Diana Agrest
&
Mario Gandelsonas

1



Edificio para viviendas, Buenos Aires

Proyecto y dirección: Diana Agrest, Mario Gandelsonas, arqs. y Jorge Feferbaum, Marcelo Naszewski, arqs.

Colaboradores: Estela Acuña, Bimba Bonardo, Araceli Marateo, arqs. y Jorge Cazenave, Martin Chazarreta, Miguel Oks
Asesores: estructura: Piero Casiraghi, ing. Instalaciones sanitarias: Jorge Giarini, ing.

Ubicación: Medrano 172/76, Buenos Aires
Superficie del terreno: 385 m²
Superficie cubierta: 2.800 m²
Año de proyecto: 1977. Finalización de obra: 1982

summa: A fines de junio de este año, en una conferencia dictada en el CAYC y titulada "Clasicismo Moderno", usted brindó algunas definiciones sobre los dos términos principales de una tesis hoy en abierta discusión y análisis, que intenta echar luz acerca de la reutilización que en los últimos años se ha hecho tanto del vocabulario como de la sintaxis clásicos por parte de distintas corrientes de la arquitectura contemporánea.

Usted expresó en esa ocasión que la arquitectura moderna era "no una mutación sino un hecho distinto de la arquitectura clásica, tan radicalmente distinto como la arquitectura renacentista respecto de la medieval" y afirmó, también que cuando hoy nos referimos al Clasicismo "estamos hablando de una organización simbólico formal específica y no de un estilo... estamos hablando del ordenamiento posible del infinito potencial de ordenamiento de formas que constituyen esa instancia anterior a la aparición del diseño, ordenamiento que supone, por primera vez en la historia universal de la arquitectura, la posibilidad de **anticipar un edificio**, de pensarlo antes de que esté construido".

¿Puede ampliar los términos de esta interpretación "paralela" de las arquitecturas del Clasicismo y del Modernismo? Y, además, ¿qué elementos toma en cuenta para el desarrollo de su análisis?

MG: Creo que, desde la arquitectura moderna, aparece una conciencia muy importante de la relevancia del plano vertical. A esta situación la podríamos llamar datum, o sea: elemento a partir del cual puede leerse la totalidad del edificio o, dicho de otro modo, puede entenderse su sistema formal.

En la arquitectura clásica el datum, el elemento de arranque de lectura, es el plano horizontal y, sobre todo, el piano nobile; es esa planta la que me permite entender la idea del edificio y es, por lo tanto, una arquitectura en planta.

Esta fórmula se verifica cuando comparamos la diferencia existente entre la Rotonda y, por ejemplo, la Thiene o la Malcontenta. Lo primero que uno hace es recurrir a la planta, y esta nos dice que la Rotonda es biaxial y las otras son solo axiales, que algunas villas funcionan como un objeto y otras como un grupo de edificios que se miran entre sí alrededor de un patio, etcétera. En fin, cuando se describe a Palladio, se lo hace en términos de plano; la preocupación, allí, está ligada a las diversas posibilidades de transformación de la planta; tenemos una cruz,

1

Vista del pórtico y del portal de entrada. "Desde la calle se llega a tener la ilusión de que es un solo gran vidrio continuo que pasa por detrás de una pared calada de ladrillos... es un efecto poético, muy interesante".

"La situación de entrada esta definida por contracciones y expansiones espaciales que caracterizan al primer enfoque de la puerta. La secuencia sería así: primero uno pasa a través de un portal flanqueado por dos columnas o pilastras sobredimensionadas que lo comprimen; en seguida el espacio vuelve a abrirse y, tras la puerta, se llega a un lugar de paso cerrado por un volumen ciego que obliga a circular por sus costados y a optar entre pasar por la izquierda o por la derecha cuando, en realidad, da lo mismo; luego, en ese sitio totalmente ocupado por objetos en el que casi no hay lugar para el hombre, uno debe decidir si entra en la cabina del ascensor o si continúa adelante atravesando una especie de caño cuyo eje está nuevamente obstruido por la escalera chica, lo que provoca una segunda disyuntiva para llegar al ascensor del fondo. Finalmente el espacio de atrás, o sea, la nada, la pared medianera: una vez allí, si se mira hacia arriba, se ve la fachada posterior.

Es decir que la entrada está planteada en forma tal que haga consciente el acto de penetrar en el edificio, pensando, optando reflexivamente ante situaciones que uno resuelve, por lo general, inconscientemente.

2

Frente del edificio, sobre la calle Medrano.

2



2

o un cuadrado rodeado por habitaciones, o una habitación sola de punta y habitaciones laterales, o una primera sala y otro salón enorme que produce un cambio de escala.

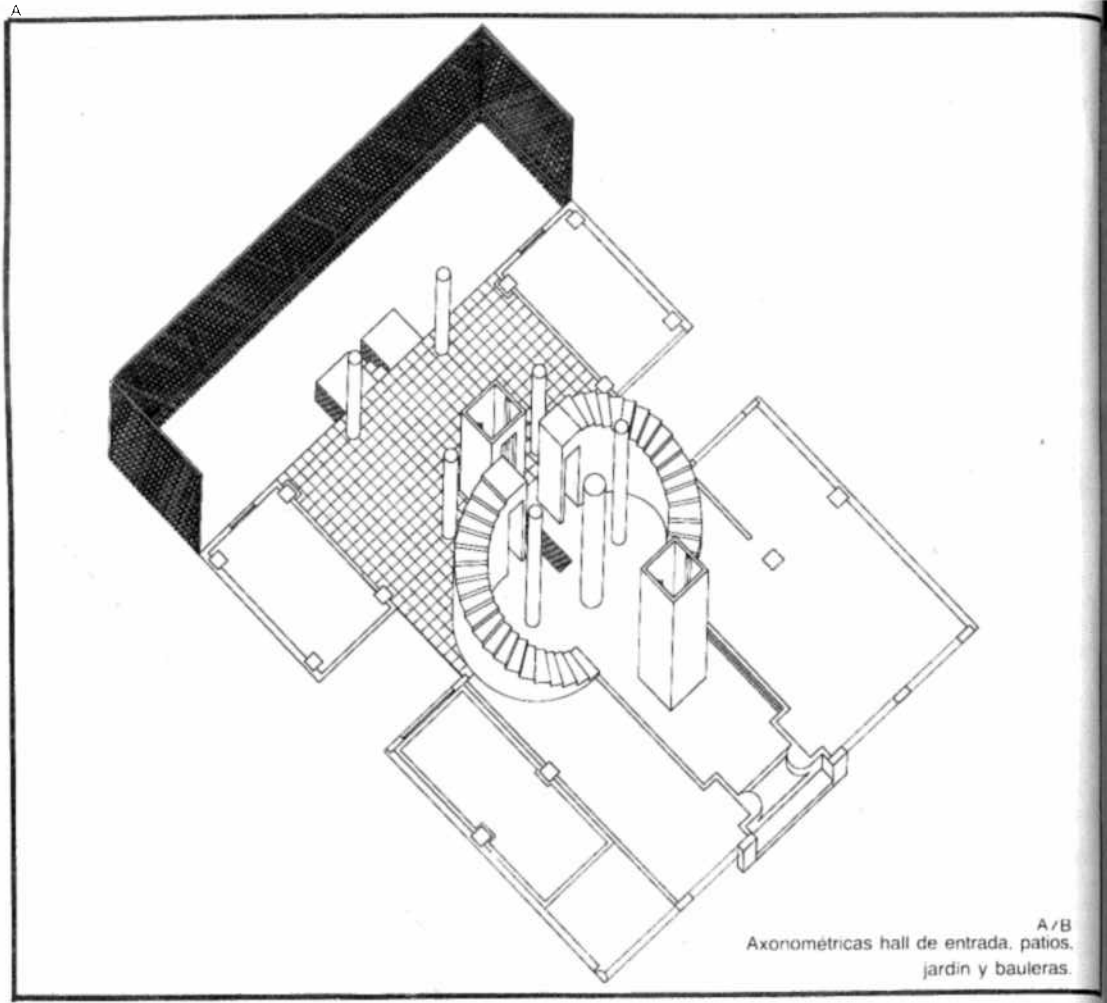
En cambio, si analizamos a Le Corbusier —sobre todo en edificios como la Villa Stein— descubrimos que la clave del mismo está en el plano vertical y esto presupone una nueva conciencia, la posibilidad de desarrollar una idea a partir del cambio de elementos formales que se encuentran en dicho plano vertical y no en la planta. Hablando de su arquitectura podemos decir que contamos con una fachada —una especie de lámina, como en la villa en Garches ya citada— que esconde detrás un segundo plano virtual, la casa, donde ocurren una serie de cosas que conectan el espacio verticalmente; por ejemplo, dobles alturas que no están acusadas exteriormente. Si seguimos avanzando, cortando la casa en lonjas verticales, nos encontramos finalmente con una fachada posterior que, en lugar de ser plana, es volumétrica.

Se ha producido un contraste entre las fachadas de adelante y de atrás a partir del movimiento, de la transformación de esa fachada pero..., ¿cómo ha sido eso? Una de las razones es que la base de Garches es la estructura "Dom - ino", pensada como un sistema estructural muy simple. En realidad, es una trama con voladizos que nos está diciendo algo importante: mientras que la caja palladiana es siempre una caja, "Dom - ino" tiene una fachada marcada explícitamente aquí y otra posible, señalada implícitamente allá.

Desde el inicio contamos con cuatro "tajadas" que es posible manejar y es en esta idea que se basa todo el análisis de Colin Rowe respecto de la villa en Garches y otras casas similares. Es que últimamente, debido a la preocupación por el Clasicismo, gente como Rowe, Eisenman o nosotros mismos hemos comenzado a entender que Palladio puede explicarse a partir de una lectura de plano vertical; dicho de otro modo: la genialidad de Palladio es tal, la riqueza de su obra es tan grande que podría hablarse de una anticipación, como si en él estuviese ya contenida la posibilidad de la arquitectura moderna.

Haciendo un traslado a nuestra obra, podemos empezar a comprender por qué en estos edificios el proyecto se inicia muchas veces **a partir del plano vertical**. El caso más típico es Ugarteche, aunque también encontramos esta preocupación en Medrano. ¿Y qué hemos hecho, en definitiva? Antes que nada, hemos suprimido los retiros delanteros —una de las ideas que, por suerte, fue aceptada por el cliente—, lo que nos permitió obtener dos volúmenes perfectamente definidos en lugar de oscurecer esa nítida relación entre bajo, pesado, opaco, y alto, liviano, transparente.

