

Mesa

El futuro de la arquitectura y la arquitectura del futuro

Ruth Estévez— Moderadora

Buenas tardes, vamos a empezar lo más rápido posible para tener tiempo para preguntas y un pequeño debate al final.

La mesa que nos reúne hoy tiene que ver con una cuestión que es fundamental cuando se habla del futuro, y es el papel de la arquitectura en la creación del mismo, no sólo como responsable de crear nuevos espacios y posibilidades constructivas, sino por la manera en que afecta la manera de vivir y, por ende, cómo crea comunidades entre los objetos.

Por eso creo que, respecto a las pautas principales, se puede mencionar la siguiente: ¿cuál es la responsabilidad del arquitecto en todo esto y también la de los ciudadanos que van a vivir en estos espacios? Para ser muy breve, en mi opinión, siempre que se habla de arquitectura se habla de la arquitectura del futuro, y uno piensa en esas películas de ciencia ficción del futuro, donde (y que también hablaremos de ello) existen estos espacios casi asépticos en los que la tecnología ocupa todo y hay muy poco espacio para la subjetividad del individuo; sin embargo, yo creo que la arquitectura del futuro está muy conectada con la arquitectura del presente, y son muchos los arquitectos (como los que están aquí) que piensan no tanto en la trascendencia de sus edificios o de crear símbolos, sino en cómo éstos pueden mejorar, hacer cosas realmente funcionales para la sociedad. Y, por último, también (aunque lo veíamos en la ponencia anterior), abordaremos el papel que han desempeñado las utopías como modelos de pensamiento para poder imaginar una arquitectura mejor, utopías que se quedaron en las vísceras de la historia pero que, en su momento, sirvieron también para cuestionar ciertas hegemonías arquitectónicas.

Tenemos aquí tres invitados profesionales que desde diferentes puntos de vista, desde la práctica, desde la teoría y desde ambas, han puesto en marcha diferentes modelos de pensar y construir arquitectura, mirando hacia el pasado muchas veces, y rescatando técnicas fono/oculares, mientras trabajan en el presente, conscientes de hacer proyectos sustentables y adaptables pero, sobre todo, pensando más que en una arquitectura del futuro, en una arquitectura, como la define Oscar Hagerman: de la esperanza o para la esperanza.

Inti Guerrero⁴— Flávio de Carvalho: El “laboratorio de erótica” y su new look⁵

Texto publicado en el número 24 de *Afterall Journal*, revista de arte contemporáneo de la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa UNIA artepensamiento.

En 1930 la vanguardia antropófaga envió al arquitecto Flávio de Carvalho como su representante al IV Congreso Pan-Americano de Arquitectura, que tuvo lugar en Río de Janeiro. De Carvalho (1899-1973), quien había retornado a Brasil en 1923 luego de haber estudiado ingeniería y pintura en Inglaterra, expuso su ponencia ante el congreso introduciendo el plan general para la construcción de una nueva ciudad en los trópicos. Su propuesta, titulada “La ciudad del hombre desnudo” (*A cidade do homem nu*), idealizaba una metrópolis para el hombre del futuro, el cual, según de Carvalho, no tendría ni Dios, ni propiedad, ni matrimonio. En otras palabras, se trataba de un urbanismo pensado para una humanidad que se habría despojado (desnudado) de la construcción cultural de su cuerpo, o como lo describía de Carvalho, un hombre “sin tabúes escolásticos”, “libre para razonar y pensar”, para comenzar un continuo e imparable proceso de curiosidad, cambio y transformación personal. En su propuesta, de Carvalho enfatizaba a sus colegas arquitectos sobre la naturaleza de construir esta ciudad en el continente americano, ya que “la ciudad del hombre desnudo busca la resurrección del primitivo, libre de tabúes occidentales [...] el salvaje con todos sus deseos, toda su curiosidad intacta y no reprimida [...] como lo había sido tras la conquista colonial.

En busca de una civilización desnuda⁶

Flávio de Carvalho imaginaba su utopía urbana como una constelación de centros y laboratorios localizados en círculos concéntricos: un “centro de enseñanza”, un “centro de parto”, un “laboratorio de erótica”, un “centro religioso” y un inmenso “centro de investigación” (*centro de pesquisa*) en cuyo interior el ciudadano podría “descubrir las maravillas del universo, el placer por la vida, el entusiasmo de producir cosas, el deseo de cambiar”.⁷ Estos lugares de la ciudad del futuro eran sustentados como áreas de creatividad individual, las cuales para de Carvalho *permanecían ausentes* en las ciudades de la actualidad y, sobre todo, negadas a la población dentro de la aburgesada división de trabajo que limitaba (y aún limita) el gasto de energía de las poblaciones. De esta singular composición urbana (que tal vez era el “centro de erótica”), el que realmente “quebraba con la tradición” en el urbanismo, al tratarse de una arquitectura donde “el hombre desnudo seleccionaría él mismo sus formas de erótica, en donde ninguna restricción le exigiría este o aquel sacrificio; su energía cerebral sería suficiente

