

El diseño como colección intencionada de arquitectura: el proyecto en los talleres que Tony Díaz dirigió en La Escuelita y en la nueva FADU¹ (1976-1987)²

The Design as an Intentional Collection of Architecture: the Design Practice in Tony Diaz's Architectural Courses at "La Escuelita" and the New FADU (1976-1987)

Dossier: Cultura del espacio y cultura política en la Argentina 1966-2001

CAROLINA KOGAN*

Universidad Nacional de San Martín – Universidad de Palermo
carokogan@gmail.com

FECHA DE ENVÍO: 21-02-2017 | FECHA DE ACEPTACIÓN: 8-05-2017 | FECHA DE PUBLICACIÓN: JUNIO 2017



LICENCIA CREATIVE COMMONS ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR IGUAL 4.0 INTERNACIONAL

* Carolina Kogan (Buenos Aires, 1980). Arquitecta, Universidad de Buenos Aires (2006); magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Torcuato Di Tella (2016). Es Profesora Asociada del Taller Integral de Arquitectura III y IV (UP); y Profesora Adjunta de Teoría de la Arquitectura II y III (UNSAM). Desde 2012 participa del programa de investigación Arqueología de la Contemporaneidad. Cultura del Espacio y Cultura Política en la Ciudad Rioplatense (1966-2001) (Universidad Nacional de La Plata). Desarrolla su actividad profesional como titular del estudio Castillo Kogan arquitectas.

¹ FADU: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

² Este artículo recupera parte del trabajo de investigación realizado para mi tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, en la Universidad Torcuato Di Tella, defendida y aprobada en mayo de 2016.

Resumen:

En 1984, el arquitecto Antonio Díaz criticaba un modo de entender la Arquitectura y su consecuente práctica proyectual: descartando la posibilidad de “invención” en una disciplina “que siempre forma parte de una cultura”, sostenía que la buena arquitectura no puede más que partir de la realidad construida; una realidad que para Díaz debía ser leída en clave *tipológica*. El objeto de este artículo es doble: por un lado, busca comenzar a desandar esta crítica para entender cuáles fueron los aportes más significativos de Díaz al debate disciplinar que se dio entre mediados de la década del setenta y los años ochenta en Buenos Aires, atendiendo, sobre todo, a las diferencias que mantuvo con sus interlocutores más cercanos. Por ello el artículo indaga en el modo en que Díaz comprendió la Arquitectura y, por lo tanto, a la práctica proyectual y su enseñanza, en el marco de los talleres que dirigió en La Escuelita –aquella experiencia de formación alternativa a la Universidad que funcionó entre 1977 y 1983–, y en la cátedra que luego condujo en la Facultad que se abría con el nuevo período democrático, es decir, desde 1984 hasta 1987, cuando decidió radicarse en España. Por otro lado, analizar este material también nos permitirá contribuir con el estudio de la experiencia de La Escuelita y señalar la heterogeneidad de sus talleres; heterogeneidad que puede ser leída, además, en dos de sus talleres que tuvieron continuidad en la FADU: el taller de Díaz y el de Solsona.

Palabras clave: Tony Díaz, arquitectura, proyecto, enseñanza del proyecto, La Escuelita

Abstract:

In 1984, the architect Antonio Díaz criticized a way of understanding Architecture and its consequent design practice: discarding the possibility of “invention” in a discipline “that is always part of a culture”, maintained that good architecture can only come from constructed reality; a reality that, for Díaz, should be read typologically. The purpose of this article is twofold: on the one hand, it attempts to understand what this criticism meant and what were the most significant contributions of Díaz to the disciplinary debate that took place between the mid seventies and the eighties in Buenos Aires, taking into account, especially, the differences that he maintained with his most immediate interlocutors. For this reason, the article investigates the way in which Díaz understood the Architecture and, therefore, the design practice and its teaching, in the workshops that he directed in La Escuelita –that formation experience that took place between 1977 and 1983 out of the public University– and in the course he directed in the Faculty of Architecture in the new democratic period, that is, from 1984 to 1987, when he decided to settle in Spain. On the other hand, analyzing this material will also allow us to contribute to the study of La Escuelita’s experience and to point out the heterogeneity of its workshops; heterogeneity that can also be read in the two workshops that had continuity at FADU: those of Díaz and Solsona.

Key words: Tony Díaz, architecture, design, teaching of design, La Escuelita.

Regresar, entonces, los arquitectos, a la lectura de la realidad construida (y con sentido histórico) [...] para fundar una didáctica nueva que permita una enseñanza consciente de la Arquitectura. Enseñanza que no debe estar basada en la “invención” de proyectos sino en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida.

Antonio Díaz, “Acerca de la enseñanza de la arquitectura”, 1984.

En 1984, cuando la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) reabría autónomamente sus puertas tras la última Dictadura, el arquitecto Antonio Díaz³ –que entonces se incorporaba a esa institución como Profesor Titular de *Diseño Arquitectónico*⁴– sostenía que la enseñanza de la Arquitectura no podía basarse en la “invención” de un proyecto para un programa determinado. Díaz criticaba una enseñanza que, además, suponía la “simulación” de un modo de “práctica proyectual real”, abordada desde un proceso de “prueba y error”, y supervisada por un profesional con experiencia que decide “qué está bien y qué es lo que está mal” (Díaz, 1985: 11). Aunque se enunciaba de manera esquemática, efectivamente ese era el modo en que muchos talleres de proyecto enseñaban –y algunos aún enseñan– en esa Facultad. Díaz (1985: 9) reclamaba por la necesidad de una didáctica, es decir, de un “conjunto de ideas y métodos que haga posible un aprendizaje gradual y organizado de la Arquitectura”, fundado en una Teoría proveniente de la Arquitectura misma. Con esos cuestionamientos, criticaba un modo de entender la Arquitectura y su consecuente práctica proyectual: descartando la posibilidad

de “invención” en una disciplina “que siempre forma parte de una cultura”, sostenía que la buena arquitectura no puede más que partir de la realidad construida; una realidad que para Díaz debía ser leída en clave *tipológica*.

Las líneas que siguen buscan entender qué significó esta crítica y cuáles fueron los aportes más significativos de Díaz al debate disciplinar que se dio entre mediados de la década del setenta y los años ochenta en Buenos Aires, atendiendo especialmente a las diferencias que mantuvo con sus interlocutores más inmediatos en el marco de La Escuelita –aquella experiencia de formación alternativa a la Universidad que funcionó entre 1977 y 1983–, y en la cátedra que condujo en la Facultad que se abrió con el nuevo período democrático, esto es, desde 1984 hasta 1987, cuando decidió radicarse en España. Para comenzar a desandar el modo en que Díaz entendió la Arquitectura y, por lo tanto, a la práctica proyectual y su enseñanza, se indagará en la producción material disponible –escrita y dibujada– de aquellos talleres.

Al mismo tiempo, analizar ese material nos permitirá contribuir con los estudios sobre la experiencia de La Escuelita, permitiendo discernir las diversas prácticas y posiciones que convivieron en sus talleres. Modos diferentes de entender la Arquitectura y el proyecto que pueden observarse, también, en los talleres que Díaz y de Solsona dirigieron en los años posteriores en la FADU.

I. Invención, diseño y *partido* en la enseñanza del proyecto en Buenos Aires

Para entender la crítica de Díaz y al mismo tiempo ubicar las diferentes posiciones que coexistieron en La Escuelita, es necesario señalar algunas características de la cultura del proyecto arquitectónico local.

En primer lugar, la idea de *invención* que Díaz rechazaba está vinculada a la idea de *diseño*. El *diseño* había reemplazado, desde mediados

3 Antonio Díaz (1938-2014) se recibió de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1964. Realizó cursos de posgrado en Italia (1968) y en Londres, en la Architectural Association, donde obtuvo el diploma en el Planning Department (1969-71). Fue miembro fundador de La Escuelita (1976) y socio del estudio Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas hasta 1977. Entre 1984 y 1987 fue Profesor Titular de Diseño Arquitectónico en la UBA. En 1988 se radicó en Madrid, donde formó el estudio Díaz, Quero y asociados.

4 Los talleres de Diseño Arquitectónico son las materias dedicadas a la práctica proyectual. Por este nombre se reemplazaron, en 1968, los antiguos talleres de *Composición* Arquitectónica. Sin embargo, en la FADU actual, estos talleres pasaron a denominarse simplemente Arquitectura.

de la década del cincuenta, a la antigua práctica de *composición* proveniente de la tradición *Beaux Arts* parisina que hasta entonces había sido implementada en las escuelas de arquitectura del país. Es cierto que, como apunta Devalle, es una tarea dificultosa rastrear el significado del concepto *diseño*⁵. Pero tal como se lo entendió en el ámbito local, el *diseño*, nutrido de los criterios metodológicos de la incipiente disciplina del diseño industrial (aquella abocada a la producción material de objetos cotidianos), implicaba un proyecto *ex-novo*, una “investigación artística [que] se aplica para arribar, por caminos racionales, a la buena forma” (Silvestri, 2008: 6)⁶. Como ha señalado Fernando Aliata (2006), abandonado el problema de la *composición*, en las escuelas se insistió, entonces, “en el análisis funcional del programa y en la posibilidad de que el resultado formal fuese producto de una buena interpretación de los contenidos del mismo”.

Por otro lado, la “invención” puede vincularse también con un concepto que fue muy importante para nuestra cultura proyectual: el *partido*. Y es que, aunque el *diseño arquitectónico* dejó de lado un procedimiento que ordenaba elementos ya existentes, no olvidó una vieja noción académica: el *parti*, aquella idea a la que debe responder cada una de las decisiones que el arquitecto toma para definir un edificio. En clave moderna, la idea de *partido* –que supone, al igual que el *parti*, un momento inicial de inspiración– puede ser comprendida como la “equivalencia entre la claridad de las ideas expresadas en palabras y la de las formas plásticas” (Silvestri, 2008: 12). Pero Silvestri (2008:

8) advierte que, si las ideas que guiaban la concepción clásica del edificio apuntaban a mantener una coherencia entre función, organización de planta, técnica adoptada y ornamentación, en la segunda mitad del siglo XX, la búsqueda de impacto y originalidad propias de las vanguardias artísticas –que para entonces iniciaban sus incursiones *pop*– llevaron a “invertir la apariencia, alterar la organización funcional consuetudinaria, o modificar la expresión indicada por el material”. Este procedimiento de invención artística se fortaleció tras el concurso de la Biblioteca Nacional de 1961 (Aliata, 2006), y fue gradualmente esquematizado hasta ser comprendido como la ideación de un “gran gesto”, comprensible en un croquis síntesis capaz de producir el golpe de efecto requerido por la gran cantidad de concursos que fueron promovidos durante los años sesenta y setenta en nuestro país.

Pero además de haber sido funcional a los concursos, el concepto de *partido* permitió abordar la enseñanza de la Universidad pública en un contexto de creciente masividad. Así, en la cultura disciplinar local de la segunda mitad del siglo XX, muchos proyectos y obras se explicaron desde el *partido*, tanto en las revistas especializadas como en los talleres universitarios. Incluso hasta la década del 90 –cuando disminuyó significativamente la cantidad de concursos– el procedimiento proyectual guiado por un *partido* siguió siendo un modo de enseñanza habitual en los talleres de la UBA. Así lo explica el arquitecto Ariel Jacobovich (2006), recordando su formación en esos años:

Los Titulares, eran gente que se formó haciendo concursos, y la forma en que se hicieron los concursos en los setenta y en los ochenta, tenía que ver con una forma de proceder en Arquitectura que tenía que ver con esta idea de Partido. Y también cómo el formato concurso se replicaba en ciertos condicionantes que se trasladaban a la Fa-

5 Verónica Devalle recupera una cita de Maldonado quien en 1955 explicaba: “En los países de habla inglesa se dispone de la palabra ‘design’ para traducir no pocas acepciones posibles de la alemana ‘Gestaltung’: creación, formación, estructuración, trazado, delineación, dibujo, configuración, desarrollo, desenvolvimiento, realización, organización, aprovechamiento, confección [...] En español, por desgracia, carecemos de esta posibilidad. No obstante, a falta de otra mejor, la revista *nv* [nueva visión] adoptará la palabra ‘diseño’, aunque dándole [...] el sentido de Gestaltung o design”. Maldonado citado en Devalle, 2009: 271.

