

Conversación con Sergio Ferro

Del original de Ariane Stolfi, Daniela Gomes Rezende y Tatiana Morita Nobre – estudiantes da FAU USP, *Eternos questionamentos de canto*, disponible al 22-11-2012 en

http://www.usp.br/fau/deprojeto/labhab/biblioteca/textos/nobre_conversa_sf.pdf

Traducción: Cervilla, Matías y Ж

Nota de la traducción

El texto a continuación es una traducción de la transcripción portuguesa de una charla que Sergio Ferro dio en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP) el 27 de Febrero de 2002. La transcripción y edición portuguesa fue realizada por Ariane Stolfi, Daniela Gomes Rezende y Tatiana Morita Nobre, en aquel momento estudiantes de la FAU. La presente edición contiene además una breve biografía de Sergio Ferro, diversas notas al pie e imágenes. La presente no es la versión definitiva de un trabajo libre cuyos cambios y mejoras posiblemente sean continuos.

Breve Biografía

Sérgio Ferro Pereira (Curitiba, Paraná, Brasil 1938). Pintor, dibujante, arquitecto y profesor. En 1962 se recibe de arquitecto en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – (FAU-USP). Tres años después, en la misma facultad hace un posgrado en museología y evolución urbana. En 1965, participa de la organización de la muestra “Opinião 65”, en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM/RJ), donde también expone. En 1966 cursa semiología en la Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. En la década de 1960, integra junto a Flávio Império (1935 - 1985) y Rodrigo Lèfevre (1938 - 1984) el grupo Arquitetura Nova, creado con el objetivo de una comprensión del ejercicio de la profesión de arquitecto simultáneamente como acción cultural, política y productiva. El grupo realiza propuestas de políticas públicas urbanas, ligadas a proyectos habitacionales populares. Los proyectos de residencias realizados por Sérgio Ferro en ese período mantienen diálogo con la producción de Vilanova Artigas (1915 - 1985). Se desempeñó como profesor de la Escola de Formação Superior de Desenho, entre 1962 e 1968; del curso de Historia del Arte y de Estética de la FAU-USP, desde 1962 hasta 1970; y del curso de arquitectura de la Universidade de Brasília - UnB, entre 1969 e 1970. En 1970 es

apresado por la Operación Bandeirante (OBAN)¹ y pasa preso algunos meses en el presídio Tiradentes donde compartió celda con el periodista y artista plástico Alípio Freire. En su estadía en la cárcel participó de lecturas, debates, producciones literarias y particularmente se en producciones artísticas colectivas, reflexionando sobre las artes plásticas y produciendo obras e improvisando diseños con materiales de uso cotidiano en la prisión. En 1972, perseguido por la dictadura militar, se exilia a Francia. De 1972 a 2003, es profesor en la École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble [Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble], en Francia, y, en la misma universidad, funda el laboratorio Dessin et Chantier [diseño y canteiro] y lo dirige de 1982 a 1997. Realiza pinturas figurativas, inspirándose principalmente en figuras presentes en los dibujos de las pinturas de Michelangelo Buonarroti (1475 - 1564). En 1987 recibe el premio de mejor pintor de la Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. Publica, entre otros, los libros *O Canteiro e o Desenho*, 1979, *Michelangelo: Notas por Sérgio Ferro*, 1981, y *Michel-Angel, Architecte et Sculpteur*, 1998. Realiza murales para varias instituciones en Francia y en Brasil, como el Memorial da América Latina, en 1990, y el Memorial de Curitiba, en 1996 y en 2002.

CHARLA CON SERGIO FERRO EN FAU-USP

Sergio Ferro - Les pido disculpas por dos o tres cosas. Primero, hace 30 años que doy clases en francés y mi portugués de vez en cuando flaquea por falta de práctica. Discúlpennme de antemano. Lamentablemente habrá algunos galicismos y errores gramaticales en mi discurso. Segundo, no será una conferencia porque me tomaron por sorpresa y no tuve tiempo de prepararla. Voy a hablar un poco y después me gustaría que realmente conversáramos, como dice en el cartel. Una conversación, ¿No? No una conferencia con discusiones y debates, una charla un poco más libre. A pesar de que la historia y los orígenes por sí mismos no explican mucho, voy a comenzar situando mi trabajo en teoría y la crítica de la arquitectura.

