

#254

Seminario de Crítica 2023

«Autonomía y proyecto:
Una mirada histórica sobre
los métodos proyectuales
en Agrest, Gandelsonas,
Machado, Silvetti y Ambasz
(1968-1984)»

Autora

Esp. Arq. Mercedes Dello Russo

Comentaristas

Mg. Arq. Marina Vasta (UBA)

y Dr. Arq. Silvia Alvite (UNSAM - UNLaM)

Viernes 19 de mayo de 2023

12:30 hs. Sala de Reuniones

“Horacio Pando” (IAA-FADU-UBA)

Autonomía y proyecto.

1

Una mirada histórica sobre los métodos proyectuales en Agrest, Gandelsonas, Machado, Silvetti y Ambasz (1968-1984)

Esp. Arq. Mercedes Dello Russo.

mercedesdellorusso@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Resumen

Este ensayo es una historia conceptual dedicada a los argentinos emigrados a Estados Unidos entre 1968 y 1984: Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado, Jorge Silvetti y Emilio Ambasz. El período elegido se revisará críticamente para comprender el aporte de los arquitectos en un momento de efervescencia teórica y de reflexión acerca de la disciplina.

Nuestra hipótesis de trabajo es que el grupo argentino articuló sus propuestas en los debates disciplinares globales, incorporando posiciones mediadoras que buscaban complejizar las posturas que polarizaban las miradas dominantes de la época. En este caso, nuestro objetivo será poner en evidencia las propuestas realizadas a través del eje de la autonomía disciplinar.

Bajo la bandera de la autonomía, estos arquitectos han buscado identificar sus procedimientos proyectuales; redescubrir los elementos propios de la disciplina, como el caso de los tipos; y clarificar la toma de decisiones a la hora de diseñar otorgándole preponderancia a la historia y la ciudad. En esta oportunidad exploraremos tres métodos proyectuales: el "Diseño como lectura" de Agrest y Gandelsonas, el "Realismo crítico" de Machado y Silvetti y la "Formulación de un Discurso de diseño" de Ambasz.

Palabras clave: Autonomía, Métodos proyectuales, Migrantes, Neovanguardia, IAUS.

Autonomía y proyecto: una mirada histórica sobre los métodos proyectuales en Agrest, Gandelsonas, Machado, Silvetti y Ambasz (1968-1984)

2

Esp. Arq. Mercedes Dello Russo

Introducción

La década de los setenta fue un período de gran desarrollo teórico, como la describió la arquitecta Marina Waisman (1984), caracterizada por años de apertura mental, de profundas transformaciones y de reflexión acerca de la herencia moderna, en la cual también se comienzan a consolidar los cambios de sensibilidad que se articularon tras la posmodernidad. En otras palabras, fue un período de lucha para alcanzar el rumbo cierto ante un aparente estado de dispersión de la disciplina.

Ante la vastedad de un período de gran producción, tanto teórica como práctica, la aproximación elegida es la de estudiar la década extendida de los setenta, es decir los años comprendidos entre 1968 y 1984¹ a fines de exponer las ideas y conceptos que se considera representan un interés historiográfico. Como ya se mencionó, este recorrido se hará de la mano de la producción de los argentinos Diana Agrest (1945), Mario Gandelsonas (1938), Rodolfo Machado (1942), Jorge Silvetti (1942) y Emilio Ambasz (1943), que por distintas razones emigraron a Estados Unidos, donde desarrollaron su trabajo. Estos arquitectos se constituyeron como “figuras de mediación entre el debate internacional y el local, en épocas en que no existía Internet” (Silvestri, 2014, p. 9), vinculando Europa, Estados Unidos y Argentina a través de sus obras, su trabajo intelectual y su participación en diferentes instituciones académicas. El aporte de este grupo fue reconocido previamente por el historiador italiano Manfredo Tafuri (1984),

¹ Esta diacronía está retomada del historiador Michael Hays. Para el autor, estos años están caracterizados por las aspiraciones filosóficas, vinculando a la arquitectura con otras disciplinas que se volcaron al lenguaje en sus búsquedas internas. La elección de comenzar en 1968 se debe a la trascendencia del Mayo Francés en un plano social y político, así como la fundación del IAUS en un plano institucional, mientras que decide culminar la década en 1984 por ser el año en que finaliza el Instituto, entre otros acontecimientos (Hays, 2010, p. 3).

quien los sitúa en torno al *Institute for architecture and Urban Studies* (IAUS) de Nueva York y define como una de las producciones más sólidas y más “lucidamente trágicas” del panorama norteamericano del momento. Los argentinos fueron llamados por el historiador como “exiliados al cuadrado”, en primer lugar por su separación con su patria de origen, pero, además, por sus operaciones de escisión del signo de su referente, lo que sin embargo no les impidió serpentear el panorama de las investigaciones arquitectónicas con sus diversas producciones, moviéndose con fluidez por diversos ámbitos culturales.

La elección de este grupo de arquitectos se debe a que constituyeron un importante núcleo crítico y generador de conocimiento disciplinar, que reunía varias preocupaciones de trabajo e indagación dentro de la arquitectura, de las cuales deben mencionarse, en particular, la problematización acerca de la conformación del proyecto, la generación de la forma arquitectónica, los límites disciplinares y el rol de la representación. La homogeneidad con la que ha sido tratado este tema convoca a revisarlo críticamente y reverlo, a fines de poder identificar los aportes de sus integrantes e indagar cómo ideas y debates han circulado a través de diferentes campos disciplinares, especialmente alrededor de las diferencias y controversias que con el propósito de generar un relato compacto se dejan de lado.

Desde nuevos abordajes de la teoría y la historia de la arquitectura, tales como la Historia Intelectual, la Genealogía Histórica y la Historia de las Ideas, entre otros, se reconoce la complejidad de los procesos culturales, así como la imposibilidad de estudiarlos completa y unívocamente. Específicamente dentro de la arquitectura y situados en un panorama heterogéneo y fragmentado, Ignasi de Solá Morales (1995) remitirá a la complejidad de los procesos histórico-críticos, pero al mismo tiempo promoverá la sugerente idea de la producción de andamiajes teóricos que iluminan el pasado para, de esta manera, comprender y enriquecer el conocimiento del presente. La búsqueda teórica de este ejercicio no es la de proporcionar un relato totalizador sino entender las posiciones y los aportes de cada arquitecto, con respecto a los debates del momento.

El interés por la temática surge a partir de la necesidad de repensar el pasado conocido como posmoderno de los años sesenta y setenta, pero revelado a la luz de nuevas ópticas que valoricen los aportes argentinos a la historia de la arquitectura en relación

con un panorama internacional. Entendiendo, así mismo, que estos aportes fueron fundamentales para comprender y entender el período. Al mismo tiempo se abre la posibilidad de rever un momento histórico, conocido parcialmente por el retorno de la historia como insumo proyectual y los pastiches historicistas, cuando en realidad fue un momento de expansión para la teoría y la reflexión arquitectónica.

Si bien las preocupaciones y miradas de este grupo fueron heterogéneas, consideramos interesante hacer hincapié en una de ellas: la idea de autonomía disciplinar. Es decir, referida a los debates sobre lo que es propio de la disciplina, especialmente a través de la búsqueda de la clarificación de los propios métodos de diseño.

Marco teórico.

El siguiente trabajo se inscribe dentro del marco de la Historia conceptual, específicamente del trabajo de Reinhart Koselleck (1993), uno de los más destacados representantes en su rol de articulador entre las ideas de la historia conceptual y el “giro lingüístico” propuesto por la Escuela de Cambridge de J. Pocock y Quentin Skinner, al que hemos llegado a través del historiador argentino Elías Palti (2007)². Este énfasis en la historia conceptual es fundamental para esta investigación, ya que se revisará el período a la luz de un eje temático, como lo es la autonomía, para entender la complejidad existente en el momento y el conocimiento aportado por el grupo argentino al concepto trabajado.

Las preguntas fundamentales dentro de la historia conceptual son dónde, cuándo, por qué y para quién se producen, conciben o comparten ciertos conceptos o intenciones dentro de un determinado campo. Koselleck, en ese sentido, aclara que no cualquier

² En su artículo “La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina”, Palti realiza un interesante recuento de la Historia Conceptual, articulando las posiciones que se fueron sucediendo y las críticas a este modo de hacer y pensar la historia. Palti identifica como antecesor histórico la Historia de las Ideas, presentada por Arthur Lovejoy, quien en 1920 funda en Estados Unidos la primera escuela de esta disciplina, para luego ser criticada en los años sesenta, por el constructivismo introducido por la obra de Skinner y Pocock. Estos autores complejizaron el alcance de la Historia de las Ideas que luego recibió nuevos aportes de la mano de Koselleck, quien para Palti hizo de la temporalidad de los conceptos su material de trabajo, incorporando de esta manera nuevos enfoques, pasando de una Historia de las ideas a una Historia de los conceptos.

palabra es un “concepto”, justificándose de la siguiente manera: “...una palabra se convierte en concepto si la totalidad de un contexto de experiencia y significado sociopolítico, en el que se usa y para el que se usa una palabra, pasa a formar parte globalmente de esa única palabra” (1993, p. 117). Es decir que solo cuando un término está cargado con las connotaciones de un contexto particular se vuelve verdaderamente un concepto y conlleva una pluralidad inherente de sentidos. Esta pluralidad no aporta en sí misma una falta de claridad, pero sí debe tener múltiples significados, siendo esta característica de concentración de “muchos contenidos significativos” (p. 117) la que da cuenta de la pluralidad y complejidad de las experiencias históricas. La importancia de los conceptos no termina en su capacidad de significar múltiples cosas, sino también en el hecho de concentrar o evidenciar relaciones con el contexto de producción de este y los diferentes planos de acogida. Para Koselleck, un concepto no es sólo indicador de los contextos que engloba, sino también de la capacidad de ser un factor suyo. Es decir que, en sus palabras, “Un concepto reúne la pluralidad de la experiencia histórica y una suma de relaciones teóricas y prácticas de relaciones objetivas en un contexto que, como tal, sólo está dado y se hace experimentable por el concepto” (p. 117). En esta perspectiva, los conceptos son fundamentales para la generación y la construcción de nuevo conocimiento, constituyendo herramientas fundamentales para fijar experiencias y conservar pensamientos del pasado, para de esta manera poder seguir indagando los fenómenos del futuro. Los conceptos a su vez también resultan atemporales, es decir que tienen la capacidad de atravesar diferentes momentos históricos e incluso pueden ser repensados en el presente. Para Palti:

Ello conlleva, a su vez, una perspectiva nueva respecto de la historicidad de las formaciones discursivas. Las ideas son intemporales, por definición. Ellas aparecen o no en contextos particulares, pero no son ellas mismas objetos propiamente históricos. Lo que las historiza es su eventual aplicación a un contexto particular (2007, p. 300).

Si consideramos a la autonomía como concepto transversal, con cierto poder gravitatorio para consolidar diferentes posiciones en torno a él y que ha recobrado fuerza en diferentes épocas, resulta pertinente verificar las controversias que se han generado en torno al mismo. En este sentido, la Teoría del Actor Red (TAR),

propuesta por Bruno Latour (2005), ofrece una guía para investigar asociaciones y producciones arquitectónicas que han sido agrupadas por la historiografía, a fines de reelaborarlas bajo un análisis más profundo que proponga nuevas lecturas acerca de ellas. Inscripta dentro de los estudios culturales y sociales de la ciencia, la TAR propone focalizar en conceptos controversiales, no en un sentido negativo o polémico, sino en aquellos términos o ideas que prontamente se dieron por comprendidas y reducidas, cuando en realidad las posturas frente al mismo tema siguen siendo diversas. En líneas generales, el método de Latour propone toparse con las controversias, intentar mapearlas o presentarlas de la manera más detallada posible, sin pretender apresuradamente dar una solución a las mismas. En otras palabras, el autor propone identificar cómo en las controversias está la riqueza de los hechos sociales e históricos: “Es por esto por lo que, para recuperar algún sentido de orden, la mejor solución es rastrear relaciones entre las controversias mismas en vez de tratar de decidir cómo resolver cualquier controversia dada” (Latour, 2005, p. 42), venciendo la inercia de hacer encajar en categorías propias los hechos y producciones históricas, dejando que desplieguen su propio cosmos.

En este trabajo se hará hincapié en tres aspectos de la TAR denominados como fuentes de incertidumbre. La primera fuente, parte de la base misma de que no hay grupos, sino formaciones de ellos; los grupos, incluso a los que hará referencia el texto, están hechos de vínculos inciertos, controversiales y muchas veces frágiles, pero que al mismo tiempo tienden a permanecer como núcleos conceptuales (Latour, 2005). Lo que propone Latour, que nos servirá para delinear el grupo y empezar a entenderlo como fenómeno social, es establecer cuáles son los voceros que hablan a favor de la conformación de dicho grupo y lo mantienen unido, ya que es necesario establecer qué personas o instituciones delimitan lo que son, lo que deberían ser o lo que han sido. Este punto resulta sumamente importante no sólo para complejizar el por qué de las agrupaciones, sino también para determinar contra quién se pronunciaban y qué información del grupo pueden proporcionar estas críticas. Se encontrarán divergencias, ya que, en mayor o menor medida, estas oposiciones son construcciones argumentales, que no siempre pueden ser adjudicadas a algún miembro en particular aunque se puedan encontrar referentes en cada caso.

La segunda fuente de incertidumbre, necesaria para esta investigación, es cómo los actores se apoderan de la acción. Latour recuerda que las acciones, que muchas veces se presentan de manera transparente, pueden ocultar propósitos o fuerzas no visibles. Es decir que las acciones no se realizan bajo un control pleno de la conciencia de los autores, siendo necesario determinar esas fuerzas que regulan a las mismas. Siguiendo la metodología de Latour, considerar a los protagonistas, en este caso el grupo argentino, como actores posibilita, por un lado, entender que nunca está claro cómo y por qué están actuando, dado que cada personaje es mucho más que sí mismo en un contexto determinado y es necesario entender cuáles de sus intenciones están movidas por el objetivo central del grupo y cuáles de ellas por condiciones propias. Aunque no se sepa con certeza que los hace accionar, es posible determinar los aspectos que están siempre presentes en sus actos. Es en ese sentido, cada entrevista, narración y comentario, por trivial que parezca, proveerá o dará cuenta de los cómo y los por qué detrás de sus acciones.