6 La buena forma era para Maldonado “la expresión armónica de todas las funciones” (Devalle, 2009: 209).

cultad. Bueno, había condiciones que ya venían dadas, te dan un terreno, te dan un programa. Eso es bastante parecido al concurso, tal vez no es tan parecido a cómo sucede en otras circunstancias. Por eso lo que se hacía en la facultad parecía un entrenamiento para hacer concursos. Y después el sistema de concursos decayó; o sea, dejó de funcionar como sistema para ingresar a un circuito de producción. Sin embargo, en la facultad se seguía estudiando como si fuera un entrenamiento en hacer concursos.

Aunque a mediados de los ochenta Díaz no dirigió su crítica de manera explícita hacia esta noción tan instalada en los discursos de los arquitectos –y hasta por momentos incorporó esta palabra en sus propios escritos–, puede sostenerse que, al cuestionar el proyecto entendido como una “invención” que parte de un programa requerido, puso en crisis, al menos implícitamente, a la idea de *partido*, tan fundamental para ese modo de proyectar.

Por otra parte, Díaz distinguió el papel del arquitecto frente al del “mero” diseñador. Años más tarde, en un artículo de su autoría, valoraba la preocupación de Aldo Rossi por el espesor y la distribución de los huecos del muro, frente a aquellos “diseñadores” que centran su atención en sofisticados detalles tecnológicos para resolver la piel de un edificio (Díaz, 1998: 61). En esas líneas insistía en el necesario regreso a “los temas que siempre han interesado a los arquitectos”, siempre dentro de la tradición de la arquitectura y nunca desde el diseño industrial. En detrimento de una práctica de *diseño*, el problema de la distribución de los huecos del muro es, indudablemente, una práctica compositiva. Una práctica compositiva que, tal como interesaba a Rossi, para Díaz debía fundarse en el *tipo*.

El concepto de *tipo* –definido a comienzos del siglo XIX por el teórico francés Quatremère de

Quincy (1982) como la “razón originaria de la cosa” que se funda “en la historia, la naturaleza y el uso”, y que “no presenta tanto la imagen de una cosa a ser copiada o imitada perfectamente, sino la idea de un elemento que debe por sí mismo servir de regla al modelo”⁷– había sido rescatado por la teoría italiana de mediados de los años sesenta. Conviene aquí aclarar que, si bien es cierto que tanto *tipo* como *partido* son conceptos que refieren a una idea estructurante de la forma, el *tipo* se funda en una realidad históricamente construida –siempre en vínculo con las posibilidades técnicas y las demandas sociales– de la que extrae su estructura, mientras que la noción de *partido* se apoya en la inspiración del arquitecto como sujeto dador de forma⁸.

En 1974 la revista *Summa* había publicado “Tipología y método de diseño” de Alan Colquhoun y en 1978 dedicó un número a Ungers, Rossi y Krier. Aunque no es objeto de este estudio señalar los diversos modos en que el problema *tipológico* fue debatido en la cultura local, sí interesa señalar que para mediados de los años ochenta fueron numerosas las voces que abordaron el tema –la colección *Summarios*, por ejemplo, dedicó un número a la “Tipología” en 1984 con artículos de Argán, Moneo y Purini, y un año más tarde retomó el tema desde los escritos de Waisman, Corona Martínez, Naselli y Fernández–. La cuestión del *tipo* interesó a Díaz especialmente en su clave rossiana. Pese a haber residido en Italia, Díaz se encontró con los escritos del arquitecto italiano durante un viaje por España en 1975, cuando leyó “La arquitectura análoga” de Rossi en la revista catalana *2C: construcción de la ciudad*, en cual tam-

7 Para la noción de *tipo* puede verse también: Rossi, A. (1966). Y: Moneo, R. (1978).

8 Van Zanten recupera la siguiente cita de Georges Gromort: “...en la génesis de una planta, la elección del *partido* es de mayor importancia –especialmente en el principio– que es lo que llamaré *composición* pura [...] Esto último es fundamentalmente una cuestión de ajuste de partes, donde el *partido* juega el rol de la inspiración en una *composición* musical y aplica principalmente para el armado y la importancia relativa dada a las partes...” (Van Zanten, 1978)

bién escribían Terragó Cid, Martí Aris y Grassi, entre muchos otros.⁹

Por otro lado, las ideas de Díaz durante el período estudiado están también tramadas con las reflexiones elaboradas por el grupo de argentinos que participó del *Institute for Architecture and Urban Studies* de Nueva York (IAUS) que había fundado Eisenman en 1967 (Plotquin, 2011): Mario Gandelonas, Diana Agrest, Rodolfo Machado y Jorge Silvetti. Junto a Rafael Viñoly, Díaz introdujo algunos de sus escritos en el número 13 de los *Summarios*, titulado “Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica” (1977). En sintonía con los debates disciplinares de esos años, Díaz entendió a la Arquitectura como parte del proceso de una cultura, y por ello buscó las bases para pensar el proyecto en el colectivo de toda la arquitectura construida o proyectada: desde aquellas arquitecturas “ficcionalizadas” por los arquitectos, hasta aquellas de la vida cotidiana, que contiene a la arquitectura popular (Díaz, 1998).

Pero a mediados de la década del ochenta, mientras transcurrían estos debates disciplinares, en Buenos Aires el *diseño* recobraba fuerza. En 1984, Tomás Maldonado –para entonces un eminente teórico del diseño reconocido internacionalmente– dictó una recordada conferencia en el aula magna de la FAU que llamó “El proyecto moderno”, y sus ideas fueron de gran importancia para el cambio institucional que se efectivizaría un año después: la incorporación de las carreras de Diseño Industrial y Gráfico convirtieron a la FAU en la actual Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU).

La reivindicación del “Proyecto Moderno” por parte de Maldonado pude entenderse (aunque no exclusivamente) como un llamado a saldar la

deuda que había quedado pendiente de lo que se percibió como el ciclo más excepcional de la Facultad: aquel que se había iniciado en 1956 y clausurado una década después con las renuncias masivas de los profesores en la Noche de los bastones largos. Para muchos profesores que se reincorporaron en 1984, la Facultad despertó la ilusión de retomar aquel hilo roto. Pero Díaz, al igual que el arquitecto Justo Solsona, se reincorporaba a esa casa de estudios luego de la ya mítica experiencia de La Escuelita. Como veremos, el regreso a la FAU significó tanto para Díaz como para Solsona el desafío de pensar, en el contexto de un taller masivo y de grado, los intereses en los que habían indagado en aquella experiencia previa.

Maldonado había visitado La Escuelita en 1981, advirtiendo sobre la evasión de los ejercicios y reflexiones allí elaborados. Volveremos sobre esta crítica luego, pero quisiera señalar aquí que las posiciones de los integrantes de La Escuelita y las de Maldonado permiten observar una parte del debate posmoderno. Como ha señalado Silvestri (2000), la idea de “posmodernismo” aglutinó toda una serie sentidos diferentes –e incluso opuestos– por los que la Historia y la Arquitectura se articulaban. En la crítica posmoderna convergieron los cuestionamientos a un modernismo ortodoxo, la revisión de las vanguardias, la atención hacia la ciudad construida, el problema del lenguaje, la irrupción de los análisis *tipológicos*, el interés por profundizar en un conocimiento disciplinar específico, el aplazamiento del programa, la crisis del objeto, el rescate de la cultura popular, la preservación del patrimonio, la atención hacia la “identidad” del lugar¹⁰.

9 Adrián Gorelik ha reparado en este particular encuentro de Díaz con Rossi, a partir de una serie de entrevistas realizadas por Carlos Rabinovich durante el año 2012. Vale recordar aquí que *La arquitectura de la Ciudad* (1966) había sido traducida al español en 1971. Asimismo, debe señalarse que la relación entre Rossi y la cultura catalana también llegó a Buenos Aires a través de la revista *Arquitectura Bis*, en la que participaron activamente Moneo, Solá-Morales y Bohigas.

10 Dar cuenta de la gran cantidad de ideas que circularon en estos años es una tarea que excede el propósito de este trabajo. Pero podemos señalar que las experiencias disímiles que el concepto de “posmodernismo” ha englobado abarcan desde la exposición *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* que en 1975 realizó el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, hasta el artículo que Charles Jencks publicó en 1977, *El lenguaje de la Arquitectura posmoderna*, o la primera y polémica Bienal de Arquitectura de Venecia “La presencia del pasado y el final de la prohibición” que en 1980 organizó Paolo Portoghesi –por citar sólo tres eventos–. Pero sin duda

En más de una ocasión los integrantes de La Escuelita –y especialmente Díaz– necesitaron aclarar sus posiciones ante la etiqueta de “posmodernos” que les fue atribuida por el *tipo* de ejercicios producidos en los talleres, por los seminarios dictados, o por la muestra dedicada a Alejandro Bustillo. Analizar los objetivos y la producción de esos talleres nos permitirá comprender de un modo más preciso cuáles fueron las preocupaciones, los debates, los modos de entender la Arquitectura de los arquitectos que participaron de la experiencia, y la particular atención de Díaz en esemarco.

II. La vuelta a la *composición* en los talleres de La Escuelita

A principios de la década del setenta, la Arquitectura, y con ella el arquitecto, parecían camino a su definitiva disolución. Las fugas se dieron en direcciones distintas, abarcando desde trabajos participativos y de autoconstrucción, hasta las utopías antiarquitectónicas de Superstudio. En muchas escuelas se percibió que la arquitectura pasaba a ser “la gente que la usa, cómo se mueve por ella”¹¹, o el “puro pretexto para hablar de sociología o geografía”¹². Ese estado de crisis disciplinar se potenció en el ámbito local por la radicalización política que caracterizó el

debe entenderse la crítica posmoderna en relación a los fuertes cuestionamientos de los años 60 a los postulados de la “Arquitectura Moderna” –cuestionamientos surgidos en rigor en el mismo seno de las vanguardias que la promovieron–.

11 Jacques Herzog y Pierre de Meuron (1993: 12) así lo relataban: “Este es el *tipo* de máximas en las que fuimos instruidos por nuestros profesores en la ETH [Eidgenössische Technische Hochschule Zürich] [...] cuando la sociología estaba en pleno auge en las escuelas de arquitectura europeas [...] La arquitectura estaba siendo reducida a encuestas sociales y construcciones en las que los espacios podían introducirse como cajones. [...] Una posición opuesta es la que mantenía Aldo Rossi, quién vino a enseñar en la ETH después de que hubiéramos asistido durante dos años a cursos puramente sociológicos y psicológicos. [Rossi] nos decía que la arquitectura es sólo y siempre arquitectura [...] Esto fue un gran shock para nosotros tras todos esos años en que el dibujo y las aproximaciones artísticas habían sido prácticamente prohibidas [...]”.

12 En la misma sintonía que los arquitectos suizos, Álvaro Siza (1994) recordaba que entonces se contribuía a “oscurecer, más que clarificar, el papel del arquitecto [...] El análisis de otras disciplinas –biología, sociología, etc.– puede contribuir a la apertura de la disciplina, pero en determinados momentos verdaderamente ha sido funesto para la enseñanza de la arquitectura. Yo recuerdo cuando aquí, en Oporto, la Escuela estuvo dominada sucesivamente por la sociología, la geografía, etc.” (p. 14).

período en nuestro país¹³: “en 1973, cuando la izquierda se creía al borde de una revolución inminente a escala continental, hablar de cuestiones específicas de arquitectura parecía fuera de tiempo y de lugar” (Rojas, Shmidt, & Silvestri, 2004: 39). Entonces se iniciaron diferentes experiencias político-pedagógicas que intentaron sintetizar vanguardia política y estética. Entre ellas puede mencionarse la del Taller Total de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba que funcionó entre 1970 y 1975 (Malecki, 2014), y, en el caso de la UBA, la federación de talleres de “marcada ideología nacional” que funcionó en 1973 y dio lugar, al año siguiente, a los Talleres Nacionales y Populares conocidos como “TANAPO”. Estos talleres estaban encabezados por una dupla integrada por un “comisario político” y un arquitecto de “prestigio profesional”: Justo Solsona y Juan Molina y Vedia supervisaron los distintos talleres en los que participaron Díaz, Jorge Erbin, Ignacio Lopatín, entre otros (Speranza, 2014). Pero como sostiene Rojas, Schmidt y Silvestri (2004: 39), “rápidamente, las vanguardias políticas se [revelaron] independientes, y aun opuestas, a las vanguardias estéticas”.