Yo fui, como ustedes, alumno de la FAU², cuando aún estaba en la calle Maranhão. Luego me hice profesor, fui asistente de Flavio Motta³. En aquella época los estudiantes hacían arquitectura muy

¹ La Operação Bandeirante (OBAN), (en español Operación Bandeirante), fue un centro de informaciones e investigaciones financiado por grupos empresarios brasileños como Grupo Ultragás, Grupo Camargo Corrêa, Grupo Objetivo, Amador Aguiar (Bradesco) y por multinacionales como la Ford y la General Motors y montado por el Ejército de Brasil durante la dictadura brasilera en 1969. En esta operación participaron las tres armas junto al DOPS, la policía política, coordinando allanamientos, detenciones, torturas e interrogatorios y otras acciones de los organismos de combate a la izquierda.

² Sergio Ferro ingresa en la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU-USP) en 1957, junto a Rodrigo Lefèvre.

temprano. Desde el 2º año de cursada yo ya tenía una oficina⁴ junto a Rodrigo Lefèvre⁵ y más tarde con Flavio Império⁶. Nosotros ya hacíamos proyectos, a veces bastante grandes. Ese año hice varios predios, por ejemplo, en Brasília. Predios horrorosos, enormes, que no están en ningún currículum, siempre siguiendo aquellos garabatos de Niemeyer⁷.

En aquel tiempo el arquitecto iba bastante al canteiro⁸ de obras, el papel del arquitecto era mucho más vasto que el de hoy en día. En 1958, 59, 60, 61 yo iba frecuentemente a Brasília y ayudé un

³ En 1962 Sergio Ferro comienza a dar clases de Historia del Arte en la FAU como asistente de Flavio Motta. **Lúcio Flávio Motta Lichtenfelds** (São Paulo, SP, 1923), fue maestro, historiador de arte, diseñador y pintor. A finales de 1930, comenzó a dibujar y hacer esculturas en el estudio del escultor José Cucê, entonces presidente del Sindicato de Artistas, y conoce a varios artistas. En la década siguiente, frecuenta los ateliers de Joaquín Figueira, Mario Zanini, Rafael Gálvez y Sylvio Alves, entre otros. Divide un atelier en la Avenida São João con Rafael Gálvez, Sylvio Alves y Odetto Guersoni. Se graduó en filosofía en la Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo - USP. Comienza a enseñar historia del arte. En 1949, con artistas Bonadei Nelson Nobrega, Alfredo Volpi, y Waldemar da Costa y Waldemar Amarante, crea la Escuela Libre de Artes Plásticas, de corta duración. A finales de 1950 crea el curso de formación para los profesores del Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, que es posteriormente transferido a la Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP. Se convierte en profesor de historia del arte y la estética en el departamento de historia de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo - FAU / USP, que ayuda al arquitecto Vilanova Artigas y profesor en la reformulación del plan de estudios. Participa activamente en el debate político que rodea a los arquitectos de la FAU / USP publica textos de historia del arte. En 1965, expone pinturas en el MASP y dibujos en la Galería Goeldi, Río de Janeiro. En 1967, hace una intervención junto a Nelson Leirner y son reprimidos por la policía. En 1973, Flavio expone en la galería Grupo B, Río de Janeiro. Gana el premio para el arte, la comunicación de la Asociación Paulista de Críticos de Arte – APCA.

⁴ Desde 1959 Sergio Ferro y Rodrigo trabajaron conjuntamente en muchos proyectos. En 1960 ambos ingresaron al Partido Comunista. En esta época arman una oficina en la calle Haddock Lobo que luego se mudaría a la calle Marques de Paranaguá. Flávio Império se une a ellos en 1961.

