: © a77
2. Archivo de Gustavo Diéguez
5. Archivo de Gustavo Diéguez. Foto: © Pau Faus

Entrevista a Tristán Dieguez y Axel Fridman, pp. 292-295

Fotos personales Tristán Diéguez: ficha alumno FADU (izq.) / Disponible en www.dieguezfridman.com (der.)
Fotos personales Axel Fridman: ficha alumno FADU (izq.) / Disponible en www.dieguezfridman.com (der.)
1, 2, 3, 8 y 10. Archivo DAR. Fotos: panel de Tristán Diéguez y Axel Fridman, exposición DAR
4, 5, 6, 7 y 9. Disponibles en www.dieguezfridman.com

Entrevista a Lucas Gilardi, pp. 296 y 297

Todas las fotos pertenecen al archivo de Lucas Gilardi excepto: 1. Foto: © Javier Rojas

Entrevista a Germán Hauser, pp. 298 y 299

Fotos personales: archivo de Germán Hauser
1, 2 y 3. Archivo DAR. Fotos: panel de Germán Hauser, exposición DAR
4. Archivo DAR. Foto: panel de Germán Hauser, exposición DAR. Gentileza Revista *8,66 Arquitectura y ciudad en clave argentina* / © Albano García

Entrevista a Ariel Jacobovich, pp. 300 y 301

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Ariel Jacobovich (der.)
2, 4 y 6. Archivo DAR. Fotos: panel de Ariel Jacobovich, exposición DAR
1, 3, 5 y 7. Fuente: Archivo DAR. Fotos: panel de Ariel Jacobovich, exposición DAR / © Andrea Arrigh / © archivo AJ

Entrevista a Luciano Kruk, pp. 302 y 303

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Luciano Kruk (der.)
1. Archivo DAR. Foto: panel de Luciano Kruk, exposición DAR
2, 3, 4, 6 y 7. Archivo de Luciano Kruk
5. Disponible en www.lucianokruk.com

Entrevista a Paula Lestard, pp. 304 y 305

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Paula Lestard (der.)
1, 2 y 3. Archivo DAR. Fotos: panel de Paula Lestard, exposición DAR.
4, 5 y 6. Disponibles en www.klmarquitectos.com

Entrevista a Leandro López, pp. 306 y 307

Fotos personales: archivo de Leandro López
1, 2, 3, 4, 5 y 6. Archivo DAR. Fotos: panel de Leandro López, exposición DAR

Entrevista a Hernán Maldonado, pp. 308 y 309

Fotos personales: archivo DAR (izq.) / Archivo de Hernán Maldonado (izq.)
Todas las fotos disponibles en www.klmarquitectos.com

Entrevista a Alberto Maletti, Fernando Zanel y Lucas Maletti, pp. 310-315

Fotos personales Alberto Maletti: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo DAR (der.)
Fotos personales Fernando Zanel: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Fernando Zanel (der.)
Fotos personales Lucas Maletti: ficha alumno FADU

(izq.) / Archivo de Lucas Maletti (der.)

1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11. Archivo de Maletti-Zanel-Maletti
5. Archivo DAR. Foto: panel de Maletti-Zanel-Maletti, exposición DAR

Entrevista a Ignacio Montaldo, pp. 316 y 317

Fotos personales: archivo de Ignacio Montaldo
1 y 2. Archivo DAR. Fotos: panel de Ignacio Montaldo, exposición DAR
3. Disponible en www.moarqs.com
4. Archivo de Ignacio Montaldo. Foto: © Albano García
5. Archivo de Ignacio Montaldo. Foto: © Daniela Mac Adden

Entrevista a Florencia Moralejo, pp. 318 y 319

Todas las fotos pertenecen al archivo de Florencia Moralejo

Entrevista a Pablo Peirano, pp. 320 y 321

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Pablo Peirano (der.)
1 y 4. Archivo de Pablo Peirano
2 y 3. Archivo DAR. Fotos: panel de Pablo Peirano, exposición DAR

Entrevista a Ariel Pradelli, pp. 322 y 323

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / © Ana Zelada (der.)
1, 2 y 6. Archivo de Ariel Pradelli
3, 4 y 5. Archivo DAR. Fotos: panel de Ariel Pradelli, exposición DAR

Entrevista a Horacio Sardin, pp. 324 y 325

Fotos personales: archivo de Horacio Sardin
Todas las fotos pertenecen al panel de Horacio Sardin, exposición DAR

Entrevista a Emilio Schargrodsky, pp. 326 y 327

Fotos personales: Archivo DAR (der.) / Disponible en www.catedraledesma.com.ar (izq.)
1, 2, 3, 4 y 5. Archivo DAR. Fotos: panel de Emilio Schargrodsky, exposición DAR

Texto de Ramiro Schere, pp. 328 y 329

Todas las fotos pertenecen al archivo de Ramiro Schere

Entrevista a Martín Torrado, pp. 330 y 331

Fotos personales: ficha alumno FADU (izq.) / Archivo de Martín Torrado (der.)
1, 2, 3, 4, 5, 7 y 9. Archivo de Martín Torrado
6 y 8. Archivo de Martín Torrado. Fotos: © Javier Agustín Rojas

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de octubre de 2018, en Latingráfica, Rocamora 4161,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

La primera edición digital se publicó en noviembre
de 2019. Su descarga es libre y gratuita.

Una historia de la enseñanza
de la arquitectura a través
de sus protagonistas,
1930-2000

DE ALUMNOS Y ARQUITECTOS

Este libro es el resultado de las entrevistas realizadas por el arquitecto Juan Molina y Vedia y el equipo de DAR a noventa y ocho arquitectos de la Facultad de Arquitectura de la UBA –con el eje del par temático "Yo alumno / Yo arquitecto"–, entre los años 2003 y 2007.

Esas entrevistas acompañaron exposiciones –una por cada década del período 1930-2000–, en las que se presentaron en distintos paneles trabajos realizados durante el transcurso de la carrera y obras de la actividad profesional de cada uno de los participantes.

El desarrollo en el tiempo del proyecto que culminó con el libro fue creando un vínculo cercano con cada participante, vínculo marcado por coincidencias, complicidades, acuerdos y diferencias. Cada revisión, que fueron muchas, resultó un encuentro con el aprendizaje, con la profesión. Son historias de vida que dan testimonio de distintos tiempos históricos, pero que asimismo refuerzan lo compartido por todos los que formamos parte de esta facultad.

El libro fue tomando densidad durante su ejecución con la incorporación de información y reflexiones que esperamos constituyan un aporte a la enseñanza y el aprendizaje, desde lo sensible y lo vivido.

Un libro de alumnos y arquitectos, un libro individual y colectivo.

dar dirección de archivos
de arquitectura
y diseño argentinos



UBA, FADU.

Universidad
de Buenos Aires Facultad de Arquitectura
Diseño y Urbanismo