La tercera fuente de incertidumbre es la de que los objetos también tienen capacidad de agencia, es decir que, para Latour, las obras de los arquitectos pueden constituirse como auténticos actores, constituyéndose no solo como telones de fondo o depósitos de ideas, sino que también podrían determinar, influir, bloquear, potenciar o contradecir las posiciones u objetivos del grupo, presentando un punto de vista novedoso en sí mismo. En otras palabras, en el caso de una investigación como ésta, las obras como objetos actuantes dentro de las redes culturales no sólo proporcionan información como elementos realizados por los actores, sino que serán vistas como elementos propositivos en sí mismas y serán interrogadas con preguntas tales como: cuáles son sus aportes, qué novedades presentan, qué tan alineadas o alejadas se encuentran de los objetivos del grupo, etc. No se refiere a privilegiar las obras materializadas por sobre otras fuentes como los discursos, los escritos, las entrevistas o incluso los proyectos no construidos. Todas las fuentes disponibles serán tomadas como actores, ya que también son portadores de conocimiento y capacidad propositiva. Estos materiales necesitan hablar, es decir ofrecer descripciones de sí mismos y de sus actores.

El Marco Teórico adoptado servirá para indagar sobre una producción realizada en un momento determinado, desplegada de diferentes maneras, la cuales proporcionan nuevas interpretaciones y aspectos nunca tenidos en cuenta:

Esto no tiene nada que ver con la “flexibilidad interpretativa” permitida por “múltiples puntos de vista” de la “misma” cosa. Es la cosa misma a la que se la ha permitido desplegarse como múltiple y por lo tanto se ha permitido presentar desde distintos puntos de vista, antes de ser posiblemente unificada en una etapa posterior (Latour, 2005, p. 169).

La metodología empleada en esta investigación es la interpretativa cuantitativa, que consistirá en el análisis de un conjunto de obras y textos seleccionados en función de la importancia brindada por los autores mismos y las instituciones en las que participaron (Sautu, 2005).

Breve estado del tema

Uno de los primeros historiadores en analizar el panorama norteamericano de los años setenta fue Manfredo Tafuri en *L'Architecture dans le Boudoir* de 1974, y específicamente en reconocer e identificar al grupo argentino en el artículo *The Ashes of Jefferson* de 1976 (Tafuri, 1984). Cabe recordar que agrupar carreras tan diversas como la de los emigrados argentinos es producto de un recorte teórico, más que de asociaciones producidas en la realidad aunque hayan mantenido vínculos entre ellos. Los grupos, así mismos, suelen ser balsas, instrumentos de autopromoción y conservación, y como construcciones precarias suelen proveer un salvamento momentáneo que está predestinado a hundirse hasta conseguir una embarcación más sólida (1984).

De este escenario resalta la importancia que tuvo el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) como centro de investigación, con en el cual la mayoría de los arquitectos argentinos tuvo contacto. El instituto fue fundado por Peter Eisenman y Emilio Ambasz, entre otros, en Nueva York, en 1967, nucleando a reconocidos arquitectos e historiadores internacionales como Kenneth Frampton, Michael Hays y Anthony Vidler. El Instituto se constituyó como una plataforma para la divulgación de sus publicaciones y la organización de simposios y talleres que catalizaban los debates

del momento. La historiografía suele referir a este momento denominándolo como la neovanguardia americana o *American Avant-garde*, llamados así por la revisión que hacen de las vanguardias de principio de siglo XX (Hays, 2009). Tanto Agrest, como Gandelsonas y, en menor medida Machado y Silveti, participaron del IAUS. Mientras que Ambasz fue uno de los fundadores, Agrest y Gandelsonas tuvieron una participación como *Fellows* y codirectores de la revista *Oppositions*, mientras que la presencia de Machado y Silveti resulta tangencial. Si bien participaron en actividades organizadas por el IAUS o han escrito artículos de particular interés en la revista del instituto, su presencia no es tan directa como la de sus compañeros. La historiografía, sin embargo, presenta a este grupo de argentinos con procedencias similares como un grupo unido dentro de este período y así lo confirman algunos de sus trabajos en conjunto.

Dentro de la historiografía argentina se resalta el impacto del IAUS y la importancia que tuvieron los argentinos. Graciela Silvestri, en su artículo "Sombras del pasado, sombras del futuro" (2008), resume la trayectoria de la arquitectura luego de la crítica a los modernismos de los años sesenta. La autora identifica dos líneas o hilos conductores que continúan hasta la actualidad: por un lado, el iniciado por la Escuela de Nueva York, de la que Eisenman fue uno de los principales protagonistas, y por otro el de los realismos, con Venturi como ejemplo. El primero de ellos tenía el horizonte puesto en el arte o la propia disciplina como lugares de resistencia, respaldándose en herramientas de la filosofía postestructuralista, para lo cual fue vital la formación en ese campo que los argentinos habrían portado con ellos e introducido en el ámbito norteamericano, formados en la Facultad de Arquitectura de la UBA. Por otro lado, el camino de los realismos, identificados por su actitud negociadora con la historia y la ciudad. La postura de Silvestri es interesante porque identifica cómo estos dos hilos, más allá de la complejidad del panorama contemporáneo, se encuentran presentes en la práctica arquitectónica actual.

La riqueza de la producción de los años sesenta y setenta se debió en gran medida a las redes y vínculos que se dieron entre los arquitectos. Aunque tensos, estos lazos propiciaron la riqueza del debate arquitectónico, tanto teórico como proyectual. Específicamente las relaciones entre la neovanguardia con el ámbito argentino, durante el período comprendido entre el 1976 y el 1983, han sido estudiadas por el

Arq. Silvio Plotquin (2011). El autor identifica el aporte del IUAS, la principal institución de difusión de las ideas de la neovanguardia, como antecedente del desarrollo de La Escuelita³ y analiza las relaciones entre ambas instituciones. En la misma obra, Plotquin reconoce la importancia de Diana Agrest por su aporte en la difusión, tanto en el ámbito argentino como en el estadounidense, del debate arquitectónico europeo, especialmente de la obra de Manfredo Tafuri y Aldo Rossi, así como a Mario Gandelsonas, por su contribución teórica crítica desarrollada como editor de la revista *Oppositions*, junto a Peter Eisenman, en el IAUS. Los puntos de contacto entre ambas instituciones fueron cartografiados por Plotquin, enumerando las coincidencias entre una institución y la otra, otorgándole particular relevancia a la publicación del *Summarios* número 13 (1977), como el gran hito de la difusión mediática que pone en relación la neovanguardia con Argentina.

¿Grupo argentino? Una mirada acerca del trabajo de Agrest, Gandelsonas, Machado, Silveti y Ambasz.

Tanto Gandelsonas, como Agrest, han contribuido al campo de la arquitectura y el urbanismo, a través de sus aportaciones provenientes del campo del posestructuralismo y la semiótica, proveyendo nuevos modelos de estudio a la disciplina a escala local e internacional. Ambos formados en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (FAU-UBA), realizaron estudios de posgrados en París desde el año 1967 hasta 1969, año en el que regresaron juntos a Argentina hasta que en 1971 se radicaron definitivamente en Nueva York. De estos primeros años Agrest menciona, en una entrevista realizada para esta investigación en 2021, que fue un momento de una rica formación cultural y filosófica, no sólo arquitectónica. Por un lado, en el contexto de la UBA reconoce el aporte de figuras académicas como Odilia Suarez, Gastón Breyer y Horacio Baliero a su formación. Movidos por sus búsquedas arquitectónicas, especialmente en torno a la ciudad, participaron en el Instituto de Estudios Superiores de Arte de la UBA, cuyo director era César Jannello, que los introdujo a figuras de la cultura y la filosofía, como el

³ Talleres de enseñanza alternativa de la arquitectura que ocurrieron en Buenos Aires entre 1976 y 1981.

lacaniano Oscar Masotta y al sociólogo Eliseo Verón. En el caso de Verón, recién llegado de París, era visto como un discípulo del antropólogo Lévi Strauss en Argentina, cuyo pensamiento introdujo en gran medida al ámbito local. El ambiente arquitectónico argentino de los sesenta era de gran apogeo cultural, enriquecido en gran parte por los aportes de las ciencias sociales que permitían cuestionar la disciplina desde diversos ángulos.

En cuanto a la coyuntura política, la FAU fue intervenida por el gobierno militar de facto en 1966, lo que provocó que muchos de estos lineamientos se vieran interrumpidos o continuaran en otros ámbitos. Agrest recuerda, por ejemplo, haber prestado su casa para un seminario de Verón ante la imposibilidad de realizar esos debates en espacios públicos. El seminario titulado Comunicación y Neurosis tuvo un gran impacto en ella, ya que le permitió entender sus preocupaciones con respecto a la ciudad como un sistema de comunicación.

Todo el mundo estaba haciendo *Team X*, que era medio aburrido. A partir de eso empecé a pensar, cómo se puede pensar la ciudad (...) Entonces cedí mi departamento para hacer un seminario de Eliseo Verón que se llamaba, Comunicación y Neurosis, y yo en mi casa en un rinconcito, viendo la arquitectura desde afuera (...) Entonces mostró el modelo de Jakobson que es sobre la estructura del lenguaje poético y la comunicación, las seis funciones del lenguaje poético (...) vi eso y se me prendió la lamparita, y dije: eso es la ciudad. La ideología funcionalista no daba más, chau, se acabó. Yo tan abajo en el mundo, siendo estudiante me di cuenta de la crisis de la arquitectura sin que nadie me lo diga (Agrest, Comunicación personal, 15 de mayo de 2021).

Agrest y Gandelsonas coincidieron en París para continuar y profundizar su formación, especialmente para responder de una manera teórica las preguntas y cuestionamientos que surgían de su práctica arquitectónica enfatizando aquellas vinculadas a la ciudad. En primer lugar, en el *Centre de Recherches d'Urbanisme*, y por otro lado en la *École Pratique des Hautes Études*, en donde asistieron a distintos seminarios entre los que rescatan el de Barthes, posteriormente publicado en el libro *S/Z* (1970) en el cual se acentúa su paso del estructuralismo al postestructuralismo. Esta rica formación los volverá una voz especializada en la temática, la cual pudieron

aplicar un año en Buenos Aires en la cátedra de Semiología de la FAU y qué luego les abrirá las puertas del IAUS en Nueva York (Amado Silvero y Dello Russo, 2022).

Paralelamente a Agrest y Gandelsonas, Machado, luego de graduarse de arquitecto en la FAU en 1967, decide completar su formación también en el *Centre de Recherche d'Urbanisme* en París, tras decidir completar su formación en estudios semióticos. El arquitecto acentuará la búsqueda de esta época como la necesidad de sumergirse en la cultura, pero vista en términos amplios y no sólo la arquitectura, en gran medida porque la ebullición del Mayo Francés ya se podía sentir. Un año más tarde emigra a los Estados Unidos para cursar estudios de maestría en la Universidad de Berkeley, en California, donde se reúne con el que luego sería su socio formal a partir de 1974, Jorge Silvetti. Tanto Machado, como Silvetti, recordarán la experiencia vivida en la FAU como unos años de formación cultural intensa, destacando:

Haber nacido y vivido en una ciudad como Buenos Aires durante los años más formativos de nuestras vidas, coincide con un período de gran productividad, riqueza cultural y artística que nos marcó definitivamente. (...) nuestro aprendizaje se realizó en un ambiente que incluía a Bucho Baliero, Manolo Borthagaray, Justo Solsona, Odilia Suarez, Wladimiro Acosta, la Negra Córdova, Alfonso Corona Martínez y desde ya Ernesto Katzenstein fue un verdadero privilegio (Machado y Silvetti, 2004, p. 92).

Este ambiente académico, diferente y sumergido en diversas preocupaciones disciplinares, se complementó con el trabajo en el estudio de los arquitectos Baudizzone, Diaz, Erbin, Lestard y Varas, previo a su partida a los Estados Unidos. Entre 1973 y 1975 se mudan a Pensilvania, específicamente a Pittsburgh, donde enseñan en una facultad local hasta 1975, cuando Silvetti es convocado por la Universidad de Harvard, de la que posteriormente será decano de 1995 al 2002. Machado enseñará en la *Rhode Island School of Design*, de la cual será decano entre 1978 y 1986, para integrar luego de este año el plantel de *Harvard*. Boston es la ciudad en la que se radican definitivamente, epicentro de su práctica que hoy se desarrolla también paralelamente en Buenos Aires.

Hablar de grupos siempre es difícil especialmente con carreras tan diversas y fructíferas como la de los estudios Agrest Gandelsonas y Machado Silvetti. Uno de los intentos de sistematizar su producción fue la publicación en el año 77 del *Summarios*

13 titulado “Arquitectura Crítica - Crítica de Arquitectura”, dedicado a la producción de estos arquitectos, focalizada en sus trabajos individuales como así también en los grupales. Waisman los presenta como representantes de las tendencias avanzadas del pensamiento internacional, pero nacidos y formados en Argentina. Waisman, como encargada de la sección editorial de la publicación, reconoce varios aspectos en común entre los mismos, destacando el concepto de autonomía, al cual define como la reflexión y acción del campo arquitectónico residiendo en sus propios problemas, temática ampliamente discutida en estos años.