UM TRANSGRESSOR DA ORDEM

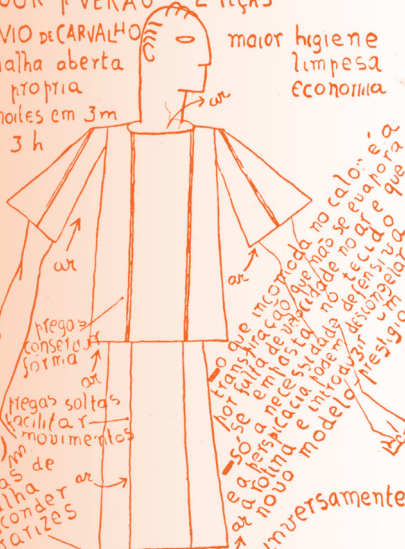
NEW LOOK P VERAO = 2 PEÇAS

DE FLAVIO DE CARVALHO
tecido malha aberta
lavagem propria
todas as noites em 3m
seca em 3 h

maior higiene
limpessa
economia



possivel
pescoço
comprido



pregos
conselho
forma

pregas soltas
facilita
movimentos

meios
malha
esconder
varizes

transparencia incomoda no calor e
se faltar a necessidade que não se evapora e
a física e a química e um tecido de tecido e
a forma e um tecido de tecido e
no novo modelo prestigioso e quer a

- sensação calor
- funciona como bomba
- 3 movimentos e
- estilo adequado
- cores vivas substituído em desejos agressão

varia com velocidade de ar
e válvulas p bombear ar
braços renova ar
a gordos e magros
tendem evitar guerras

ENDERECO FAZ CAPUAVA
VALINHOS
E DE S PAULO

Figurín de Flávio de Carvalho, 1956

para controlar y seleccionar sus deseos [...] sería el lugar donde encontraría su alma antigua, donde proyectaría su energía suelta en cualquier sentido, sin represión, donde realizaría sus deseos, descubriría nuevos deseos, imponiéndose a sí mismo una selección rigurosa y eficiente, formar su nuevo ego, orientar su libido [...]”. Al entender la experiencia de la sexualidad como una especie de libido sin una perspectiva determinada, es decir, sin un deseo construido, sino justamente como una experiencia continua, rizomática, que se catalizaría dentro del laboratorio de erótica de acuerdo con la subjetividad del individuo, Flávio de Carvalho ya en 1930 parecía proponer un “*master plan*” que rompería con toda sexualidad normativa. Lo más probable es que su liberalismo apuntara específicamente hacia la abolición de la monogamia heterosexual y al matrimonio católico, pero sus palabras resuenan hoy como un manifiesto urbanista que buscaba disolver la normatividad heterosexista. ¿Podríamos entender *A cidade do homem nu* como una utopía moderna *queer* tropical? Al ser parte de una generación de arquitectos modernos que evaluaban la productividad de sus creaciones según la eficiencia de su simbiosis entre forma y función, la “ciudad del hombre desnudo” era igualmente sustentada por Flávio de Carvalho tras la eficiencia, pero la eficiencia en la productividad de la energía emanada por sus habitantes. En otras palabras, su urbanismo parecía crear lugares y mecanismos para estimular o catalizar una energía interna localizada entre la psiquis del habitante y el impulso de su deseo. Es por lo tanto importante entender que a lo largo de su extensa y multidisciplinaria práctica, de Carvalho siempre mantuvo un continuo interés en investigar la psicología del individuo y la psicología de masas. Ya sea a través de sus retratos expresionistas, piezas de teatro, estudios antropológicos, diseño de escenografías, crítica de arte, periodismo, dirección de cine, diseño de modas, acciones en el espacio público o claramente como arquitecto, urbanista e ingeniero, sus creaciones por más descabelladas y bizarras que parezcan a primera vista, siempre mantuvieron un raciocinio analítico. Textos de Sigmund Freud como *Tótem y Tabú* (1913) o *La Rama Dorada* (1922), del antropólogo social James Frazer, no sólo acompañaron tras bambalinas como referencias al espíritu ateo, secular e iconoclasta de de Carvalho, sino que eran citados en las mismas columnas de periódico y publicaciones de su autoría. Freud, sobre todo, se convertiría en la base fundamental para sus investigaciones, en su estudio dirigido específicamente para analizar la psicología de masas a través de intervenciones artísticas en el espacio urbano que él llamaba *Experiências*, y las cuales hoy en día son entendidas como precursoras del *performance*.

Experiências

Su primera *Experiência* fue realizada en 1931 durante una procesión del Corpus Christi en el centro de São Paulo. De Carvalho se infiltró en la procesión sin haberse quitado su gorro de color verde, y caminó por entre los feligreses en dirección contraria al