⁵ **Rodrigo Brotero Lefèvre** (São Paulo, 9 de febrero de 1938 – Guinea Bissau, 9 de Julio de 1984) fue un arquitecto y profesor universitario brasileño. Estudió arquitectura en la FAU-USP, donde ingresó en 1957, graduándose en enero de 1962. A partir de ese año hasta 1981 fue profesor de Historia de la Arquitectura Contemporánea en esa facultad. A finales de la década de 1960 participó de la lucha armada contra el régimen militar. En aquella época, junto a sus compañeros del movimiento denominado Arquitetura Nova, Sergio Ferro y Flavio Império, estableció relaciones con el Partido Comunista de Brasil, que promovía la guerrilla como camino para la revolución socialista en el país. El 20 de marzo de 1968, junto a Sergio Ferro y el economista Diógenes José Carvalho Oliveira, colocó una bomba-reloj en el estacionamiento del subsuelo del Conjunto Nacional, en São Paulo, buscando alcanzar los cimientos del edificio donde funcionaba la biblioteca del UISIS (U.S. Information Service, actualmente U.S. Information Agency), y el consulado estadounidense. El atentado fallido alcanzó a tres estudiantes que caminaban por el lugar y fueron heridos. A finales de la década de 1970 cae preso por su militancia política y es alejado de la Universidade de São Paulo. Junto a Sergio Ferro y Flavio Império constituyó el grupo denominado Arquitetura Nova, expresión tomada del famoso artículo de Ferro que en 1967 marcó una especie de manifiesto de ruptura con Artigas, la arquitectura paulista y sus relaciones con el proyecto nacional desarrollista. De hecho el grupo desarrolló una crítica a la arquitectura brasileira, personalizada en las figuras de Oscar Niemeyer y Vilanova Artigas, ponderando la valorización de las relaciones de trabajo en el cantero de obras. Desde el punto de vista técnico se destaca el uso de construcciones abovedadas con el uso de material cerámico, verificadas principalmente en residencias y escuelas: tal artificio transforma el techo de la futura construcción en una protección al propio cantero, visto que su ejecución es prioritaria en el cronograma de la obra, valorizando de esta forma el trabajo del obrero. En 1970 Lefèvre fué docente de la FAU-Santos, del curso de arquitectura en la Facultad de Bellas Artes de São Paulo y de la FAU de la Pontificia Universidade Católica de Campinas (1977-1984). Desde 1973 hasta su muerte, Lefèvre trabajó también en el Departamento de Arquitectura de la empresa Hidroservice, donde participó de diversos estudios y proyectos, entre ellos la sede de DNER (Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes) en Brasília y el Instituto de Ambulatorios de Hospital das Clínicas de São Paulo y una serie de estudios relativos a la implantación de un sistema de salud y saneamiento en Guinea Bissau, donde Lefèvre fallece en un accidente automovilístico.

⁶ **Flavio Império**, arquitecto y escenógrafo, profesor de comunicación visual de la FAU, USP, desde 1962 hasta 1977.

⁷ **Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho** (Río de Janeiro, Brasil, 15 de diciembre de 1907) es un arquitecto brasileño, más conocido como El que se alimenta de Sol o solo por Oscar Niemeyer (pronunciado como Ós-car Ni-má-ier). Seguidor y gran promotor de las ideas de Le Corbusier, es considerado uno de los personajes más influyentes de la arquitectura moderna internacional. Fue pionero en la exploración de las posibilidades constructivas y plásticas del hormigón armado.

⁸ El término en portugués es “Canteiro de obra” o simplemente “canteiro” (como en este caso) y su traducción al castellano es obra, pero solo en el sentido del lugar físico donde la obra en construcción se lleva a cabo. Elegimos dejarlo como “canteiro” debido a la

poco al nacimiento de la capital. No tanto el proyecto, el diseño de Lúcio⁹, sino el levantar, el salir del llano. Y salí de aquí con la universidad, con arquitectos llenos de buenos discursos para la sociedad brasileira. Era el periodo del desarrollismo¹⁰: nosotros habríamos de modificar el Brasil, construir un Brasil nuevo, industrializarlo. Y todo con una perspectiva social también enunciada de forma bonita. Solo que, al llegar a Brasilia, vi aquellos hermosos diseños de Niemeyer, perfectos, blancos, purísimos, pero con una masa de gente ultra-miserable, ultra-explotada construyéndolos. Las condiciones de trabajo eran terribles. Venían trabajadores del Brasil entero, que se agrupaban bajo el techo de aquellas iglesias bonitas de Niemeyer parecidas a un triángulo y se quedaban esperando que pasaran por allí los camiones que los contrataban. Después los obreros iban al *canteiro de obras*, frecuentemente cercado, como en la Edad Media. Las huelgas eran reprimidas de la manera más violenta posible, con muertes, asesinatos.

Años más tarde, cuando estuve preso, algunos obreros que participaron de la construcción de Brasilia me contaron los problemas de una vida cotidiana de hambre, de miseria, de comida podrida en aquel lugar remoto. Entonces, para mí, desde 2º o 3º año de la facultad, fue un enorme contraste ver cómo era producida la arquitectura: nuestro diseño, teóricamente casi siempre cargado con las mejores intenciones, intenciones sociales, abiertas y muy bonitas, al llegar del otro lado, era realizado en las peores condiciones que se pueda imaginar. La explotación del trabajo, la miseria de los trabajadores era gigantesca, escandalosa, como es hasta hoy.