La intervención militar correspondiente al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional de 1976 terminó por aniquilar todo debate intelectual en los claustros académicos: el Decano Interventor de la FAU, el arquitecto Héctor Corbacho, fue incluso sospechado de la desaparición de alumnos y docentes (Rojas, Shmidt, & Silvestri, 2004: 41). Mientras que el área *Técnica* fue privilegiada –aunque ésta no produjo avances significativos–, en los talleres de *Diseño* se optó por un funcionalismo tecnocrático.

Fue entonces fuera de esa Universidad donde tuvo lugar una de las respuestas ante lo que

13 En correspondencia con los sucesos del “Mayo francés” de 1968, la radicalización política no era exclusiva de la disciplina arquitectónica. Un caso paradigmático en el campo artístico local lo constituyó la experiencia Tucumán Arde en 1968. Al respecto puede consultarse: Longoni & Mestman, 2000.

se percibía como la disolución del campo disciplinar: la experiencia de La Escuelita significó un repliegue en la autonomía de la Arquitectura, es decir, en su propia tradición. Conducidos por Díaz, Rafael Viñoly, Ernesto Katzenstein y Solsona, esos talleres –que funcionaron como uno de los refugios que la cultura arquitectónica encontró en tiempos de dictadura¹⁴ estuvieron vinculados tanto a los debates italianos y catalanes, como al IAUS de Nueva York, gracias a la conexión de los argentinos Gandelsonas, Agrest, Machado y Silvetti, como ya se dijo.

Su búsqueda quedaba clara en la enunciación de sus primeros objetivos: “recuperar [...] un campo de estudios propio de la Arquitectura como disciplina [...] mediante la práctica concreta del diseño” (Díaz, Katzenstein, Solsona, & Viñoly, 1981: 14), según se explicaba en ocasión de la muestra realizada en 1978 en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Este objetivo, que además pretendía alejar la práctica del diseño de la arbitrariedad y la expresión “artística”, se encaró a través de la recuperación de las prácticas *compositivas* clásicas, pero también desde una revaloración de las arquitecturas modernistas de las primeras décadas del siglo XX (un rescate que en sede americana ya habían encarado los *Five Architects*)¹⁵.

El mismo Díaz (1977) aclaraba que:

Justamente esta especificidad arquitectónica que se busca ahora parece estar lejos de ser arbitraria y “artística”. Se investigan las fuentes racionalistas más importantes del Movimiento Moderno (el primer Le Corbusier, Loos, Terragni, etcétera) y se va aún más atrás: desde Alberti hasta los neoclási-

cos, pasando por Palladio. Reaparece así la preocupación por los trazados, las tipologías, los ejes y la simetría.

En sintonía con el artículo “arquitectura Arquitectura” de Agrest y Gandelsonas publicado en 1977 por *Summarios* que Díaz y Viñoly introdujeron en los talleres de La Escuelita, se pretendió realizar un “cuestionamiento sistemático de las nociones y argumentos que dominan las concepciones arquitectónicas actuales” (Díaz, Katzenstein, Solsona, & Viñoly, 1981: 14). Cabe recordar que en aquel artículo escrito en 1970, Agrest y Gandelsonas sostenían que “el trabajo crítico dentro de la Arquitectura (como producción de conocimiento) se realiza como trabajo crítico (destrutivo) sobre la arquitectura”¹⁶. El objetivo de esa crítica era desmontar el sistema de reglas de la arquitectura, poniendo de manifiesto el “sistema de convenciones” que lo sostiene, fundamentalmente en tres niveles problemáticos: primero, el de la “verdad constructiva” (que “oculta el trabajo del arquitecto sobre la forma”, naturalizando a la forma “como efecto simple de [la] tecnología”); segundo, el del “correcto ajuste a los requerimientos funcionales” (que oculta el trabajo sobre el plano simbólico, naturalizando a la forma “como efecto simple de la utilidad”); y tercero, el de “la expresión a través de la repetición con variaciones de un sistema de formas” (que sustituye el trabajo sobre la forma y la significación por la intuición o la inspiración). Este trabajo –inserto entonces en el campo de la Arquitectura con mayúsculas– sería un medio para obtener conocimiento disciplinar. Inmerso en ese clima de ideas, los cursos de La Escuelita (abonados tanto por los seminarios teóricos de los propios organizados-

¹⁴ No se ha indagado en este trabajo en otras experiencias que también tuvieron lugar en el período. Sin duda, ampliar el mapa de lo que entonces sucedió en otras instituciones permitiría matizar y complejizar los debates que tuvieron lugar durante estos años.

¹⁵ Me refiero a la muestra del MoMA organizada por Arthur Drexler en 1967 sobre la obra de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Frampton señala al rescate por parte de estos arquitectos del período purista de Le Corbusier, la obra de Giuseppe Terragni y al trabajo de Theo van Doesburg (Frampton, 1998: 315).

¹⁶ Los autores distinguían a la Arquitectura “como la producción de conocimientos del mundo físico construido por el hombre y de la práctica vinculada a esa producción”, diferente de la arquitectura (con minúsculas), que entendían como el “conjunto de representaciones (más o menos sistematizado) de ese mundo físico y de esa práctica, definido históricamente en el interior de la cultura occidental como arquitectura clásica, arquitectura moderna o diseño del entorno”. El diseño o la construcción serán Arquitectura, sólo si son capaces de producir conocimiento (Agrest & Gandelsonas, 1977).

res como por los de Rossi, Terragó Cid, Hardoy, Moneo, Siza, Maldonado, Méndez Mosquera, Bonsiepe, Agrest, Gandelsonas, Machado y Silvetti), se estructuraron sobre “una misma operación pedagógica”:

Transformar un proceso común de diseño suprimiendo, cambiando o acentuando la importancia de algunos elementos tradicionales que intervienen en su desarrollo (condiciones del sitio, el uso de herramientas de representación, la información histórica, cultural, etc.).

Este procedimiento de “recorte” o de acentuación de algunos momentos del modo actual de producir diseños permite hacer consciente la noción de que el conjunto es producto de una convención y por lo tanto que está sobre-determinado culturalmente (Díaz, Katzenstein, Solsona, & Viñoly, 1981: 14).

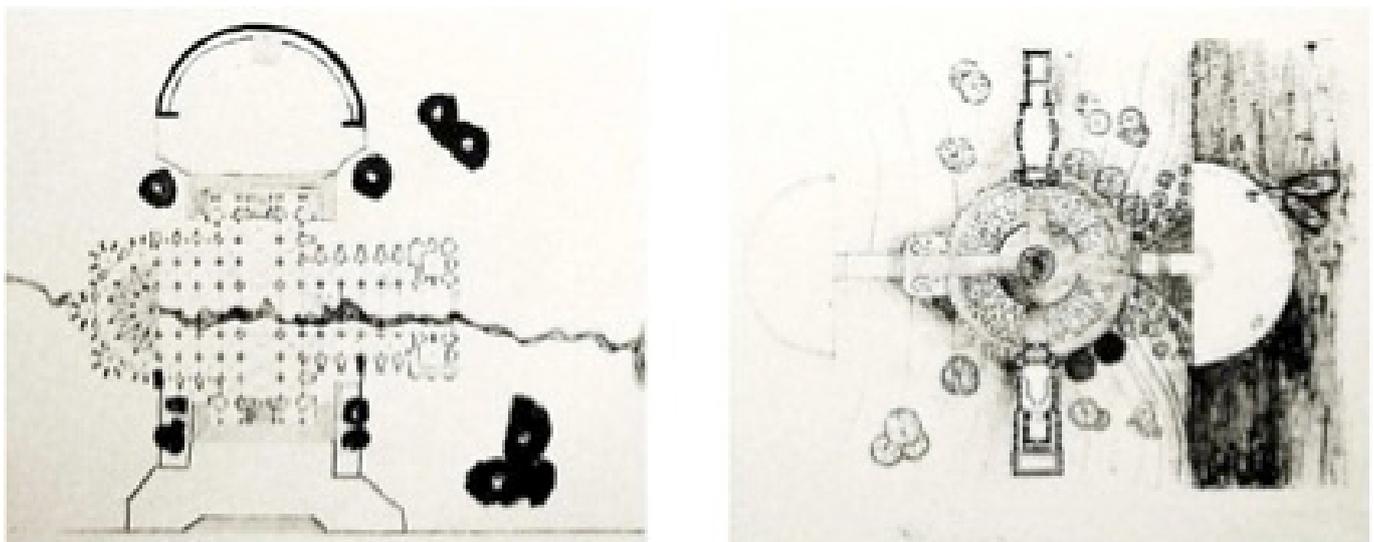
Como bien explicitaban estos arquitectos docentes, los ejercicios no sólo se alejaron, en general, de los problemas de uso y programa, sino también de los condicionantes técnico-constructivos, porque se supuso que de este modo podían centrarse en el valor de la arquitectura como fenómeno cultural.

Si se observan los dibujos de arquitectura reproducidos en el libro que recupera el trabajo de los primeros cinco años –dibujos que resultan hoy un tanto enigmáticos–, pueden señalarse ciertas características comunes. Es preciso recordar que para estos años el dibujo arquitectónico había alcanzado autonomía como obra de arte: mientras que en la década del setenta, bajo la dirección de Arthur Drexler, el MoMA se había dedicado a coleccionar y a exhibir “dibujos de arquitectura como nunca lo había hecho antes” (Bergoll, 2008), los arquitectos comenzaron a percibir en los dibujos la posibilidad de producir un trabajo de autor indudablemente más libre que el implicado en la producción de la arquitectura, tal como advierte Silvestri (2008). Muchos años después, Díaz (1998: 60) aun sostendría que “en el fondo, en los dibujos está el origen de la arquitectura [...]”

Una idea (un ‘dibujito’) es siempre mejor que el proyecto y éste es mejor que la obra [...]”. Así, aunque Díaz se interesó por la realidad construida, su acercamiento a la Arquitectura privilegió la forma –en tanto orden, estructura o disposición de las partes–, relegando los aspectos tectónicos y materiales.

El estudio de las relaciones entre el dibujo y el proyecto como modo de examinar el valor ins-

Figura 1. Ejercicios realizados en el taller de Antonio Díaz en 1977: “Sobre la relación interior-exterior”.



Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

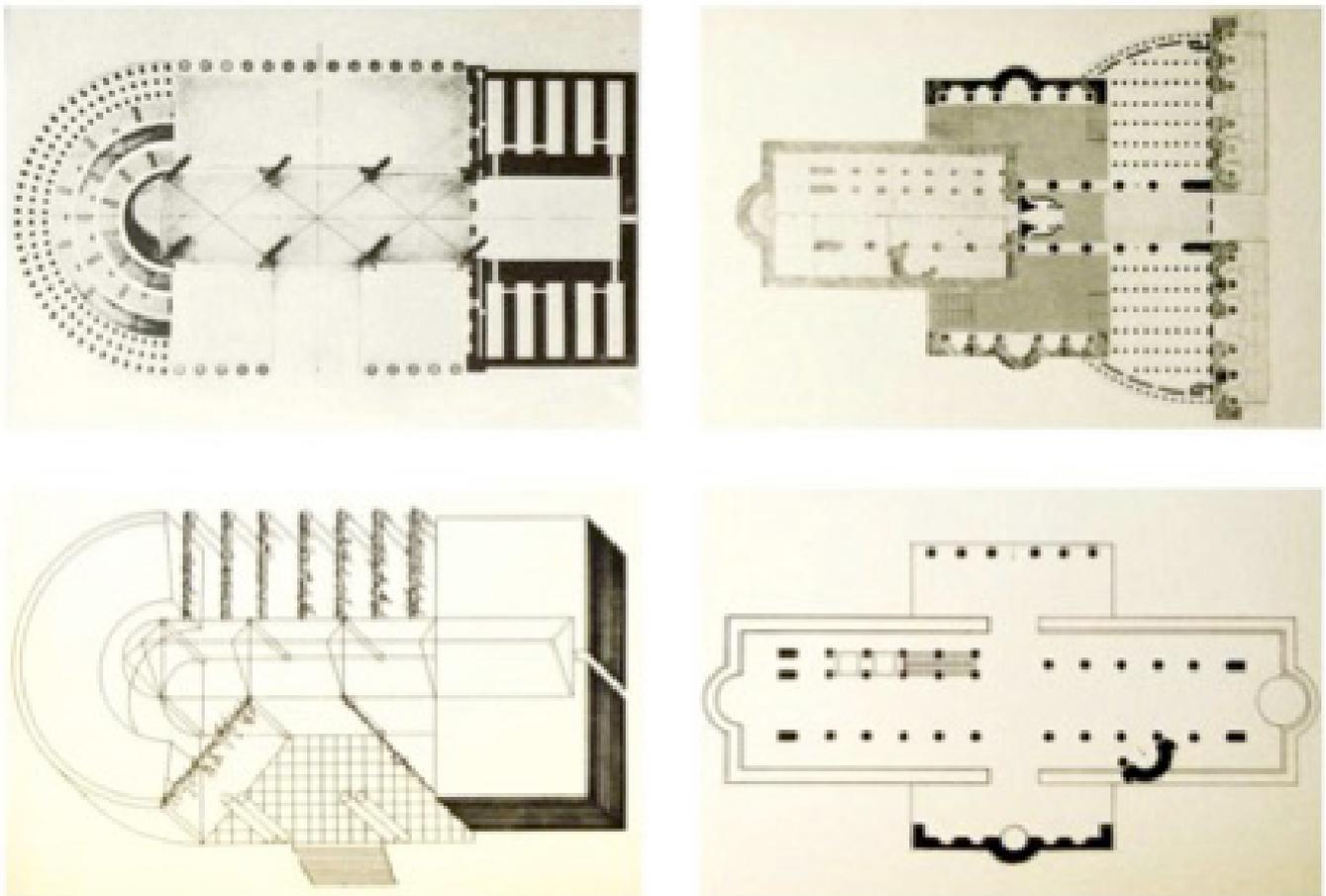
trumental de aquel, fue un objetivo explícito de la experiencia de La Escuelita. Da cuenta de esto el curso de Sandro Borghini y Edgardo Minond de 1980 –“De las ideas y el dibujo”– donde se proponía explorar “los momentos en que el dibujo tiene una participación decisiva en la idea; ver cuándo el dibujo como elemento autónomo puede estimular, modelar o modificar una idea” (Díaz, Katzenstein, Solsona, & Viñoly, 1981: 54). Esta vocación exploratoria se observa también en las restricciones impuestas en las consignas de otros cursos: tanto sobre el tamaño del papel, como sobre el *tipo* de dibujo que podía emplearse (se trató, en general, de un trabajo que debía comenzar por la planta).

El interés por los medios de representación era señalado por Díaz (1977) cuando valoraba positivamente el despliegue gráfico de las revistas que le eran contemporáneas (*Lotus, Oppo-*

sitions, L'Architecture d'Aujourd'hui), o cuando rescataba los comentarios de Bohigas sobre la exposición “Ideas as Model” realizada en 1976 en el IAUS: allí Bohigas sostenía que se “proclamaba con las maquetas y dibujos [...] el uso de los métodos visuales no como un medio para mostrar la arquitectura a otra escala sino para constituirse en la misma idea de la arquitectura” (Díaz & Viñoly, 1977). Es decir, se entendió a las maquetas y aún más a los dibujos como la arquitectura y no como su mera representación. La arquitectura fue entonces juzgada por cualidades que podían ser valoradas en los dibujos. Pero, ¿qué cualidades arquitectónicas fueron traducidas a dibujos?

Aunque fueron múltiples los modos de representación empleados, primaron las axonometrías, las plantas y fachadas, potenciando un trabajo fuertemente compositivo y abstracto.

Figura 2. Trabajos realizados en el taller “De los elementos de la arquitectura”, dictado por Tony Díaz en 1980.



Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

Las axonométricas habían recobrado por esos años tanto valor como el que las vanguardias artísticas de principios de siglo les habían otorgado¹⁷. Como Allen (2000: 19) observa,

Parallel projection appears whenever questions of measurability, prediction and verifiability arise [...] Axonometric projection, originating in the abstract and instrumental world of the technical disciplines, does not pretend to map vision. It is concern instead with construction and consistency of measurement.

Con la vista ubicada en un supuesto infinito, ¿de qué construcción y medición se ocuparon estos dibujos? Sin dudas, no de la construcción material de la arquitectura a la que refieren: lo más próximo a estos aspectos fue el registro de algunos reflejos o texturas –aunque en general éstas últimas respondieron a modulaciones geométricas–. Estos dibujos llevaron la atención hacia la forma de un objeto en sí mismo, suspendido en el tiempo y en un campo espacial ambiguo; efectivamente están “flotando en el aire” (Silvestri, 2000: 47). No hay referencias a la figura humana –el sujeto habitante y observador fue suspendido– y no existió preocupación por verificar el espacio interior ya que, en general, se construyeron volumetrías exteriores. A veces muy esquemáticas, definidas por una línea precisa; simples cuerpos geométricos. Otras, con mayor expresión, en ocasiones dibujadas a mano alzada, como volúmenes que proyectan su propia sombra. Así, sin espacio interior, sin habitantes, sin material, sin referencia

a su constructibilidad, la forma arquitectónica se desplazó efectivamente hacia “la figura dibujada”.

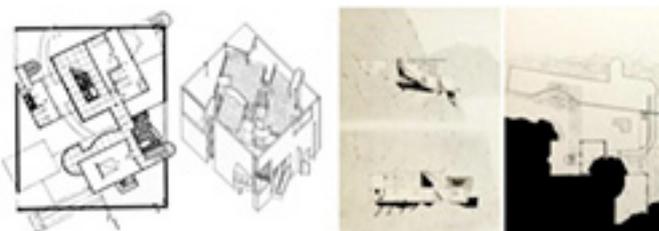
A pesar de que los dibujos homogenizan en cierto modo la producción de La Escuelita, los objetivos y consignas de los diferentes ejercicios dan cuenta de las distintas posiciones de los talleres, sobre todo si volvemos sobre los conceptos señalados en el apartado anterior: la relación con la tradición proyectual local –vinculada a la idea de *partido* y al diseño entendido como invención– y el rescate del concepto de *tipo* y las prácticas compositivas.

En el caso que aquí nos interesa, el taller de Díaz, los trabajos proyectuales realizados entre 1977 y 1980 consistieron en ejercicios de arquitectura “sobre la relación interior-exterior”, sin programa y con un sitio cualquiera pero determinante. En algunos casos el ejercicio proyectual se iniciaba con un montaje de plantas de obras preexistentes como punto de partida para un trabajo de *composición* (Figura 1), mientras que en otros, lo que se componía eran elementos geométricos preestablecidos por los docentes (una serie de cilindros, prismas o planos) (Figura 2). Díaz anudó estos intereses con el problema de la ciudad que, junto a la noción de *tipo*, se convertiría en el tema central de sus reflexiones. Y como veremos, el problema “interior-exterior” seguiría siendo explorado en los años siguientes a la normalización de la UBA en un ejercicio de relevamiento de “accesos” (Figura 16).

En los otros talleres de La Escuelita también se propuso comenzar el proyecto desde un material arquitectónico preexistente, y en mu-

17 Allen señala: “One way of describing this condition mathematically is that the vanishing point is located at infinity. And this is precisely what attracted abstract artists such as Lissitzky: the capacity to make the infinite visible in the context of a quasi-scientific construction. These non-objective artists were not interested in distortion, but in ideal geometries and universal applicability. [...] The same property that made axonometric such a useful tool in explaining the construction of complex machines or spaces (which could be represented in ‘exploded’ form, and reconstructed in the imagination by moving the elements into place on the parallel projectors), could be exploited here to suggest the simultaneity of space and time. The reversibility of the spatial field allowed for the simultaneous presentation of multiple views.” (Allen, 2000: 19).

Figura 3. Trabajos realizados en el taller de Ernesto Katzenstein, 1977 y 1978.

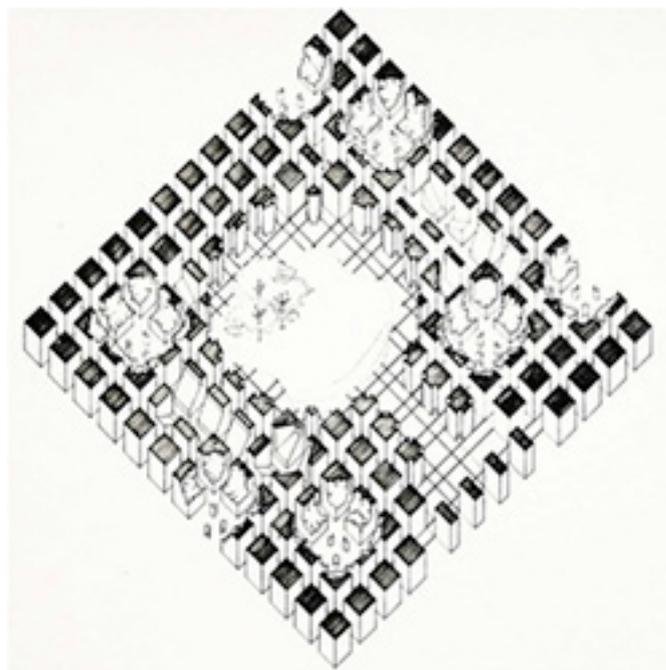


Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

chos de ellos también se introdujo la idea de *tipo* y una práctica compositiva. En el taller de Katzenstein, en el que Francisco Liernur fue colaborador, los trabajos estuvieron centrados específicamente en obras de Le Corbusier: mientras que un primer ejercicio proponía a los estudiantes “traducir” una pintura purista a una forma arquitectónica o urbana –retomando aquella práctica iniciada por John Hejduk en la *Cooper Union* a partir de un cuadro de Juan Gris–, el segundo trabajo implicaba un ejercicio de composición. Aquí se trataba de abordar “una poética determinada” –la de Le Corbusier– como un material que debía analizarse para luego “desmembrarse” y “descomponerse”, para ser, finalmente, reordenado por el proyectista (Figura 3). Se trabajaba en la modificación de las relaciones cualitativas de la forma, en “variaciones sintáctico-gramaticales” y en un posterior trabajo de “montaje”. En el caso de este taller, los proyectos parecen haber arribado a una mayor resolución arquitectónica que en el caso del taller de Díaz: estructuras, escaleras, proyecciones e incluso barandas pueden distinguirse en algunos de los trabajos expuestos. Y es que efectivamente el ejercicio, que requería de un programa para una casa y de una localización elegida por el proyectista, insistía en la consideración de los “factores específicamente arquitectónicos (dimensiones, usos, escala, estructura, método constructivo, etc.)” (Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly, 1981).

Durante el breve pasaje de Viñoly por La Escuelita (ya que dejaría el país en 1979) el concepto de *partido* conservó el peso otorgado por la cultura proyectual local, aunque también se introdujo la idea de *tipo*. Pese a que las consignas elaboradas por Díaz y Viñoly compartieron hasta los mismos fragmentos de ciertos párrafos, el concepto de *tipo* aparecía en este taller de una manera sumamente confusa y poco rigurosa –al menos en las consignas–. Viñoly explicaba que en sus “ejercicios de arquitectura sin programa arquitectónico” se buscaba alcanzar,

Figura 4. Trabajo realizado en el taller de Viñoly en 1977.