flujo religioso. Durante su trayecto, buscando mayor desprecio, intentaba seducir con la mirada a las hijas de María. Lo ocurrido fue que la “simple” acción del artista instigó de forma inmediata la rabia colectiva de los creyentes, quienes rápidamente empezaron a perseguirlo, implorando su linchamiento “*Lyncha! Lyncha!*” (¡Línchenlo! ¡Línchenlo!); se resguardó en el tejado de un café hasta que llegó la policía, que lo llevó a la comisaría. De Carvalho finalmente explicó que su acto se debía a un minucioso estudio sobre la psicología de masas. Meses después, con el objetivo de crear un testimonio sobre este evento, publicó un libro titulado *Experiência no. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi*, el cual incluía un ensayo que explicaba lo que había ocurrido durante la procesión intervenida, estudiado bajo las estructuras analíticas y comparativas de Freud y Frazer, cuyo pensamiento ayudaría al lector a comprender el *crescendo* emocional de la masa católica, la cual en una situación de consenso inmediato, abandonó la ética civil secular por una primitiva violencia contra el artista ateo. En sus palabras, la *Experiência no. 2* buscaba “desplegar el alma de los creyentes por medio de cualquier reactor que permitiese estudiar las reacciones en las fisonomías, en los gestos, en el caminar, en la mirada, en fin, sentir el pulso del ambiente, palpar psíquicamente la emoción tempestuosa del alma colectiva, registrar el flujo de la emoción, provocar la revuelta para ver alguna cosa de inconsciente”.⁸ Fue en la calle donde Flávio de Carvalho continuó realizando sus *Experiências*; “la calle, el único campo de experiencia válido” al decir de André Breton.⁹ Pero sólo 25 años más tarde, en 1956, se llevaría a cabo su segunda acción. Esta vez de Carvalho juntó sus estudios como arquitecto e ingeniero funcionalista, su espíritu utópico y su interés en la moda. Titulada *Experiência no. 3*, el objetivo en estudiar la psicología de masas ahora se basaba en confrontar los códigos normativos de la vestimenta casual del hombre ejecutivo en los trópicos —pantalones y blazer, camisa de cuello alto y corbata— la cual era vista por de Carvalho como inapropiada para las calientes temperaturas y atmósfera húmeda de una megalópolis tropical como São Paulo, especialmente inapropiada para usarse durante el verano. De Carvalho buscaría argumentar que el vestido ejecutivo corriente, el cual desde hace siglos y hasta nuestros tiempos se ha normado como parte del rol social del hombre occidental u occidentalizado, era en los trópicos un vestido antihigiénico, pues su diseño encerrado y el grueso paño (sobre todo el paño inglés) usado en su fabricación atrapaba y resguardaba el sudor del cuerpo. La solución que proponía de Carvalho era la de crear un vestido pensado específicamente para las condiciones culturales, económicas y climáticas para la urbe tropical, compuesto por dos piezas principales: una minifalda blanca con dobleces y una leve camisa de manga corta de colores vivos, con orificios en el área axilar y una estructura de metal en su interior que separaría el tejido del cuerpo de la persona que la usara. El diseño del traje llevaba sólo como adorno un

cuello de *chiffon* removible, sandalias de cuero crudo y medias veladas pescaderas, que según de Carvalho serían usadas para cubrir las várices. Apropiándose del guiño propagandístico de los vestidos de alta costura de Christian Dior, Flávio de Carvalho nombró su traje *New Look: traje de verano para el nuevo hombre de los trópicos*, 1956.

New look: moda de verão para o novo homem

Tal como lo anuncia su boceto descriptivo, el *New Look* posibilitará la libre circulación del aire entre el cuerpo y la ropa, la temperatura corporal variaría de acuerdo con la velocidad con la que entrara y saliera el aire del traje, el cual había sido diseñado “para funcionar como una bomba o una válvula, para bombear aire [...] con sólo tres movimientos de brazo el aire sería renovado”.¹⁰ El traje era una simbiosis mecánica de forma y función del cuerpo con la moda, como si se tratase de una *machine à habiter* de Le Corbusier, el *New Look* era económico en su fabricación, fácil de lavar y secar, ideal para flacos y gordos, y con “colores vivos que retraerían el deseo de agresión, evitando guerras”.¹¹ El 18 de octubre de 1956, de Carvalho lanzó finalmente su vestimenta futurista tropical en las calles de São Paulo, lugar donde años atrás las masas imploraban su linchamiento. El artista caminó por entre la ciudad “travestido” en su *New Look*, pero esta vez fue seguido por centenares de hombres ejecutivos, jóvenes y algunas mujeres.

La caminata por el centro de São Paulo, que de Carvalho tituló y divulgó como su *Experiência no. 3*, incluía una parada para beber café y una visita de 15 minutos a un cine (que tenía como regla para los hombres usar chaqueta y corbata), concluyó en las oficinas de la casa editorial del periódico *Diarios Associados*, donde de Carvalho, parado encima de una mesa, realizó una conferencia de prensa explicando las cualidades, funciones y ventajas de su traje transgénero. El lanzamiento del *New Look* había sido anunciado meses atrás por la prensa, incluyendo la revista internacional *Time* con un artículo titulado “Brave New Look”, en donde de Carvalho fue citado diciendo: “Cuando las personas se den cuenta de que mi nuevo estilo es no sólo más alegre, edificante y confortable, pero sobre todo también económico, todo el mundo lo usará. Yo habré liberado a la humanidad de su deprimente esclavitud”.¹² Sin embargo, fue desde marzo de ese mismo año que el propio Flávio de Carvalho, como columnista del *Diário São Paulo*, comenzó a publicar una serie de 39 artículos para preparar a su lector, al público, sobre las razones en torno a su curioso atuendo. En una columna semanal titulada “Casa, hombre y paisaje”, de Carvalho escribió por capítulos su propia visión sobre “la historia universal del traje”, comenzando con el Neandertal y concluyendo con su *New Look*. Tomando principalmente referencias occidentales, cada columna estaba acompañada de ilustraciones de figuras humanas portando diferentes tipos de atuendos. Las referencias