A

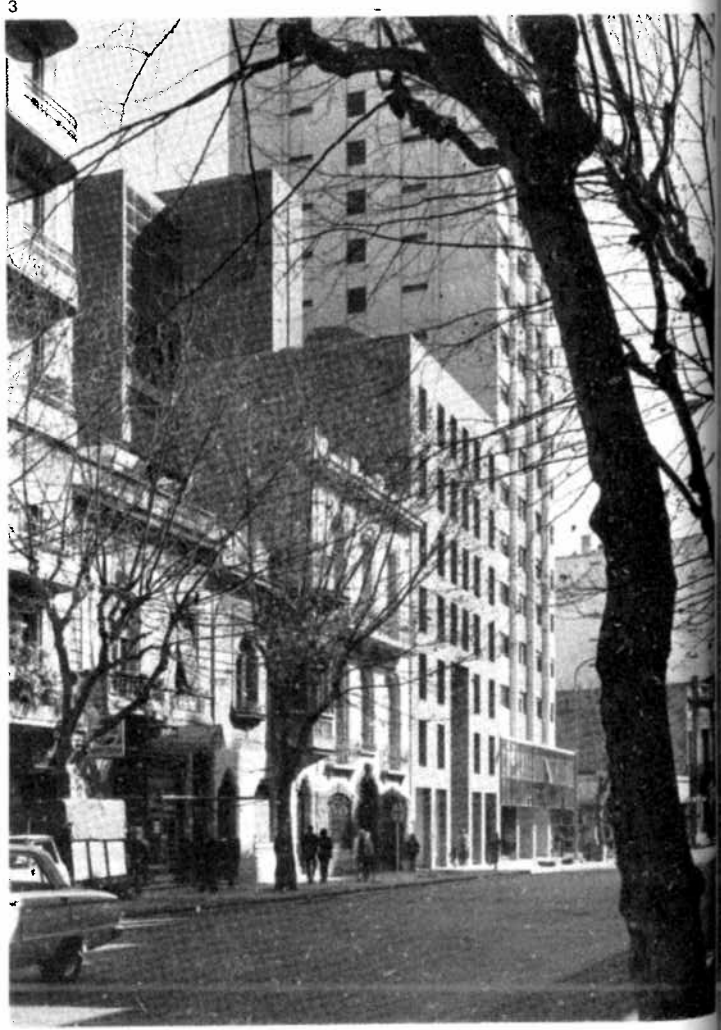


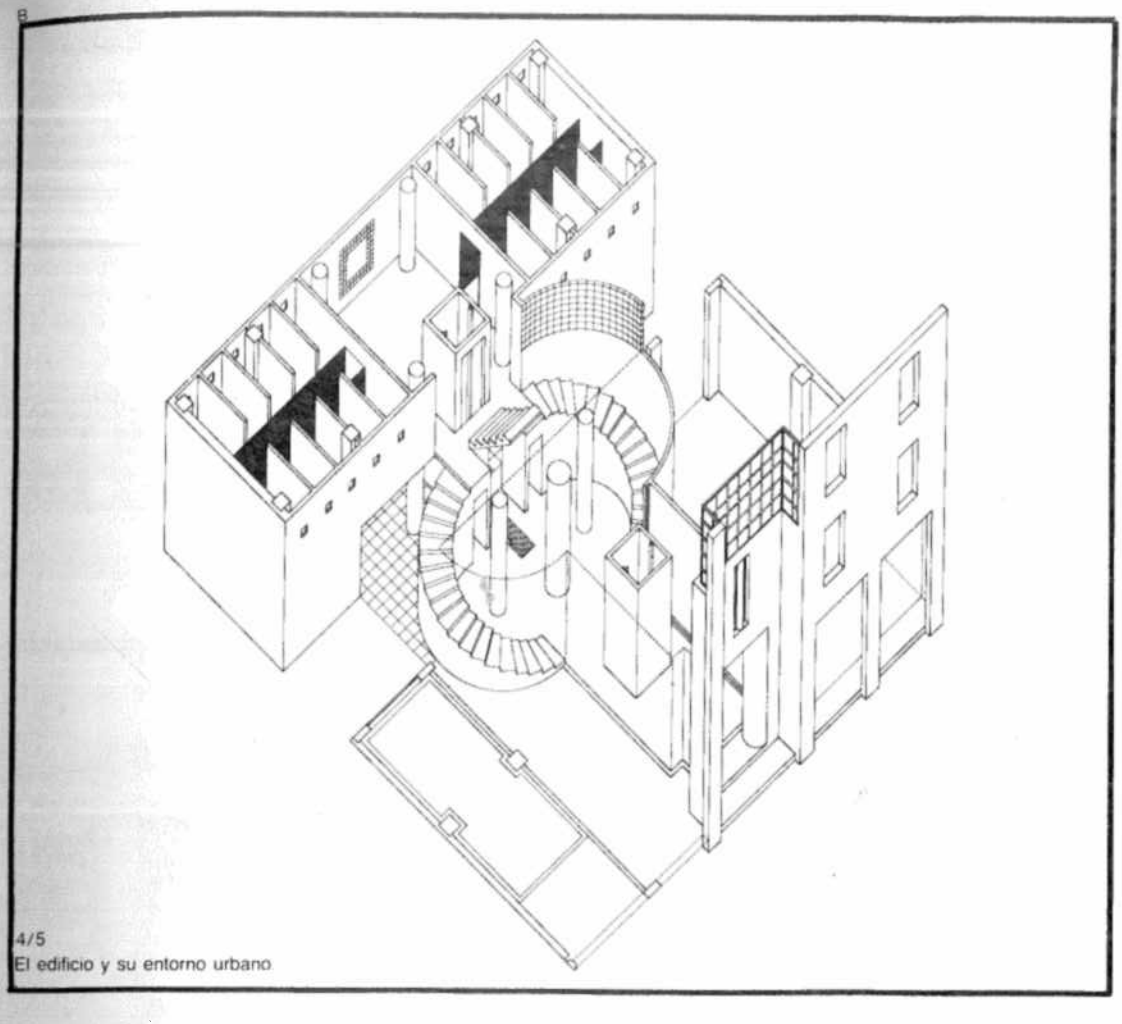
A / B
Axonométricas hall de entrada, patios, jardín y bauleras.

En Ugarteche esta situación se hizo mucho más obvia, es decir que proyectamos a partir de la fachada y después vinieron las plantas, yendo desde afuera hacia adentro. Esta fachada es una transformación de una trama en un curtain wall del que se sacan ventanas que son aplicadas al "segundo edificio" el que a su vez, mediante otra extracción o explosión genera el "tercer edificio"; hay una lógica que surge de una fórmula puramente formal, abstracta y geométrica y recién a partir de esto se arman las plantas. En el fondo no es tan así porque, al diseñar, ya sabemos que en los lugares de estar podremos tener mucho vidrio, en el sector donde se ubicarán las bibliotecas otra modalidad de aventanamiento y en la zona más privada un tercer tipo de ventana; la arquitectura siempre es dialéctica entre planta y fachada, pero lo importante es expresar que el énfasis cambió y el punto de arranque se encuentra ahora en otro sitio.

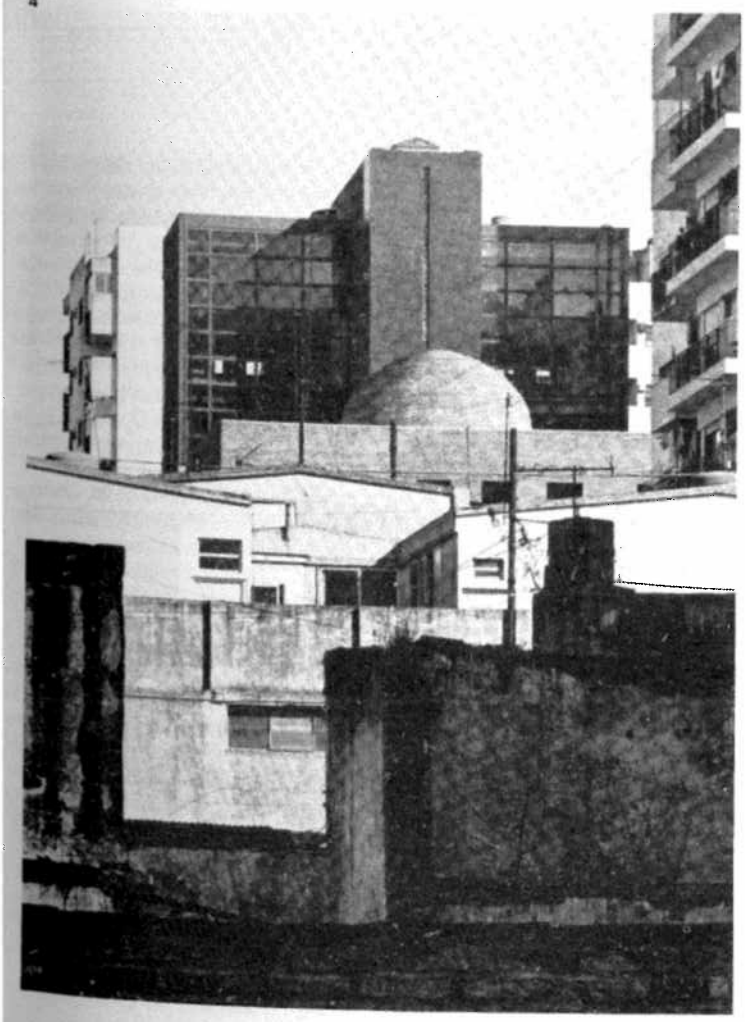
Finalmente, la relevancia de este enfoque que parte del plano vertical nos conduce nuevamente a Palladio —si aceptamos el teatro como el modelo fundamental de la arquitectura clásica y el telón como el ele-

3





4/5
El edificio y su entorno urbano



mento arquitectónico del teatro, funcionando como una secuencia de planos verticales, uno detrás del otro—, entonces... como metáfora no nos parece una idea tan loca, ya que puede sustanciarse en la ideología formal de esa época; además, está también la cuestión de la perspectiva y de la recomposición de los métodos de representación en el plano.

summa: Sin embargo, tanto en la arquitectura clásica italiana —renacentista o posterior— como en la francesa la presencia del piano nobile remite, al mismo tiempo que a la lectura de la planta, a una consideración inmediata del plano vertical. ¿No le parece que ambos códigos de interpretacion alcanzan igual relevancia?

MG: Es que para mi lo importante es el énfasis, es decir, aquello en lo que uno piensa en el punto de arranque. Y, en este sentido, los textos clásicos nos señalan como punto de arranque a la planta: el partido estaba pensado siempre a partir de la planta y se proyectaba a partir de la planta.

Este hecho no cambia fundamentalmente, a nivel consciente, en la arquitectura moderna. Le Corbusier dice que la arquitectura "es el sabio juego de volúmenes bajo la luz" y luego manifiesta —en otro capítulo de **Hacia una arquitectura**— que "los volúmenes están formados por planos". Pero si el plano es el que produce el volumen entonces, en última instancia, **la planta está generando el proyecto**: al fin y al cabo **incluso para la arquitectura moderna, es todavía la planta la que genera el proyecto.** Eso quiere decir que cuando hablo del plano vertical estoy hablando de la crítica de los últimos diez años que, de pronto, descubre que aquello que parecía completamente explícito no resulta ser lo que realmente estaba sucediendo. Nosotros ahora podemos ver que el motor —y quizá gran parte de la explicación histórica de ese momento— está en el plano vertical, a pesar de que quienes lo vivieron creían proyectar en planta. Por otra parte, el hecho de que muchos arquitectos proyectistas sean también críticos ha llevado a esta especie de preocupación por comenzar a proyectar partiendo del plano vertical, lo que es muy claro en la obra de los neorracionalistas americanos.

summa: Desde hace unos años hay todo un movimiento teórico-crítico que coincide enubicar los orígenes de la arquitectura moderna hacia el fin de la escuela académica francesa, en el último cuarto del siglo XVIII. ¿Podría usted explicitar las características de esta convergencia?

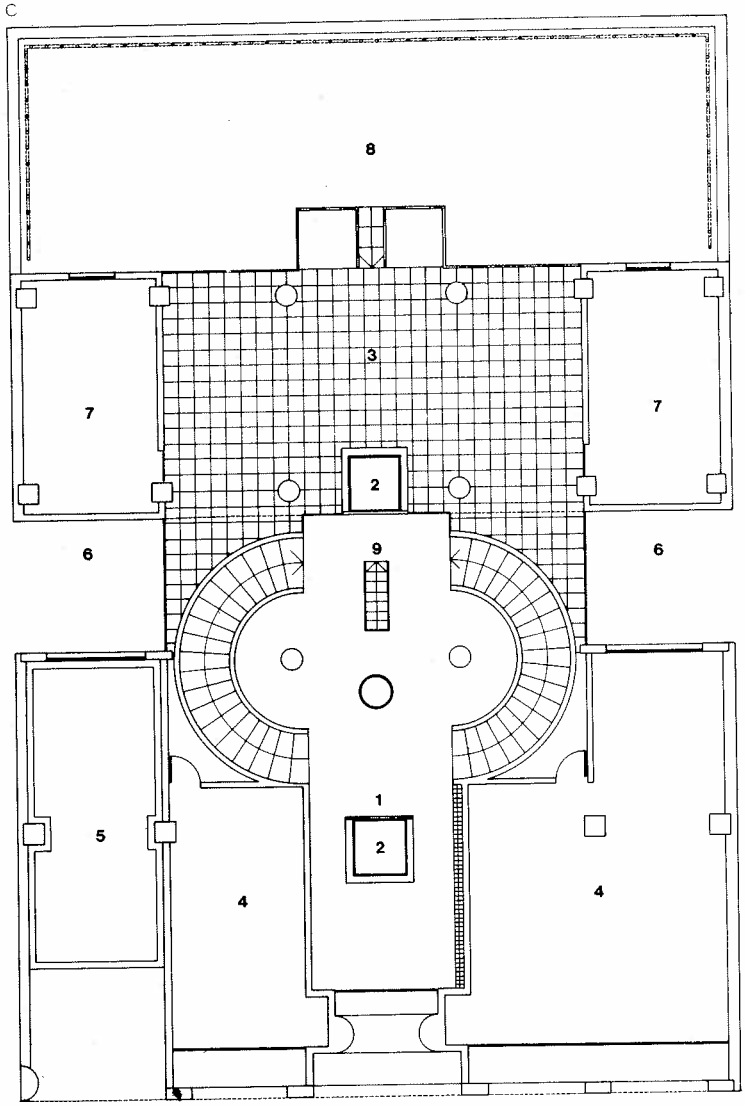
MG: En efecto, esa es una idea que ha trabajado fundamentalmente Emil Kaufmann desde hace unos cuantos años y, paralelamente, Colin Rowe con sus alumnos y Rykwert quien, últimamente, es el que más investigó el tema de las villas. Pero la idea viene desde Kaufmann, y es una idea que se afirma cada vez con mayor fuerza.

summa: ¿Usted se refiere al trabajo de Kaufmann sobre la arquitectura revolucionaria?[1]

MG: Sí. Allí Kaufmann desarrolla esta tesis acerca de que existe un lazo obvio entre la arquitectura revolucionaria o del Iluminismo francés y la arquitectura moderna, una vinculación que puede manejarse desde atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás.