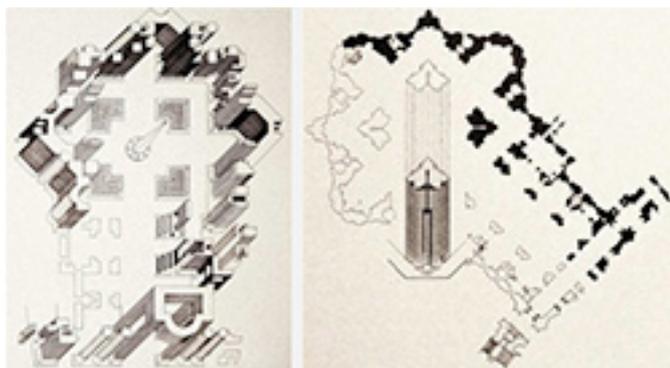


Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

a través de “*tipos* arquitectónicos”, un “*partido*” o un sistema de ‘*partidos*’ tanto para los ‘*tipos*’ como para el ‘terreno’” (Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly, 1981, p.36). Viñoly entendía como *tipos* elementos tan disímiles como: senderos, portal, pabellón, columnata, agua. *Tipos* que podían concebirse de una manera totalmente libre, puesto que se pedía para cada uno de ellos un “programa formal”. Así, por ejemplo, el *tipo* columna, despojado de todos sus sentidos, podía ser la forma de un vacío, la figura de un socavado, tal como aparecía en el trabajo que se exponía (Figura 4).

Es necesario aclarar que la cuestión *tipológica* no era un tema exclusivo de los talleres de La Escuelita: por ejemplo, junto a la revalorización de las prácticas compositivas este concepto apareció también en otro espacio productivo para la cultura proyectual de esos años, el Laboratorio de Arquitectura que llevó adelante Alberto Varas desde 1980 en el CAYC, gracias al apoyo de Jorge Glusberg. Allí, los trabajos vinculados al problema *tipológico* tendieron a indagar en trastrocamientos de escala, uso o significado de las “invariantes morfológicas que

Figura 5. Trabajos realizados en el Laboratorio de Arquitectura del CAYC sobre la planta de San Pedro. Alumno: Luis Chaia.

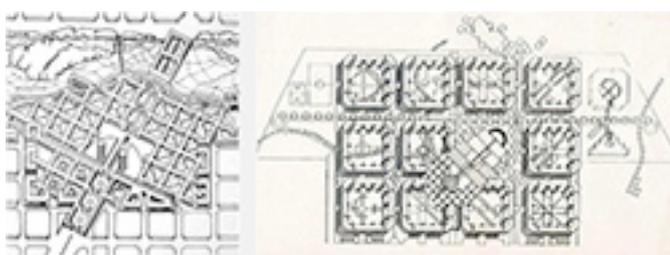


Fuente: Varas (1984)

se repiten en distintos momentos históricos” (Varas, 1984: 29). Mientras algunos ejercicios retomaban una exploración como la que James Stirling había abierto con el concurso para el *Wissenschaftszentrum* de Berlín en 1979 –como los trabajos que partían de la planta de San Pedro (Figura 5)–, otros tenían como objetivo perturbar “una trama [urbana] tipológicamente continua”(Figura 6), retomando una indagación a la que el mismo Varas se había acercado cuando la sociedad de su estudio aun incluía a Díaz (además de quienes seguirían siendo sus socios: Miguel Baudizzone, Jorge Erbin y Jorge Lestard), en el momento en que se desarrolló el proyecto para el Barrio Centenario de Santa Fe.

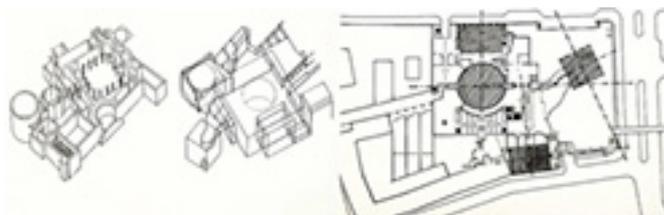
Volviendo a la experiencia de La Escuelita, quizá fueron los talleres que llevaron adelante Liernur y Eduardo Leston desde 1980 (Figura 7) aquellos que intentaron profundizar con mayor precisión en el conocimiento disciplinar específico. El curso estaba sustentado sobre un importante material teórico que los docentes ha-

Figura 6. Izquierda: Trabajos realizados en el Laboratorio de Arquitectura del CAYC. Alumno: Jorge Feldman. Derecha: Barrio Centenario, Santa Fe, 1978, arquitectos Tony Díaz, Miguel Baudizzone, Jorge Erbin y Jorge Lestard.



Fuente: Varas (1984) y Diccionario de Arquitectura en la Argentina

Figura 7. Ejercicios realizados en el curso “Del estilo en la arquitectura” dictado por Liernur y Leston en 1980.

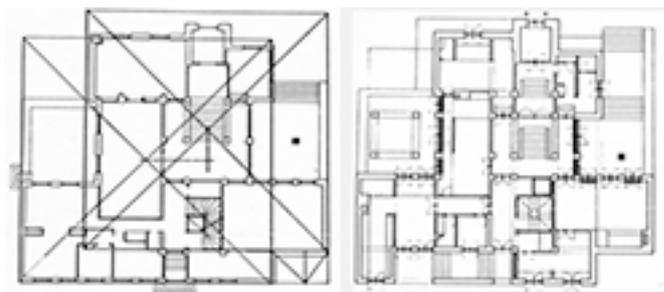


Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

bían traducido: “Orden y desorden, la dialéctica del Movimiento Moderno” de Tafuri, traducido por Liernur; “El historicismo y los límites de la semiología” de Colquhoun; “Heterotopía. Estudio sobre la sensibilidad ordenadora-compositiva en la obra de Alvar Aalto”, de Porphyrrios, traducido por Leston; y “Ciudad Collage” de Rowe y Koetter, traducido por Silvia Amutio y Trinidad Llambí Campbel. En ese taller circuló, además, “un libro, traído por Leston, con los resultados de un curso que había dado Ungers en Cornell” (Aliata, 2015). Vale recordar que Ungers estaba interesado en la “transformación tipológica” entendida como un *proceso* histórico que “no es sólo un instrumento del diseño, sino que es el objeto mismo del diseño” (Frampton, 1998: 300).

Los ejercicios proyectuales que Leston y Liernur propusieron se centraron en “análisis morfológicos de obras conocidas o [de un] tipo en particular, a las cuales se intentaba descomponer y volver a componer con una lógica distinta” (Aliata, 2015) (Figura 8), un trabajo de análisis que, como recuerda Aliata –que fue alumno del taller–, se hizo muy popular también en la Facultad de los años ochenta.

Figura 8. Trabajo realizado sobre la planta de la casa de la hermana de Wittgenstein en el taller de Leston y Liernur. Alumno: Fernando Aliata.



Fuente: Archivo personal de Fernando Aliata

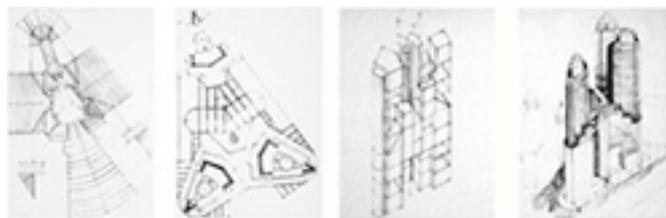
Junto a ese material teórico, los docentes habían preparado un importante *corpus* de obras de distintas épocas representadas casi exclusivamente en plantas, que abarcaba desde el foro romano, la villa Giulia, la Alhambra hasta numerosos palacios franceses, pasando por obras de Aalto, Stirling, Kahn y Meier. En definitiva, obras que permitían introducir una “sensibilidad heterotópica”: ese concepto que Porphyrios había tomado de Foucault para contraponer, a partir del estudio de la obra de Aalto, con la sensibilidad “homotópica” dominante de la arquitectura moderna ortodoxa. Recordemos que allí Porphyrios señalaba el interés por las discontinuidades y las diferencias, el crecimiento acumulativo, la yuxtaposición y la autonomía de las distintas manifestaciones de orden. Este material fue importante para rescatar el modo de *composición* clásico, pero, sobre todo, un *tipo* de orden por agregación o acumulación¹⁸. Como recuerda Roberto Lombardi (2015), que fue alumno de Díaz en su taller de grado entre 1985 y 1987, el material gráfico y esas traducciones, junto a la conferencias dictadas en La Escuelita, circularon entre la generación que ya se formó en la Universidad de la democracia¹⁹.

El rescate del problema *tipológico* y de las prácticas compositivas –aunque abordadas de modos muy distintos, como hemos visto– no apareció, sin embargo, en el taller de Solsona.

18 Recientemente, en una entrevista sobre la experiencia de La Escuelita, Liernur decía: “[En 1981] había vuelto de Estados Unidos Eduardo Leston. Y recuerdo que había un tema con el problema de la unidad de la forma. Que era importante poner en cuestión la idea del *partido*, de la homogeneidad de la forma, y buscar maneras más desestructuradas de articular la forma en arquitectura. Eso nos llevó a proponer un curso él y yo solos. [...] Empezó a plantearse de manera más elocuente y más fuerte, esas líneas diferentes: como es obvio, esto que estoy contando de la no unidad de la forma era una discusión con Tony; la idea sobre el *partido* era una discusión con Jujo, clarísima, no estábamos de acuerdo. Planteábamos cosas muy diferentes.” Liernur, F. (2016).

19 “Yo empecé la facultad justo en la vuelta a la democracia [...] Teníamos entonces mucha influencia de una visión de la forma, si querés, más posmoderna, más influida por la tensión compositiva, por lo que habían difundido Pancho y Leston con Heterotopías, ese *tipo* de cosas [...] Teníamos todas las fotocopias de los apuntes [...] Tengo todavía las fotocopias de un texto resaltado, subrayado con marcadores y yo retraduje la versión que había hecho Eduardo para publicarlas después en los Cuadernos de la cátedra [de Morfología]” (Lombardi, 2015).

Figura 9. Trabajos de “rediseño” del Kavanagh, realizados en el taller de Justo Solsona, en 1977.



Fuente: Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly (1981)

Y quizá sea aquí donde las maneras de entender el proyecto –y por lo tanto de abordar su práctica– hayan sido notoriamente más diferentes y hasta incluso opuestas a las de Díaz. Solsona denominó a sus ejercicios como trabajos de “rediseño” y no se refirió a la *composición* (en rigor tampoco Viñoly lo había hecho). Tomando como punto de partida el edificio Kavanagh –que Solsona reivindicaría enérgicamente–, estos ejercicios dieron gran importancia a las fachadas (Figura 9). Solsona retomó el tema en 1979, pero tomando el caso del edificio de la Inmobiliaria. En su taller se insistió en la fuerte correspondencia entre la *idea* y su desarrollo formal, sosteniendo así una práctica aún vinculada con el *partido* y con la invención. Esto queda claro en la explicación del primer ejercicio: “Se busca vincular dos experiencias que están relacionadas en el campo del diseño arquitectónico, la narración de una idea y las imágenes formales que esta narración produce” (Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly, 1981). Su taller proponía “dibujar la idea escrita”, “respetando al máximo el compromiso literario”. Si se observan las plantas “rediseñadas” del Kavanagh, se vuelve difícil reconocer notaciones arquitectónicas: sólo las vistas y axonometrías muestran que se trató de un trabajo de lenguaje sobre una forma preexistente.