se las habían apropiado Flávio de Carvalho de pinturas históricas que él mismo había visto en museos europeos.¹³ Una de las narrativas recurrentes en estos artículos eran las implicaciones de lo biológico sobre los cambios culturales que determinaron el uso de curvas o líneas rectas en el diseño de la moda a lo largo de la historia. Por ejemplo, de Carvalho sustentaba que el número de capas que tenían las faldas de las mujeres en ciertas épocas estaba estrictamente relacionado con la exteriorización simbólica de su fecundidad y, por lo tanto, a la necesidad de un incremento o disminución de la población de un pueblo; de igual manera asociaba la adopción de la misma línea de la cintura en los trajes masculinos y femeninos con periodos históricos donde no había división del trabajo por género, lo cual supondría que su *New Look*, al travestir el cuerpo masculino, buscaba un tipo de equidad en la división del trabajo. Así, para el momento en que fue presentado el *New Look* al público, éste ya había sido legitimado por su creador con su propia argumentación escrita y publicada por los medios masivos. Es importante remarcar que Flávio de Carvalho no concebía su *New Look* como el epítome de una genealogía occidental del traje, ni mucho menos como su conclusión lógica. Por el contrario, parecía sustentar que el *New Look* era justamente el resultado de una deconstrucción de la tradición humanista, cuyo diseño era un sofisticado proceso de citación, apropiación y, por lo tanto, un canibalismo (antropofágico) de diversos arquetipos de vestimenta del pasado, que lo llevaron a pensar en un traje tropical transgénero, transgresivo, primitivamente moderno e igualmente funcional. El objetivo del uso de colores vivos para el *New Look*, como forma de transformación psicológica y sociocultural, sugiere a la vez que de Carvalho podría entenderse como precursor de lo que vendrían a abordar años más tarde los artistas neoconcretistas, tales como Lygia Clark o Lygia Pape.¹⁴ Sin duda, el uso de ropaje en su traje y el aspecto performativo de la *Experiência no. 3* lo conectan directamente con las experiencias corporales del neoconcretismo y, aun más, con los *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica. Sin embargo, es de gran importancia señalar que la trasgresión cultural del traje de de Carvalho fue bastante diferente de la poética sensual, sexual, “transexual” y transgresiva de las capas de Oiticica. El *New Look* sexualizaba y travestía el cuerpo no de forma abstracta tras la “estimulación” de su sensualidad,¹⁵ sino al subvertir los signos culturales de la división de género: al vestir a un hombre no únicamente de mujer, sino de cuerpo feminizado y deseado al exponer lo que en la época se podría entender para una mujer como la exteriorización de su sexualidad.¹⁶ Pero tal vez la diferencia más radical entre el *New Look* y los *Parangolés* es que Hélio Oiticica, aunque muy influido por los componentes sociales de su contexto vernáculo en donde igualmente llevó a cabo los *performances* con su “traje”, tampoco pretendía modificar directamente ese contexto. En contraste, de Carvalho buscaba alterar el comportamiento del hombre de su presente,

al introducir en la cotidianidad, en la vida, lo que según él era un diseño adecuado para el hombre moderno de los trópicos. El diseño del New Look, que subvertía de manera radical las convenciones sociales de su época (y de la nuestra), a la vez sustentaba fundamentalmente su forma y función bajo uno de los discursos subtextuales más complejos y paradigmáticos que acompañaron la modernidad: la higiene. El mejoramiento de las condiciones higiénicas justificó los fundamentos del diseño, la arquitectura y el urbanismo moderno que buscaban la regularización y estandarización del espacio urbano y doméstico; la homogeneización y *medicalización* de la vida.¹⁷ Tal vez de Carvalho hacía uso de la palabra “higiene” de forma irónica, para justificar la eficiencia funcional de su “traje transexual”, que era tanto liberador y emancipador como a la vez normativo, pues el New Look parecía haber sido diseñado como una especie de uniforme del futuro en los trópicos.

El año que de Carvalho lanzó el New Look es por lo tanto de gran valor simbólico para la arquitectura moderna, pues fue justamente el año en que el recién electo presidente de Brasil, Juscelino Kubitschek, lanzó el proyecto que abanderaría su política tecnocrática hacia la modernización y tecnificación del Estado: la construcción de la nueva capital federal, Brasilia. Una nueva metrópolis que se construiría en los trópicos con un lenguaje arquitectónico muy diferente al imaginado por de Carvalho para su “Ciudad del hombre desnudo” (1930). Brasilia, concebida y trazada por el urbanista y arquitecto Lucio Costa, y construida con la colaboración del arquitecto Oscar Niemeyer y el paisajista Burle Marx, se postulaba como el producto final de una historia oficialista de la “arquitectura moderna *brasileira*” que ya para 1956 celebraba una legitimación inclusive internacional.¹⁸ La adopción del *International style* para la construcción de Brasilia sentaba una paradoja, pues intentaba crear un discurso de identidad “nacional” bajo la implementación de un lenguaje arquitectónico “internacional” que, por más que haya sido sometido a cierto nivel de apropiación y afirmación local, sintetizado por la tradición oficialista de Costa-Niemeyer-Marx, claramente pertenecía a un estilo internacional hegemónico, que se había expandido a escala global precisamente porque su austera simbiosis de forma y función era a-contextual. En contraste se podría decir que, justo en el año en que la opinión pública de Brasil se concentraba en la construcción de la nueva ciudad, con retóricas moderno-nacionalistas sobre el nuevo hombre, sobre el nuevo Brasil, el nuevo *brasileiro*, Flávio de Carvalho decidió crear su Nuevo look, su *New Look*, para asimismo modificar la arquitectura de su presente, pero a través de un cambio radical de la arquitectura de su cuerpo mediante la moda y un diseño igualmente moderno, efectivo y funcional, pero concebido de manera específica para el verdadero nuevo hombre moderno de los trópicos. Aunque no pudo realizar su *master plan* para la ciudad del hombre desnudo, tal vez con el *New Look* y la *Experiência no. 3* de Carvalho logró desnudar la ciudad de su

presente, liberando de sus tabúes escolásticos a todas las personas que lo seguían y abriendo el camino hacia esa civilización desnuda, *queer* y tropical.