Otro de los aspectos destacables es el doble juego que propone el título de la revista, el efecto espejar que relaciona ambas prácticas: por un lado, propuestas concretas arquitectónicas donde se ejerce una postura crítica, y por el otro, textos críticos hacia la disciplina y los problemas urbanos. En esa misma publicación, los arquitectos Tony Díaz y Rafael Viñoly escriben cada uno una introducción, donde coinciden al situar a los arquitectos elegidos como autores críticos frente a la crisis del Movimiento Moderno, tratando de recuperar las raíces del grupo bajo los términos de racionalismo y realismo, retomando la especificidad e independencia de la arquitectura (Díaz y Viñoly, 1977). Díaz señala, por otro lado, que el grupo no ha construido mucho ediliciamente hablando, pero que sí que han revalorizado la representación, el dibujo y el proyecto en sus búsquedas teóricas. Resulta particularmente interesante este reconocimiento de la representación en la arquitectura, ya que para Agrest y Gandelsonas, como para el resto del grupo argentino, esto implicaba una apreciación de la complejidad del lenguaje arquitectónico, como una práctica cultural en todos sus soportes, una idea clave en el concepto de autonomía. Todos los proyectos, en palabras de Díaz, muestran: “... la consistencia entre ideas y arquitectura, independientemente de las interpretaciones, los gustos o los resultados particulares obtenidos” (1977, p. 4). La representación es valorizada en este caso no en un papel secundario o complementario, sino como una herramienta fundamental disciplinar para reflexionar sobre los procesos proyectuales y la arquitectura en sí misma. Es importante aclarar que no se celebra la representación de manera aislada, es decir por su potencia estética o simbólica, aunque luego posteriormente parte de los dibujos proyectuales ingresen al mercado del arte como productos culturales. Se procede, en todo caso, siempre desde

la práctica, proceso similar a lo que ocurre con la teoría, la cual se utiliza para dar respuesta a los dilemas que la misma praxis sugiere.

14

El mismo año que se publica el Summarios 13 dedicado a Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti, la historiadora Waisman decide titular como “Arquitectura Alternativa” el Summarios 11 (1977), dedicado a Emilio Ambasz por la diversidad de su obra y su resistencia a ser etiquetado: arquitecto, diseñador, curador de arte, ecologista, inventor, poeta son algunos de los rótulos posibles. Nacido en Resistencia, Chaco, en 1943, se trasladó con su familia a Buenos Aires con apenas 10 años. La vocación por la arquitectura desde muy joven, lo llevó entre 1959 y 1962, mientras cursaba sus estudios secundarios a trabajar como colaborador del arquitecto Amancio Williams.

A diferencia de Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti, Ambasz no estudió arquitectura en la FAU. Luego de esta experiencia formativa junto a Williams y dos años de servicio militar, Ambasz emigra a los Estados Unidos a cursar estudios de arquitectura en la universidad de Princeton. Formarse en el extranjero será una diferencia con respecto al resto de los argentinos, que le permitió tempranamente consolidar una red de contactos sumamente importante y comenzar tempranamente su carrera en ese país. En New Jersey, el joven Ambasz terminó los cuatro años de *College* en un semestre y el Máster en arquitectura al año siguiente, es decir que en apenas dos años, y tras una meteórica carrera, el joven argentino pasó de estudiante a formar parte del cuerpo docente en 1966. Ambasz aludirá que su formación fue sin duda atípica, acerca de lo cual postulará: “... el mío fue el único caso de alguien que recibió el título de arquitecto habiendo tomado más cursos de filosofía, poesía y literatura que de arquitectura propiamente dicha” (Ambasz, 2006, p. 10).

En Princeton Ambasz conoce a Peter Eisenman, con quien establece una estrecha relación y con quien fundará el IAUS, como vicedirector en 1967. El Instituto, fundado en Nueva York, culminó sus actividades en 1984, año de la publicación del último número de la revista del instituto: *Oppositions 26* (1972-1984). Tanto Gandelsonas como Agrest se unen al instituto a partir del año 1971 convocados por Ambasz, a quien habían conocido a través de Tomás Maldonado (Medina Warmburg, 2017), por sus estudios semióticos, que era un tema de particular interés para Eisenman en ese momento. Gandelsonas, de hecho, se muda para colaborar con

Ambasz en su proyecto personal *Universitas*, en el cual buscaba replantear la forma en la que se enseña arquitectura, gracias a una beca otorgada por la *Graham Foundation* con la condición de trabajar al mismo tiempo en el IAUS. Un proyecto que se vio truncado, pero que vinculó a Gandelsonas y Agrest con el Instituto, además de con Eisenman, desde donde pudieron insertarse en el ambiente neoyorkino del momento utilizando la revista *Oppositions* como instrumento crítico. La red argentina en el exterior mostraba sus ricas vinculaciones, no solo entre el grupo, ya que por ejemplo Ambasz impulsó que Maldonado fuera invitado a Princeton y asimismo fue Maldonado quien recomendó a Ambasz como docente en la Escuela de diseño HfG Ulm. Allí brindó una serie de conferencias en 1967, publicadas en la revista *Perspecta* con el título *The Formulation of a Design Discourse* (Ambasz, 1969). En esta publicación Ambasz desarrollará su método de diseño ante un panorama de crisis ambiental donde la tecnología comenzaba a ganar cada vez más preponderancia, en el cual profundizaremos a fines de poder entender sus aportes.

A través de sus vínculos con Eisenman —y de éste con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA)— conseguirá el puesto como curador del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de 1969 a 1976, tras ser contratado por Arthur Drexler. De esta época se destacan las exposiciones *Italy: The New Domestic Landscape* de 1972, *The Taxi Project: Realistic Solutions for Today* y *The architecture of Luis Barragán* de 1976. Este nombramiento le significó renunciar a su participación en Princeton, por lo que su experiencia como docente de la facultad fue sumamente breve.

Agrest, Gandelsonas, Machado, Silveti y Ambasz supieron armar una red de contactos y expandir su influencia. La formación recibida en argentina “desarrollada paralelamente a los centros europeos” (Liernur, 2001, p. 410) resulta clave a la hora de entender su éxito, ya que fue la que finalmente facilitó la introducción de este grupo a la cultura norteamericana a partir de los años setenta.

Autonomía: un concepto moderno en un momento posmoderno.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, la Modernidad Heróica o el Estilo Internacional comenzó a cuestionarse, dando curso a un proceso de crisis que se consolidó en la

década de los setenta. La desconfianza de las fórmulas totalizantes de este movimiento, el fracaso del urbanismo moderno, sumado a la muerte de los grandes maestros a fines de los sesenta generó opiniones diversas y una necesidad de refundación disciplinar o por lo menos un giro hacia una nueva sensibilidad. Este período es el denominado por la historiografía como posmodernismo o posmodernidad⁴, en el cual abrevan los orígenes del grupo argentino.

El estado de crisis disciplinar global trajo aparejado un momento de reflexión pocas veces visto, desencadenado además por la crisis económicas y políticas que impidieron la construcción edilicia propiamente dicha, pero favorecieron los espacios de reflexión, evidenciando el camino de la teoría como una necesidad inevitable. El boom de la teoría provocó la formación de núcleos alternativos a las academias, como el IAUS, que reunió diferentes miradas y trazó lazos con otras instituciones a fines de enriquecer y problematizar la disciplina arquitectónica. Dentro de los enriquecidos debates de la época cobra particular importancia la noción de autonomía, un concepto que es y ha sido utilizado de maneras diferentes en distintas ramas del conocimiento. Sin embargo, y dentro del campo de la arquitectura, el concepto que utilizamos es de raigambre moderno, algo que parecería paradójico si nos situamos en un contexto post, y está asociado al uso que se le ha dado principalmente en las artes. Término proveniente del griego *αὐτός*, uno mismo, y *νόμος*, ley, su significado es la capacidad de una persona o una disciplina de darse normas o leyes a ella misma. Esta idea de un ejercicio autosuficiente, soberano, distinguible y no subordinado a otras disciplinas

⁴ El debate acerca de las diferencias entre las nomenclaturas es extenso y constituye un problema historiográfico en sí mismo. Para sentar un andamiaje teórico puede tomarse, aunque sea momentáneamente, de las deferencia planteadas por Marshall Berman (1988) y retomadas por Perry Anderson (1993) entre modernidad, modernismo y modernización entendiendo el prefijo -post en vínculo. Para los autores, la modernidad es una experiencia histórica surgida alrededor del siglo XV y que continúa hasta la contemporaneidad, la modernización son los procesos socioeconómicos ligados al momento histórico y el modernismo son las manifestaciones culturales de dichos procesos. Estos términos están asociados con la idea de progreso, idea fundamental para entender el proyecto moderno en su totalidad. Siguiendo esta línea el término más apropiado para las manifestaciones arquitectónicas sería el de postmodernismo, tomándolo como una manifestación en diálogo con los modernismos de principios de siglo. Sin embargo, postmodernidad y postmodernismo son utilizados en la mayoría de los textos como sinónimos, probablemente producto del vínculo que intentan establecer al oponer al llamado Movimiento Moderno.

cobra particular importancia durante la Ilustración y es un proceso que continúa hasta nuestros días.

17

En el libro *Teoría estética* (2015 [1970]), el filósofo de la autonomía Theodor Adorno postulará que las obras de arte se colocan y deben ser pensadas dentro una lógica doble: por un lado, desde una participación del mundo social en la cual las obras se inscriben y, por el otro, desde la óptica de la autonomía disciplinar. Esta doble consideración no son elecciones posibles hechas por el artista, en la cual se pueda elegir uno de ambos caminos, sino que los vínculos se producen en tanto la obra opera con la realidad, pero desde sus propias determinaciones. Es decir, este ingreso de elementos desde el campo de lo real es recodificado dentro de los propios límites disciplinares y no podría ser de otra manera. Para el filósofo, la autonomía, como elemento dentro de las ramas artísticas, fue una conquista en el seno de la modernidad humanista, necesaria y que debe ser defendida "... el arte ha puesto sus límites con tanto esfuerzo y los ha respetado tan poco en tanto que divertimento, que lo que le advierte de la caducidad de esos límites, todo lo híbrido provoca una defensa virulenta" (Adorno, 2015[1970], p. 72). Para Adorno, el artista no debería preocuparse por lo social, en tanto es una condición de la cual no puede hacer caso omiso. Desde esta perspectiva, sería innecesario politizar el arte, cuando es una condición en la cual está inserto y es justamente a partir de su autonomía que la crítica del artista logra un grado más genuino.

El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero éste no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad (Adorno, 2015[1970], p. 224).

El filósofo se escapa de la idea de que el arte es un reflejo de la sociedad o un producto de la época al considerar este vínculo reductivo; esta independencia de cánones preestablecidos, de condicionamientos, es la que debe ser defendida por las disciplinas para tener un carácter de conocimiento y poder ejercer un verdadero rol subversivo. Un ejemplo de este proceso de autonomía, que permite pensar otras ramas del arte es el de la música, que antes del siglo XIX era una producción privada en el interior de las familias y que, con la aparición de la radio y el cine, se vuelve objeto del mercado creándose una industria alrededor de su producción y distribución. Para Adorno, sin embargo, es un momento positivo ya que gracias a esta nueva

configuración la música encontraba su propia autonomía y podría ejercer su verdadero papel revolucionario. La manera de hacerlo era preocupándose por los propios materiales, en lugar de intentar volver a un estado del arte que ya estaba perdido. Lo que apuntaba Adorno no era tanto a una conciencia social de los compositores, sino al efecto que producían sus obras que al operar como producciones culturales ejercen una crítica implícita aunque conscientemente no lo busquen (Buck Moss, 2011).

¿Esto significa entonces una reivindicación del *art pour l'art*, es decir al arte por el arte, independiente de cualquier implicancia social? Si bien la postura de Adorno estaba alejada de ese concepto, Peter Bürger (1976) criticó los devenires de la autonomía que se desprendían de su posición.

Si se entiende que su «esencia» consiste en la separación del arte respecto a la sociedad, se está aceptando involuntariamente el concepto de arte del *l'art pour l'art* y se impide la explicación de esta separación como producto de un desarrollo histórico y social (1976, p. 83).

Para Bürger el camino de la autonomía era una pérdida del legado de las vanguardias que buscaban vincular al arte a su efecto social. Para el autor, las vanguardias de principio de siglo XX eran autocríticas con sus principios y técnicas, mientras que las neovanguardias de posguerra eran meras repeticiones acéfalas e inauténticas, situando a estas últimas como repeticiones acríicas de los mecanismos, procesos y técnicas de principios de siglo.

La concepción de neovanguardia fue extrapolada al campo de la arquitectura. El español Helio Piñón (1984) identifica tres sistemas que reconoce habían polarizado la escena de los años setenta y les atribuye el nombre de neovanguardias, de una manera similar a lo que la crítica del arte había hecho en campo de la pintura, especialmente influenciado por Bürger (1983). La primera, alrededor de la obra construida y proyectual de Aldo Rossi y Giorgio Grassi, asociada a la tipologías y a la recuperación de la ciudad histórica; la segunda, la inversión de valores de la modernidad propuesta por Venturi a favor de una forma compleja que fue tomando matices iconográficos y populistas; y por último una corriente vinculada al trabajo de Peter Eisenman y John Hejduk, que proponía replantear la forma moderna a partir del desarrollo de una gramática generativa y los estudios críticos acerca de la modernidad. Estas tres vías se esforzaban por ofrecer una recodificación teórica ante el percibido ambiente de crisis

dejado por la arquitectura moderna, pero utilizando sus mismos lineamientos. Para Piñón, el punto en común era que “las tres doctrinas neovanguardistas centraron su reflexión en la razón, la función y la forma respectivamente: los tres elementos fundamentales de la propuesta moderna” (2010, p. 29). El arquitecto español encuentra en estas posiciones, con lenguajes y obras tan diferentes entre sí, un núcleo teórico común que sostiene en esencia a la arquitectura como disciplina y eso era entendido como autonomía. Este repliegue disciplinar recorrerá estas tres corrientes, cuyos productos pueden ser verificados dentro de los lineamientos de cada sistema producto de un desarrollo teórico que soporta su producción; algo similar a lo que ocurría en el arte conceptual: para entender el arte había que conocer la disciplina.