Eso arruinaba un poco nuestro sueño, nuestra esperanza de arquitecto, el arquitecto transformando la sociedad, la visión social del arquitecto que, en aquel periodo agitado de los años 60, era constantemente debatida aquí en la facultad, o mejor dicho en la calle Maranhão¹¹.

Yo, por otro lado, formaba parte, formo parte aun, de una familia burguesa, paulista y todo eso. En esa época mi padre hacía política y era del PSD¹², esto es, aliado de Juscelino¹³, de Tancredo¹⁴,

posible ambigüedad interpretativa del término “obra”, que puede dar lugar a interpretarse erróneamente como la obra acabada, obra de arte, etc. Para este último caso, al igual que en lengua portuguesa, se utilizará el término “obra”.

⁹ **Lúcio Costa** (Toulon, Francia, 27 de febrero de 1902 — Río de Janeiro, 13 de junio de 1998) fue un arquitecto y urbanista conocido mundialmente por el proyecto del Plan Piloto de Brasilia.

¹⁰ Desarrollismo, *Econ.* Doctrina que defiende una política gubernamental de promoción del desarrollo económico, en especial de la industrialización. En Brasil, el periodo del presidente Juscelino Kubitschek fue marcado por el Desarrollismo.

¹¹ Entre 1948 y 1968 la sede de la FAU-USP se encontraba en Rua Maranhão 88, en el barrio de Higienópolis, São Paulo. Luego del cambio a la Ciudad Universitaria en Rua do Lago, 876, en 1973 el predio reinició sus actividades albergando cursos de posgrado y la biblioteca de la FAU:

¹² **PSD**, Partido Social Democrático, creado por Getúlio Vargas en 1945.

¹³ **Juscelino Kubitschek de Oliveira** (Diamantina, 12 de setembro de 1902 — Resende, 22 de agosto de 1976) o simplemente Juscelino Kibitschek, fue un médico, militar y político brasileiro. Conocido como **JK** (*jota-cá*), fue Intendente de Belo Horizonte (1940-1945), gobernador de Minas Gerais (1951-1955) y presidente de Brasil entre 1956-1961. Fue responsable de la construcción de una nueva capital federal, Brasilia para promover el desarrollo del interior de Brasil y la integración del país. Su periodo presidencial se caracterizó por la implantación del desarrollismo.

¹⁴ **Tancredo de Almeida Neves** (São João del-Rei, 4 de marzo de 1910 — São Paulo, 21 de abril de 1985), conocido como Tancredo Nevez, fue un abogado, empresario y político brasileiro, electo presidente en 1985.

de Ulisses¹⁵. Esta gente iba mucho a casa, la casa de mi padre, y yo escuchaba sus reuniones desde atrás de la puerta. No podía presenciarlas debido a que ya en ese entonces era de izquierda. Y ahí el contraste, terrible, entre los discursos íntimos de ellos, lo que ellos querían para Brasilia, para Brasil, y lo que media hora después decían en radios, en la televisión y diarios, un contraste brutal. Y yo, a través de una especie de privilegio, quedé arriba del muro, viendo de un lado los discursos del poder, de Juscelino, de Tancredo, de Ulisses, y de otro, sus proyectos reales. No los anunciados, sino los reales. Y, aun, siendo arquitecto, con aquel sueño maravilloso de hacer una arquitectura para el pueblo, para la sociedad, pero viendo esta masacre, esa violencia subyacente a la producción.

A partir de este periodo nosotros comenzamos, sobre todo Rodrigo y yo, a inquietarnos un poco con esta dualidad, con esa imposibilidad casi humana de soportar la contradicción entre el discurso lleno de buenas intenciones y la caída de esas intenciones en una realidad de las más difíciles. Desde aquel tiempo hasta hoy, no sólo en Brasil, también en Europa, el *canteiro de obras* es uno de los lugares privilegiados de la explotación, de la violencia. Los obreros hasta hoy, tienen los menores salarios, las mayores jornadas de trabajo, las peores enfermedades del mundo laboral (la silicosis, que viene del cemento, por ejemplo), la mayor cantidad de accidentes. Esto continúa y es válido prácticamente en el mundo entero hasta hoy. La violencia social es bastante grande en este sector: es difícil explicar por qué ella se concentra tanto en nuestro dominio. Hay otras producciones, hay otros campos de realización, pero esto concentra de manera específica en la arquitectura.