Oscar Hagerman— La arquitectura de la esperanza. Arquitectura del futuro

Muchas gracias por haberme invitado a hablar un rato de arquitectura. Para mí, hablar de arquitectura es hablar de modos de vida, de costumbres, de vivencias, de intentar construir armonías. Si hablamos del futuro de la arquitectura entonces hablamos de cómo quisiéramos vivir, de cómo quisiéramos que fuese nuestro mundo en el futuro.

En muchas escuelas de arquitectura y en la vida profesional he encontrado inquietudes y cambios hacia la arquitectura que creo que son muy esperanzadores, que nos hablan de un acercamiento a las personas, de un hacer juntos. Creo que la mejor manera de explicarme es presentando algunos ejemplos.

Primer ejemplo

Desde hace muchos años he trabajado con amigos principalmente en áreas rurales; ellos, creando sueños, y yo tratando de construir los espacios donde se realicen estos sueños. (Alvar Aalto decía que los arquitectos somos constructores de utopías).

Hace ya muchos años diseñé una pequeña escuela para la comunidad de San Miguel Huestita. La primera aula la hicimos con lámina de cartón asfáltico, con 800 pesos que nos dieron de donativo. Todavía me acuerdo del día que la inauguramos, todo el pueblo acompañado con sus músicos tradicionales y la gran alegría de tener una secundaria para que jóvenes pudieran estudiar ahí.

Después, cuando los amigos de la comunidad fueron consiguiendo más recursos, pudimos hacer aulas de ladrillo y techo de lámina aislada con una capa de tierra. Ahora la escuela ha crecido y los muchachos que estudiaron son profesionales, maestros rurales, agrónomos que trabajan en diferentes proyectos de desarrollo agropecuario y profesionistas de otras carreras. Pero todo empezó con aquel pequeño salón de lámina de cartón asfáltico.

También juntos, con el Patronato pro Educación Mexicano, proyectamos escuelas en Chiapas, y ahora, 18 años después, cuando las voy a visitar, veo con alegría que los directores y maestros son los alumnos que estaban en la escuela cuando la construimos. Veo con gran admiración cómo han cuidado su escuela y cómo la han llenado de plantas, y me acuerdo de cómo se reían cuando les pedía mover un salón para salvar un pequeño árbol que hoy es un magnífico encino.

Esta arquitectura fue arquitectura del futuro y lo seguirá siendo mientras la comunidad la sienta suya.

Segundo ejemplo

Hace 10 años, en un pueblito de la sierra mixteca, el arquitecto Juan José Santibáñez organizó a un grupo de 10 señoras para que hicieran su casa. Les enseñó a fabricar los adobes y a construir sus techos con sistemas constructivos tradicionales. Actualmente se están construyendo en los pueblos de San Juan Mixtepec y Amatlán 30 casas siguiendo la misma metodología que hace 10 años. Cada 15 días, Juan José, el arquitecto João Carreiro y 20 muchachos estudiantes de Arquitectura, van para echar una mano en la construcción. Me he unido al grupo y con lo que me permiten mis fuerzas les ayudo. A este grupo se unen muchos extranjeros, suecos, franceses, egipcios, españoles, que han visto en internet lo que se está haciendo y que con gran entusiasmo participan en este sueño.

Este grupo de jóvenes arquitectos enseña y aprende construyendo proyectos reales, en comunidades donde hay muchas necesidades, y su entusiasmo tiene una energía que transforma la arquitectura en algo muy vital y diferente.

Tercer ejemplo

En vacaciones, para Navidad, fui a Yucatán, y con las personas de Conafe visitamos pequeñas comunidades donde se necesitan aulas de preescolar, primaria o secundaria. Por ser pueblos tan chicos (10 o 20 familias) la Secretaría de Educación no puede atenderlos y desde hace más de 40 años el Conafe atiende a esta población escolar, en aulas unitarias donde se imparten clases a los alumnos de todos los años juntos. Los maestros de estas pequeñas escuelas son muchachos que han salido de secundaria o preparatoria y que, después de recibir un curso de capacitación, enseñan a los pequeños; a cambio reciben una beca de tres años por un año de servicio, y seis años por dos años de servicio como profesores. Esta beca se otorga con la condición de que los jóvenes maestros sigan estudiando alguna carrera profesional.

La idea de este viaje fue conocer los sitios donde Conafe piensa construir nuevas aulas para mejorar lo que existe en el momento actual.

En Cetun, una de las comunidades que visitamos, encontramos al maestro, un joven de 15 años llamado Mario Canec que tenía a su cargo el preescolar con un grupo de nueve alumnos. Él nos enseñó el salón donde daba clases, que era un pobre salón con una estructura de madera y techo de lámina de cartón asfáltico. Este joven maestro nos dijo que los perros se metían por las paredes de bajareque y que cuando llegaba a dar clases, le daban ganas de llorar al ver ese salón de clase. La responsabilidad de la educación de esos niños estaba sobre los hombros de ese pequeño maestro y sus asesores.