El concepto de autonomía desde sus orígenes es moderno. ¿Por qué entonces se retoma con tanta fuerza en la arquitectura de los setenta? Michael Hays (1995) considera que la pregunta no debería ser si la arquitectura puede o no llegar a ser autónoma, sino qué coyuntura o contexto permitió indagar en ese tema. En ese sentido reconoce que la principal amenaza, ante la cual los arquitectos se alzaban era la del positivismo funcionalista, el punto de unión en donde a pesar de las divergencias las neovanguardias hallaban un fin común. Esta corriente basaba sus búsquedas proyectuales en optimizar su metodología de diseño a partir del uso de sistemas, utilizando los avances tecnológicos para la resolución de funciones en los proyectos de arquitectura, siendo algunos de sus representantes más consagrados por la historiografía Christopher Alexander, Yona Friedman y Christopher Jones. El advenimiento de las ciencias de la comunicación y la tecnología eran vistas como una amenaza que tarde o temprano acabaría convirtiendo a la arquitectura en una pseudociencia, o en una serie de operaciones racionales de cuantificación. Frente a esto, el concepto de autonomía intentaba “recodificar, reterritorializar, reinventar las fronteras y las especificidades” (Hays, 1995, p. 12) de la disciplina arquitectónica ante la amenaza de estos metodólogos. Ante la teoría planteada por Hays, cabe preguntarse si en realidad la computarización de los procesos arquitectónicos era un motor suficiente para un repliegue disciplinar. De Solá Morales (2003) complementará la respuesta de Hays, postulando que el retorno del concepto de autonomía, tanto del arte como de la arquitectura, está ligado a la influencia del estructuralismo en todas las ramas de la cultura. Para de Solá Morales, el hecho de importar modelos de los

estudios semiológicos y producir analogías con el lenguaje, fomenta que cada disciplina encontrará en sí sus propios códigos y procesos. Es decir que la semiología proporcionaba herramientas a cada disciplina para analizar, estudiar y ensayar sus propios conceptos de una manera racional y científica.

Más importante que la obra es el proceso. Más importante que el objeto acabado, aislado, son las ideas que lo han hecho posible. La comunicación artística se produce desde el momento en que no es posible entender el objeto como el resultado de una estructura como un estadio siempre provisional, que viene de estadios anteriores y posibilitará nuevos niveles de desarrollo posterior. Sólo a partir de la estructura del conjunto y desde el sistema sucesivo de significantes-significados nos es dada la posibilidad de recibir la idea, de participar en el mensaje autorreferencial y autónomo de los procesos de producción artística (de Solá Morales, 2003, p. 83).

Es precisamente esta conciencia disciplinar la que renovará el campo y buscará asentar sus límites, ya sea que se abrace o no el concepto de autonomía, encontraremos distintas postulaciones con respecto a la necesidad de especificar los alcances de la arquitectura, ante un panorama que se leía en crisis y que había importado herramientas teóricas para poder repensarse.

Diseño como lectura: repensar la disciplina a través de Agrest y Gandelsonas.

Pensar los límites de la arquitectura ha sido una de las preocupaciones del grupo argentino en sintonía con el contexto previamente descrito. Su proyecto de autonomía buscaba delimitar su especificidad y generar conocimiento en torno a ella, ligado también a su trabajo como docentes e investigadores, paralelamente a su trabajo de estudio. Uno de los primeros intentos fue el texto ~~arquitectura~~ *Arquitectura*, escrito por Agrest y Gandelsonas originalmente en 1970 (1977), en donde, influidos por el posestructuralismo utilizan el tachado en los títulos y subtítulos para referir a un pasaje de reglas y problemas de la arquitectura, así como a una reformulación de éstas que sea superadora en términos de complejizar las respuestas existentes. El título habla de un interés de los autores de trascender la arquitectura con minúscula, entendida como

un “conjunto de representaciones (más o menos sistematizadas) del mundo físico” hacia la Arquitectura con mayúscula, como la “producción de conocimiento que se realiza como trabajo crítico (destrutivo) sobre la arquitectura” (1977, p. 5). Es decir que la Arquitectura, a partir de su evaluación crítica, sería una recodificación de la disciplina con límites definidos además de con un estatus y grado epistémico superior.

La revisión disciplinar que los argentinos proponían se iba a lograr a partir de detectar una serie de cristalizaciones que no permitían el avance epistemológico, ya que se presentaban como máximas monolíticas o reglas a seguir. Los arquitectos resquebrajan esa aparente unidad manifestando los problemas que traen aparejados y posibles soluciones a dichas dificultades en los preceptos no discutidos, como veremos a continuación. En primer lugar, proponen generar herramientas para visibilizar los procesos de diseño para producir conocimiento proyectual; segundo, ponen fin a la dualidad existente entre teoría y práctica, llamando teoría a todo lo que tiene que ver con la arquitectura, menos a la construcción de objeto (proceso proyectual, dibujos, textos), a la que denominan práctica, igualando la importancia de ambas en la disciplina. A lo anteriormente descrito, suman correr el foco del objeto construido y revalorizar el proceso de diseño como producción de sentido, al dejar de pensar los objetos por su función para pasar a comprender y evaluar su producción simbólica.

Bajo esta perspectiva, se iguala la importancia de todos los elementos de la disciplina, que a su vez revaloriza el proceso de diseño como producción de sentido. Esta producción de conocimiento, dependiente o no de la práctica arquitectónica constructiva propiamente dicha, amplía los límites disciplinares volviéndola más compleja al pasar a entenderla como un sistema cultural. En síntesis, Arquitectura con mayúsculas, para Gandelsonas y Agrest, no es una arquitectura autónoma en el sentido del “arte por el arte”, sino que es una disciplina codificada, generadora de conocimiento, que puede operar con otros campos del saber desde sus propios límites específicos, incorporándolos para solventar sus propios problemas.

Esta delimitación va a estar presente en *Diseño vs. No-diseño* (1979), quizá el artículo más conocido de Agrest. En el mismo investiga las relaciones culturales entre la arquitectura y su contexto social mediante dos modelos de producción: por un lado, “diseño” (ligado al concepto de autonomía) y por el otro “no-diseño” (la esfera urbana,

lo no codificado). Con respecto al término diseño, Agrest se refiere al campo disciplinar propio, a un campo cultural delimitado, con bordes y mecanismos suyos. Hablar de diseño y no de arquitectura no es casual, sino que sugiere una operación de metonimia que resulta amplificadora ya que se acentúa la operación central de arquitectos y diseñadores, que es el hecho de proyectar un elemento y ponerlo en el mundo, ya sea un edificio o un objeto. El mundo, esa realidad en la que operan las creaciones del diseño es el no-diseño, es decir, el campo de interacción de diferentes sistemas culturales interrelacionados que dan forma al medio urbano, en donde opera el diseño como un sistema cultural más. En otras palabras, el diseño es una práctica y un producto, un sistema cerrado, no sólo ante la cultura sino ante otros sistemas culturales (literatura, cine, filosofía) que pueden entrar en relación uno con el otro, mediados a partir de ciertas reglas en donde los bordes de cada disciplina continúan delimitados. Pensar en diseño es pensar en términos de autonomía disciplinar.

Es decir que posee características específicas que lo distinguen de cualquier otra práctica cultural, estableciendo así un límite entre lo que es el diseño y lo que no; límite que produce una especie de cierre, que conserva y separa la identidad ideológica del diseño. Este cierre no excluye un cierto nivel de permeabilidad que sin embargo es controlada y regulada de un modo preciso (Agrest, 2015, p. 169).

La importancia de la identificación del diseño como sistema cultural autónomo es lo que permite a las disciplinas proyectuales vincularse con otros sistemas culturales sin disolverse. Si se sale del marco de esta especificidad, la amenaza podría implicar el fin de la arquitectura o el rol del arquitecto como lo conocemos. Este punto de vista es una superación de un pensamiento que se sentía atemorizado por la tecnología, ya que los aportes informáticos y tecnológicos no tienen por qué amenazar al arquitecto siempre y cuando sean entendidos desde la especificidad disciplinar. Bajo este marco, la interdisciplinariedad es algo buscado y aceptado; no es casualidad que estas aproximaciones se nutrieron precisamente de estos intercambios con la filosofía y la semiótica, las cuales aportaron nuevas herramientas para arribar a estas conclusiones. En otras palabras, "la especificidad logra conservar los límites de la arquitectura a pesar de los evidentes cambios que ocurren bajo las presiones de la historia, la tecnología, la acción social o los cambios simbólicos" (Agrest, 2015, p. 170).

Otro de los puntos centrales donde se pone foco en el texto es en la ciudad, que es precisamente el medio en que los arquitectos operan con mayor frecuencia. En la esfera urbana podemos encontrar otra manera de relacionar el diseño con el resto de los sistemas culturales a partir de superposiciones de textos, en los cuales no existen jerarquías. Ante un panorama cultural, social y físico complejo como es el medio urbano, Agrest y Gandelsonas propondrán un método centrado en la producción de sentido: la idea de “Diseño como lectura” (Agrest y Gandelsonas, 1977b). Bajo la óptica de la autonomía, el diseño como lectura es en definitiva un método en el cual el sujeto creador interpreta, comprende, analiza el entorno físico, político, social, histórico y cultural (entendido de manera compleja, descrito en la idea de no-diseño) y opera conforme a eso. Para los arquitectos, el acto de diseñar es una dialéctica entre análisis y síntesis, entre teoría y práctica, entre interpretación y producción como un proceso que se repite incesantemente. Una vez que están los proyectos o edificios, ya sea físicamente en la realidad o compartidos por la comunidad, pasan a formar parte de un corpus interpretativo con el que los próximos diseñadores lidiaran (o no).

El diseño como lectura implica que la producción formal no comienza desde cero, que es un trabajo que se efectúa sobre la base de diseños anteriores, de la historia de los desarrollos formales arquitectónicos (Agrest y Gandelsonas, 1977b, p. 32).

La idea que está también explícita en la propuesta de los argentinos es que al considerar el diseño como lectura discurren que el acto de proyectar es el arte de la transformación, utilizando a la ciudad como fuente de un nuevo vocabulario y sintaxis más poderosa que la arquitectura misma (Agrest y Gandelsonas, 1995). La idea de ver la realidad como un texto, de múltiples capas, reales, culturales, ficticias, etc. presentada por Agrest y Gandelsonas, calará fuertemente en la arquitectura de estos años, especialmente dentro del entorno IAUS. El impacto de estos conceptos está por ejemplo en la obra de Eisenman, sobre todo en el proyecto para el *Cannaregio* en Venecia en 1978, una obra de quiebre donde mejor se pueden evidenciar los cambios proyectuales en la obra del arquitecto norteamericano: donde pasa del rigorismo formal y sintáctico a abrirse a tomar préstamos del territorio, la historia y la memoria.

Tanto Agrest como Gandelonas pondrán el foco en la ciudad como aquel texto más complejo donde se puede insertar las obras de arquitectura. Dentro de los elementos que pueden ser interpretados y sumado a la esfera urbana, postulan la importancia de uno en particular: los tipos, como aquellas formas que permiten analizar y clasificar los objetos arquitectónicos. Hablar de tipos, es posible desde la autonomía en estos años, ya que son vistos como elementos independientes de la historia y el contexto. Estas miradas estaban en relación con el panorama arquitectónico que se unificaban en torno a la indagación sobre la operatividad de la disciplina, buscando investigar y pensar la arquitectura desde una mirada científica, delimitando sus límites y alcances para poder discernir acerca de sus elementos (Bonicalzi, 1979). Es pertinente resaltar que se trata de una postura que los argentinos comparten con el grupo italiano alrededor de *La Tendenza*⁵, especialmente con Aldo Rossi una de las neovanguardias postuladas por Piñón.

El nuevo interés por los métodos y los instrumentos de la investigación científica se centra particularmente en el campo del arte y la arquitectura y se refleja, por una parte, en una recolección y verificación de los mismos instrumentos operativos y conceptuales y en una tensión tendente a individualizar métodos de indagación científicamente consecuentes y por otra, en establecer relaciones siempre más directas con la experiencia real (Bonicalzi, 1979, p. 68).

Es entonces la postura teórica reflexiva acerca de la historia de la arquitectura la que hizo que se refiera a sí misma de una manera autobiográfica, priorizando a la ciudad desde donde precisamente nace la concepción urbana y emerge la importancia de la tipología, la cual aparece como una pieza fundamental de la arquitectura.

Y el tipo se define como algo permanente y complejo, un enunciado lógico que está antes que la forma y la constituye (...) uno de los principios de la arquitectura, una regla que sirve más para ordenar las imágenes que para

⁵ Grupo de arquitectos italianos de los años 60 y 70, caracterizados por su realismo y su actitud crítica frente al Movimiento Moderno. Algunos de sus principales exponentes fueron: Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Ezio Bonfanti, entre otros.

crearlas, pero que sin embargo ayuda a mantener las *violaciones* dentro de los márgenes de la disciplina (Scolari, 1979, p. 203).

25

Estas ideas habían sido postuladas en la *XV Trienal de Milán* en 1973, en la cual se buscaba potenciar el valor autónomo de la arquitectura, reivindicando los proyectos y las ideas más que los edificios construidos (Rossi, 1979). Para Rossi, la cuestión de la autonomía era el camino para desarrollar la arquitectura, desprendiéndose de la exaltación del Movimiento Moderno, superando los límites ideológicos que este mismo se había impuesto, pero retomando los caminos posibles que había dejado. El camino era desarrollar líneas de investigación dentro de la propia arquitectura, siendo la historia uno de ellos, basándose en el pensamiento tipológico que era la vía para diseñar el proyecto. Desde la concepción del tipo, la historia se mira como un acontecimiento ininterrumpido que se puede revisar libremente. Esta postura buscaba liberar a la arquitectura de sujeciones políticas, sociales y problemas técnicos para promover la experimentación, al mismo tiempo que buscaba superar los cuestionamientos y las críticas reforzando a la arquitectura como disciplina y reformulando la idea de progreso como “voluntad de clarificación y no de simple cambio” (Scolari, 1979, p. 184).