Estudiando *El Capital*¹⁶, de Marx¹⁷, poco a poco fuimos viendo que, en el fondo, la arquitectura es producida de una forma bastante elemental, una manufactura cuya lógica data del siglo XV en Europa, pero que hasta hoy se mantiene sin grandes transformaciones, a pesar de los esfuerzos de los que buscan la industrialización de la construcción. Hasta hoy continúa el dominio de la manufactura. El proceso de producción es simplísimo, son de diez a doce tipos de trabajo: albañil, carpintero, pintor, etc. Estos obreros ejecutan tareas bastante simples, realizables con

¹⁵ **Ulisses Silveira Guimarães** (Itirapina, 6 de octubre de 1916 - Angra dos Reis, 12 de octubre de 1992) Ulysses Guimarães fue un político brasileiro que tuvo un gran papel en la oposición a la dictadura militar y en la lucha por la redemocratización de Brasil.

¹⁶ El capital (en alemán: Das Kapital) de Karl Marx, publicado en 3 tomos entre 1864 y 1894 es un tratado de crítica de la economía política clásica; al mismo tiempo, puede leerse como un estudio sobre la especificidad histórica de la sociedad moderna. En la medida en que Marx considera que la esfera económica, el capital, domina y condiciona el funcionamiento de la sociedad moderna, la crítica de la economía política, es decir, del saber sobre esa esfera, se torna el punto de partida fundamental para comprender qué es la sociedad moderna y cómo funciona a través de las relaciones de dominación entre las clases, de un lado los proletarios y del otro los burgueses.

¹⁷ **Karl Heinrich Marx Pressburg** (Tréveris, Alemania, 5 de mayo de 1818 – Londres, Reino Unido, 14 de marzo de 1883), fue un filósofo, economista y militante comunista alemán de origen judío. En su vasta e influyente obra, incursionó en los campos de la filosofía, la historia, la sociología y la economía. Junto a Friedrich Engels, es el padre del socialismo científico, del materialismo histórico, de la dialéctica materialista y del marxismo. Sus escritos más conocidos son el Manifiesto del Partido Comunista (en coautoría con Engels) y El Capital.

instrumentos primarios y con conocimientos fácilmente disponibles. Sin hablar de obras muy complicadas, siempre es posible hacer arquitectura de manera simple.

Mientras tanto, para que el capital pueda explotar el sector de la construcción, es preciso exactamente redoblar la violencia directa y redoblar las sofisticaciones intelectuales de dominación. Y ahí comenzaba un dolor mayor para nosotros, los arquitectos, viendo que el diseño de arquitectura, el proyecto de arquitectura, es parte de esos instrumentos de dominación.

Voy a contar otras historias porque es más simple.

Brunelleschi¹⁸, ya en el final del periodo gótico, en Italia, comienza a instalar una manufactura de la construcción civil. Él fue uno de los primeros, estoy dando nombres para situarnos, evidentemente.

¿Qué hace él? ¿Cuál es su primera medida ante el mundo del trabajo?

Él tenía trabajadores magníficos, artesanos de la mayor capacidad que habían hecho, prácticamente sin arquitecto, las iglesias románicas, las primeras iglesias góticas. Existía entonces una figura, un *proto-arquitecto*, que era una especie de jefe, un gran jefe de obra organizando aquellos 30, 40 o 50 hombres y su trabajo, pero no había ninguna diferencia social. Frecuentemente, ese *proto-arquitecto*, variaba de obra en obra: aquí era el cortador de piedra que hacía las veces de jefe, pero en otra obra del mismo equipo podía ser otro quien tomaba las decisiones más difíciles en esa posición de organizador, de distribuidor de trabajo. La primera cosa que Brunelleschi hace es cambiar las reglas del diseño de arquitectura. Ellos estaban acostumbrados, esos obreros. Ustedes conocen la imagen de Dios en la Edad Media con aquel brutal compás¹⁹... Dios trazando el mundo es el jefe de canteiro.

¹⁸ **Filippo di Ser Brunellesco Lapi, Filippo Brunelleschi** (1377 - 15 de abril de 1446) fue un arquitecto, escultor y orfebre renacentista italiano. Es conocido, sobre todo, por su trabajo en la cúpula de la catedral de Florencia II Duomo. Sus profundos conocimientos matemáticos y su entusiasmo por esta ciencia le facilitaron el camino en la arquitectura, además de llevarle al descubrimiento de la perspectiva cónica.