Y bien, yo creo que hay una coincidencia a nivel crítico, más allá de las diferencias ideológicas. Cuando hace unos dos años dicté un curso sobre historiografía americana y europea en el cual discutimos a Giedion y, luego, los trabajos de Vincent Scully —un gran historiador norteamericano, cuya obra no es muy conocida aquí—, de Colin Rowe, de Manfredo Tafuri, resultó muy interesante comparar estas diversas ópticas críticas. En Giedion, por ejemplo, aparece la tesis del Barroco como paralelo del Modernismo y Scully, muy poco después, ya hace referencia al Iluminismo —refiriéndose específicamente a Piranesi como el

C



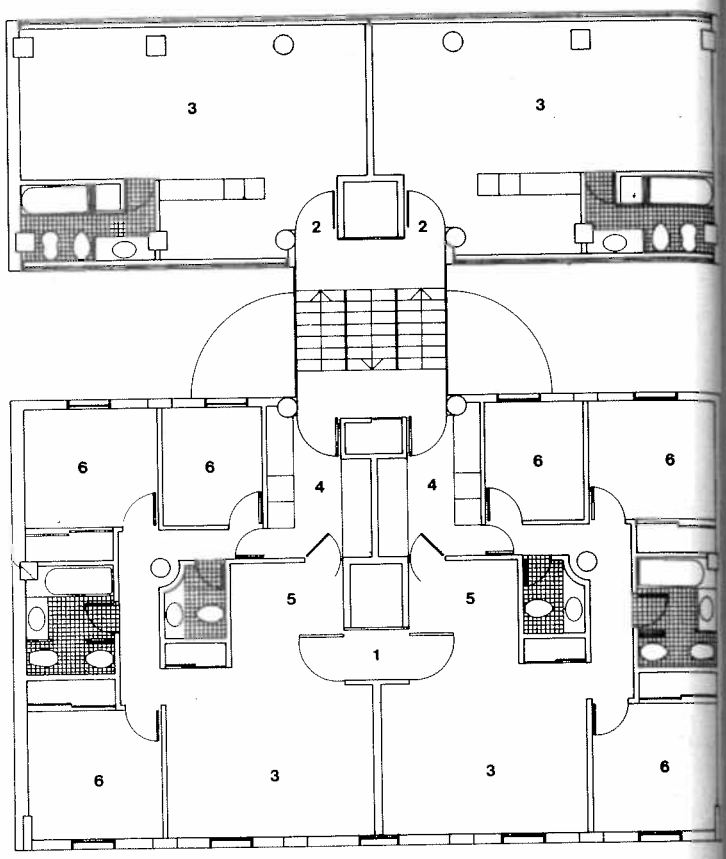
C
Planta baja proyecto

1 Hall, 2 ascensor, 3 area para juegos, abierta a patios y jardin; 4 local comercial, 5 montaautos; 6 patio; 7 deposito, 8 jardin

D
Planta tipo proyecto previo (pisos 2 a 6

1 Acceso departamentos tres dormitorios
2 acceso departamentos estudio;
3 estar; 4 cocina; 5 comedor; 6 dormitor

D



punto de origen de la pintura moderna—, tesis que luego retomará Tafuri, quizá sin conocerla, en su análisis sobre la obra de Piranesi. En fin, lo que quiero expresar es el hecho de que aún partiendo desde enfoques distintos, todo el mundo parece haber arribado a casi las mismas conclusiones.

summa: ¿Hay una arquitectura específica para un país, una región, una ciudad determinada? Si esto es así, ¿cuál sería la que corresponde a Buenos Aires?

MG: La idea o la noción más profunda de diseño, para un edificio en Buenos Aires, tiene que responder a la relación entre la tipología y la morfología de la ciudad: el terreno generalmente angosto que obliga a partir el edificio en una serie de bloques con patios intermedios y a trabajar, desde el punto de vista arquitectónico, solo con la fachada y el hall de entrada cuando, en el fondo, lo que se visualiza más fácilmente son todos esos volúmenes no tratados, esos horribles patios y medianeras olvidados. Por todo ello, la premisa básica que hemos adoptado para Medrano ha sido la de trabajar sobre esa situación empírica, no arquitectonica, para transformarla en una idea de arquitectura. Desde este punto de vista, podría considerarse que todos los proyectos que hemos ideado para Buenos Aires se encuadran bajo la forma de **una serie de edificios colocados uno detrás del otro,** y trabajamos desde allí en consecuencia, de modo que esta situacion se hiciera notable.

summa: ¿Cuál es la receptividad del cliente ante este tipo de propuestas, tan alejadas del convencionalismo habitual?

MG: El diálogo que se establece entre el cliente —a veces un simple especulador— y el arquitecto, no es otra cosa que la confrontacion entre las condiciones locales, economicas, sociales que fija aquel, todas ellas reales, y la problemática de un grupo de especialistas que trabajan con formas que somos nosotros, los arquitectos. Creemos que esta situación revela un proceso correcto, que ha sido siempre el proceso de la arquitectura. No quisiéramos hacer comparaciones pero en Palladio, por ejemplo, puede observarse una divergencia enorme entre lo que dibuja y lo que construye, a veces referida a los materiales pero, sobre todo, a las formas. El proyecto cambia siempre en el camino que lleva del plano a la construcción.

Uno de los cambios interesantes —refiriendonos específicamente a Medrano— es el que se produce de un edificio más moderno a uno más clasicista a partir, precisamente, de este choque de intereses diversos.

El primer proyecto es obviamente disonante, ácido y muy contradictorio: allí tenemos una fachada con un vano en el centro, una ventana compartida por dos departamentos distintos. Imaginemos una media ventana iluminada por la noche, la otra mitad a oscuras... cuando el cliente se dio cuenta de esto puso el grito en el cielo. No hubo más remedio que prescindir de este chiste irónico y pasar de una posición discordante a otra más clasicista.

Es entonces que intentamos introducir el modernismo de otro modo, a través de otras ideas: en el aventanamiento aparece un motivo central y otro lateral, a la manera de una loggia veneciana que, a nuestro criterio, enriquece mucho la calidad de los espacios. Además, hay una serie de movimientos y distorsiones an clásicos como el desplazamiento d las ventanas en el sentido de profun didad, situación que contribuye que el edificio parezca volumétrica mente más sólido; paradójicamente esto produce la sensación de qu hay una trama que aliviana la fa chada. Por último, hemos consegu do un efecto casi mágico al coloca paños fijos de vidrio rehundidos, d mayor dimensión que los vanos

Desde la calle se llega a tener ilusión de que es un solo gran vid continuo que pasa por detrás de un pared calada de ladrillos... es u efecto realmente poético, muy int resante.

Volviendo a nuestra postura ideol gica inicial: incorporamos al co texto y al cliente en forma positiva: decir que, para nosotros, no son a tagonistas que nos quitan la po bilidad de hacer arquitectura sin que, simplemente, nos proporc nan otros datos.

summa: Ustedes han trabajado s edificios en Buenos Aires bajo la fo ma de un tema con variaciones

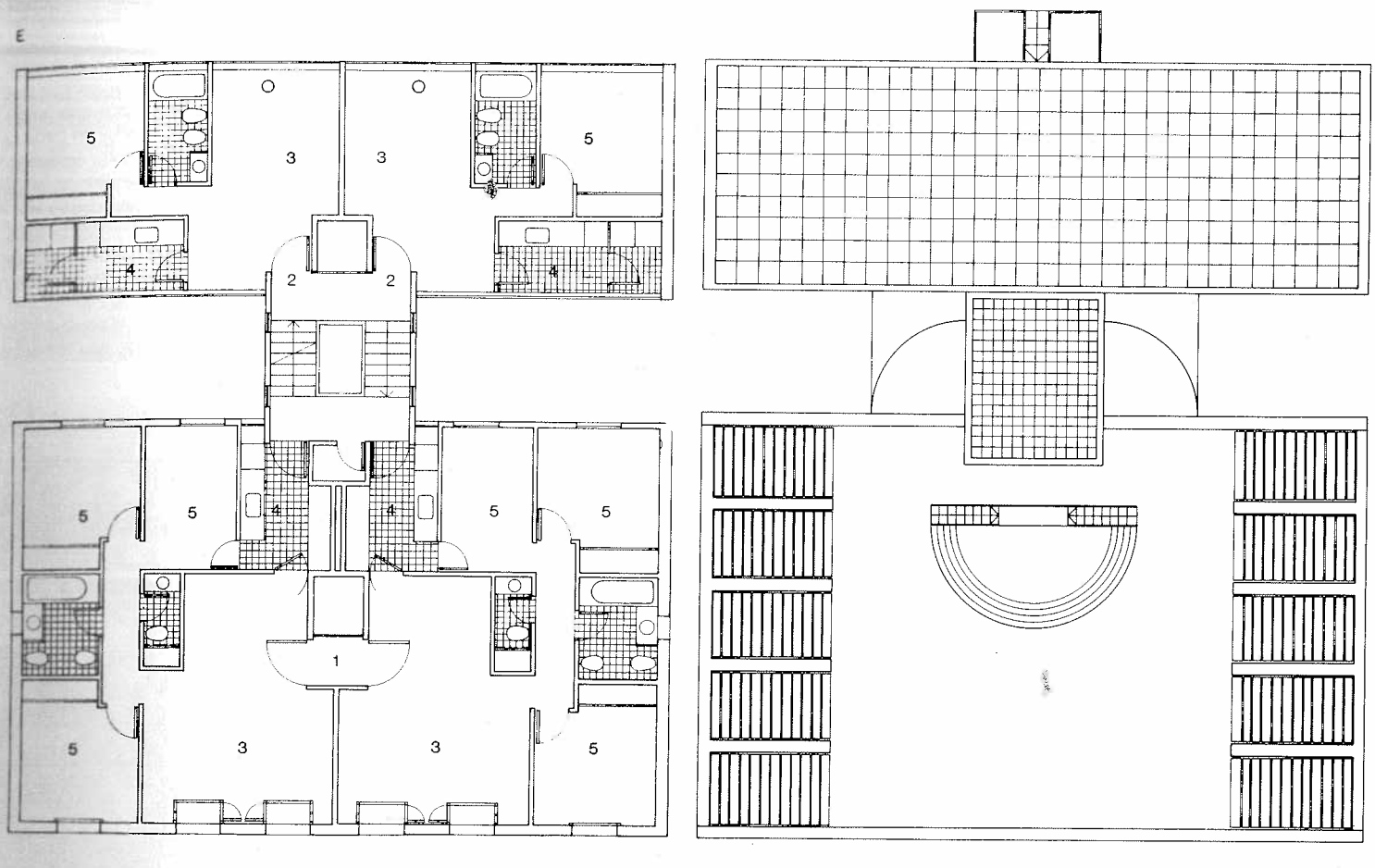
Además de los conceptos básic

E
Planta tipo proyecto definitivo (pisos 2 a 6)

1 Acceso departamentos tres dormitorios; 2 acceso departamentos un dormitorio; 3 estar comedor; 4 cocina; 5 dormitorio

F
Planta de techos

0 0,5 1



ya definidos acerca de ellos, ¿qué otras ideas de composición arquitéctonica han aplicado en estos proyectos?

MG: Hasta ahora hemos manejado dos ideas: una de ellas expresa la intención de definir un edificio antepuesto al otro; en cuanto a la otra, se refiere a la transformación de las fachadas. El próximo paso sería analizar de qué modo se ven afectadas estas fachadas por la influencia de los espacios públicos. En la del frente aparecerán el portal y el pórtico; en la de atrás, el gran ventanal. La inversión consiste en que mientras una está afectada por una puerta enorme la otra lo está por una ventana, también enorme.

Respecto de las plantas, uno de los actos de articulación entre los edificios es nuevamente esta idea de conectarlos por medio de elementos públicos, que adoptamos tanto en el sentido vertical como en el horizontal, y que tiene que ver con la fluidez que buscamos en las transiciones entre uno y otro edificio. Así es que el techo del edificio bajo se convierte en jardín o paisaje arquitectónico para el de atrás y, a partir de ello, es que aparece la preocupación por el juego volumétrico: una preocupación modernista, tal como los objetos en los techos de Corbu.

summa: Pero, ¿se trata de un techo jardín con verde?

MG: No, es totalmente rojo —que es un color complementario— porque es un edificio urbano y porque estoy en contra de las plantitas, de los yuyos que después nadie cuida. En cambio, prefiero el verde de los árboles de la ciudad. Por esto en nuestro techo todo es rojo, distintos tipos de ladrillos y cerámicos reflejando la luz, una luz también roja.

summa: ¿Podría ser más explícito acerca del tema de la relación entre los "dos edificios" y sobre los elementos que colaboran a ese fin?

MG: La primera forma de articulación, en planta, es la producida por el parentesco formal entre la semicúpula y la escalera. La segunda consiste en un desplazamiento del hall que, en lugar de estar incluido en el primer edificio —o centrado entre el primero y el segundo—, queda a caballo entre aquel y el patio. La escalera se sitúa a medias bajo el techo del primer edificio y con su segunda mitad como empujada hacia arriba, con dos lucernarios que tienen el tamaño justo de un cuarto de círculo.