Las distintas posiciones mantenidas por Díaz y Solsona frente al proyecto de arquitectura pueden entenderse más claramente si se observan los distintos modos en que dirigieron la mirada a la relación entre la arquitectura y la ciudad de Buenos Aires, un problema que La Escuelita abordó de manera intensa y novedo-

sa. Una manera de encarar esa problemática fue recortando ciertas “áreas características”, siendo un ejemplo significativo el trabajo sobre la avenida de Mayo. Allí Solsona (1997) y Viñoly insistieron en la importancia de la *idea* en el ejercicio proyectual:

En esos momentos comenzamos a investigar sobre la Avenida de Mayo, sobre las posibles formas de intervenir en ella, experimentando en los límites de su transformación. Trabajé durante dos años sobre ese tema, el primero de ellos con Rafael Viñoly, en los que aparecieron todo tipo de propuestas, incluida una de convertirla en un gran espejo de agua [...] Lo que se juzgaba y discutía era el grado de coherencia con la propia idea, el rigor en su explotación. (p.106)

En dirección casi opuesta, las reflexiones de Díaz (1981: 98) se concentraron en las características de la “arquitectura de la manzana” –“la más sencilla lección de geometría”–,²⁰ como un aporte americano a las discusiones centradas en el redescubrimiento de los tejidos urbanos europeos, y como un modo de profundizar en una práctica proyectual que se da indefectiblemente en “una ciudad de repetición”. Como consecuencia de esas reflexiones, el trabajo proyectual se desplazaría, para Díaz, desde el *diseño* hacia la producción de una “colección intencionada de arquitectura”, uno de los aportes más significativos de Díaz en relación a la teoría del proyecto, y donde su posición se recorta con mayor nitidez. Díaz (1981: 100) decía:

[...] los elementos que se decide coleccionar y la manera cómo se coleccionan es la consecuencia de una toma previa de posición y de partido.

20 En su artículo, que había sido producto de los cursos de 1979 y 1980 se planteaba desarrollar “algunas ideas generales, dejando que las ilustraciones reflejen, como otro texto, la realidad de nuestra ciudad y de sus transformaciones”. Díaz remarcaba que el interés de su trabajo radicaba en “estructurar conclusiones válidas para una práctica concreta”.

[...] la colección intencionada de arquitectura puede tener el mismo valor y trascendencia, en su conjunto, que cualquier trabajo de diseño [...] ¿no es acaso la colección de experiencias anteriores, propias o ajenas, conscientes o inconscientes, las que uno proyecta al momento de diseñar?; ¿no es acaso la colección la única forma lógica de proyectar?

Es decir, para Díaz, el problema de la decisión del proyectista –la toma de *partido*– no se jugaba en la *idea* o en una forma *a priori*, sino en el modo en que se recorta y ordena una realidad; una realidad que tiene que ver con la “forma de producción de la arquitectura” y desde la cual se trabajará. La construcción de la colección –que para Díaz implicaba un enfoque *tipológico*– es el punto de partida del proyecto. Este modo de concebir el proyecto permite entender la importancia otorgada a los trabajos de “relevamiento” que se producirán en la segunda mitad de la década del ochenta. Y la colección intencionada de arquitectura es justamente la contracara de la invención.

III. Relevamientos en la nueva FADU

Mientras se vislumbraba que las universidades públicas iniciarían un proceso de normalización, en 1983 la experiencia de La Escuelita transitaba su último año. Como dijimos antes, al año siguiente Maldonado brindó una conferencia en la FAU. Allí expresó algunas de las ideas que ya había desplegado en su paso por los talleres de La Escuelita en 1981 y, aun antes, en las páginas de la revista *Casabella*, de la que fue director. Maldonado se preguntaba por el futuro del “Proyecto Moderno”, cuyos ideales consideraba imprescindible recuperar desde una perspectiva profundamente autocrítica. Llamaba entonces a reencauzar la “utopía” de un proceso de emancipación por medio de la conquista democrática de derechos civiles equitativos y de las transformaciones de las

condiciones físicas de la vida cotidiana –fundamentalmente de la casa popular– como objetivos últimos del *Diseño*. Sostenía que la crítica al “Proyecto Moderno” ya se había dado al interior de la disciplina arquitectónica en los primeros debates modernistas, incluso con mayor densidad que en las discusiones suscitadas en los años sesenta y setenta que lo pusieron definitivamente en crisis. Y al mismo tiempo, consideraba que esa autocrítica no podía ser encarada desde un punto de vista “estilístico” o desde un “criterio de fachadas, o con ciertas astucias más o menos especulativas que giran en torno a la etiqueta de posmodernismo” (Maldonado, 1984: 8). En clara alusión al tipo de trabajo realizado en La Escuelita, decía:

No es posible que ustedes se dejen confundir por ejercicios teórico-estilísticos muy atractivos para grupos muy selectos y para ciertas “élites” de Milán o de New York. Yo no soy muy partidario de los llamados discursos de penetración cultural, de imperialismo cultural. Creo que existen. No es eso lo que me asusta. Lo que me preocupa es que en la fuga a preocupaciones que tal vez sean verdad en Milán o en New York, se pierda el contacto con los reales, urgentísimos problemas de un país como éste que la dictadura ha transformado en un país en ruinas. Está todo en ruinas, como está en ruinas la Universidad.

Ya en su exposición de 1981 en La Escuelita, Maldonado había considerado aquellas prácticas como un retiro en “complejos muy sutiles, muy figurativos, muy refinados desde el punto de vista visual, o de diseño, pero que en el fondo son formas de evasión que no tocan los problemas reales [...] donde se juega [...] la reconstrucción de una nueva caja de herramientas para transformar la realidad cultural en la que vivimos” (Díaz, Katzenstein, Solsona & Viñoly, 1981: 168). Pero Maldonado no cuestio-

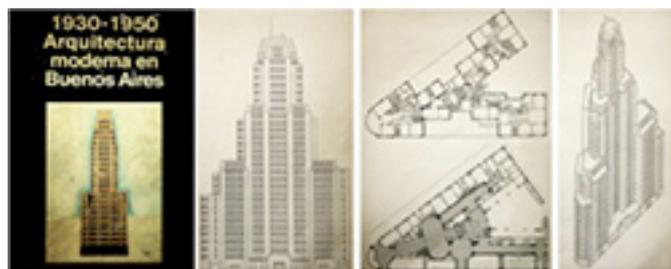
naba esos ejercicios por su carácter didáctico o teórico, sino que advertía sobre el problema de confundirlos con un nuevo programa para la Arquitectura. Algunos años más tarde aclararía:

Cabe tomar un edificio (o el proyecto de un edificio) de Borromini, de Schinkel o de los hermanos Vesnin y someter sus respectivos estilemas a tratamientos de distorsión, fraccionamiento o amputación, o bien hacer un collage con todos esos estilemas a fin de hacer un solo edificio. Pero la verdad es que todos estos no son sino ejercicios académicos, o ‘lingüísticos’ como antaño se decía y se sigue diciendo en las escuelas de arquitectura de todo el mundo. No pretendo afirmar que tales ejercicios sean, en el plano teórico, inútiles o carentes de interés. Quisiera, con todo, poner en guardia, de atribuir a semejantes ejercicios un valor programático, de creer que ellos constituyen en sí y por sí un nuevo gran paradigma, la vía maestra que debe seguir la arquitectura. (Maldonado, 1992: 135 y 136)

El discurso de Maldonado fue recibido de manera entusiasta por algunos y muy criticado por otros –Solsona (1997: 150), por ejemplo, quien pasó a integrar desde 1984 el Consejo Consultivo de la Facultad, recuerda las discusiones que sostuvo con Maldonado respecto de la apertura de la Facultad hacia los Diseños—. En el caso particular de Díaz, no podría decirse que sus posiciones se encontraran en veredas dramáticamente opuestas: porque para Díaz, sus indagaciones proyectuales estaban dirigidas justamente a la “realidad cultural”, y otorgaba un lugar privilegiado a la arquitectura popular.

Por supuesto no fueron las críticas de Maldonado las que llevaron a La Escuelita a su cierre. Aunque algunos docentes creyeron necesario sostener la experiencia de un modo alternativo, dado que los talleres masivos de la FAU indu-

Figura 10. 1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires, publicación con los relevamientos realizados en el taller de Solsona.



Fuente: Borghini, Salama & Solsona (1987)

dablemente tendrían otras necesidades, el optimismo que despertaron esos primeros años democráticos en el ámbito académico hicieron de la Facultad el lugar “natural” donde dar continuidad a las investigaciones. Díaz y Solsona fueron conscientes de las diferencias entre ambos espacios, y una vez lanzados a la FAU, no replicaron los ejercicios de La Escuelita.

La Escuelita cerró definitivamente sus puertas, aunque de ella se desprendieron dos espacios que involucraron a lo que podría definirse como su “segunda generación”: por un lado, el grupo de arquitectos historiadores que había conformado el Departamento de Crítica Histórica de La Escuelita organizado por Liernur (del que participaron Jorge Mele, Mercedes Daguerre, Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri y Fernando Aliata) continuó trabajando dentro del Centro de Estudios de la SCA (CESCA), abriendo el campo disciplinar al diálogo con intelectuales provenientes de otros ámbitos de la cultura²¹. Y por otra parte se formó, en 1986, el Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad (CEAC): motivado por Liernur, Borghini, Minond y Pablo Pschespiruca, pretendió constituirse como un nuevo taller independiente de la Universidad. Allí se dictaron talleres de proyecto y seminarios teóricos e históricos desde los que se establecieron lazos con las nuevas generaciones.

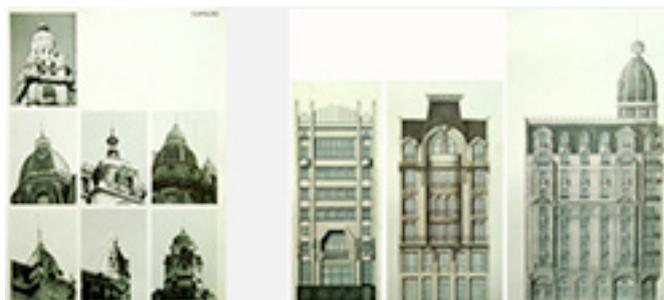
Parte de la producción de los dos primeros

21 Parte de este grupo también conformó en la FADU la materia electiva Problemas de la Arquitectura Contemporánea y llevó adelante investigaciones en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

años del taller de Díaz fue recogida en una publicación de 1986 que se tituló *Relevamientos* y estuvo centrada en el registro de edificios de épocas, escalas, programas y sitios diferentes. Este tipo de relevamientos fue una práctica extendida por esos años en la FADU: puede recordarse el trabajo del taller de Jorge Goldemberg, *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires* (1985), y los que se realizaron en el taller de Solsona, focalizados, primero, en obras construidas entre 1930 y 1950 –publicados en 1987 como *Arquitectura moderna en Buenos Aires* (Figura 10)– y, en los años siguientes, en los edificios de la Avenida de Mayo –un trabajo que retomaba más directamente la experiencia iniciada en La Escuelita y que dio lugar al libro *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso* en 1990 (Figura 11)–. En todos estos casos se trató de un trabajo de catálogo, de la construcción de una colección –como proponía Díaz– cuyo valor nos recuerda al de las *Huellas de edificios* que Eduardo Sacriste había reunido en 1962: la posibilidad de ver una serie de obras ordenadas y representadas de un mismo modo permite establecer similitudes y diferencias. Como en La Escuelita, los edificios fueron mayoritariamente representados en plantas, cortes, fachadas, axonometrías y perspectivas de línea, sin registro de la dimensión humana.

Desde una mirada rápida los trabajos parecen hablar de lo mismo. Sin embargo, en una lectura más atenta, los relevamientos realizados en el taller de Solsona y los de Díaz revelan sus

Figura 11. Imágenes publicadas en *La avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*. En esta publicación se incorporó, además de los dibujos, un catálogo fotográfico de detalles (de cúpulas, de herrería, etc.).