¿Se imaginan a este joven maestro? ¿Se dan cuenta en qué maravilloso país vivimos? En donde miles de jóvenes ayudan a sus “hermanos” para que tengan una vida



Oscar Hagerman. Casa de maestros Zautla, Puebla

mejor; aquí, estos maestros han resultado muy buenos por las ganas que le echan ellos y sus instructores.

A mí también me dieron ganas de llorar cuando lo vi en su salón de clase.

Afortunadamente hay ahora un programa en Conafe de construcción y mejoramiento de salones, y esta situación la va a resolver próximamente.

Después de esto visitamos muchas de las comunidades, y en Santa Clara Xemax nos encontramos un pequeño salón de primaria que habían hecho los alumnos de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Yucatán, UADY, con UNICEF. Era un salón construido con las técnicas tradicionales de la localidad, y en lugar de poner lodo en las paredes se puso un aplanado de cemento con el soporte de una tela de gallinero que se clavó a la estructura de madera. Los muros se había pintado con una pintura hecha en el lugar y sobre las paredes habían colocado los trabajos de los niños. Los papás y los maestros estaban contentos con el salón, y para los niños era como su casa. A los lados de la puerta había unas grandes ventanas que iluminaban el salón. Se sentía mucha dignidad en el espacio, y esa armonía entre la gente y la arquitectura. Ésta es arquitectura del futuro.

Por último quisiera presentarles una foto del salón de clase que hicieron los alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para una Escuela de Conafe en Xilitla. Este proyecto se presentó a concurso entre los alumnos con los maestros Bilbao y el arquitecto Daniel Fijoi como parte de su curso de proyectos, y los ganadores ayudaron a construirlo. Es un estupendo ejemplo de esta nueva arquitectura hecha y pensada por los grandes arquitectos jóvenes.

Yo quise poner estos ejemplos como lo que yo veo como una arquitectura del futuro; una nueva arquitectura que entusiasma a los jóvenes en todo el mundo; que de alguna manera le dice que no a esa arquitectura sensacionalista, que no contemplaba el gasto, a una arquitectura con 3 o 4 fachadas sobrepuestas que buscaba crear iconos de un tiempo y que actualmente es un símbolo de la crisis.

La arquitectura del futuro

Toda la arquitectura cuando la proyectamos debería ser arquitectura del futuro, es decir, construir sueños para que las personas vivan mejor.

Toda arquitectura debería ser arquitectura de esperanza.

Actualmente los jóvenes están encontrando el camino, y se entusiasman con ello; no aguantan la enseñanza tradicional de las universidades, lo que quieren es salir a trabajar con las personas, aprender a construir y hacerlo juntos.

Yo creo que la arquitectura no es sólo formas, es armonía con las necesidades físicas y emocionales de las personas, y del grupo humano para el que estamos trabajando. Mientras más grandes son las necesidades más grande es la arquitectura.

Esta nueva arquitectura es de alegría y esperanza.

Para conseguir esto tenemos que comprender la realidad, conocer nuestro país y a nuestra gente, entender cuáles son las necesidades prioritarias, estar cerquita de la gente, conocer las alegrías y tristezas de las personas, reír y llorar con ellos, y cantar con ellos para construir esperanzas para un mundo mejor.

Gracias, muchas gracias.

Michel Rojkind—

1 A finales de los años setenta, cuando las guerras y la crisis económica parecían anular las promesas sesenteras de amor y paz, el grito de batalla o desesperación de los punks era: no hay futuro.

2 Y si algo es seguro es que cualquier predicción sobre el futuro tiene una alta probabilidad de fallar.

3 Por ejemplo, el espíritu libertario de los sesenta, con su experimentación, su sexo, sus drogas y su música...

4 ...culminó en una realidad no tan amable: SIDA, Prozac, y la música que parecía encarnar la protesta tomada y usada por el sistema al que se oponía.

5 Una vez más: lo único seguro respecto a las predicciones sobre el futuro es que casi siempre fallan, al menos una buena parte.

6 Cien años antes de que el hombre llegara a la luna, Julio Verne escribió al respecto —lo predijo, dicen algunos— y 35 años después de Verne, Georges Méliès imaginó la nave como una gran bala disparada por un gigantesco cañón. No fue así, al menos no exactamente.

7 Cuando en México se iniciaba la revolución, el arquitecto francés Eugène Hénard presentaba, en una conferencia en Londres, sus ideas sobre el futuro de París: una ciudad de torres, estaciones de trenes y transporte aéreo. Tampoco fue así, o no exactamente.

8 Pocos años después el arquitecto italiano Antonio Sant'elia, miembro del grupo de los futuristas, imaginaba una "ciudad nueva" de rascacielos conectados por sistemas o transporte público masivo. Tampoco fue así, o no exactamente.

9 Tampoco el plan de Le Corbusier para París, que concentraba los edificios en torres altas, separadas por jardines.

10 O el plan de Ludwig Hilberseimer que, como Le Corbusier, imaginó una ciudad de múltiples capas de tráfico separando vehículos de peatones.

11 No muy distinto a lo que retrató Fritz Lang en su clásico del cine de ficción: *Metrópolis*, de 1927.

12 Frank Lloyd Wright, en vez de torres y densidad, imaginó una ciudad extendida y casi universal que se debía al éxito del automóvil —máquina muy valorada por Wright.

13 También dependía del automóvil —no podía ser de otro modo— la ciudad imaginada por Norman Bel Geddes —diseñador industrial y de efectos teatrales— para General Motors, que patrocinó el pabellón de la Feria Mundial de 1939: Futurama, una ciudad que proponía la reorganización radical del territorio.