En este contexto: ¿cuál fue el aporte de Agrest y Gandelsonas? Podemos definirlo como la introducción del concepto de la performance simbólica tanto de los tipos, como de sus vínculos con otros lenguajes o sistemas. Coincidiendo con *La Tendenza* en que la ciudad es una fuente inagotable de tipos, sistemas y relaciones, incorporan el hecho que un tipo arquitectónico individual no puede ser leído de manera aislada, sino que necesita ser interpretado dentro de un panorama mayor y más complejo que incluye la esfera urbana, pero también la histórica. A diferencia del método pensado por Rossi de aislar los tipos, Agrest y Gandelsonas, y veremos que Machado y Silveti también, proponen recuperar los aspectos simbólicos y reverlos a la luz del momento presente. En estas lecturas, es necesario en algún momento pasar por un momento de amnesia, en donde se olvida la procedencia de esos tipos, su significados y se lo configura en un elemento totalmente nuevo.

Este enfoque de *diseño como lectura*, de diseño como transformación, de exploración de los mecanismos de funcionamiento simbólico de las

configuraciones arquitectónicas y urbanas, permite la doble acción teórico-práctica, manteniendo las diferencias entre estas dos prácticas y su necesaria articulación dialéctica (Agrest y Gandelsonas, 1995, p. 32).

26

Es decir, Agrest y Gandelsonas criticaron las nociones de tipo tradicional, tanto la arquitectónica, como la urbana, ya sea se evoquen a una cuestión formal o funcional por encontrarlas insuficientes para determinar la red de significaciones en las configuraciones arquitectónicas. En su lugar proponen considerar el estudio del “funcionamiento simbólico de los tipos” (idem, p.32), abriendo el repertorio no solo a los hechos arquitectónicos, sino también a las relaciones con su contexto urbano. El proyecto para el concurso *Architecture Nouvelle*, de 1975 en París, es una propuesta realizada por Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti en donde se verifica este posicionamiento (1977). Para el concurso buscaron mediar dos posiciones: por un lado, el ideal moderno que infiere que un arquitecto puede controlar todos los aspectos de la obra, proponiendo cómo los usuarios deben habitarla; y, por el otro, una concepción participativa involucrando a los usuarios y dándoles máxima participación en el proyecto. Estas dos ideas tienen problemas asociados, primero que tener un control total es absolutamente imposible, y segundo, que nunca se pueden trasladar al diseño todos los requerimientos de los usuarios especialmente luego de su traducción formal. Para superar estos inconvenientes proponen un trabajo sobre la noción de tipo, especialmente para poder articular la arquitectura con la ciudad, además de superar la contradicción entre control total y participación ciudadana. Para hacerlo, los arquitectos reconocen tipologías que han tenido éxito en las configuraciones urbanas, que muestran aceptación por parte de los usuarios y cuya persistencia en la ciudad muestra también que han sido utilizadas y consentidas por los arquitectos. Los tipos de viviendas condensan formas de vida y son reconocibles, algo que introduce familiaridad al hecho arquitectónico y a sus habitantes. Usando este tipo abstracto, el rol del proyectista es entonces transformarlo, además de secuenciarlo y potenciarlo.

En este proyecto, se buscaba que la operación de transformación debía tener en cuenta el entorno urbano para volver a verificar esos tipos, aplicando una metodología combinatoria llamada la *mise-en-sequence* (poner en secuencia). Este método consiste en poner los elementos uno junto a otro para poder responder a las situaciones urbanas más variadas y sacar de ellos el mayor provecho. Entonces, los pasos a seguir son por

un lado el análisis del contexto urbano en el cual se va a insertar el proyecto, el proceso de transformación de los tipos y, por último, la combinatoria de tipos puestos en secuencia para explorar cómo funcionan esos vínculos con la morfología urbana. Bajo este enfoque se busca integrar la ciudad y generar efectos positivos en el contexto, mezclando tipos tradicionales y más contemporáneos, como los edificios en altura con tipos de mediana y baja escala, a fines de garantizar un mejor desarrollo y crecimiento de la ciudad, vinculando además los espacios públicos, semiprivados y privados. Estas articulaciones son finalmente las que permiten la integración con el contexto y son claves a la hora de medir el éxito de un espacio urbano.

Otro de los proyectos que trabaja sobre el tipo es el *Centro de Minneapolis a las orillas del Mississippi* de 1977 de Agrest y Gandelsonas (1979). En el proyecto se toma la grilla como elemento central además de considerar los tipos que consolidan el paisaje suburbano de Minneapolis. La grilla sin embargo se transforma, no es siempre igual, sino que adopta distintas variaciones. Dentro de la misma, se consolidan tipologías de baja, mediana y alta altura para enriquecer la variedad del entorno urbano, en el cual se resaltan dos torres que vienen a cumplir una función referencial simbólica de monumento arquitectónico. Existe una especial atención en generar plazas, espacios públicos de transición, ya que si bien la trama no existía en esta zona se traslada a fin de poner orden en un espacio suburbano. Las tipologías no se repiten, sino que están secuenciadas para dar respuesta a distintas situaciones, ya sea calles principales secundarias o el pasaje al lado del río. El uso de los tipos en estos dos casos no se abstrae totalmente, sino que arrastra parte de la información que le dio origen. Sin embargo, es un método que parece no tener respuesta a otros problemas de la arquitectura como el lenguaje, el material, el ambiente, etc. (**Figura 1**).

Realismo sin precedentes: la propuesta de diseño de Machado y Silvetti.

Como pudimos recorrer hasta el momento, la cuestión de los tipos está ligada a la autonomía en tanto se constituye como un elemento específicamente disciplinar, lo que no quiere decir que otras ramas del conocimiento no posean sus propios tipos. No es casualidad que en 1977 Rodolfo Machado y Jorge Silvetti visitaron Buenos Aires para brindar una conferencia acerca de su práctica, invitados por los organizadores de La Escuelita, y hayan sido indagados por los arquitectos locales acerca de estos

conceptos (Machado y Silvetti, 1981). Los conceptos de autonomía y el de tipo eran dos interrogantes que estaban vigentes en el panorama local y eran compartidos por la comunidad de arquitectos. Tanto Machado como Silvetti presentaron su trabajo como tipológico, racional y metódico, en tanto opera sobre la historia críticamente buscando mutaciones en elementos conocidos para generar una arquitectura propia.

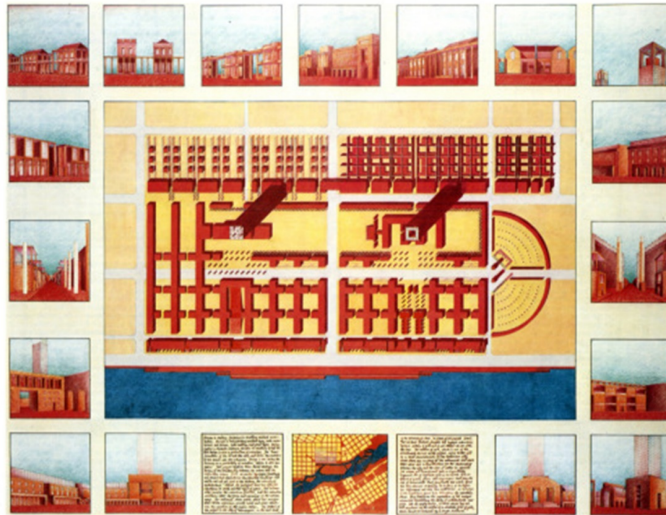


Figura 1. Proyecto Centro de Minneapolis. Fuente: *The Library of Congress*.

En relación con estas posiciones, Waisman editará en 1984 un número dedicado a la tipología, por la vigencia que tenía el tema en las últimas décadas producto de la búsqueda de “métodos de aproximación a la arquitectura —ya sea su análisis como a la proyectación— que ayudaran a resolver el colapso del reinado del Movimiento Moderno ...” (1984b, p. 2). Dos de los textos publicados son centrales para entender el concepto en esta época, al mismo tiempo que aclaran de qué manera es considerado el trabajo de los argentinos. Por un lado, uno de Giulio Carlo Argan de 1965 y, por el otro, uno de Rafael Moneo, publicado previamente en la revista *Oppositions* del IAUS en 1978.

Para Argan (1984), los tipos son los elementos que clasifican a los objetos en sus aspectos formales en contraste con los aspectos que los individualizan. Es decir, son un principio clasificador de los hechos artísticos según analogías. Para precisar el término retoma la definición de Quatremère de Quincy (1788-1825) para separar las diferencias entre tipo y modelo, un aspecto que será fundamental para entender la obra

de Machado y Silvetti. El tipo es vago, general y su nacimiento está condicionado al hecho de que existan edificios que permitan que se extraiga de ellos una evidente analogía funcional y formal ante el análisis de cómo han estado configurados. Por otro lado, el modelo debe repetirse tal cual es: “Todo es preciso y está dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo” (ídem, p. 4). Es decir que el modelo implica un sedimento histórico del que el tipo intenta desprenderse, lo que dota de especificidad al primero y de generalidad al segundo. En alguna etapa del proyecto de arquitectura, escribe Argan, hay un momento tipológico, ya sea para acercarse o alejarse de algún tipo conocido. Dicho momento no debe ser una restricción para los proyectistas, ya que es precisamente por la vaguedad de los tipos que no son una forma definida sino más bien un esquema. La dirección planteada por Argan es precisamente la que utilizarán Machado y Silvetti, por ejemplo, cuando plantean su realismo sin precedentes, aunque su pensamiento no descarte totalmente el concepto de modelo. La vaguedad e indeterminación del uso de los tipos permite neutralizar la historia a fines de no caer en historicismos, lo que sucede precisamente cuando “... el arte del pasado cesa de proponerse como modelo condicionante” (1984, p. 5), pasando a ser un dato más en la mesa del diseñador o del artista.

Complementando esta idea, el texto del arquitecto español Moneo (1984) se basará en la importancia de la idea de tipo para la disciplina y será para el autor un paso ineludible para entender la arquitectura en sí misma. Para Moneo, el tipo es un concepto que describe un grupo de objetos que tienen en común una misma estructura formal. En otras palabras, es un criterio de agrupación que permite diferentes grados de discernimiento. En el proyecto, el arquitecto opera necesariamente sobre los tipos, respetándolos, transformándolos o creando nuevos, según lo requiera la individualidad de la obra. El español defenderá el pensamiento tipológico, como lo hizo Argan, frente a los detractores que consideran que es un elemento rígido que constriñe el diseño. Operar sobre los tipos es necesariamente abrazar el cambio y la transformación sabiendo circunscribe al marco de referencia disciplinar, una garantía que asegura mantenerse dentro de los márgenes de la arquitectura.

Utilizar un tipo, bajo este paradigma, no determinaría el lenguaje a utilizar, ni la materialidad o la tecnología del proyecto, sino que abre el campo a experimentar nuevas soluciones, conformando asociaciones nunca pensadas. Moneo, además,

remarcó la relación que tiene el concepto de tipo con la noción de autonomía a compartir un mismo origen, es decir la modernidad de la *Ilustración* del siglo XVIII.

30

¿Son acaso los momentos de cambio los que llaman a replegarse a la disciplina, a encontrar su especificidad? En este sentido, vemos cómo la vuelta a la historia se presenta como una manera de mostrar continuidad, permanencia y trayectoria, retomando los orígenes de la arquitectura o, por lo menos, los elementos de mayor familiaridad. A comienzos de siglo XX se rechazó el estudio de los tipos porque para los modernos era sinónimo de limitaciones a la hora de diseñar, así como también por el manifiesto rechazo a la historia y a la tradición. Para los referentes del Movimiento Moderno se podía realizar arquitectura sin conocer nada acerca de la historia, buscando fundar una nueva manera de hacer y pensar arquitectura desde las bases del funcionalismo. El estudio tipológico se vio sustituido por la causalidad entre forma y función, por los estudios de optimización y economía en los cuales la forma debía ser eficiente para el uso establecido. No resulta extraño que, ante la crisis del funcionalismo, se hayan levantado nuevamente las banderas de la autonomía y se hayan reintroducido las cuestiones acerca de los tipos previamente olvidados en señal de protesta. La autonomía y la tipología se van a constituir como una especie de núcleo en torno al cual se han aglomerado y coordinado continuamente los desarrollos y las variaciones de la forma en las décadas del setenta y el ochenta, gracias a la capacidad de los tipos de migrar en el tiempo y en el espacio. Usados en el proceso proyectual serán tomados como lineamientos hasta que, debiéndose operar una elección formal, se precipitan necesariamente en un modelo.

Michael Hays (1995) reconoce dos formas de tipología que le sirven para introducir parte de la producción de los arquitectos Machado y Silvetti. Por un lado, la que él denomina tipología clásica, alineada con el pensamiento de Argan, que se define por su total independencia de las cuestiones históricas que rodean el surgimiento de dichas tipologías; y, por el otro, el concepto de modelo tipológico, al cual ligará la obra de Machado y Silvetti. Acerca de la tipología clásica resalta su ahistoricismo como rasgo fundamental, cercana a los usos de *La Tendenza*.

La tipología clásica utiliza la historia (su herencia) para organizar lo que es posible o lo que será nuevo, pero es, al mismo tiempo, ahistórica, separada de

los procesos de su formación material y social. Al negar su propia generación funcional histórica, la tipología clásica suspende el tiempo, renuncia al lugar y niega a la arquitectura su propio estatus como producción (Hays, 1995, p. 37).

Como mencionamos anteriormente, la noción de modelo estaba presente ya desde Quatremere de Quincy y es el mismo Argan quien utiliza este concepto para contraponer la indeterminación del tipo frente al sedimento histórico del modelo. La noción de una nueva manera de pensar la tipología le permite a Hays (1995) reconciliar la historia con la pretensión científica de aislar los tipos completamente de su entorno social, cultural y político.

La lógica tipológica que opera en la obra de Machado y Silvetti, si bien se mueve dentro del campo disciplinar de la arquitectura, no solo trabaja con tipos sino también con imágenes, estructuras, lenguajes, morfologías y materiales provenientes de la historia, pero con especial énfasis en la ciudad. Estos elementos se vinculan a su vez con otros aportes inéditos, producto de la imaginación del proyectista. Este conjunto no debe ser un collage dispuesto de manera decorativa, como podría suceder en un pastiche historicista, sino que debe estar coordinado con estrictas operaciones geométricas. El método, en palabras de Hays, debe partir de "...operaciones de apropiación, transformación y síntesis constreñidas por el reconocimiento de que cada objeto arquitectónico es de alguna manera su propia estructura" (1995, p. 42). Esta mirada reconcilia, de alguna manera, la autonomía disciplinar con la ciudad y con la historia, al no buscar esquematismos y abstracciones sino aceptar también su lenguaje y valores culturales originales.