Es como caminar e ir empujando las formas, arrastrando al hall de entrada hacia atrás mientras uno avanza; en realidad, no es más que la secuencia que supone el pasaje a través del plano vertical: un movimiento violento que rompe el plano, lo desgarra, produce puertas y empuja elementos a medida que penetra. Esta metáfora está en el aire de los arquitectos que hacen la arquitectura de hoy y que piensan en estos términos, en forma dinámica, muy distinta al pensamiento del primer Modernismo.

Si quisiéramos sintetizar las metáforas básicas de estos tres momentos de la arquitectura a que nos referimos tendríamos que hablar de las leyes geométricas del Clasicismo; del equilibro de la composición modernista, en la que ya hay mucho más dinamismo —si bien aún se trata de balancear y de equilibrar los elementos compositivos—, y de la actual arquitectura, donde más bien busca enfatizarse el desequilibrio: uno empuja una forma y la deja desplazada.

summa: Cuando en diciembre de 1981 pasó Emilio Ambasz por Buenos Aires conversamos precisamente en torno de este pensamiento, de la violencia insoportable que suponía ir caminando por una calle y, de pronto, sin transición previa, entrar en un edificio[3].

MG: Sucede que es propio del Modernismo establecer esa continuidad, esa fluidez del espacio que rompe con la separación clásica de la pared y se relaciona, en cambio, con la idea neoclásica del espacio infinito.

summa: Pero una sucesión ininterrumpida de edificios de planta baja libre generaría, de alguna manera, la ruptura del espacio urbano a nivel peatonal...

MG: Que es, exactamente, lo que Le Corbusier quiere cuando habla específicamente en contra de lo que llama la calle corredor. Esa calle que él busca destruir constituye la base de su urbanismo, el origen de la catástrofe que se generó a partir de esa idea.

summa: Bueno, eso es así, pero fue

un propósito de intención claramente iconoclasta, propio del primer Movimiento Moderno, que ha quedado más bien registrado en el papel antes que llevado a la obra. Cuando eso sucede —por ejemplo, en Mies— volvemos a encontrarnos con el tema del pasaje violento, sin solución de continuidad. Aunque se trate de una puerta en una lámina de vidrio y se esté percibiendo lo que sucederá, de golpe, sin transición alguna, uno está del otro lado.

MG: Pero es que ahí ya no estamos estrictamente en el Modernismo. Yo estaría de acuerdo si tomáramos como ejemplo Poissy. Allí tenemos la caja de vidrio en la planta baja, dueña de una esencia que, como usted dice, se contrapone a la intención de una continuidad espacial pura, sin obstáculos. Un juego, un juego doble...

summa: En su arquitectura última, ¿hay elementos característicos o recurrentes?

MG: Nuestros proyectos muestran, a partir de 1975, una gran persistencia en la enfatización de elementos primarios, algunos de los cuales se han transformado casi en una obsesión: tal el caso de las puertas. A tal punto esto es así que la casa en Belgrano se llama "Puertas" y está generada a partir de ese tema. Las puertas se estiran, se complican, se multiplican; pero yo hablo de puertas en el sentido posclásico y no moderno: es decir, puertas que no son solo eso sino un conjunto al que llamamos puerta de plano vertical, de penetración, de diferenciación en corte, el punto exacto en donde uno pasa de adentro hacia afuera. A esta altura ya son casi como una especie de *trade mark* de nuestros proyectos: hay gente que, cuando ve este tipo de gestos, dice: son Agrest y Gandelsonas. Mientras —al mismo tiempo— tratamos de evitar esta actitud para no caer en estereotipos y seguir adelante. Lo que nos interesa es desarrollar una idea, no crear una marca.

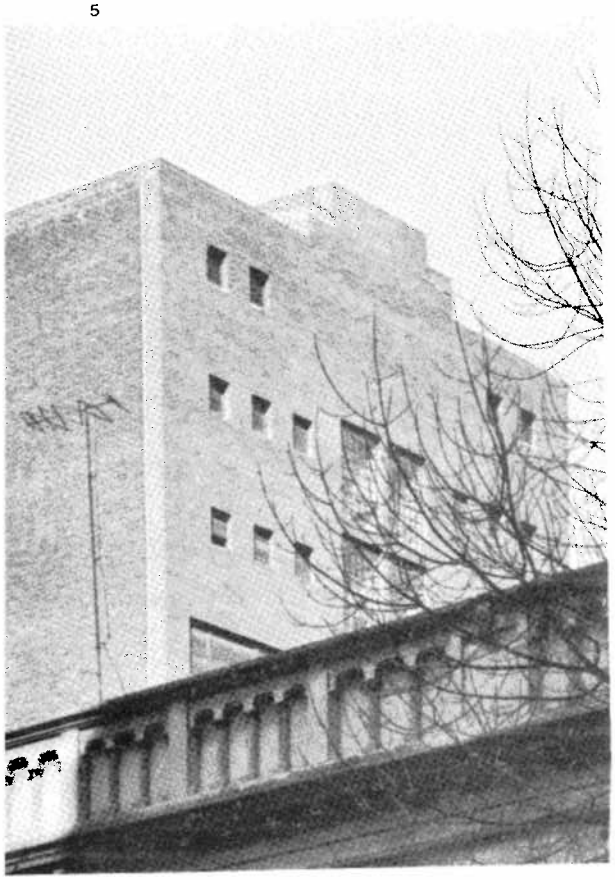
summa: Recién usted hablaba de un sentido posclásico y esto me trae a la memoria un punto que me interesó durante su última conferencia en el CAYC. Allí explicitó varias razones por las cuales la arquitectura de Agrest y Gandelsonas no es clásica; fueron algunas explicaciones hacia el final de la charla.

MG: Algo desordenada.

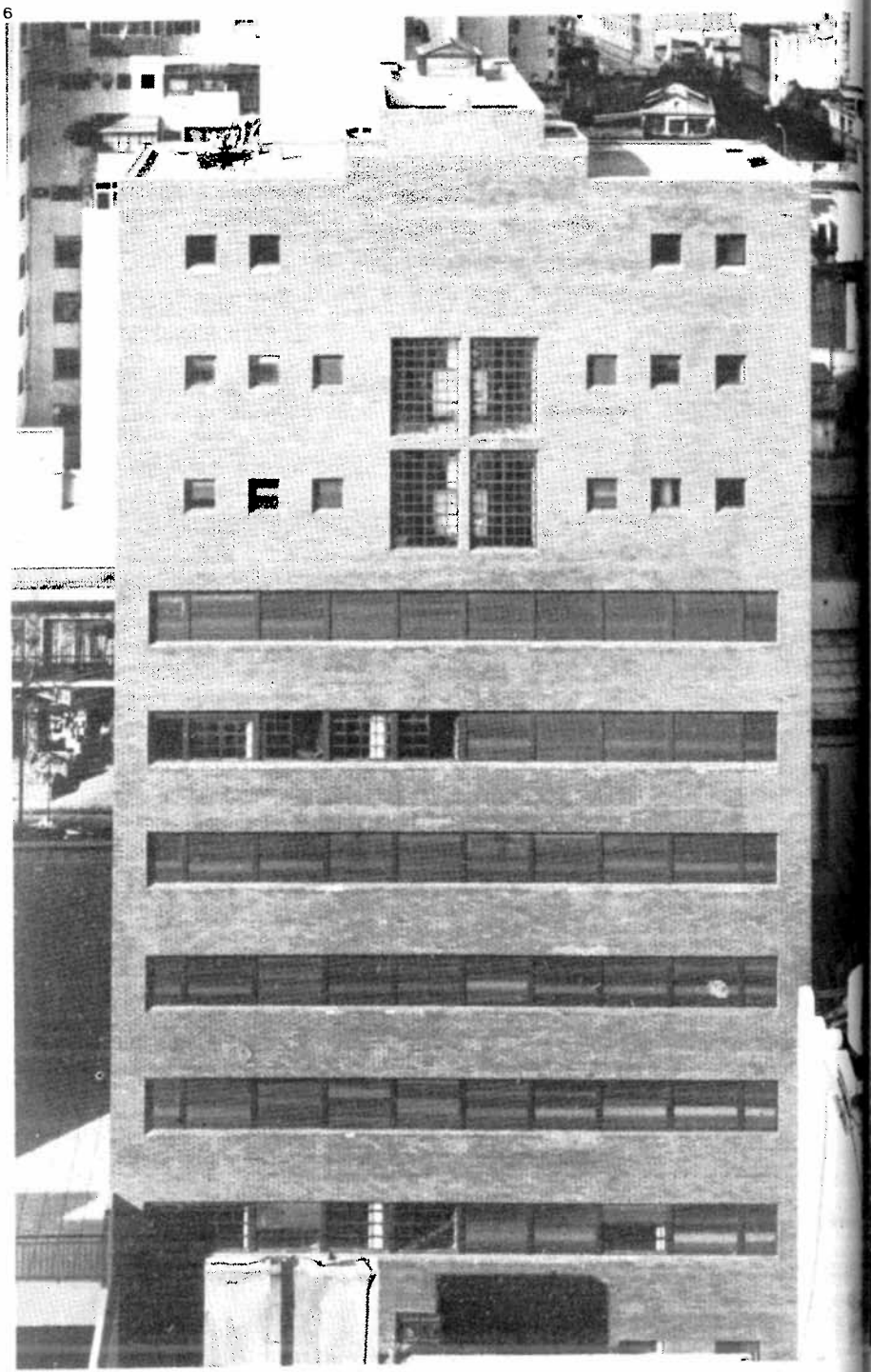
summa: No creo que lo fuese p... ro... me he quedado pensando si a pesar de las buenas razones q... nos ofreció— su arquitectura n... puede ser clásica porque, despu... de todo, es manierista. Y estoy pe... sando, concretamente, en ese h... de entrada de Medrano que perte... nece al primer edificio y en parte ... patio, pero no pertenece complet... mente a ninguno de ambos; en ... casa de Punta del Este, con su equ... librio exasperado. No puedo dej... de pensar en esas tensiones ca... insoportables, casi... manieristas.

MG: No lo creo así, y le voy a aclar... por qué. En principio, hay términ...

5



6



5/6
Vistas del contrafrente.

en la historiografía —como Manierismo— que habría que redefinir. Para mí el artículo "Manierismo y arquitectura moderna" de Colin Rowe[4], es una equivocación en el sentido de que representa una concepción histórica cíclica, mecanicista, en la cual una misma noción puede ser reconocida en cualquier época, atravesando distintos tipos de estaciones: clásica, manierista, barroca... en fin, una situación evolutiva.

summa: ¿Demasiado Darwin para su gusto?

MG: Exacto. Porque pienso que existe un fenómeno más profundo y que el Manierismo tiene más que ver con dicho fenómeno.
La arquitectura, en distintas circunstancias históricas, ha atravesado por períodos en los que se proponen una serie de normas o reglas aceptadas por la comunidad arquitectónica, a partir de las cuales se inicia una etapa de trabajo que luego es reconocida místicamente, digamos, como el espíritu de la época. Esto es claramente reconocible en el Renacimiento, en el Iluminismo, en el Modernismo. Es que en toda situación de prácticas normativas, una vez establecido el sistema y sus reglas, comienza a aparecer la posibilidad de explorar **no tanto lo explícito como lo implícito, no la regla sino su inversión.** Debemos tener presente que lo implicado, en arquitectura, ha sido siempre tanto o más importante que las reglas mismas.

En este sentido creo que estamos viviendo un momento, desde los años 70, que se relaciona con el binomio Clasicismo-Manierismo. Hay una reconsideración del Manierismo a partir de una oposición muy clara a los principios normativos, oposición que tiene dos efectos: por un lado pareciera haber una vuelta atrás pero, en realidad, la situación podría explicarse diciendo que si uno tiene A y decide invertir el dato para conseguir B, al volver a invertir B no llegamos nuevamente a A sino que obtenemos C, que se parece un poco a A pero, sin embargo, tiene más que ver con B. Bueno, ahí es donde estamos parados nosotros en este momento.