¹⁹ En una ilustración de una Biblia moralizadora francesa (texto bíblico con comentarios moralizadores) de mediados del siglo XIII, aparece Dios Padre como arquitecto (arriba). Esta obra muestra el progresivo retorno al estilo natural del arte romano -especialmente visible en la caída de la túnica y en la sugerencia de volumen-, un estilo que alcanzaría cotas de realismo sin precedentes en la pintura gótica. Aunque el artista no nos ha dejado su nombre (y esto es típico de las pinturas de la Edad Media), el cuadro tiene una fuerza casi giottesca.

Los jefes paseaban con grandes compases, grandes reglas y hacían diseños esquemáticos. Después, en la obra, ellos iban diciendo, trazando las proporciones y los diseños con aquel compás magnífico directamente en la construcción. Aquello producía las maravillas que ustedes conocen, por ejemplo, la catedral de Chartres²⁰, entre otras.

La época de Brunelleschi coincide con el final de un período muy agitado en Florencia y en Europa en general, con diversas revoluciones sociales: la rebelión de los *Ciampi*²¹ y de los *Ongle Bleu*²². Después de este período de gran agitación, viene una nueva política. La manufactura ya existía en las industrias del tejido y éstas llamaron a Brunelleschi para hacer la cúpula de Santa María de Fiori²³. Brunelleschi comienza adoptando otro lenguaje, totalmente diferente: el orden clásico, el dórico, etc., todo el clasicismo del Renacimiento. Él va a buscar un lenguaje que había sido olvidado, que había sido abandonado, que ya no era el lenguaje de los obreros que estaban allí. Y cambia el lenguaje: Pone columnas, pone capiteles, pone columnas griegas... Esto significa que él va a introducir un diseño que no es el diseño de los obreros, que no es el diseño que está a disposición del conocimiento de éstos.



²⁰ La Catedral de la Asunción de Nuestra Señora (en francés: Cathédrale de l'Assomption de Notre-Dame), es una iglesia catedralicia de culto católico romano bajo la advocación de Nuestra Señora, la Virgen María en la ciudad de Chartres, en el departamento de Eure y Loir, en Francia, al noroeste de país, a unos 80 km de la capital estatal, París. Asimismo es la sede de la Diócesis de Chartres, en la Archidiócesis de Tours.

²¹ Los Ciampi eran los trabajadores de la industria textil, de baja condición social y económica, y carentes de cualquier especialización. En 1378 una revuelta popular llevó a las clases más bajas al poder de Florencia, Italia.

²² Literalmente, uñas azules, trabajadores no calificados de la industria textil.

²³ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/II_Duomo_Florence_Italy.JPG

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Florence_Dome.JPG

A partir de ahí hasta el siglo XIX, más o menos, la arquitectura es doble, como casi toda la arquitectura de esa época. De un lado una estructura masiva de ladrillo, que realmente sostenía el edificio y, en la fachada, esculpidos, columnas, arquitrabes, frontones, etc. La arquitectura se escindía en dos partes: una que los antiguos obreros aun hacían, aunque era cuidadosamente ocultada; otra el diseño de decoración que se aplicaba encima.

La explotación de la obra, la reducción de los salarios, todo esto ya se hacía presente, pero una de las entradas más importantes para invertir la autonomía productiva que existía antes fue cambiar el diseño, extraer el diseño del canteiro y transformarlo en algo autónomo, independiente, que hablaba un lenguaje que no era el lenguaje de la producción. Esto aun continúa: son rarísimos los diseños de los arquitectos que realmente son de la producción, que son el diseño de los productores, un diseño del *hacer*. Casi toda la arquitectura hasta hoy es un travestimiento, una decoración, un encubrimiento de aquello que es el verdadero lenguaje, la verdadera práctica constructiva. Parece así medio fantasmagórico, pero todo esto es exactamente necesario para poder disminuir, despojar a los trabajadores de la autonomía productiva.

Yo repito: la manufactura es muy simple y sería muy fácil que los propios obreros, con ayuda de los arquitectos, pudiesen asumir el control total de los procesos productivos, de la A a la Z, sin mayor interferencia.