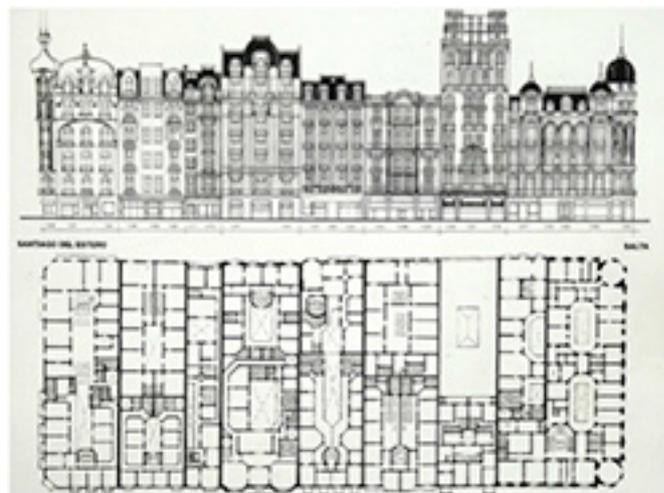
Fuente: Hunter & Solsona (1990)

diferentes miradas frente a la Arquitectura y el proyecto. Los planos realizados en el taller de Solsona aún hoy recubren las paredes de las escaleras del Pabellón III de Ciudad Universitaria: una serie de delicados dibujos de grandes dimensiones. Mientras que en la primera publicación se registraron plantas, cortes, vistas y axonometrías de línea en tinta (Figura 10), en el caso del relevamiento de Avenida de Mayo se privilegió el trabajo sobre las fachadas, que incorporaron el color y las sombras (Figura 11). Los dibujos de la primera publicación fueron más abstractos y aparecieron como volúmenes flotando en la hoja, recuperando una tradición modernista. Los segundos, registrando las texturas, los cambios de materialidad y relieve en cúpulas o zócalos –propios de una arquitectura clásica–, se reunieron luego conformando una fachada única por manzana, recomponiendo los límites verticales del espacio público (Figura 12).

Ambos trabajos retomaban intereses previos de Solsona: el primer relevamiento insistía en el rescate de edificios de arquitectos como Wladimiro Acosta, Antonio Vilar, Alberto Prebisch y Jorge Kálnay, pertenecientes a la primera generación de “arquitectos modernos”; mientras que la segunda publicación incorporaba los trabajos realizados en La Escuelita entre 1978 y 1979. Se sumaba en este caso una serie de plantas como superficies blancas y negras (Figura 13), siguiendo la distinción entre espacios públicos y privados del plano de Nolli para Roma: un registro que había sido redescubierto entusiastamente en aquella Escuela de Cornell en la que coincidieron Rowe y Ungers en los años sesenta y setenta, y había aparecido en el ámbito de La Escuelita²². Estos dibujos de gran precisión, que revelan la estructura espacial como tejido

22 En el curso “Del estilo en la Arquitectura”, dictado por Lier-nur y Leston en 1980 en La Escuelita, se trabajaba sobre el problema de “la figura fondo” y “su interpretación urbanística”. Debe recordarse además que Eduardo Leston había realizado en Estados Unidos el Master in Architecture II en Harvard (1978), y que durante su estadía tuvo acceso al clima que la Escuela de Cornell irradió.

Figura 12. Dibujo de planta baja de manzana sobre Avenida de Mayo y fachada.



Fuente: Hunter & Solsona (1990)

y muestran al espacio público como excavado entre una masa sólida, potencian un entendimiento reversible de la figura y el fondo: la arquitectura no aparece entonces como objeto (figura) en un contexto sin forma (fondo), sino que se hace parte de una trama.

Sin embargo, el *tipo* de proyectos propuestos en los talleres de Solsona no estuvo necesariamente en sintonía con esta lectura: muchos de ellos, recuperando aquella tradición moderna abstracta y objetual, potenciada por una práctica de *partido*, se configuraron como figuras destacables de un fondo homogéneo (el tejido de la ciudad). Así, por ejemplo, una de las propuestas publicadas (Figura 14) podía sintetizarse en pocas palabras, explicando que se trataba de “edificios espalda: tiras continuas que [...] enmarcan los edificios frentistas de la avenida” (Hunter & Solsona, 1990, p.264).

En este sentido es preciso aclarar que, hacia fines de 1982, Solsona seguía sosteniendo con gran convicción una enseñanza del diseño basada en el acercamiento a un programa que

Figura 13. Plano de áreas públicas y privadas del sector de Avenida de Mayo.



Fuente: Hunter & Solsona (1990)

debía ser interpretado desde una imagen potente (Díaz, 1987: 250). En una entrevista sobre La Escuelita de la que participó conjuntamente con Díaz y Katzenstein, Solsona, aunque no se refería directamente al *partido*, describía una práctica proyectual así fundada:

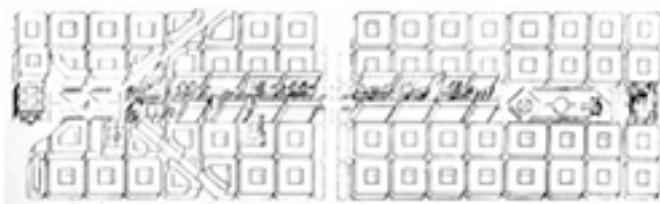
en el momento de actuar como proyectista es necesario producir un recorte sobre el conocimiento, efectuar una introversión seleccionando algunos datos claros del conocimiento arquitectónico para poder iniciar la acción de proyectar.

En este momento puntual del trabajo del arquitecto, la memoria (que es la historia), los recuerdos (que son las experiencias) y las fantasías (que son el futuro) actúan en forma combinada y sintética para iniciar un proceso de diseño, que se puede manifestar en unas pocas palabras, en una idea, en un dibujo-croquis o en una sucesión de garabatos, que concluyen definiendo los primeros trazos básicos de lo que luego será el proyecto.

De este proceso aparentemente casual, desmembrado y atípico surge una propuesta, que debe ser lógica, comprensible, fácil de transmitir y ajustable a un código técnico [...] Es un fenómeno extraño, contradictorio, por momentos tremendamente hermético e individual [...] (Díaz, 1987: 253)

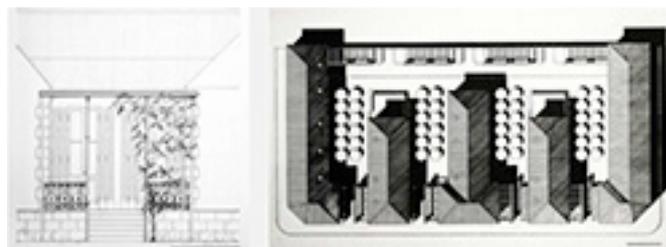
En su taller de grado, el relevamiento de Avenida de Mayo sirvió, en los últimos niveles, como la preexistencia para comenzar el proceso de diseño. Por el contrario, en el caso de los

Figura 14. Proyecto para el sector de Avenida de Mayo.



Fuente: Hunter & Solsona (1990)

Figura 15. Relevamientos del Taller de Tony Díaz: una fachada en el Tigre y el conjunto Flores de Fermín Bereterbide.



Fuente: Díaz (1985)

primeros cursos, los registros no fueron incorporados a la didáctica del proyecto. Más bien implicaron prácticas de dibujo y unas primeras aproximaciones a lo que la cátedra consideraba “buena arquitectura”²³.

En el caso del taller de Díaz los relevamientos deben entenderse como las colecciones a las que ya había hecho referencia algunos años antes; como los *tipos* que se conforman en la historia de la ciudad, desde los cuales se aprende y se proyecta. A diferencia de lo que sostenía Solsona, la práctica proyectual se fundaba para Díaz en un trabajo sobre la repetición y la variación, “sin invención”. Como Luis Ibarlucía (2014) recuerda, se aprendía “de la arquitectura sin firma y de los maestros locales” porque en el taller se confiaba en que “cualquier alumno que estudiara y aumentara su cultura podía llegar a ser un buen arquitecto que contribuyera a construir bien su ciudad. No se apuntaba a buscar un artista genial”²⁴. Efectivamente, entre los relevamientos aparecían entremezcladas numerosas obras anónimas (Figura 15). Y es que para Díaz (1987: 160), lo que la Arquitectura es o puede ser, está resumido en todo aquello que nos rodea.

Todo el construido colectivo de nuestra cultura es, no sólo el campo de acción de nuestra disciplina, sino también la base real y concreta sobre la

²³ Solsona decía que en 1984, cuando recibieron “un alumado muy desorientado” en los talleres de la FAU, empezó en su cátedra, al igual que en la de Díaz, “una operación de conocimiento de arquitectura real y de redibujo de los ejemplos más esclarecedores de lo que consideramos la buena arquitectura.” (Solsona, 1997: 151)

²⁴ Luis Ibarlucía fue socio de Díaz y trabajó en esos años como profesor en su cátedra.

cual conformar una auténtica teoría y práctica de la Arquitectura.

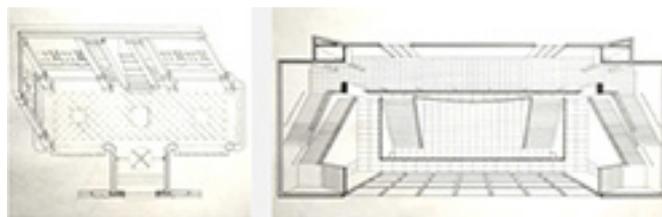
Si se observan los dibujos de los relevamientos realizados por sus estudiantes, además del *tipo* de representaciones que aparecía en los trabajos de la cátedra de Solsona (plantas, cortes, vistas, axonométricas de edificios), nos encontramos insistentemente con el registro específico de “accesos” (Figura 16): ese umbral entre el espacio de la ciudad y el espacio privado, donde Díaz retomaba aquel interés enunciado en el primer ejercicio de La Escuelita sobre la relación interior-externo; el lugar en el que arquitectura y ciudad tienen su encuentro. Estos espacios fueron representados desde fachadas, perspectivas axonométricas y cónicas que exploraron sus diferentes *tipos*, mezclando plantas con despliegues tridimensionales, recortes de sectores significativos, visiones frontales y escorzadas, vistas hacia los cielorrasos, los solados, etc. Si bien no existió una preocupación por los aspectos constructivos y materiales de la forma, los dibujos registraron con mucha precisión detalles de molduras, carpinterías, revestimientos, revelando ciertas cualidades del espacio interior. Como recuerda Oscar Fuentes (2015) –que fue alumno, posterior docente del taller y participó activamente en el armado del libro junto a Carlos Díaz y los entonces estudiantes José Pinto y Javier Goldemberg–, estos relevamientos se correspondían con el inicio de los ejercicios proyectuales, aunque podían entrar espontáneamente en momentos de dificultades particulares²⁵.

Muchos de sus colegas y alumnos recuerdan el compromiso y tiempo que Díaz dedicó a este taller. Y también señalan cierto esquematismo en el modo en que se transmitían los conocimientos²⁶. Pero su didáctica debe comprender-

²⁵ Fuentes recuerda “un momento en un curso [...] en el que Tony dijo: ‘¡casi todos los proyectos tienen problemas en la transición de espacio, en los halls!’ Entonces una semana a relevar halls complejos. Y luego él nos daba una clase a todos y mostraba el tema de halls. Era una práctica que se podía acoplar en determinado momento para ver una problemática. Atravesaba todos los niveles.”

²⁶ Fuentes (2015) recuerda que para los dibujos “había una

Figura 16. Perspectivas de proyección paralela y cónica en ingresos de distintos edificios, en el libro *Relevamientos del taller de Tony Díaz*.



Fuente: Díaz (1985)

se en relación a su cuestionamiento a una enseñanza demasiado recostada sobre la “originalidad” de los alumnos. Su texto “Acerca de la enseñanza de la arquitectura” de 1984 abría con aquellas palabras que Loos había escrito en “Mi escuela de Arquitectura” en 1913: “lo de hoy debe construirse sobre lo de ayer”, porque así ha sido siempre y así lo será. Recordemos que Loos llamaba a trabajar

[...] tan bien como nos sea posible, sin pensar, ni por un segundo, en la forma. La mejor forma existe ya siempre y nadie tendría que temer emplearla, aun cuando en su origen proceda de otra persona. ¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitámonos incluso copiándonos a nosotros mismos! ¡Que una casa se asemeje a la otra!