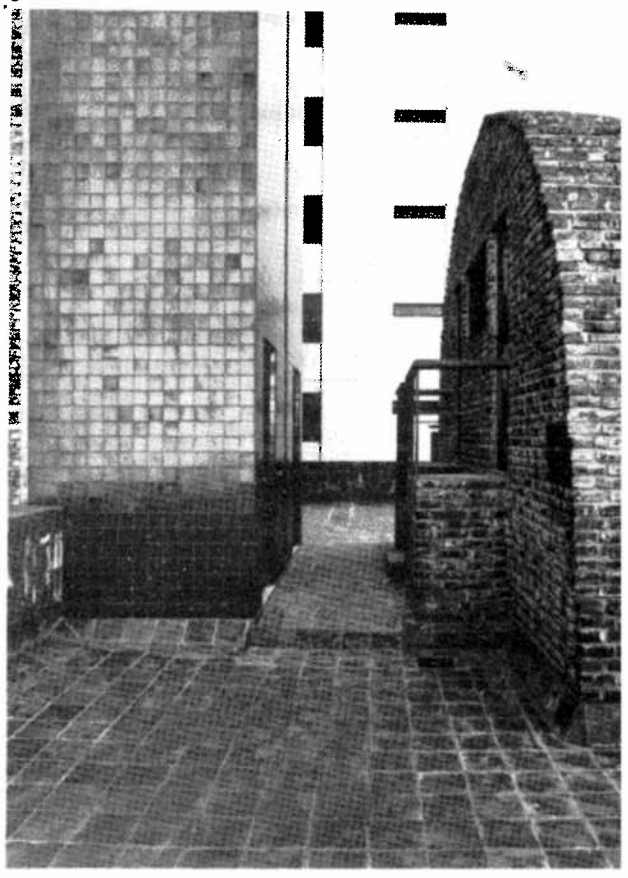
summa: De acuerdo, pero al señalar ciertas características manieristas en sus obras no estaba pensando en un parentesco directo sino en la utilización de los elementos de composición, en la presencia consciente de la contradicción, en una tensión espacial llevada al límite. Si miramos hacia atrás buscando otro momento histórico de la arquitectura que esté regido por una configuración similar de datos, no tardaremos mucho en toparnos con el Manierismo.

MG: Sin embargo, pienso que hay diferencias filosóficas e ideológicas muy notables que nos separan totalmente del Manierismo; las tensiones de la arquitectura actual son mucho más terribles —si es que puede expresarse así— que las del Manierismo. Y esto tiene que ver, entre otras cosas, con la distancia a través de la cual vemos nuestra arquitectura.

7



8



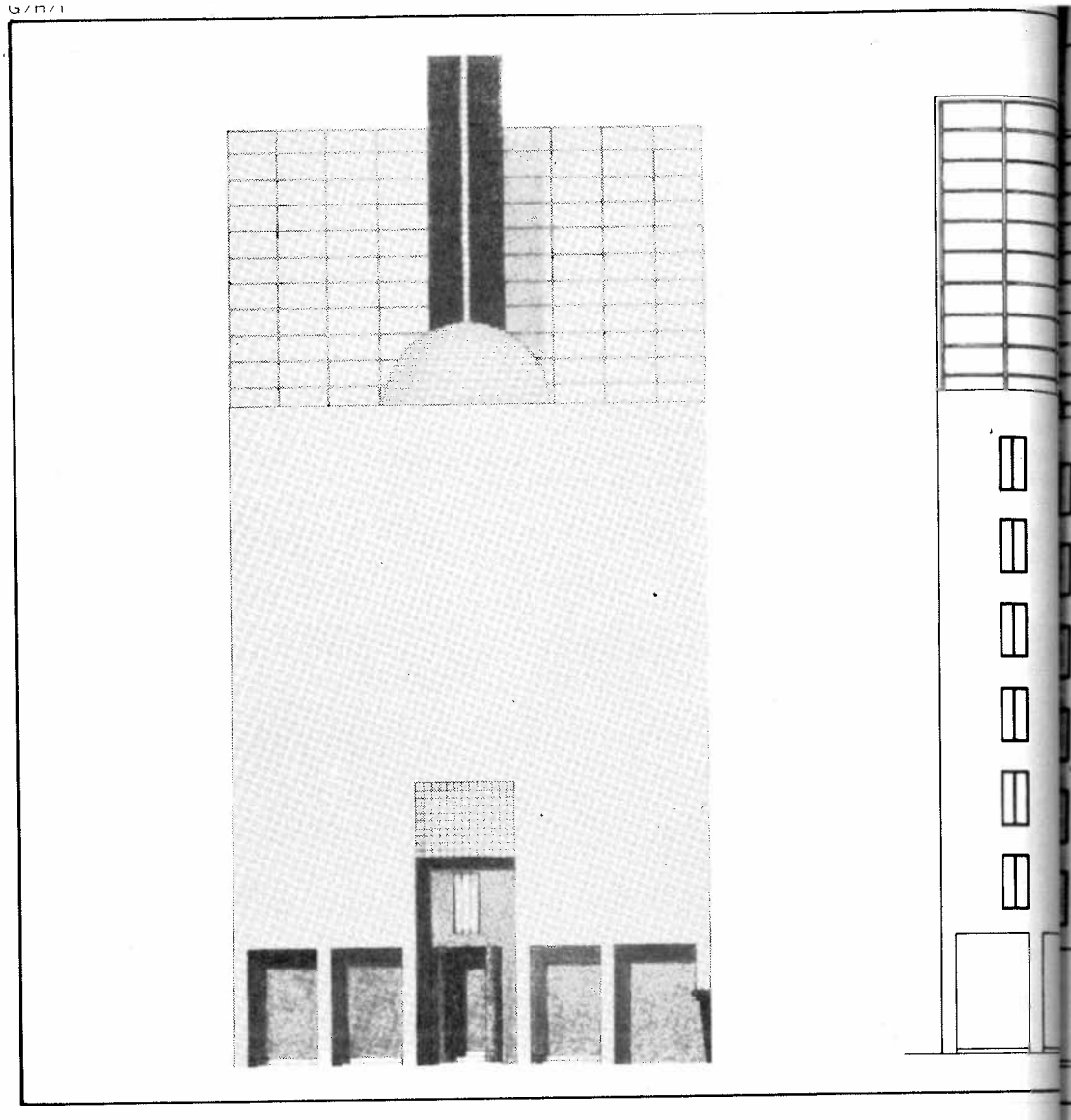
7 / 8
Dos detalles del techo del edificio bajo, "jardín o paisaje arquitectónico" para el edificio de atrás. En primer plano, la semicúpula de ladrillo de la sala de máquinas del ascensor. Detrás puede observarse el curtain wall que cubre el dúplex.

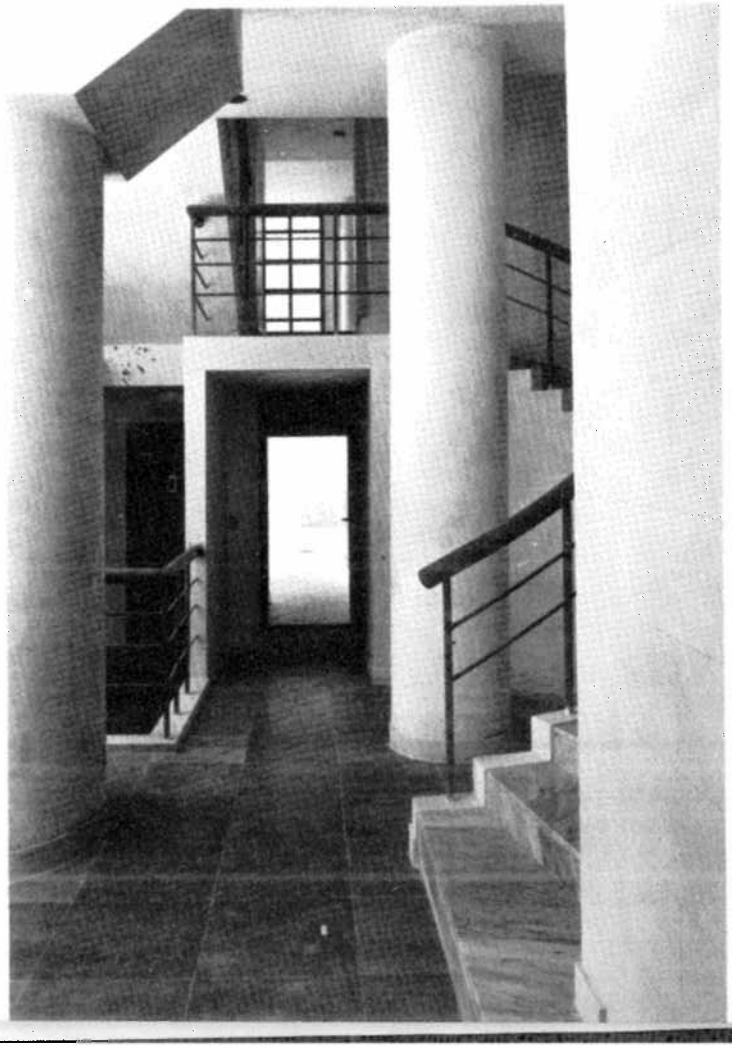
El arquitecto clásico —o el manierista— está inmerso por completo en una ideología, vive dentro de una ideología y cree absolutamente en ella; no existen, casi, momentos de distanciamiento. En cambio, el arquitecto moderno **debe olvidar para poder crear** pero, sumergido en la ideología mientras elude pensar en ella no puede evitar, cada tanto, distanciarse y reflexionar. Esta distancia es una condición muy linda que le permite tomar conciencia del juego, descubrir que está dentro de un juego y, con esa actitud de descreimiento que muchas veces proviene de la teoría, comprender lúcidamente la condición dramática de su ubicación en esta sociedad. Porque nuestra profesión está situada, probablemente, en uno de los puntos más críticos de la sociedad.

Nacimos como servidores del príncipe, el banquero o el Papa y en este momento servimos al gran especulador o a la multinacional y, si bien no fue fácil trabajar para el príncipe, el banquero o el Papa, desgraciadamente al gran especulador o a la multinacional no les interesa la arquitectura en la misma medida que les interesaba a los primeros. El foco de interés ha cambiado de lugar: en aquel momento la arquitectura tenía un rol importante ya que, a través de ella, el pueblo debía recibir el mensaje de una ideología sólida; ahora, primero están los pesos y después viene lo otro... es monstruoso. Agreguémosle a esto la lucidez del arquitecto contemporáneo que se ve colocado en dicha situación, que se siente responsable históricamente porque sabe que tiene quinientos años sobre los hombros, cosa que no podía sentir el arquitecto clásico o manierista, ya que él estaba haciendo la Historia. Pensemos que Bramante tiene detrás suyo a Brunelleschi, a Alberti, a los dibujos de Leonardo y... nada más. Ellos están inventando todo, son libres, es la condición más fácil. Frente a eso, nosotros debemos conocer todo y, dentro de ese todo, lo más relevante: es una responsabilidad agobiadora; supongo que uno diseña con el mismo placer e intensidad de cualquier arquitecto a través del tiempo, pero en una situación terriblemente tensionada.

summa: ¿Entonces, para usted, el príncipe o el Papa proponían al artista a su servicio una ideología que le ofrecía una posibilidad de convencimiento, que hoy se ha trocado en escepticismo?

MG: Sí, aunque no sé si hablar de escepticismo; prefiero hablar de distancia y trabajo teórico. Es que nuestro mundo se parece mucho al universo del Marqués de Sade: al fin es como si uno viviera en una corte, en la que tiene su departamento... es una vida difícil y complicada en la que tal vez los arquitectos ya no su-

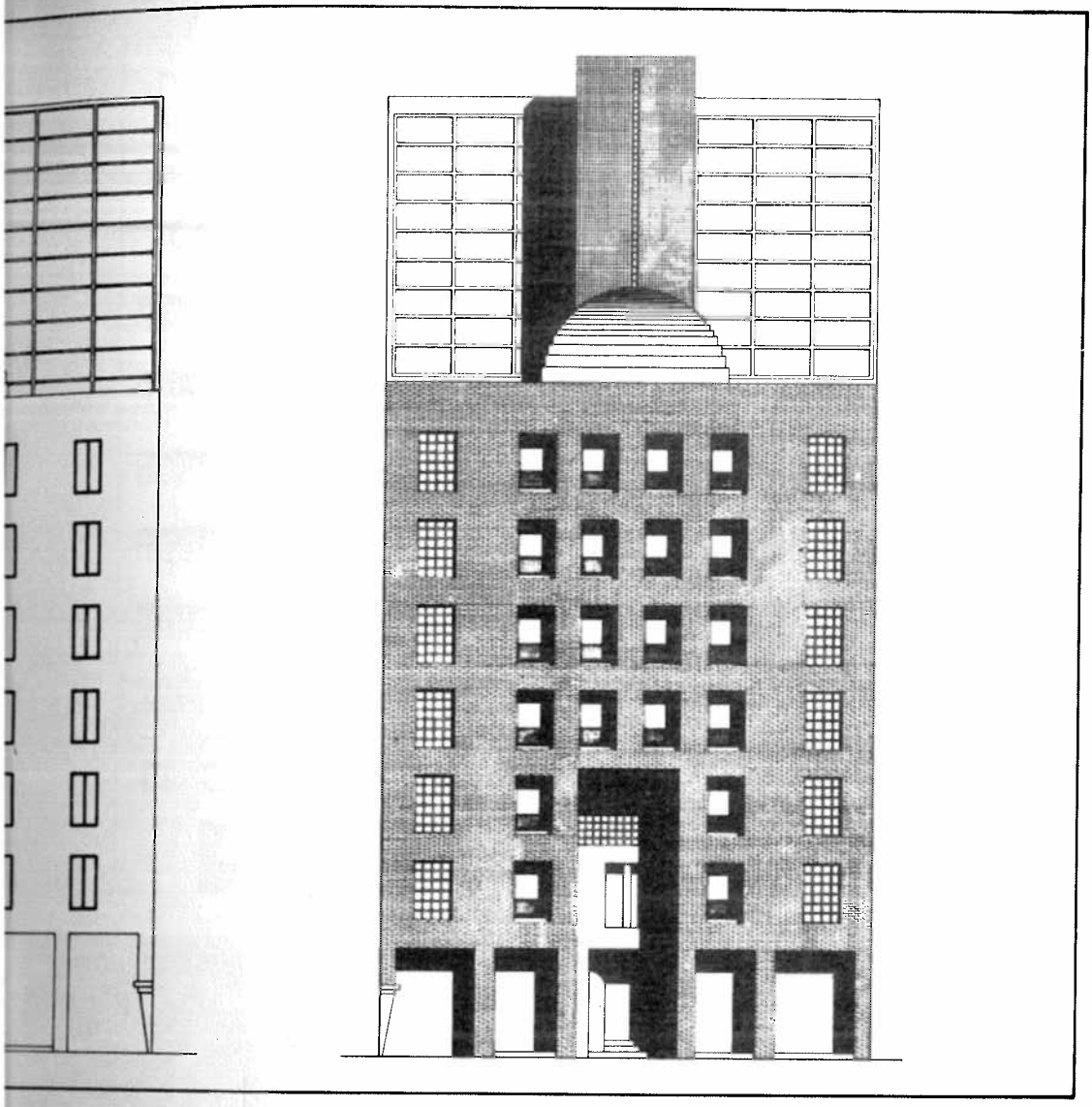




G
"Un edificio bajo' cerrado, pesado, colocado delante de otro alto, transparente, liviano, en forma de tema contratema."