Existen dos proyectos de casas de 1977 que ejemplifican cómo operaban con la tipología: *La casa de campo en Virginia* de Machado (1979) y la *Casa en Isla de Djerba* de Silvetti (1979). La casa de campo, situada en Virginia, Estados Unidos, es un trabajo tipológico más próximo a la idea de modelo anteriormente planteada. El arquitecto postulará que el diseño surge de sus estudios durante sus años como estudiante en la FAU, en 1963, de la *Villa Emo Capodilista*, construida en Selvazzano, en las cercanías de Padua en 1570 por Darío Varotari, también conocida como *La Montecchi*. Esta villa manierista se convirtió en la excusa perfecta para trabajar y

poner a prueba sus experimentaciones alrededor del tipo, durante este encargo de una casa en las afueras de Virginia.

32

Influenciado por la arquitectura moderna, Machado en esta casa trabajó con el concepto de planta cuadrada atravesada por una circulación cruciforme central que divide la casa en cuatro recintos. El arquitecto aprovechó esta subdivisión para tratar cada espacio de manera diferente, que se consolidan como típicas habitaciones, de las cuales se busca exaltar esta compartimentación para oponerla al espacio flexible y diáfano de la arquitectura moderna. La idea del espíritu o de los atributos de cada recinto es explotada al máximo, al tratar cada uno con un diseño diferente, en el que se introducen elementos de la propia arquitectura que refuerzan el carácter. Machado señala en su memoria descriptiva que quiso recuperar el diseño por cámaras, en donde cada una de éstas tiene un significado y es tratada de manera autónoma respecto a sus materiales como en la arquitectura clásica. El primer piso de la casa está compuesto de cuatro habitaciones, rodeadas por una galería sobre un basamento exterior, cuyo tratamiento en plata repite la división en cuatro. Esta división permite que a cada una de estas cuatro habitaciones le corresponda una sección del jardín, cuyos atributos se encuentran en relación con la habitación a la que responden. En el segundo piso se repite la misma distribución de cuatro habitaciones, en el cual se buscó que cada una tenga su carácter según el uso, pero de naturaleza más privada.

En cuestiones de lenguaje la casa difiere completamente de la *Montecchia*. Si bien guarda las condiciones prismáticas y el uso de las galerías perimetrales, se busca un lenguaje abstracto y ortogonal que prescindiera de la decoración ornamental manierista. El basamento de la obra modelo se mantiene y es lo que le permite a Machado crear estos cuatro jardines y aislarlos del suelo, lo que los destaca del amplio paisaje. Se juega, además, con la división realizada por las circulaciones y se introducen los círculos para componer la planta de los jardines. La cuestión circulatoria se respeta, pero se aprovecha el uso de materiales más tecnológicos para separar las escaleras de los cerramientos y darle mayor liviandad al proyecto. Además de que el conjunto de escaleras que lleva a la planta superior no está hecho en piedra, dando una apariencia pesada, sino en metal, lo que alivia el espacio y permite evidenciar en todo el recorrido de la cruz circulatoria una doble altura. ¿Es un trabajo sobre el tipo? Como mencionamos anteriormente, la concepción del tipo es esquemática y vaga, pero

tampoco este ejemplo es un caso de trabajo sobre modelos en donde las piezas son colocadas y compuestas con todas sus connotaciones históricas. La propuesta de Machado es mediadora, conciliadora entre dos formas de interpretación del pasado (**Figura 2**).

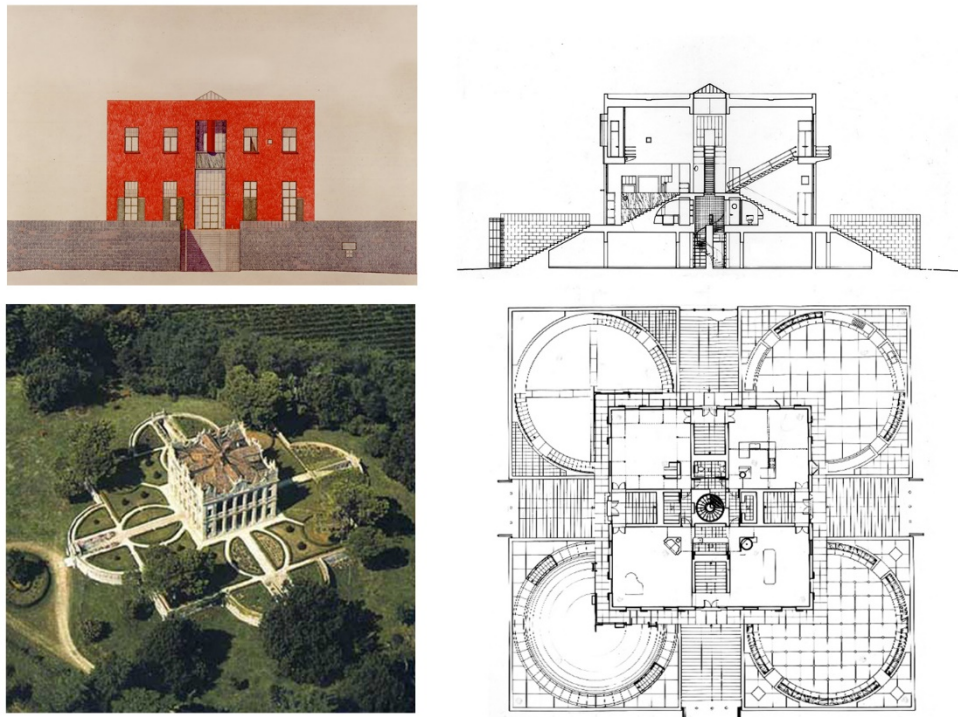


Figura 2. Documentación de proyecto de la Casa de Campo en Virginia y fotografía de la Villa Emo Capodilista. Fuente: Web Machado y Silveti.

La mediación parece la palabra clave. En el caso de la *Casa en Djerba*, sobre el mar Mediterráneo en Túnez, Silveti planteó el problema de insertar la vivienda de vacaciones de un cliente extranjero en una cultura que no le es propia, quien, a su vez, convoca a un arquitecto foráneo que debe introducir una obra en un contexto desconocido (Silveti, 1979). Este juego de enajenaciones o superposiciones es lo que Silveti intenta reconciliar apelando a los tipos como intermediarios entre culturas, ya que imitar construcciones existentes sería una actitud populista o una parodia y negar absolutamente el contexto podría entenderse como imperialista. El arquitecto argentino entiende esta casa como un cubo envuelto por una escalera; el cubo aloja el espacio central de la casa, jerarquizado por un cuarto de estar de doble altura y la escalera que envuelve los recintos sirvientes del espacio central (**Figura 3**).

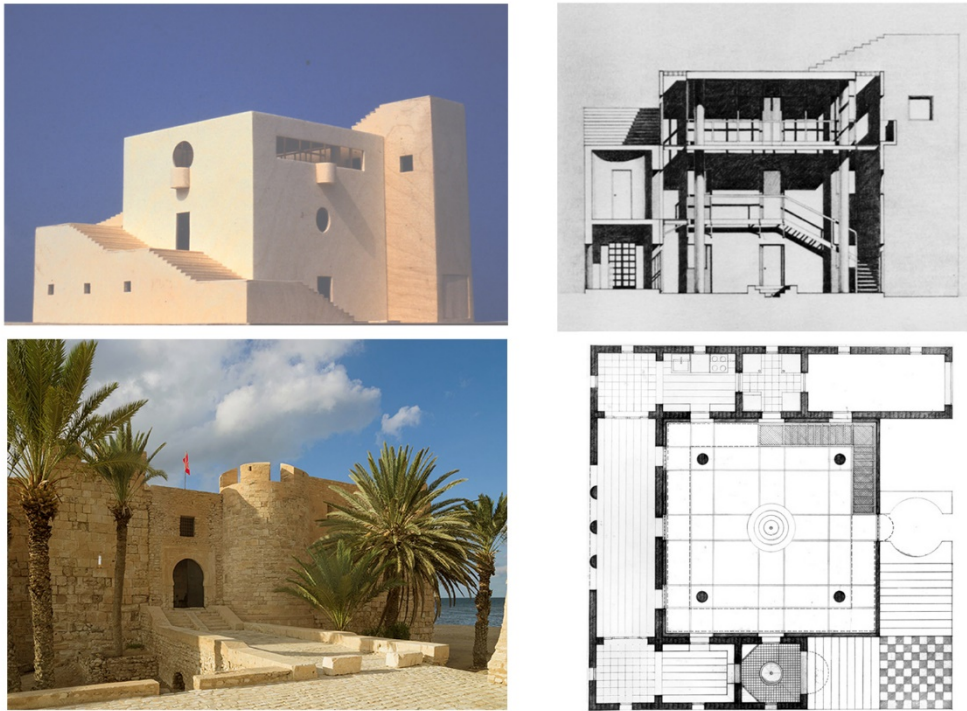


Figura 3. Proyecto de la Casa en Isla de Djerba y la fortificación Borj El Kebir de la isla. Fuente: Web Machado y Silvetti.

En lo que respecta a las cuestiones del tipo, Silvetti toma las construcciones defensivas del lugar, cuyo lenguaje introspectivo las hace adecuadas para adaptarse al clima templado y semiárido del lugar. La casa en ese sentido combina elementos vernáculos, especialmente en su exterior, con elementos más tecnológicos que le permiten generar una doble altura en el interior. Un ejemplo de esto lo constituye el dormitorio principal, ubicado en la tercera planta y soportado por cuatro esbeltas columnas que parten desde el patio central lo que genera una sensación de que flota en el espacio. Hay una duplicación de circulaciones ya que la escalera que rodea al cubo central solo permite recorrer el edificio por fuera y expandir ciertos recintos del espacio central.

El resultado de esta mezcla es un espacio central abierto, en donde las funciones especializadas están alojadas en la escalera perimetral. Si bien responde al tipo de patio central, es un elemento novedoso que se podría considerar casi como un tipo nuevo, en donde la escalera es aprovechada además para generar accesos independientes a los pisos a través de sus descansos. Es la propia morfología de la escalera, la cual produce terrazas y expansiones que pueden ser utilizadas como

espacios de uso, tanto desde el exterior como desde el interior, para rematar en un mirador que puede ser utilizado de manera independiente. El lenguaje de la casa es abstracto y busca simplificar líneas sin presentar ninguna ornamentación más que el juego de las aberturas que exhiben diferentes formas ortogonales y circulares.

Ninguna de estas dos casas se construyó y ambas son consideradas por los arquitectos proyectos de estudio. Sin embargo, sirven para evidenciar una posición negociadora entre tipo y modelo, es decir entre abstracción e historia. En ambos casos se experimenta llevando al extremo ideas acerca del tipo arquitectónico. Al conjugar esos tipos con tecnología y materiales contemporáneos se produce una arquitectura que busca cierta atemporalidad. Sin embargo, muchas de las decisiones se encuentran sujetas al modelo que les dio origen, limitando el repertorio de posibilidades.

La formulación de un discurso de diseño: una propuesta de diseño ambiental de Ambasz (1969)

Emilio Ambasz, preocupado desde muy tempranamente por la cuestión ambiental, dedica varios textos a reflexionar acerca de la arquitectura y cómo ésta debía ser enseñada, introduciendo en este panorama la cuestión tipológica. El arquitecto identifica una crisis medioambiental, principalmente reconociendo que el desafío de la arquitectura es operar en un entorno cada vez más artificial, lo que implicaría la necesidad de abordarlo críticamente. En sus palabras “sí se siguen aceptando las factibilidades tecnológicas como las fuerzas configuradoras de este nuevo entorno en lugar de crear nuevos valores para la existencia humana, el futuro no será más que una mera continuación del presente estado” (Ambasz, 1971, p. 30). Para el arquitecto argentino, no se puede esperar que la tecnología traiga con ella la solución a los problemas que ella misma plantea y es necesario que los humanos propongan el marco en la que la misma debe accionar. Reconoce previamente que todos los ámbitos humanos, económicos, sociales, culturales están inmersos en un contexto cada vez más tecnológico y dentro de esta nueva configuración es donde surge la necesidad de establecer “...una estructura que permita desarrollar un estado de conciencia capaz de

actuar como mediador entre el hombre, la naturaleza y las fuerzas tecnológicas” (Ambasz, 1971, p. 30).

36

Esta posición, de vigencia actual, fue presentada a finales de los años sesenta, en la cual se propone desarrollar un modo de pensamiento para dar orden otorgando sentido a lo construido y todo lo por venir. Siguiendo este objetivo, Ambasz identificará que es necesario romper con los modelos de pensamiento del pasado, para lo cual el método científico y una actitud racional pueden favorecer la búsqueda de nuevas alternativas. Sin embargo estos acercamientos son insuficientes al evocarse sólo a cuestiones mensurables y cuantificables, dejando de lado la imaginación. El método de proyectar, para el arquitecto o el diseñador, debe lidiar con lo que todavía no existe; es decir que a diferencia de un científico que trabaja con datos, el diseñador deberá crear buena parte de ellos. La posición de Ambasz implica una crítica al método científico, pero no por eso descarta su utilidad para analizar posibilidades e información, sugiere entonces que debe incluirse dentro de un sistema de pensamiento de diseño que quiera responder a una era tecnológica, pero identificará que este método de diseño se deberá completar con la actitud ética en la cual el proyectista determinará, a través del estudio de lo que hay, como espera que las cosas sean.