14 La realidad fue distinta a esas ciudades imaginadas. Hubo grandes proyectos.

15 ...pero no siempre con buena suerte, aunque el desastre de Pruitt-Igoe, el conjunto de vivienda social diseñado por Minoru Yamasaki, autor también de las Torres Gemelas de Nueva York, no sea atribuible sólo a su arquitecto, sino también a las condiciones sociales y económicas del momento.

16 Eso no impidió, a pesar de todo, seguir imaginando otras nuevas formas de habitar...

17 ...nuevas ciudades —aunque fueran dibujadas—...

18 ...o *collages* críticos de realidades en apariencia incompatibles: el portaviones y el campo.

19 Y de la casa que Buckminster Fuller construyó en 1929, de la cual dijo que se tenía que preguntar a cualquier arquitectura: “¿cuánto pesa su proyecto?”

20 ... la que entre 1957 y 1967 se exhibió en Tomorrowland de Disneylandia, construida en colaboración con la compañía Monsanto y el MIT, y cuyas novedades interiores —como el horno de microondas— han pasado a ser parte de nuestra realidad cotidiana en mucho mayor medida que la arquitectura misma.

21, 22, 23 [No estoy seguro si sobren: el cine, más radical y con mayor libertad, tampoco imaginó siempre el futuro con precisión].

24 Tal vez por eso el futuro siempre está en otra parte, no exactamente donde lo imaginamos.

25 El futuro es adaptabilidad, el futuro no son ideas y formas cerradas, sino abiertas y transformables, que permiten otros usos, múltiples usos en vez de uno solo...

Notas

¹ “El hilo de Ariadna”, en Xipe Toteq, ITESO, vol. XX, núm. 4, p. 319.

² Gabriel Cámara, Otra educación básica es posible, México, Siglo XXI, 2008.

³ Iván Illich, Deschooling Society, Nueva York, Marion Boyars, 1970, p. 101.

⁴ Este texto fue escrito originalmente en inglés. Una versión más extensa puede verse en *Afterall* 24, verano de 2010.

⁵ Inti Guerrero es un crítico de arte y curador colombiano residente en Amsterdam. Formado en el Programa Curatorial del De Appel en Holanda, y con estudios

de Historia e Historia y Teoría de Arte y Arquitectura en la Universidad de los Andes, en Bogotá, Colombia, y en la FFLCH y en la ECA de la Universidade de São Paulo, Brasil. Curador en residencia de la Fondazione Sandretto Re Reabaudengo, Turín, 2010, y de Capacete entretenimentos, Río de Janeiro, 2009. Curador de exposiciones como *A cidade do homem nu*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010; *Duet for Cannibals*, Royal Tropical Institute, Amsterdam, 2010; *Light Years*: Cristina Lucas, Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid, 2009, y co-curador de *Yo no soy ésa*, Galería Santa Fe, Bogotá, 2005, entre otras.

⁶ Flávio de Carvalho, "A cidade do homem nu", ponencia para el IV Congreso Pan-Americano de Arquitectos, Río de Janeiro, 1930. También publicado en *Diário da noite*, 1 de julio de 1930, republicado por Luiz Carlos Daher, en Flávio de Carvalho: *Arquitetura Expressionis*, mo, São Paulo, Projeto, 1982, y traducido al inglés en: Valeska Freitas (ed.), *100 years: Flávio de Carvalho: Revolucionario romántico*, cat. exp., Río de Janeiro, CCBB, 1999, p. 58.

⁷ Ibid.

⁸ "[D]esvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psicicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente". Flávio de Carvalho, *Experiência* no. 2, Río de Janeiro, Nau, 2001. Ésta y las siguientes traducciones de Flávio de Carvalho pertenecen al autor.

⁹ André Breton, Nadja (trad. Richard Howard), Nueva York, Grove Press, 1960, p. 113.

¹⁰ Escritura de Flávio de Carvalho sobre el boceto del New Look.

¹¹ Ibid.

¹² "Brave New Look", en *Time*, 26 de junio de 1956, p. 30. Traducción del autor.

¹³ Entre agosto de 1934 y febrero de 1935, luego de haber participado como ponente en el VIII Congreso Internacional de Psicotécnica que tuvo lugar en Praga, de Carvalho viajó por Europa oriental y occidental. Sus anotaciones y dibujos realizados durante ese periodo se convirtieron en los fundamentos que lo llevaron a escribir la serie de artículos "Casa, Hombre y Paisaje", y uno de sus productos literarios: *Los huesos del mundo*, *Os ossos do mundo*, Río de Janeiro, Ariel, 1936; publicado otra vez por la Editora Antiqua en São Paulo en 2005. Allí narra desde su partida de São Paulo, conversaciones con intelectuales y artistas en bares de Londres y París, la participación de la delegación nazi en el Congreso de Psicotécnica en Praga, y su objetivo principal en Transilvania, que era el de entrevistar al rey de los gitanos.