H
El dibujo lineal expresa el contraste entre los edificios: el alto, con su trama geométrica muy simple, un curtain wall horizontal; el bajo, con su aventanamiento vertical que, a nuestro juicio, es parte de la tipología tradicional de los edificios de Buenos Aires. Además hay un énfasis puesto fundamentalmente en las áreas públicas —portal, planta baja— y una visible relación formal entre la fachada y la planta (o sea, entre los planos vertical y horizontal)."

I
"Este tercer paso refleja la materialidad del edificio, es decir, la expresión de la materia, la imagen constructiva que ofrecen los materiales locales y el modo de utilizarlos en el lugar. Es también una crítica a aquellos arquitectos que, como en el caso de los Five, quieren que el edificio sea una maqueta surgida del dibujo."





9
Vista parcial del hall de entrada
10
"Los costados de estas cajas de vidrio, también cuadriculados, producen una rotación de la cuadrícula que comienza a modular el espacio no solo en el plano, sino también en profundidad."
"Las fachadas nunca señalan exactamente la realidad de lo que sucede detrás, no hay verdad allí. Por ejemplo, el curtain wall cubre una planta que contiene dos departamentos y un dúplex; en la fachada posterior, la gran ventana unitaria no registra una situación interior ya que conecta las dos cocinas de las unidades de un piso con las del piso superior: volvemos otra vez a un juego de desfases."

fren materialmente, pero están torturados espiritualmente.

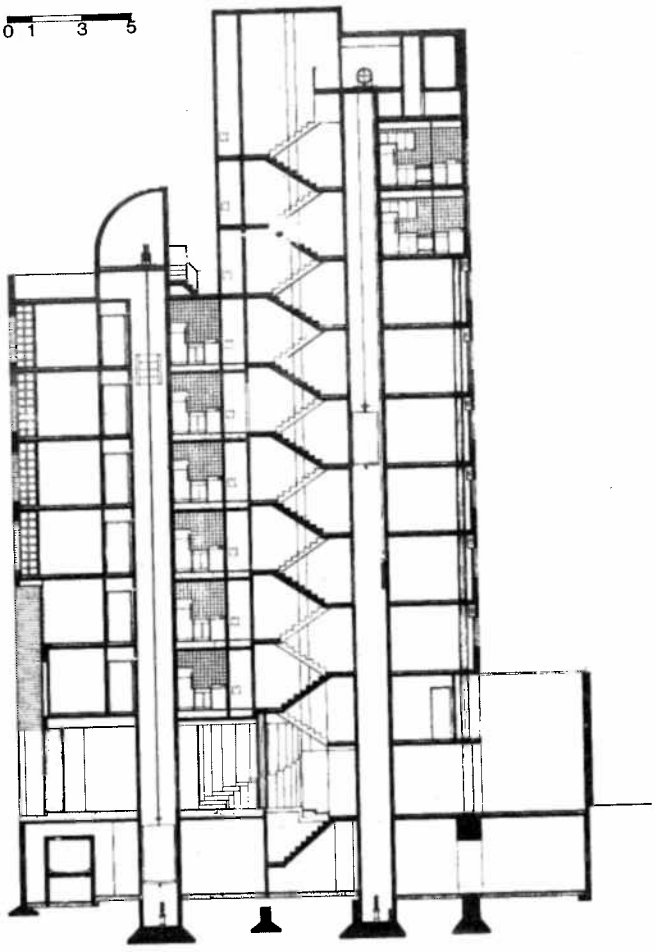
summa: ¿Qué le queda por proponer, entonces, a la arquitectura contemporánea? O, mejor aún, ¿cuáles son las propuestas de Agrest y Gandelsonas?

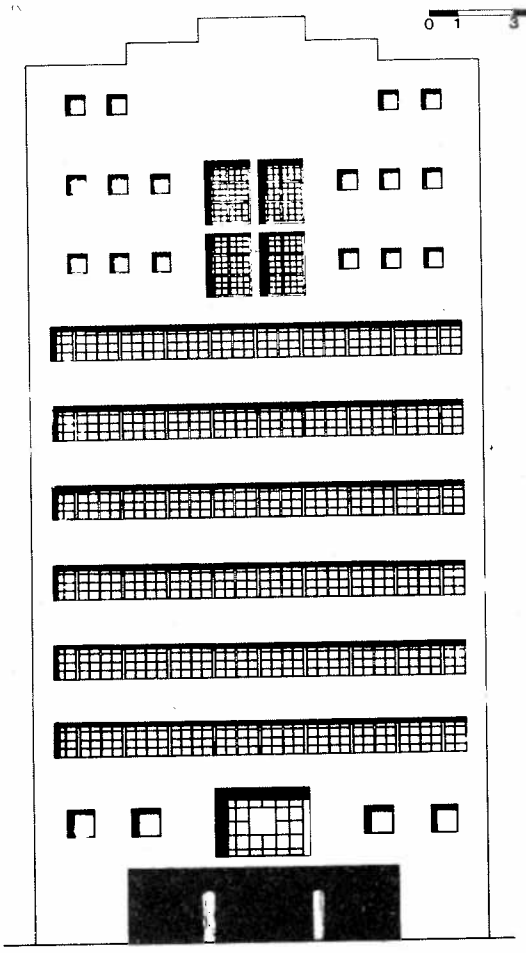
MG: En nuestra arquitectura buscamos articular dos conceptos fundamentales: la preocupación formal y la idea de secuencia.

Respecto del primer punto, intentamos adoptar una postura crítica hacia todos esos disparates que se han visto en los últimos diez años, sobre todo en Estados Unidos, esos juegos formales que incluyen paredes llenas de rayitas, ventanitas, cositas que uno finalmente no sabe bien qué son, si una viga, una puerta o una ventana. La idea es que **la arquitectura tiene que poder ser leída por gente que no son arquitectos.** Para nosotros es una provocación constante y un desafío tratar de hacer arquitectura, pensar y realizar la transformación formal, ese juego que es lo único que sabemos hacer (qué desgracia, para eso estamos), de modo que el producto tenga un sentido tanto para los especialistas como para los legos.

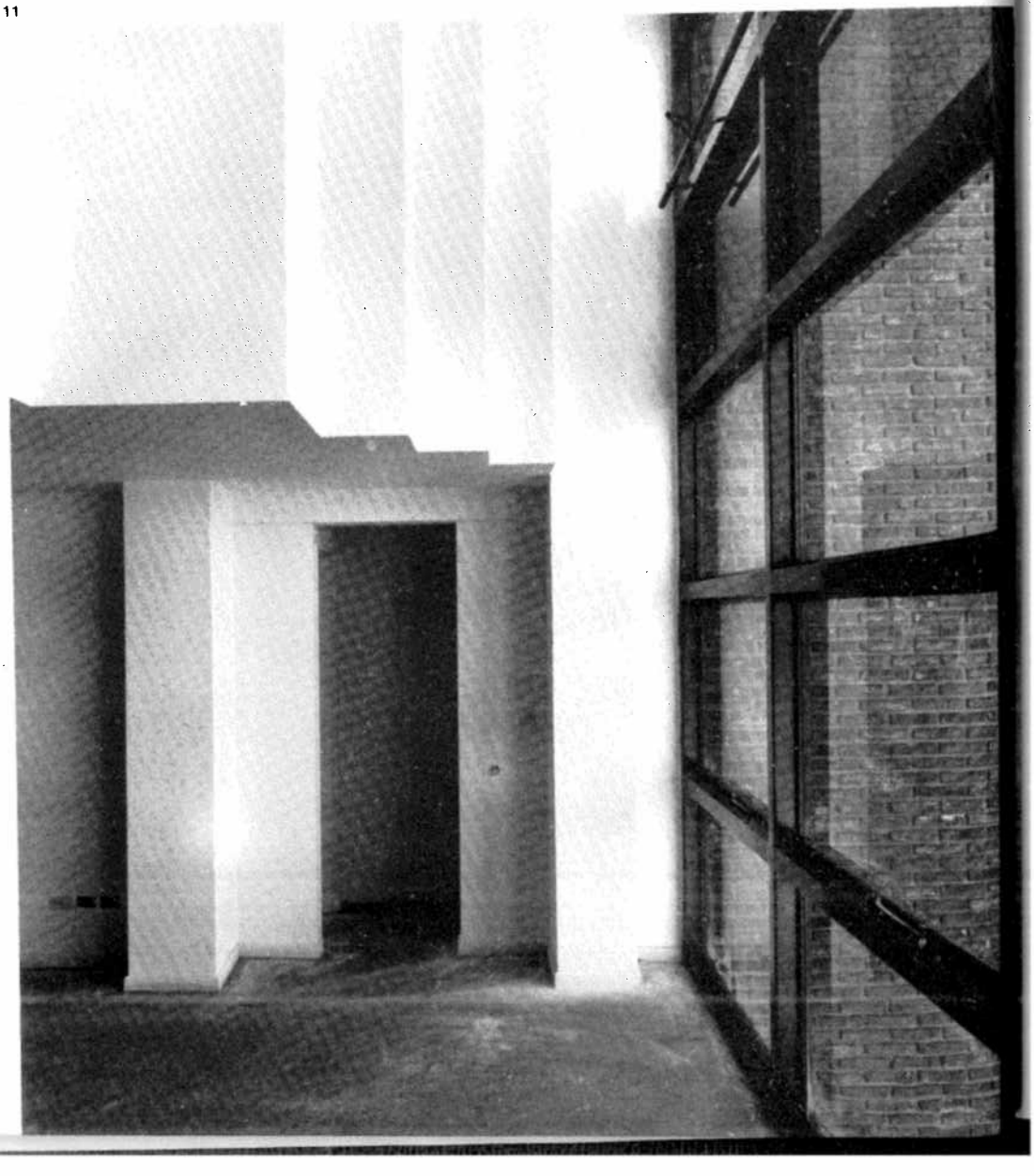
Por otra parte, nuestra actitud nos lleva a producir siempre pasos intermedios entre dos situaciones formales y tratar de conseguir que todos ellos tengan un sentido. La idea de secuencia es para nosotros muy importante y se relaciona con todos esos conceptos que vimos antes: plano vertical de entrada, espacio público y privado, en fin, toda una preocupación simbólica por crear gradaciones o elementos entre lo puramente público y lo puramente privado. Esto tiene que ver con la imposición —relativa al usuario— de la necesidad de entender la arquitectura no solo desde el punto de vista funcional; pero no es una imposición super violenta, como en el caso de Graves o Eisenman donde, en el fondo, hay un desprecio total por el tema del edificio, ya que los únicos que pueden interpretarlo son los arquitectos. Sus obras pueden ser reconocidas como arquitectura por un elitista pero, para una persona de la calle, constituyen un disparate que quizá compre diez años más tarde, si se lo venden como arquitectura moderna, aunque siempre la considerarán como una especie de escultura debido a ese préstamo de vocabulario plástico no arquitectónico.

summa: ¿Cómo vive el desdoblamiento cultural que implica una actividad simultánea en dos medios tan disímiles como el norteamericano y el argentino? ¿Tal vez lo ha resuelto construyendo la teoría en Nueva York y los edificios en Buenos Aires?