Es decir que el proceso de diseño y el rol del diseñador será el de transformar los datos cuantitativos en cualitativos a través de una mirada ética. Dentro de este panorama las máquinas no pueden reponer ese aspecto humano, ya que carecen de entendimiento de muchas de las acciones y sentimientos entre los entornos construidos y sus habitantes. La disciplina en este paradigma está a salvo, por más que se apliquen métodos y herramientas tecnológicas, ya que la figura del diseñador no puede disolverse y cobra especial importancia al operar y tomar las últimas decisiones. La complejidad de esta mirada de diseño implica necesariamente un gran despliegue imaginativo además de someterse a una evaluación constante, necesitando un análisis interdisciplinario, con profesionales del diseño a la altura de un panorama cada vez más informático y conectado.

Ambasz propone incluir diferentes ciencias, desde científicas, políticas, sociales, biológicas hasta psicológicas y ciencias de la conducta, para hacer frente a los nuevos retos pero desde la autonomía arquitectónica. La necesidad de reformular los métodos

de diseño era una preocupación latente en la obra de Ambasz, planteado en una serie de conferencias brindadas en la Escuela de diseño *Hochschule für Gestaltung, HfG Ulm*, en 1967, invitado por Tomás Maldonado y publicado más adelante en la revista *Perspecta* bajo el título *The Formulation of a Design Discourse* (Ambasz, 1969). En el artículo se discuten los argumentos que sostienen el desarrollo de un método acerca del diseño ambiental, proponiendo un proceso de diseño de soporte.

Ambasz reconocerá que sus inquietudes para desarrollar un método de proyecto se deben a dos circunstancias, la primera es la tendencia a pensar el diseño no en términos de configuración sino de proceso, y la segunda vinculada a una tendencia disciplinar a buscar métodos más sistemáticos y menos metafóricos para abordar los problemas, una mirada opuesta a los métodos del resto del grupo argentino. Para Ambasz, los modos tradicionales de entender la arquitectura son deficientes a la hora de lidiar con la complejidad del entorno postindustrial, en donde se interrelacionan conductas, operaciones, tendencias, relaciones en constante cambio. En su postura, el uso de nuevos instrumentos metódicos le permitirá al diseñador establecer nuevas relaciones entre los procesos involucrados en un problema y poder de esta manera establecer nuevas formas de relaciones entre actores, procesos y objetos físicos.

El método de Ambasz desemboca en una filosofía del diseño orientada a la resolución de problemas. Frente a esto, destacó dos posiciones complementarias: la primera que trabaja en solucionar las condiciones no deseadas y lidiar con las estructuras existentes, y la segunda que establece los ideales. Las condiciones buscadas deberían ser propuestas por los usuarios y por especialistas, a los que debemos consultarles para poder responder de una manera lo más amplia posible a sus requerimientos. Un diseño ambiental correcto debería contemplar condiciones y requisitos de los usuarios y los asesores, es decir de los especialistas que requiera la obra para su construcción y uso, como además las limitaciones de las normativas vigentes, siendo el rol del diseñador el de sistematizar las mismas y poder darle forma. Es decir, Ambasz propone un método capaz de formalizar la lista de condiciones deseadas de los involucrados atendiendo a las limitaciones típicas de la arquitectura, lo que implica una serie de transformaciones y traducciones que traerán aparejados problemas y es precisamente en donde el programa de diseño deberá organizarlas, jerarquizarlas y redistribuirlas.

Esto provoca que al mismo tiempo que se intenta respetar los deseos de los asesores, estos deseos se retroalimentan de su traducción a forma arquitectónica y el círculo puede volver a empezar. Ambasz no puede explicar en detalle cómo opera el acto de diseñar y sitúa la subjetividad del profesional como aquel que evalúa y toma las decisiones finales, ya que un método de diseño solo puede establecer los parámetros donde él actúa. Es decir que la forma que tomará el edificio solo puede ser determinada por el arquitecto, que sin embargo a partir de un análisis sistemático de la información puede delimitar las opciones posibles. En otras palabras, el programa proyectual "... no determina la forma estética de un diseño, pero restringe el número posible de formas al estipular el nivel de rendimiento operativo que la forma del diseño debe satisfacer (1969, p. 61) (Figura 4).

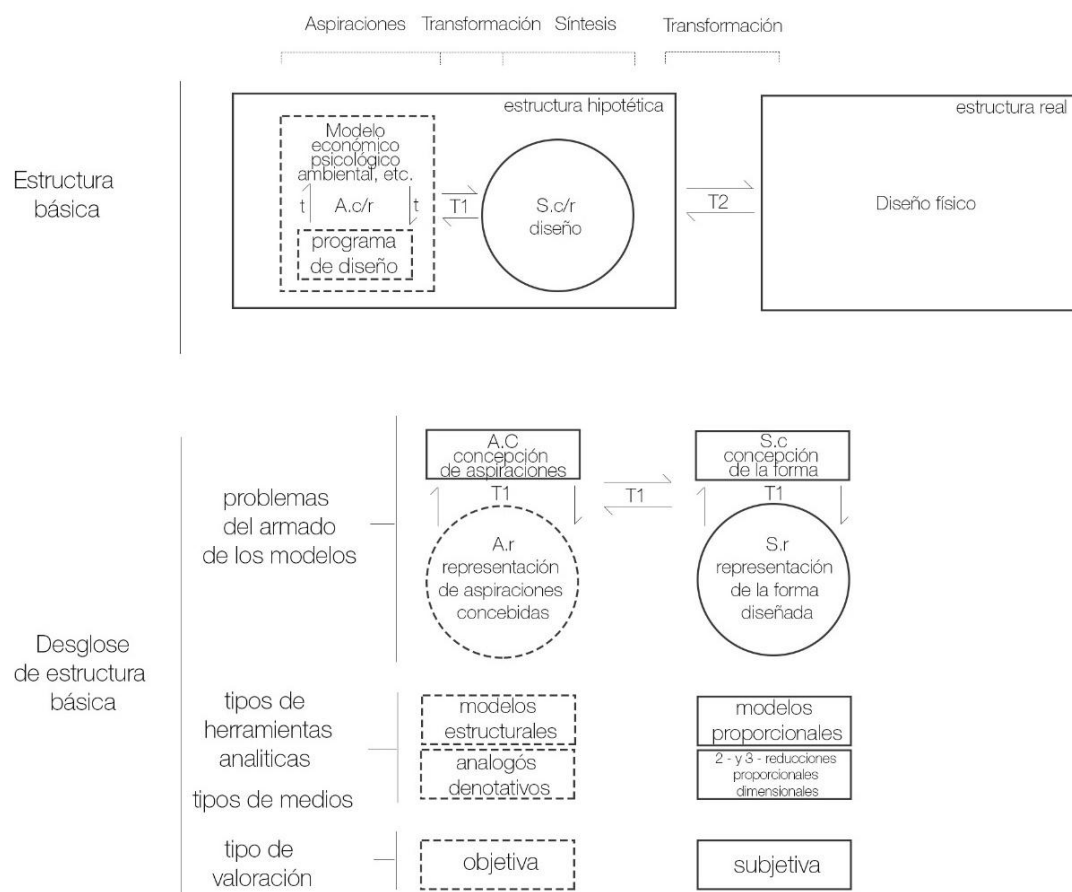


Figura 4. Esquema de diseño presentado en *The Formulation of a Design Discourse* (Ambasz, 1969). Traducido al español.

El proceso de diseño nunca es lineal, sino más bien una dialéctica entre Aspiraciones, Transformación y Síntesis. Cuando una lista de condiciones favorables y deseos se modeliza y luego se transforma en un espacio, la misma forma arquitectónica revelará nuevos elementos a tomar en cuenta, como, por ejemplo, que en el acto de formalización el diseñador resolvió más de una función con una misma forma o surgieron ciertos problemas con el sitio que vuelve incompatible dos situaciones deseadas, postulando conflictos que deben ser manifestados y resueltos. Esa información debería volver al paso anterior de las Aspiraciones para reverlas a la luz de la información obtenida en su traducción formal. El diseño, en este caso, está concebido como un modelo que renderiza información con una siguiente fase de interpretación de datos valiosos que retroalimentará la información brindada por los usuarios y consultantes, generando un estrecho vínculo entre los involucrados.

Recapitulando, primero se estructuraron las aspiraciones de los consultantes en términos de modelos, segundo se sintetizaron esas propuestas por medio de una forma de diseño, tercero se analizaron e interpretaron los resultados del diseño y se retroalimentó el proceso volviendo a los modelos para subsanarlos; por último, se corrige la forma del diseño en relación con los nuevos modelos. De aspiraciones a síntesis, vuelta a las aspiraciones conformando estructuras hipotéticas que se transformarían en estructuras reales una vez que se adaptan a las normativas, el método constructivo, la tecnología disponible, etc. Si bien esta manera de pensar el diseño podría darnos un empuje inicial, existe un vacío al explicar cómo se traduce estos programas de necesidades y aspiraciones a una forma concreta. El mismo Ambasz reconocerá un vacío en su planteamiento y es la necesidad de generar una Teoría de la forma para comprender las relaciones existentes en ella. En este punto entran las concepciones a partir de la idea de tipo, pero planteadas dentro de la dialéctica entre Aspiraciones y Síntesis desarrollada anteriormente. En este esquema las aspiraciones que se buscan solucionar con un proyecto es un concepto equivalente al de arquetipo, mientras que la síntesis producida por los objetos de diseño son los prototipos formales.

La idea del arquetipo es junguiana, y responde a la concepción de que los deseos y aspiraciones humanas pueden ser considerados como constantes y de mínima variación histórica y cultural, como por ejemplo los deseos de cobijo y abrigo son

invariables desde los inicios de la historia solo que cambian su forma de ser atendidos, variando características formales y formas de resolución, dependiendo los valores de la cultura en la que están actuando. Los prototipos cumplen las aspiraciones de los arquetipos al ser la formalización de los requisitos propuestos por los arquetipos, es decir la traducción en una forma de los arquetipos.

El prototipo entendido — visto en términos de la cultura que ayudó a revelar y que simultáneamente lo develó— hace sus reapariciones consciente como tipo. Es cuando los muchos niveles de significado del prototipo se convierten en elementos del dominio semántico que se convierte en el tipo. (...) El tipo, por lo tanto, ya no responde a un discurso en deterioro, y se convierte así en el estereotipo (Ambasz, 1969, p. 69).

Cuando los prototipos son separados de su contexto cultural de enunciación son los tipos y si refuerzan una identidad cultural se vuelven estereotipos. La cultura no es un proceso lineal y los prototipos suelen estar hechos de otros prototipos, tipos y estereotipos. El tipo entonces es la institucionalización del prototipo, dominio del diseñador y del profesional, que para Ambasz, "...es en el área de tipo donde se puede aplicar y desarrollar la convención de cualquier discurso de diseño, la consecuente investigación y metodología de diseño, así como su correspondiente teoría de la educación en diseño" (1969, p. 69).

El uso de los tipos, para el argentino, se vuelven herramientas plausibles de ser estudiadas a fines de darle forma a los requerimientos especialmente a la hora de dar soluciones a los problemas ambientales siempre y cuando estén utilizados dentro del marco de un método de diseño. A diferencia de la performance tipológica de Agrest y Gandelsonas, que evaluaban el comportamiento a nivel urbano, a los tipos/modelos de Machado y Silveti que traían consigo información del pasado, el tipo para Ambasz es valorado por su capacidad de adaptarse a cumplir nuevas necesidades programáticas en un contexto cambiante. A partir de este elemento, podemos rastrear las diferencias que existían entre conceptos y la riqueza con la que fueron tratados.

La formulación del método no fue explícitamente utilizada por Ambasz ni retomada en sus escritos posteriores. Sin embargo, podemos deducir su impacto en alguno de los proyectos posteriores. Como en el caso del *Centro Mexicano de Cálculo aplicado* de

1975 que requería espacios de trabajo flexibles, susceptibles de aceptar adiciones, sustracciones y reorganizaciones en la ciudad de México. Ambasz propondrá la idea de generar un estanque, tomada de la naturaleza de la misma ciudad capital que se encuentra situada encima de una antigua laguna rellenada de tierra. El proyecto se conforma como un enorme reservorio cuadrado de 150 metros de lado, que se rellenaría con el agua de la antigua laguna, la cual brotaría cuando se comience la excavación. Los espacios de trabajo se resuelven como barcazas que flotan en la superficie y, luego de encontrar un lugar definitivo, poseen compartimientos que se llenan de agua para que descansen en su posición final al fondo del estanque de 1,2 metros de profundidad. Para cambiar las barcazas de posición se las reflota bombeando agua lo que dotaría al proyecto de flexibilidad y adaptabilidad, en donde los espacios pueden ser configurados de diferentes maneras y luego ser conectados por puentes. La forma final del programa cuenta con un nivel de indeterminación suficiente para que tome la del diagrama de circulaciones que le dio origen e incluso pueda cambiar su posición.

El gesto arquitectural más fuerte de este proyecto es la elevación de dos anchas paredes de 150 metros de largo y 28 metros de altura, frente al estanque que protegen el edificio y definen la entrada. Si bien resulta un gesto con una fuerte impronta escultórica, es aprovechado para funcionar como una pared de energía solar, cubierta en su totalidad por paneles; esta energía es pensada para activar el centro de computación, pero también para cubrir parte de las necesidades de ventilación y acondicionamiento ambiental (**Figura 5**).

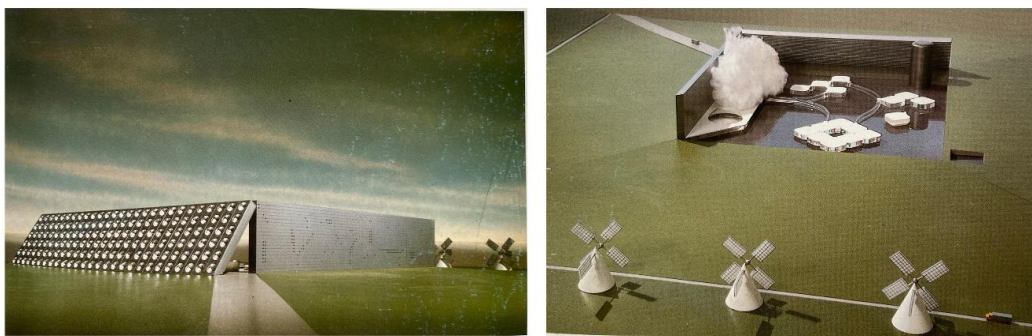


Figura 5. Centro Mexicano de Cálculo aplicado de 1975. Fuente: Archivo Ambasz.