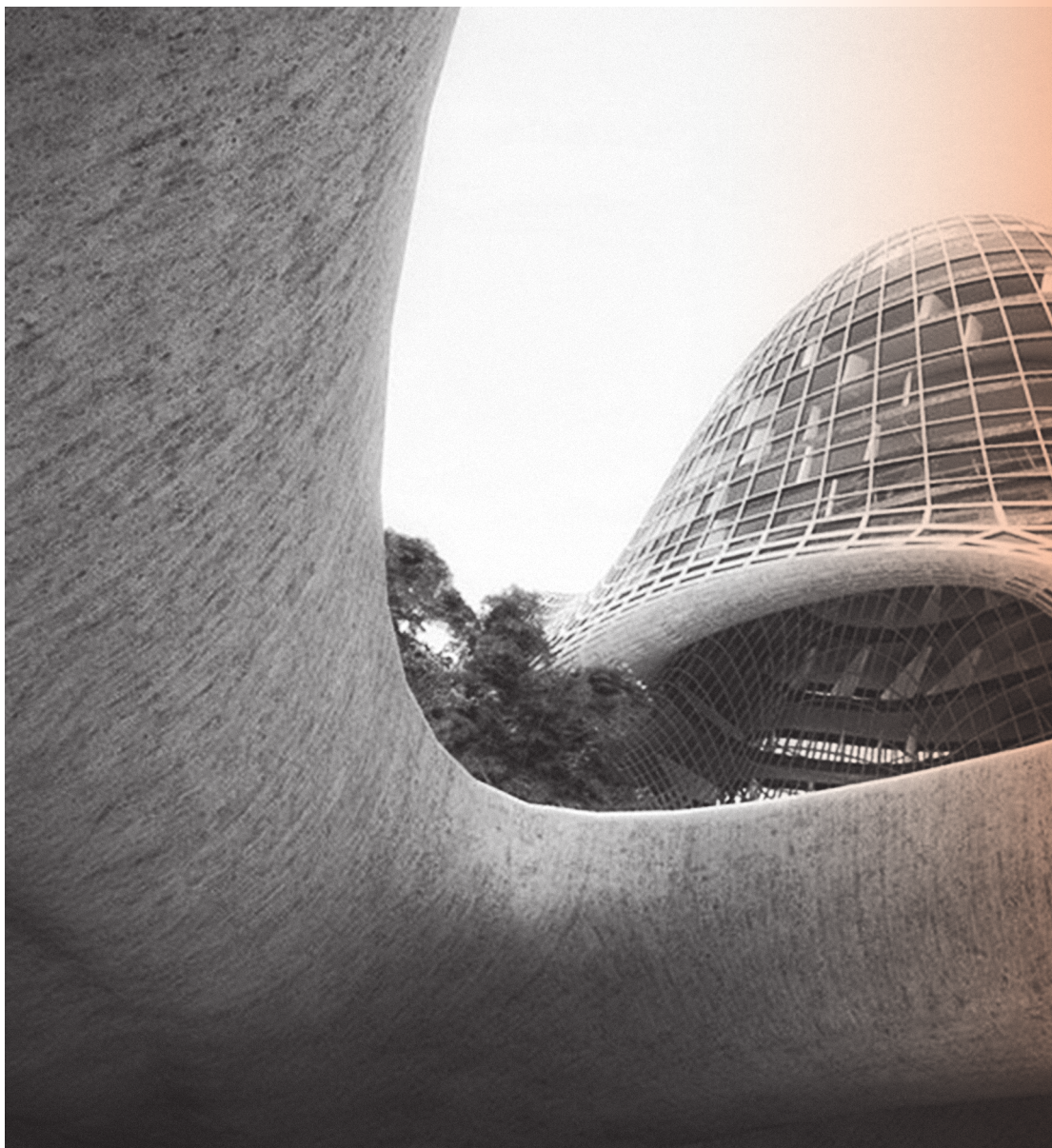
¹⁴ El "Manifiesto neoconcreto" fue publicado en el periódico *Jornal do Brasil*, en marzo de 1959.

¹⁵ "Already Hélio's earliest Parangolé capes, as clothing, are by nature transexual. They have no attachment to conventional signs of either masculinity or femininity [...] Gay sexuality could be traced in his work, but all his proposals related to sexuality seem to be nondivisive, transexual". Guy Brett. "The experimental exercise of liberty", en *Hélio Oiticica*, Rotterdam, 1992, p. 233.

¹⁶ En 1956, las mujeres en São Paulo llevaban el largo de su falda justo debajo de las rodillas.

¹⁷ Por "arquitectura moderna" no me refiero únicamente a las vanguardias históricas en las que se ubican las utopías de Flávio de Carvalho, sino que parto de las grandes reformas cívicas que purificaron el espacio urbano y doméstico (por ejemplo, el alcantarillado moderno del siglo XVIII), utilizando la higiene como discurso progresista, que a su vez crearon divisiones sociales, raciales y religiosas. "What emerges during the last decades of the 18th century is a 'curing machine (machine à guérir) [...] a technology of power that allows a whole knowledge of the individual, but through this also a new form of individuation, to take place. The forms of architecture have to reflect in the most precise way the new forms of techniques for assessing and determining health (to separate, but also to allow for circulation, surveillance, classification, etc.)". Sven-Olov Wallenstein, "Foucault and the Genealogy of Modern Architecture", en *Essays Lectures*, Estocolmo, Axl Books, 2007, p. 384.

¹⁸ Durante el primer mandato de Getúlio Vargas (1930-1945), los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer construyeron el Pabellón Brasileño para la Feria Mundial de Nueva York en 1939, con un lenguaje arquitectónico austero y moderno que fue aclamado por la prensa y que demostraba que Brasil era parte del orden global occidental, moderno y progresivo. En 1943, el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicó una exposición a la arquitectura moderna en Brasil, titulada *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*.





Michael Rojkind, detalle