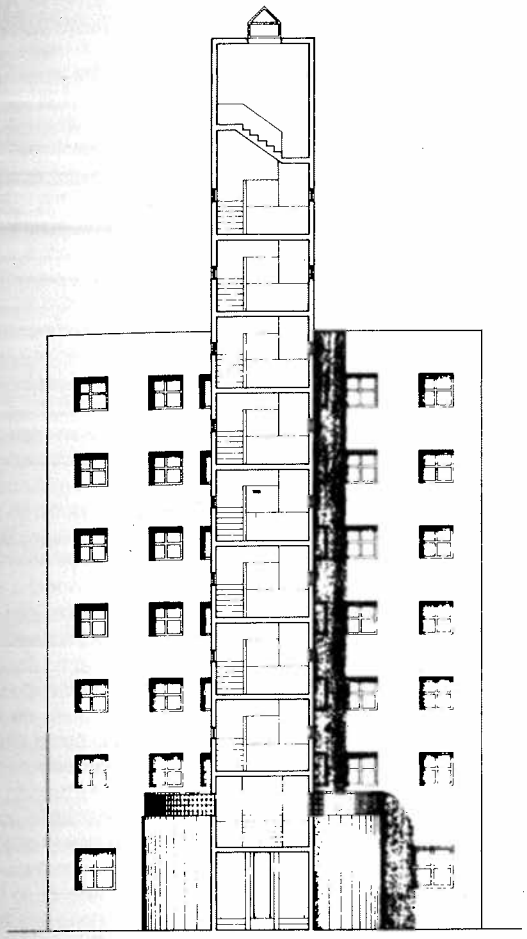


11

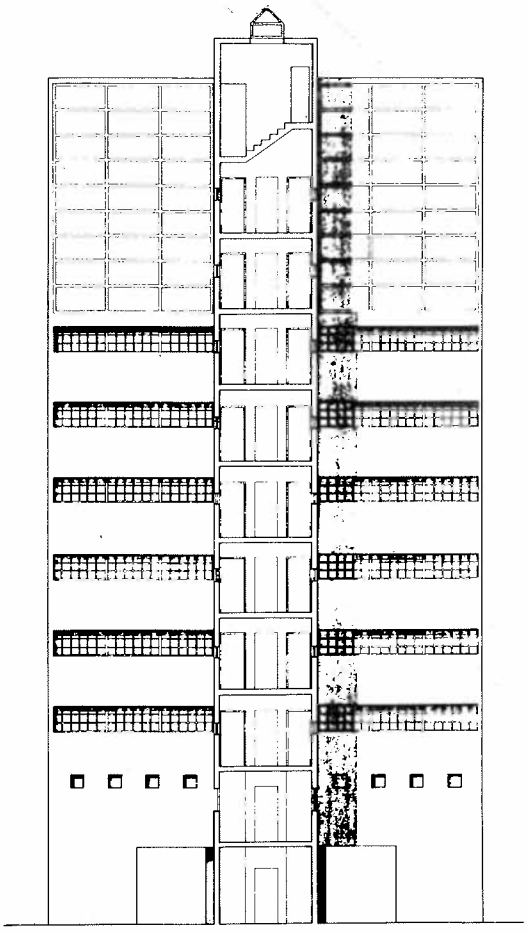


J
Corte transversal
K
Vista contrafrente
L
Vista a patio interior 1
M
Vista a patio interior 2

L



M

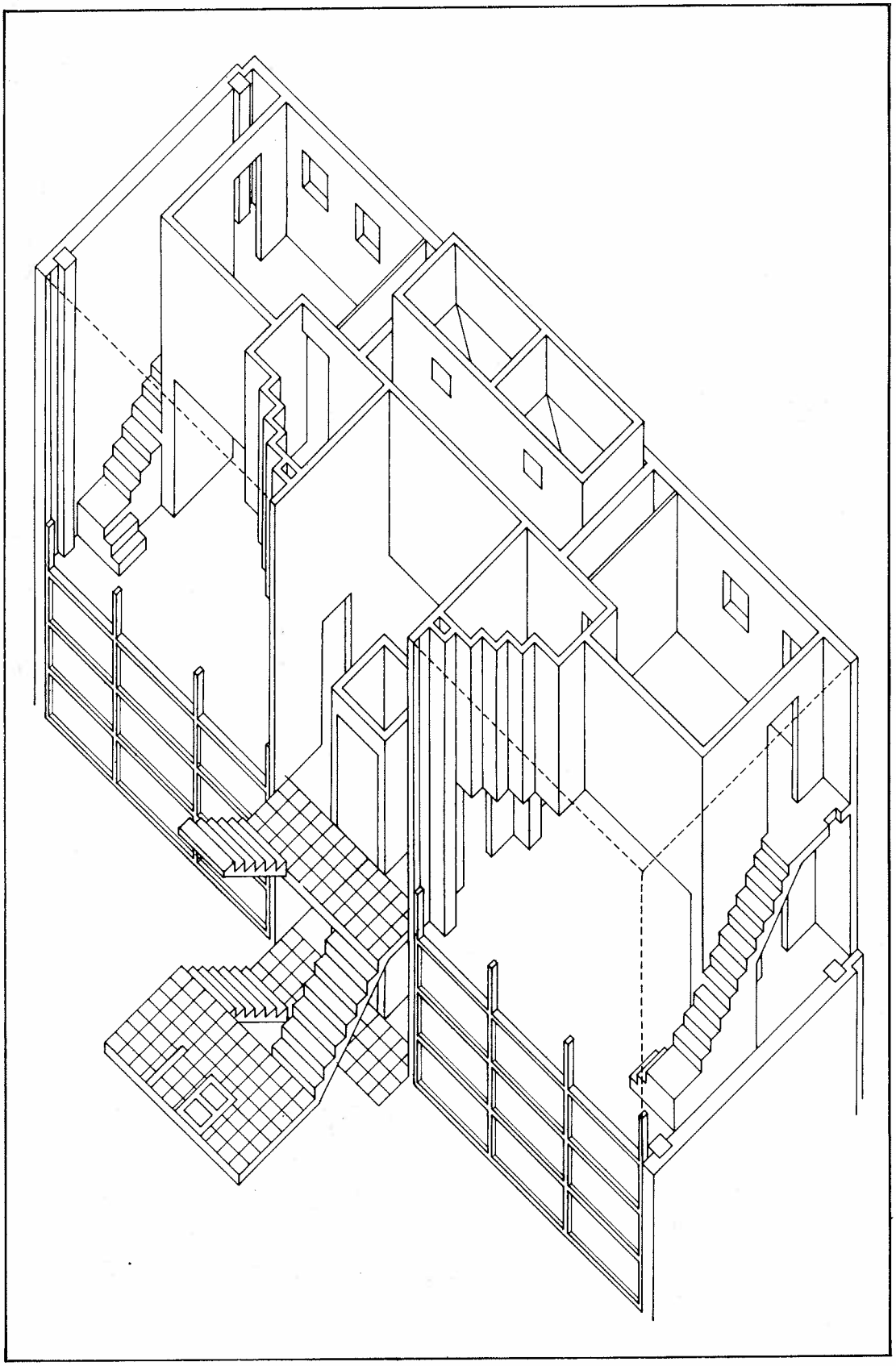


12



11/12

"Una especie de arco, una viga, dos patas que después se transforman en acordeón. Un juego puramente escultórico, volumétrico, al que, como espacio, no podríamos calificar de moderno."



N
Axonométrica dúplex.

MG: Por de pronto esto no es exacto ya que nosotros hemos diseñado muchos edificios para el contexto norteamericano —no solo en Nueva York sino en Minneapolis— y hemos diseñado también para otro contexto, por ejemplo, el francés. Tenemos dos proyectos realizados para París: uno mío, el de Les Halles, y otro junto con Diana Agrest y Jorge Silvetti para La Villette.

Y aquí podemos referirnos a la cuestión del desdoblamiento cultural que, en nuestro caso, yo definiría como una voluntad de multiplicación, ya que no se trata de trabajar en solo dos ámbitos distintos sino en más. Pienso que esto tiene mucho que ver con la forma en que entendemos la disminución del rol del diseñador tradicional en la práctica de la arquitectura. Nuestra obra surge de un choque entre dos elementos que no son los que tradicionalmente se consideran como dones de la arquitectura, entendiendo por tales la intuición y la teoría de la práctica arquitectónica, como estadios preconsciente y consciente respectivamente. En esta situación de preconciencia y conciencia a nosotros nos interesa introducir lo que yo llamo la fuerza de la arquitectura —sobre todo la arquitectura de lo urbano, del contexto urbano— y la fuerza de la inconciencia. Es como si fuésemos más arriba y más abajo, aunque no quiero utilizar una metáfora vertical para definir la mecánica de producción del diseño.

summa: ¿Tal vez podríamos hablar de lo muy condicionado y lo casi incondicionado?

MG: Yo diría, más bien, de la cultura y del sujeto, en el sentido psicoanalítico. Nosotros hemos vivido y trabajado mucho en París, conocemos la morfología francesa, las tipologías, hemos estudiado durante bastante tiempo la historia y la evolución de París y nos fascina muy especialmente la propuesta haussmanniana, por su significado como planteo urbano. Obviamente estamos muy ligados a Buenos Aires, ya que hemos pasado gran parte de nuestra vida aquí, y también resulta obvio nuestro conocimiento en carne y hueso de Nueva York. Estos tres universos de algún modo han sido siempre concretos, como lugares que han pasado a través nuestro utilizando el cuerpo como medium: en realidad, son parte de nuestra vida inconsciente. ¿Por qué? Bueno, tal vez porque soy argentino y esto supone cierto condicionamiento histórico, porque la Argentina está culturalmente ligada a París y quise ver el estructuralismo en forma directa, poque me interesa la arquitectura y decidí que la arquitectura está en Nueva York... en fin, porque esa es la vida que hice siempre.

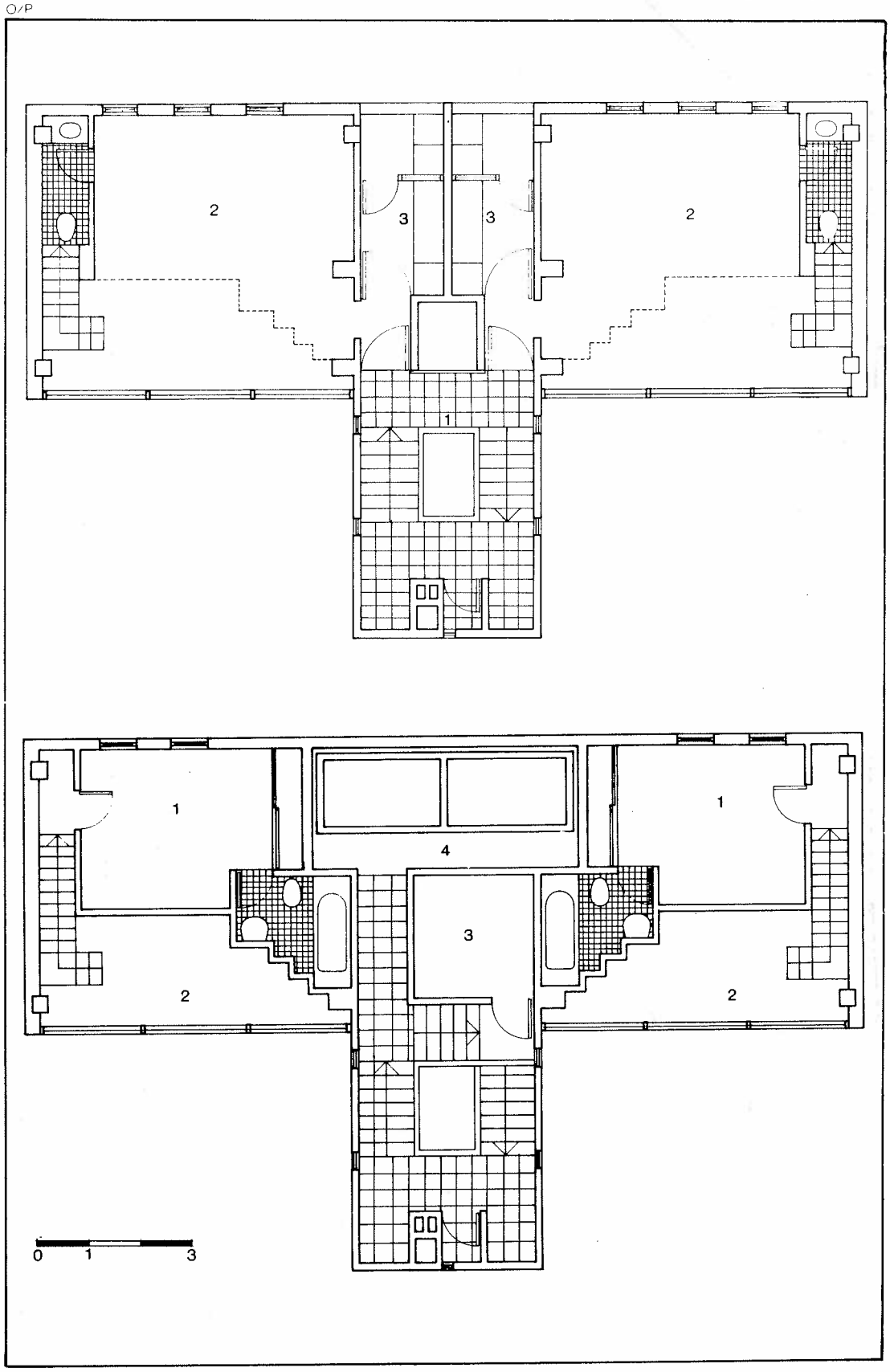
summa: La arquitectura de Agrest y Gandelsonas trasmite una fuerte impresión de nitidez intelectual, de claridad de proceso. ¿Cuál es la metodología de proyecto que emplean?