Los elementos de producción energética, ahorro y ambientación no se esconden, sino que se exponen y se utilizan como elementos de valor estético. En el proyecto aparece una nube, que es una masa de niebla de agua fría generada por agua a alta presión que refresca el ambiente, para refrescar reuniones al aire libre y para riego. Las cuestiones energéticas son pensadas desde el proyecto, en donde se acompaña lo construido con diferentes estructuras generadoras de energía limpia, como la implementación de molinos de viento o grandes tanques de enfriamiento de agua. Este hincapié en cuestiones energéticas es de vanguardia, pero no solo eso, también se considera a los usuarios y se estipula la forma de trabajo remoto.

Los usuarios comprenden la premisa básica del arquitecto de que “Nadie debería trabajar. Si las presentes circunstancias nos obligan a hacerlo, debería ser posible, por lo menos, hacerlo desde la propia casa. (...) Pero los usuarios sienten que no están aún preparados para una disposición tan radical. Por lo tanto, el edificio ha sido concebido en base a elementos que pueden ser retirados progresivamente, a medida que crece el coraje y disminuye la necesidad de espacios físicos. En ese momento, solamente quedarán en el sitio los silenciosos muros y una única barcaza convertida en una isla de flores (Ambasz, 1977a, p. 18).

Ambasz intentará pensar de esta manera la forma de desarmar su propia obra si las condiciones de trabajo cambian, entendiendo la rapidez con la que acontecen los cambios en nuestro tiempo. Los usuarios son tenidos en cuenta, pero al mismo tiempo la propuesta arquitectónica propone sus propias temáticas. Los tipos, como en el caso de edificio de planta cuadrada por ejemplo, si bien pueden llegar a ser reconocibles, se difuminan con propuestas y materiales no convencionales, en donde la naturaleza tiene una presencia insoslayable.

Conclusiones

A lo largo del ensayo se indagó acerca de la idea de la autonomía desde el arte y la arquitectura para precisar los alcances originales del término. El resurgimiento del concepto da cuenta de una búsqueda presente en la década extendida de los setenta que

se repliega a la disciplina, asociado a las respuestas de las neovanguardias de delimitar una teoría de la arquitectura como marco para su producción.

43

¿Eran parte de las neovanguardias planteadas por Piñón los integrantes del grupo argentino? A través del estudio detallado de los casos argentinos se evidenció cómo sus métodos de diseño establecían puentes con las demás prácticas del momento, proponiendo alternativas abarcadoras que intentaban mediar con la mayor cantidad de condicionantes posibles. Las posiciones del grupo argentino, si bien son diversas entre sí, responden de manera ingeniosa al articular diferentes posiciones. Un ejemplo de esto lo observamos analizando las concepciones acerca de los tipos. En el caso de Agrest y Gandelsonas, la noción de funcionamiento simbólico de los tipos media entre la idea de estos elementos como parámetros abstractos para estudiarlos en su contexto de inserción que es típicamente la ciudad. En lo que respecta a Machado y Silvetti su idea de modelo tipológico se presenta como una reconciliación con la historia, al no perder lenguajes de estilos del pasado sin caer en composiciones historicistas. La propuesta de Ambasz, mediante la identificación del arquetipo, prototipo, tipo y estereotipo, reivindica la búsqueda formal como un campo de estudio de los diseñadores, incorporando las ciencias de la información y la tecnología, pero desde la propia disciplina. Resulta de valor los esfuerzos de los arquitectos de sistematizar procesos de diseño aportando nuevos métodos y críticas a la disciplina.

Lo que se sostiene, siendo un aspecto central en la idea de autonomía, es el rol del arquitecto, ya que en ninguna se cuestiona o se pone en verdadera crisis. En el caso del "Diseño como lectura" el arquitecto o arquitecta es aquel erudito que interpreta y sabe leer la realidad de manera más compleja. El hábil lector conocerá más lenguajes, será capaz de interpretar sutilezas que quizá se pierdan para aquellos menos entrenados. En el caso de Machado y Silvetti, el profesional es aquel que compone de la mejor manera. El arquitecto hábil será aquel que difumina las huellas de los elementos que conjuga en su tablero y produce efectos ingeniosos e incluso sensibles con su proyecto, ante espectadores que intentan descifrar los códigos y procesos que los llevaron a cabo. Incluso en el método de diseño de Ambasz, que quizá es en el cual se introducen más cantidad de actores, quien tiene la última palabra sobre la forma siempre es el diseñador. Si bien el arquitecto debe aprender a trabajar en un medio cada vez más complejo, con programas más sofisticados, con relaciones más cambiantes y deba

incorporar en su equipo una mayor cantidad de asesores para poder presentar respuestas acordes, la forma arquitectónica surge de la disciplina y es puesta por el arquitecto, el ciclo siempre concluye con la palabra del diseñador.

44

Específicamente en cuanto a la hipótesis que el grupo argentino supo articular sus propuestas en los debates disciplinares globales, incorporando posiciones mediadoras complejizando los discursos puede darse por comprobada. El escritor y crítico de arte John Berger postuló que emigrar es siempre "...desmantelar el centro del mundo y, consecuentemente, trasladarse a otro perdido, desorientado, formado de fragmentos" (2017, p. 82). Consideramos que de alguna manera está en consonancia con la obra de estos arquitectos, que a través de diferentes fragmentos lograron articular sus propias posiciones, que vuelven a fragmentarse para dar lugar a nuevas reflexiones.

Bibliografía.

- Adorno, T. W. (2015). *Teoría estética: Obra completa 7*. Madrid: Ediciones Akal.
- Agrest, D. (1979). *Design vs. Non-Design. Oppositions 6*, New York: p.45-68.
- (1980). *The city as the Place of Representation. Design Quarterly*: p.8-13.
- (1991). *Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*. Chicago: MIT Press.
- (2015b). Tener una verdad: En conversación con Diana Agrest. *Revista Plot n°23*, Buenos Aires, p. 164-168.
- (2021). Comunicación personal, 17 de mayo de 2021.
- Agrest, D. y Gandelsonas, M. (1977). *arquitectura* *Arquitectura. Summarios 13*: p. 5-8.
- (1977b). *Arquitectura como práctica cultural. Summarios 13*: p. 32.
- (1979). La arquitectura entre la memoria y la amnesia: Centro de Minneapolis a orillas del Mississippi. *Revista de Arquitectura 218*, pp. 37-39.
- (1995). *Agrest and Gandelsonas Works*. Nueva Jersey: Princeton Architectural Press.
- Amado Silvero, F. y Dello Russo, M. (2022). La arquitectura como práctica histórica: la cátedra de semiología arquitectónica de la FAU (1969) y sus vinculaciones con Umberto Eco. *IX Encuentro de Docentes e Investigadores de Historia de la Arquitectura, el Diseño y la Ciudad "Jorge Ramos de Dios"*.
- Ambasz, E. (1969). *The Formulation of a Design Discourse. Perspecta 12*: p. 57-70.

- (1971). Instituciones y artefactos para una sociedad post tecnológica. *Summa 37*: pp. 30-38. 45
- (1977a). Una declaración sobre mi obra. *Summarios 11*, Buenos Aires, p. 16
- (1977b). Moral una cuestión de prediseño. *Summarios 11*, Buenos Aires, p. 17.
- (1987). Notas sobre mi diseño. *Summarios 109*: p. 8-15.
- (1988). *The poetics of the pragmatic. Architecture, Exhibit, Industrial and Graphic*. Milán: Rizzoli.
- (2006). Entrevista por Carlos Casoy y Luis Grossman. *Arquitectos Argentinos for Export, Diálogos y proyectos*. Buenos Aires: P- P Photon Press.
- (2011). *Maestros de la arquitectura*. Barcelona: Salvat.
- Anderson, P. (2016). *Los orígenes de la posmodernidad*. Ediciones Akal.
- Argan, C. (1984). Tipología. *Summarios 79*: p. 2-14.
- Bellini, M., Mendini A., Sorkin M. y Sottsass E. (1991). *Emilio Ambasz. The poetics of the pragmatic*. Nueva York: Rizzoli.
- Berger, J. (2017). *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Nórdica.
- Berman, M. (2010). Todo lo sólido se desvanece en el aire. *La experiencia de la modernidad, 1*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Bonicalzi, R. (1979). Herencia del Movimiento Moderno. En: *Arquitectura Racional* (pp. 67-83). Madrid: Alianza.
- Buck Moss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodore Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bürger, P. (1983). *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.
- de Solá Morales, I. (2003). *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Díaz, A. Viñoly, R. (1977). Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti. *Summarios 13*: "Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica": p. 2.
- Hays, M., (1995). *Unprecedented realism: the architecture of Machado and Silvetti*. Nueva Jersey: Princeton Architectural Press.
- Hays, M. (ed.) (1998). *Opposition reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. Nueva Jersey: Princeton Architectural Press.
- Hays, M. (2009). *Architecture's desire: reading the late avant-garde*. Boston: MIT Press.

- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós. 46
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Machado R. (1979). Casa de campo Piedmont, Virginia, 1977. *Summa Num. 133*: p. 29-31.
- (1988). Public Places for American Cities. *Assemblage*, no. 6, June 1988: pp. 98-113.
- Machado R. y Silvetti, J. (1981). Conferencia arqs. Rodolfo Machado y Jorge Silvetti. En: *La Escuelita, cinco años de enseñanza alternativa de Arquitectura en la Argentina* (pp. 163-166).
- (1984). The Work of Machado and Silvetti. *The Harvard Architecture Review*, Autonomous Architecture, vol. 3: pp. 112-121.
- (1995). *Unprecedented realism: the architecture of Machado and Silvetti*. Nueva Jersey: Princeton Architectural Press.
- (2004). Preguntas y respuestas. *Summa + 64*: pp. 92-98.
- Medina Warmburg, J. (2017). El mundo como artefacto. Tomás Maldonado en el foco del diseño medioambiental (1996-1972). *Ra Revista de Arquitectura* 19: pp. 25-38.
- Moneo, R. (1984). De la tipología. *Summarios 79*: pp.15-26.
- Palti, E. (2007). La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina. *Historia Unisinos, N°11*: pp.297-305.
- Piñón, H. (1984). *La arquitectura de las Neovanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2010). El formalismo esencial de la arquitectura moderna. *Universitat Politecnica de Catalunya*, Vol. 9. Iniciativa Digital Politécnica.
- Plotquin S. (2011) Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna 1976-1983. Buenos Aires: UTDT.
- Rossi, A. (1979). Introducción. Arquitectura Racional. En: *Arquitectura Racional* (pp.11-22). Madrid: Alianza Forma.
- Sautu, Ruth. (2005). *Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires: Lumiere.
- Scolari, M. (1979) Vanguardia y nueva Arquitectura. En *Arquitectura Racional* (pp.169-210). Madrid: Alianza Forma.
- Silvestri, G. (2008) Sombras del pasado, sombras del futuro: La arquitectura contemporánea frente a los cambios metropolitanos. *Alteridades, 18 (36)*: pp. 87-103.

Silveti, J. (1977). *The Beauty of Shadows*. *Oppositions* 9: pp. 43-61.

47

----- (1979). Casa en Djerba, Túnez. *Summa*, febrero, 133: pp. 32-34.

Tafari, M. (1984). *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi en los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Waisman, M. (1977). *Arquitectura Alternativa: Emilio Ambasz*. *Summarios* 11, Buenos Aires: p. 15.

----- (1977b). Editorial. *Sumarios N° 13*, *Summa*, p. 2.

----- (1984). Una década revolucionaria: 1960-1970. *Summa N° 200-201*: pp. 58-61.

----- (1984b). Editorial. *Summarios* 79, Buenos Aires, pp. 2.

Acerca de la autora

Investigadora en formación, directora del Proyecto de Investigación PII HYC 80 (2021-2023), "Desarmando una Avant Garde: estudio de los aportes de los arquitectos argentinos al Institute of Urban Studies (1968-1984)" radicado en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Arquitecta (2015) y Especialista en Historia y crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo en FADU-UBA (2020). Maestranda en la Universidad de Buenos Aires, con tesis pendiente de defensa en temas vinculados a la posmodernidad argentina y norteamericana. Becaria Estimulo sobre Tecnologías Emergentes aplicadas a la arquitectura (2013-2015) y Becaria de Maestría UBACYT (2019-2021). Realizó estudios de grado en Historia del Arte en la Universidad de Autónoma de Madrid.

Jefe de trabajos prácticos en Historia y Teoría de la Arquitectura en FADU-UBA; y profesora de Teoría III en el Instituto de Arquitectura de la Universidad de San Martín.

Investigadora en formación, participando activamente de diferentes grupos de estudio alrededor de la filosofía, la historia y el paisaje.

Acerca de las comentaristas

48

Dra. Arq. Silvia Alvite (comentarista externa)

Arquitecta y Doctora en arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Magíster en teoría y práctica del proyecto de arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Profesora asociada de Historia y Crítica de la Arquitectura en la Universidad Nacional de La Matanza. Profesora adjunta de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional de San Martín. Jefa de Trabajos Prácticos del área Morfología en FADU-UBA. Ha publicado artículos y ponencias en torno a la cultura arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX en América Latina.

Mg. Arq. Marina Vasta (comentarista interna)

Arquitecta. Magister en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y el Urbanismo (FADU, UBA) y especialista en Dirección de Proyectos (FCE, UBA). En el ámbito académico, Profesora Adjunta en la materia Historia de la carrera de Arquitectura (Cátedra Molinos, FADU, UBA). Investigadora principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo. Directora de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo (MAHCADU), FADU, UBA. En el ámbito profesional, Gerente Operativa de Patrimonio Arquitectónico y Urbano (APH) del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, oficina en la que desarrolla su actividad profesional desde el año 2007.