Como se dijo en el comienzo de este trabajo, Díaz no concebía una formación “basada en ‘inventar’, en abstracto, un proyecto para un programa determinado”, porque no creía que “un buen proyecto” se obtuviese de “deducir datos del clima, del sitio, de los materiales, del programa o de las funciones que, al final, se resumen de alguna manera” (Díaz, 1987: 108). En este sentido, sus preocupaciones se alejan no sólo de la posición de Solsona sino también de la de otros arquitectos que también se incorporaron a la Universidad, como Horacio Baliero. En 1984 Baliero también había reclamado una revisión de la enseñanza, pero su reacción se dirigía en

pauta que era un manual. Era una hoja, un plano en el que se mostraba cómo se dibujaba cada cosa. Y según la escala, la punta. [...] Y no se podía cambiar. Todos tenían que dibujar así”.

contra del predominio de la abstracción en los ejercicios de los talleres de *Diseño Arquitectónico*. Baliero (1984) creía necesario incorporar en los ejercicios los “aspectos que hacen a la concreción de la idea arquitectónica”, como un modo de evitar “la proliferación de *partidos* abstractos” y llamaba a favorecer el “relevamiento de obras concretas”. Pero a diferencia de la propuesta de Díaz, con la idea de “relevamiento” Baliero quería expresar

que los trabajos [perdieran] ese carácter abstracto, tan común, y, en cambio, el alumno utilice a su favor, artística y expresivamente todos los elementos posibles que concurren a concretar el objeto; que las exigencias funcionales, técnicas, climáticas, etc. sean tomadas como sostenes y no como antagonistas del acto creativo. Por este camino se aprende a clarificar el grado de complejidad de cada proyecto.

Cuando Díaz (1987: 160) sostenía que la enseñanza –y también la práctica del proyecto– debían fundarse “en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida”, se refería a la necesidad de abordar el proyecto desde el estudio de casos, puesto que “el trabajo del proyecto –decía– se basa indefectiblemente (consciente o inconscientemente) en referencias”. Referencias cuya base es, como se dijo, *tipológica*. Pero para Díaz el proyecto no era sólo cuestión de seleccionar referencias, sino que implica la “*trasgresión*” de las mismas. En 1987, escribía que

es preciso proceder a su descomposición como objeto de estudio. Las referencias, las analogías, final y básicamente, los tipos, deben ser literalmente desarmados. El catálogo es necesario pero no suficiente para el saber práctico de un arquitecto. Puede serlo para un historiador [...] [Pero] Para un arquitecto, el estudio de casos implica

el despiece (la transgresión al revés) y, en consecuencia, como profesional, se debe parecer más a un arqueólogo que a un historiador.

Armar y desarmar los objetos de la historia [...] es una manera de proyectar. El relevamiento es una parte esencial del desarrollo del campo de conocimiento denominado Arquitectura.

En este contexto toda la realidad puede ser la base del proyecto. Qué porción de ella uno elige es parte de un largo camino de opciones (Díaz, 1987: 108).

Hacia el final de la experiencia de su cátedra, Díaz introducía, junto a la idea de la *trasgresión*, la noción de “arquitectura análoga” desarrollada por Rossi, que para Díaz significaba un *tipo* de racionalidad que se proponía superar a aquella “basada en el estudio de la ciudad y de las *tipologías*”. La porción de la realidad que uno elige para comenzar el proyecto encontraba entonces otros caminos.

La posición de Díaz abrió, como reconocería Lombardi (2014), “un debate claro sobre el muy relativo valor del paradigma grandilocuente y gestual de la Escuela de Buenos Aires”, es decir, el de la *lógica de partido*. No será casual, entonces, que los hilos de algunas de las críticas al *partido* surgidas en los años posteriores a su partida puedan rastrearse hasta este taller: pese a que su paso por la nueva FADU haya sido breve (sólo estuvo cuatro años), el trabajo pedagógico, teórico y proyectual de su taller –que rápidamente se cubrió de una pátina mítica– fue de gran valor. El proyecto entendido como *transgresión* de casos de estudio (un modo que en rigor ya se había abierto también en otros talleres de La Escuelita y el Laboratorio del CAYC) efectivamente sembró algunas bases para el surgimiento de otros modos de proyectar alejados de la idea de *partido*, dominante en la FADU. Esas prácticas se irían haciendo más fuertes desde mediados de la década del

noventa, cuando muchos de sus estudiantes iniciaron sus carreras como docentes, aunque la particular atención de Díaz al problema *tipológico* fuera dejada de lado. Pero esos otros caminos quedarán para otra historia.

Bibliografía

- Agrest, D. & Gandelsonas, M. (1977). *Arquitectura. Summarios*, 13: "Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica", Buenos Aires.
- Aliata, F. (2003). *De la Antigüedad restaurada a la Composición. Desarrollo y crisis de la teoría clásica*. 47 al Fondo, 9, FAU-UNLP, La Plata.
- Aliata, F. (2006, Septiembre). *Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina*. *Block*, 7: Argentina 01+, CEAC-UTDT.
- Aliata, F. (2015). Entrevista realizada vía correo electrónico.
- Allen, S. (1993). *Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación*. *CIRCO*, 8. Recuperado de: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_008.pdf
- Allen, S. (2000). *Practice: architecture, technique and representation. Essays* (2° ed.). Londres: Routledge.
- Argan, G., Moneo, R. & Purini, F. (1984). *Summarios*, 79: *Tipología*.
- Bergdoll, B. (2008). *Complejidades y Contradicciones del Clasicismo Posmoderno: Notas sobre la Exposición The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, realizada en el Museum of Modern Art en 1975*. En F. Salmon (Comp.). *The persistence of the Classical. Essays on Architecture presented to David Watkin*. London: Philip Wilson Publishers. Traducción realizada por E. Gentile para el HITEPAC-UNLP.
- Borghini, S., Salama, H. & Solsona, J. (1987). *1930-1950, Arquitectura moderna en Buenos Aires*. Buenos Aires: CP67.
- Colquhoun, A. (1974). *Tipología y método de diseño*. *Summa*, 78, 65/69.
- Colquhoun, A. (1978). *The Beaux-arts plan*. *Architectural Design*, Vol. 48, 11/12.
- Corona Martínez, A., Fernández, R., Naselli, C & Waisman, M. (1985). *Summarios 86/87: Tipología II*.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós estudios de comunicación 29.
- Díaz, A. & Viñoly, R. (1977). *Dos introducciones a Agrest-Gandelsonas-Machado-Silvetti*. *Summarios*, 13: "Arquitectura crítica / Crítica arquitectónica", Buenos Aires.
- Díaz, A., Katzenstein, E., Solsona, J. & Viñoly, R. (1981). *La Escuelita. 5 Años de enseñanza alternativa de arquitectura en la Argentina 1976/1981*. Buenos Aires: Espacio Editora.
- Díaz, A. (1985). *Relevamientos, taller de Arquitectura, cátedra Díaz*. Buenos Aires: FADU-UBA.
- Díaz, A. (1987). *Textos de Arquitectura*. Buenos Aires: CP 67.
- Díaz, A. (1998, Diciembre). *Aldo Rossi: la arquitectura del presente*". *Block*, 3: Aldo Rossi, CEAC-UTDT.
- Díaz, A. (2012). *Entrevista realizada por Rabinovich, C. Inédito, cedido por el autor*.
- Evans, R. (1997). *Translations of Drawing to Building and Other Essays*. Londres: The MIT Press.

- Evans, R. (2000). *The projective Cast. Architecture and its Three Geometries*. First MIT Press paperback edition.
- Frampton, K. (1998). *Historiocrítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentes, O. (2015). *Entrevista realizada en Buenos Aires*.
- Gandelsonas, M. (1970, Diciembre). *Semiología arquitectónica. Un enfoque teórico de la arquitectura; y De la semiología, los objetos perversos y los textos ideológicos*. Summa, 32, Buenos Aires.
- Goldemberg, J. (1985). *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires*. Buenos Aires: FAU/UBA.
- Grumbach, A., Krier, L., Rossi, A., & Ungers, M. (1978). *Summarios 22: Racionalismo a tres voces: Ungers-Rossi-Krier*.
- Herzog, J. & De Meuron, P. (1993), *El Croquis*, 60.
- Hunter, C. & Solsona, J. (1990) *La Avenida de Mayo. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires.
- Ibarlucía, L. En *ARQ, Suplemento de arquitectura de Clarín*, 7 de octubre de 2014.
- Jacobovich, A. (2006, 1° de Septiembre). *Entrevista al arquitecto Ariel Jacobovich*. Archivos DAR - FADU UBA, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.archivosdar.com.ar/entrevistas/jacobovich.html>
- Jajamovich, G. (2012). *Universidad y transición democrática: reformas curriculares y reconfiguraciones en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1984-1987)*. *Cuestiones de Sociología*, 8, UNLP.
- Katzenstein, I. (Comp.) (1999). *Ernesto Katzenstein arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Leston, E. & Liernur (F) (Comp.) (1980). *Selección de textos y de material gráfico*. Taller Leston-Liernur, Cursos de Arquitectura, La Escuelita, 1980.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad (2da ed)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, F. (2016). *Entrevista con Francisco Liernur*, *Libido Cine*, Jorge Gaggero, Moderna Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.modernabuenosaires.org/videos/entrevista-con-francisco-liernur>
- Lombardi, R. (2014). "Tony Díaz: tributos". En *Moderna Buenos Aires*, CPAU, Buenos Aires, 16 de octubre de 2014. Recuperado de: <http://www.modernabuenosaires.org/noticias/tony-diaz-tributos>
- Lombardi, R. (2015). *Entrevista realizada en Buenos Aires*.
- Longoni, A. & Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Maldonado, T. (1984). *El proyecto moderno*. Conferencia dictada en la FAU. Buenos Aires: Publicaciones FAU-UBA.
- Maldonado, T. (1992, Enero/Febrero). *¿Es la arquitectura un texto?* *Revista de Arquitectura*, 156, Buenos Aires.
- Martí Arís, C. (2004). *La cimbra y el arco*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
- Moneo, R. (1978). *On typology*. *Oppositions* (13).
- Moneo, R. (2005, 16 de Enero). *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso promulgado con motivo de su incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/moneo_rafael-2005.pdf

Plotquin, S. (2011). Los clásicos modos: la mirada a Bustillo y el futuro de la arquitectura moderna, 1976-1983. Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, UTDT, mimeo.

Quatremère de Quincy, A. C. (1832). Voz: *Tipo*, Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche. Traducción al español: Aliata, F. & Schmidt, C. (1992), Centro POIESIS, FADU, UBA, Buenos Aires (de la versión de: Farinati, V. & Teyssot, G. Venecia: Marsilio, 1985).

Rojas M., Schmidt, C. & Silvestri, G. (2004). Enseñanza de la Arquitectura. En Aliata, F. y Liernur, J. F. (Comp.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina, vol. e|h. Buenos Aires: Clarín Arquitectura - Agea, pp. 32-44.

Rossi, A. (1966). La arquitectura de la ciudad. Barcelona: Gustavo Gili (2015).

Rossi, A. (1975, Abril). La arquitectura análoga. 2C Construcción de la Ciudad, 2, Barcelona.

Silvestri, G. (2000, Diciembre). Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonios y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina. Block, 5: El príncipe, CEAC-UTDT.

Silvestri, G. (2008, Abril). Arquitectura argentina: las palabras y las cosas. Punto de Vista, 90.

Silvestri, G. (2004). Voz: "Antonio Díaz", en Aliata, F. y Liernur, J.F. (comp.) Diccionario de Arquitectura en la Argentina, vol. c|d, Clarín Arquitectura - Agea, Buenos Aires, pp. 206 a 210.

Siza, A. (1994), El Croquis 68/69

Solsona, J. (1997). Entrevistas, apuntes para una autobiografía. Buenos Aires: Infinito.

Speranza, E. (2014). Entrevista realizada en Buenos Aires.

Tatarkiewicz, W. (2002). Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos/Alianza.

Van Zanten, D. (1978). El sistema de Beaux Arts. ArchitecturalDesign, Vol. 48, 11-12. Traducción de S. Cricelli, para la cátedra de Historia de la Arquitectura II, Gandolfi-Aliata-Gentile, UNLP.

Varas, A. (1984). El laboratorio de arquitectura CAYC. Buenos Aires: Ediciones Unión Carbide Argentina.