MG: En general trabajamos produciendo alternativas —igual que casi todos los arquitectos—, pero tratamos de hacerlo en forma muy sistemática. Una vez que sabemos lo que queremos hacer, se dibujan con cierta lógica —una lógica grupal— muchas soluciones posibles; luego comienza el proceso de eliminación mediante el cual se decide la solución apropiada para cada etapa del proyecto. Por eso, al diseñar un edificio podemos tardar meses ya que, en realidad, diseñamos al mismo tiempo veinte o veinticinco edificios distintos.

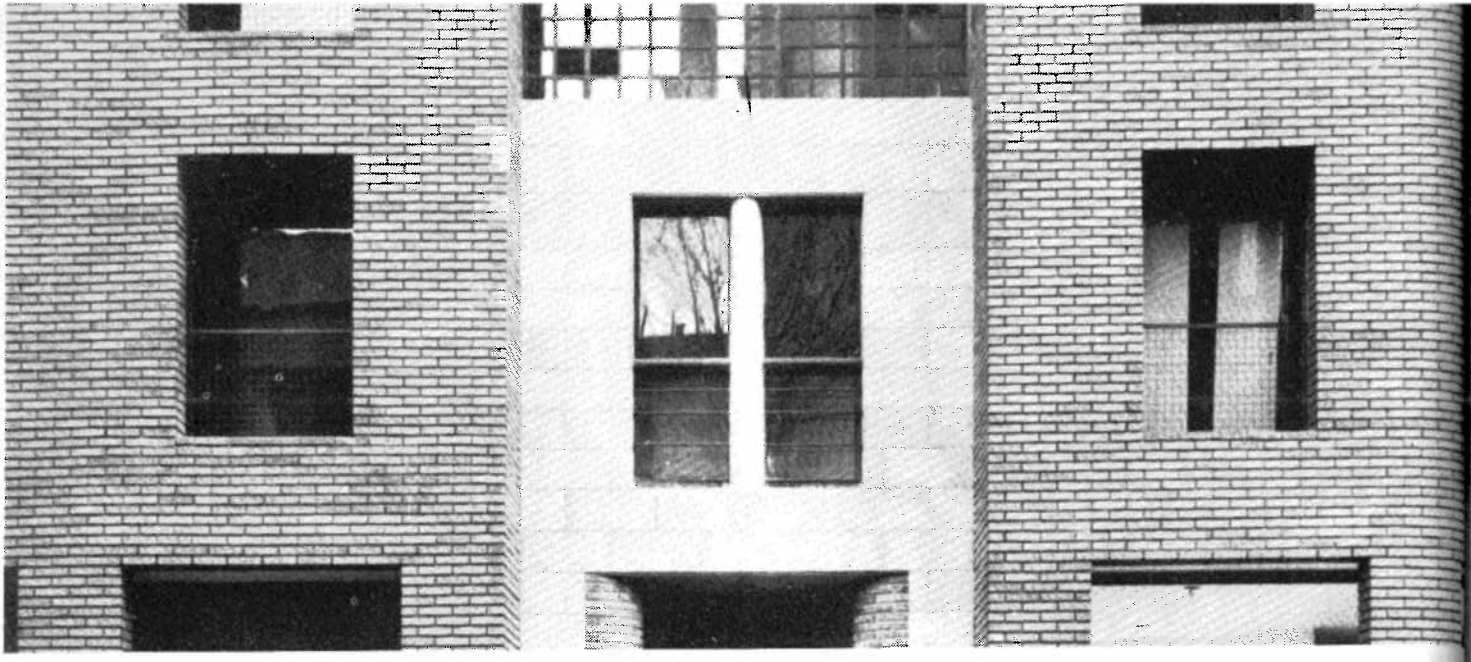
Ahora estamos proyectando una casa y se nos ocurrió hacer una especie de tratadito con todas las casas diseñadas anteriormente, un poco como si fuese un pequeño Palladio, porque todas esas transformaciones y variaciones en cada instancia del proyecto forman parte de un doble proceso de selección. Por un lado está la lógica provista por dicho proceso selectivo, que trata de seguir la línea más rigurosa respecto del partido; por el otro la ilógica del inconsciente de cada uno y de la intuición: aquello que, simplemente, nos gusta o no nos gusta. En cuanto a esto último, tratamos de contradecir sistemáticamente aquello que nos gusta, porque es sospechoso, porque uno prefiere siempre lo que ya conoce, y creemos que es mejor fascinarse de pronto ante un descubrimiento o tratar de entender por qué no gustamos de ciertas cosas. Y esto es lo que más nos interesa, porque nos enfrenta con una situación de extrañamiento; uno piensa: es algo que hice yo y, sin embargo, no me gusta. Esto nos conecta profundamente con nosotros mismos porque lo hemos producido y, al mismo tiempo, no lo entendemos y lo rechazamos. Esto que le cuento es una de las fórmulas que utilizamos y creo que es la primera vez que lo digo con palabras.

Por otra parte, a esta altura pertenecemos a esa comunidad de arquitectos que diseñan y se miran los unos a los otros y son mirados, lo que nos otorga, como conjunto, un espíritu de época. Cada gesto tiene un sentido y puede asociarse con otro arquitecto; entonces los gestos cobran un valor y son elegidos con cuidado, porque a través de ellos uno es asociado con un vocabulario formal o con una ideología determinados. Hay muchos datos como estos que también forman parte, finalmente, del proceso: los mensajes que nos llegan de la comunidad de arquitectos y del medio geográfico cultural.

O/P



O
Planta baja dúplex (piso 9)
1 Acceso dúplex; 2 estar; 3 cocina
P
Planta alta dúplex (piso 10)
1 Dormitorio; 2 vacío sobre estar; 3 sala de máquinas; 4 tanque reserva



13

summa: Ahora bien, cuando se encuentra frente a una imagen que usted ha producido pero rechaza, ¿de qué modo sigue trabajando sobre ella? ¿Cómo actúa?

MG: Cuando eso sucede, en general lo que uno rechaza es una nueva proporción o una nueva relación antimoderna, antihistórica. En ese caso solo cabe pensar en esa nueva combinación no habitual de elementos, en la lógica de estas nuevas situaciones, para ver si podemos seguir desarrollando aquello que nos lleva por un camino desconocido e inédito.

Y este pensamiento nos conduce otra vez al Modernismo, ya que es a través de él —partiendo de la actitud de ruptura que se manifiesta desde principios de siglo— que se enfrenta a esa otra situación de gran comodidad, en la cual uno podía desviarse respecto de una norma establecida porque tenía la seguridad de contar siempre con su respaldo.

summa: La expresión gráfica de sus proyectos se convierte muchas veces más en un lenguaje conceptual cifrado que en un "trasmisor" de ideas a la manera ortodoxa. ¿Piensa usted que el rol que le cabe al dibujo de arquitectura ya no pasa por la interdependencia directa a que estábamos acostumbrados desde el siglo XVI? En caso de ser así, ¿cuáles serían los límites de la autonomía de los sistemas de representación?

MG: Nosotros reconocemos, obviamente, la importancia del dibujo en el proceso de la arquitectura. En el Instituto nos ocupamos de armar algunas de las primeras exposiciones de dibujo arquitectónico, luego retomadas por el Museo. Esta inquietud, hoy transformada en una actividad comercial, se relaciona en gran medida con la nueva calidad de "opacidad" del dibujo —que ya no es considerado un elemento tra parente que sirve solo a la conc ción de la obra— y le otorga un va autónomo.

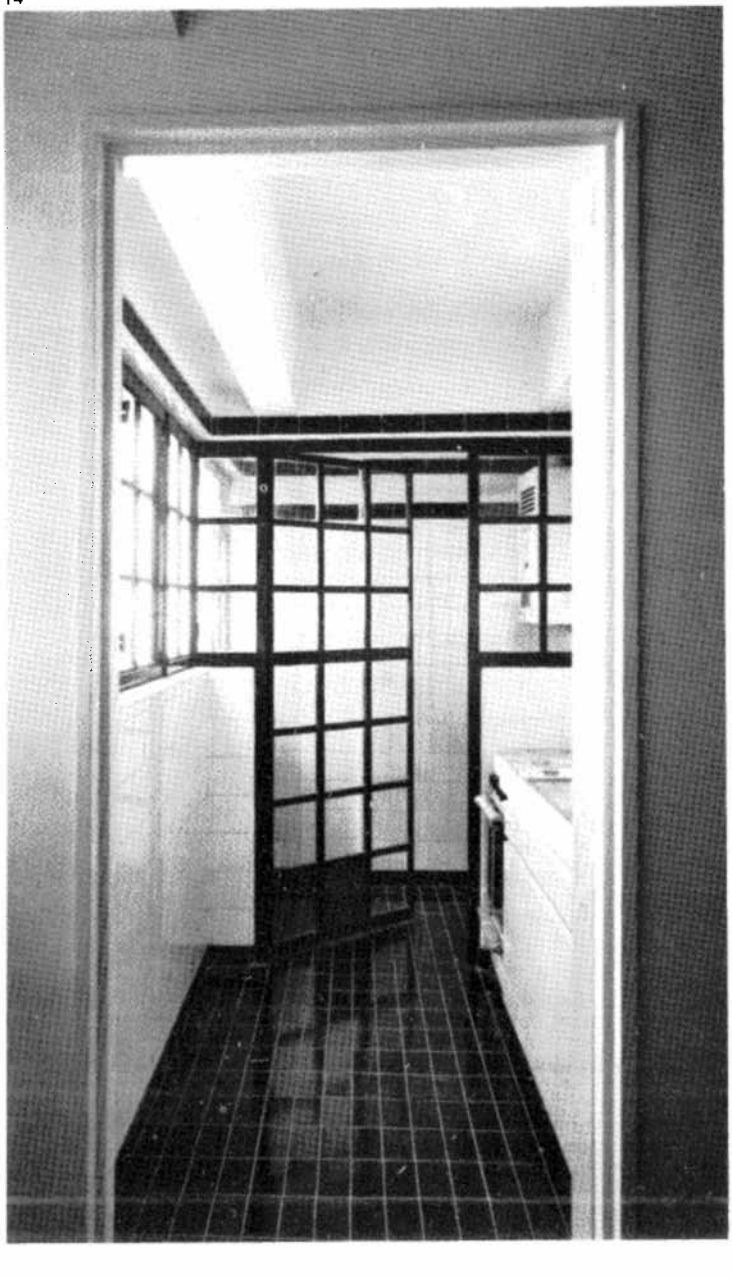
A mí me interesa, justamente, e juego de diferencias entre el dibuj el edificio, la transformación q ocurre entre uno y otro, producto la confrontación entre las lógicas e pecíficas de una situación bidime sional y de otra de múltiples dime siones, como es la del edificio con truido. En nuestras obras utilizam sistemas de representación que v más allá de la perspectiva o la a nométrica: empleamos axonome cas desdobladas, mezclas de pe pectivas y axonométricas, fragme tos de planos del edificio, etcéte En una palabra, trasladamos a e campo el mismo fenómeno de d tancia que aplicamos al gesto ge ral de la obra, reflexionamos co tantemente respecto del rol de la presentación dentro del proceso diseño y le otorgamos muchís importancia, hasta el punto de qu mitad del Estudio está dedicada s plemente a dibujar, y la otra mitad encarga del dibujo tradicional de planos de arquitectura. Por ejem en este momento estamos dibuj do —para una exposición— una sa que fue diseñada hace tres a y ahora aparecieron nuevas id que, seguramente, van a ser abs bidas por el proyecto de la nu casa que estamos haciendo. Co usted puede ver, se trata de un p ceso continuo.

13
Detalle fachada

14
Detalle de una de las cocinas

(Fotos: Federico Laje)

14



Notas de la Redacción

1. Emil Kaufmann, **Tres arquitectos volucionarios: Boullée, Ledoux y queu,** Editorial Gustavo Gili SA, Bar lona, 1980.
2. "Three variations on a theme / Th urban buildings", **a + u** Nº 114, mayo 19
3. Emilio Ambasz, Reportaje, **summa** 174, mayo de 1982.
4. Colin Rowe, **Manierismo y arqui tura moderna y otros ensayos,** Ed Gustavo Gili SA, Barcelona, 1978.