Además de los otros recursos de dominación -dominación económica, arrojar al sujeto desocupado en el mercado de trabajo- en el campo específico de la construcción civil existe la ayuda del diseño de la arquitectura, que es mortalmente ofensivo en relación a los trabajadores, a los productores. Ustedes tienen un buen ejemplo de esto aquí en Brasil: esta mañana visité la bellísima Pinacoteca del Estado, que Paulinho²⁴ reformó. Allí en la arquitectura de Ramos de Azevedo²⁵, ahora visible en ladrillo, ¿Qué es lo que ustedes ven? Lo que está sosteniendo aquellas paredes son macizos, bloques enormes de ladrillo y, diseñado en la fachada, columnas, arquitrabes, arcos. Nada de aquello funciona, nada de aquello es operativo materialmente, y sólo está hecho para encubrir, tapar, esconder lo que sería una arquitectura directa, de expresión del canteiro.

En los años 60, Rodrigo Lefèvre y yo, con mucha dificultad y discusión, poco a poco fuimos formulando nuestras hipótesis de trabajo.

Alrededor de 1967, expusimos por primera vez nuestras tesis en la FAU, resumidas por mí en el libro *O canteiro e o Desenho*²⁶. Este trabajo fue presentado en condiciones bastante difíciles. Yo recuerdo que en una de éstas aulas aquí al lado, donde yo daba clases, siempre había un oficial de

²⁴ **Paulo Mendes da Rocha**, arquitecto de la FAU Mackenzie, fue profesor-doctor de la FAU USP, jubilado.

²⁵ **Francisco de Paula Ramos de Azevedo** (São Paulo, 8 de diciembre de 1851 — ibídem, 1 de junio de 1928) fue un arquitecto brasileño.

²⁶ Ferro, Sergio, *O canteiro e o Desenho*, Sao Paulo, Revista Projeto, 1979.

policía que venía a grabar las clases y a escuchar a los alumnos. Ya estaban un poco detrás mío por mi participación en la revista *Teoría e Prática*²⁷. Yo ya formaba parte de la ALN y de la VPR²⁸, en ese entonces la situación era medio pesada. Tenía un “ciudadano” ahí con el grabador y nosotros, no sólo yo, también otros profesores, adquirimos el hábito de hablar de una manera bastante complicada para que el “ciudadano” no entendiese absolutamente nada. Los alumnos entendían, ellos sabían que estábamos hablando en un semicódigo y sabían que tenían que interpretar lo que era dicho allí en otro registro, en una clase con varios estratos de significación. Ese vicio se me pegó y sé que mi libro *O Canteiro e o desenho* hasta hoy es bastante difícil de ser leído, si es que aun es leído, no tengo la menor idea. Es rebuscado, complicado, lleno de frases que van y vienen. Es un poco un vicio de juventud y mucho efecto de la censura que quedaba marcada en nuestra manera de exponer los trabajos.

Pudimos hacer aquí en São Paulo -Rodrigo más que todos nosotros, yo poco, Flavio otro poco- algunas experiencias gracias a profesores de la Universidad con los que cultivábamos la amistad, aceptando que nosotros hiciésemos un poco de experiencia con sus casas. Entonces en la casa de Boris Fausto²⁹, en la casa de Bernardo Issler³⁰ y más tarde en la de Juarez Brendão Lopez³¹, hacíamos nuestras experiencias. Algunas funcionaban, otras acotadas, no funcionaban tan bien, pero ellos fueron lo bastante simpáticos para siempre aceptar que las hiciéramos a costa suya.

Al irme a Europa³², ya no me fue posible hacer arquitectura, a pesar de haberlo intentado varias veces; primero porque nuestro título de arquitecto no es reconocido allá, no hay reconocimiento recíproco del título, lo cual es una barbaridad, una estupidez, pero es así. Para poder ejercer arquitectura en Francia había dos maneras: una era rehacer la carrera de arquitectura, pero yo ya estaba enseñando en la escuela de arquitectura y quedaba mal darme clases a mí mismo. La otra manera de ser arquitecto en Francia siendo brasilero era llamarse Oscar Niemeyer. Niemeyer

²⁷ La revista *Teoria e Pratica* se publicó entre 1967 y 1968 y llegó apenas al tercer número. Ella fue interrumpida debido a la represión que la Universidad recibió por parte del régimen militar después de 1968. El colectivo de la revista era formado por profesores y alumnos de la Faculdade de Filosofia da USP (como Emir Sader, Roberto Schwarz y Ruy Fausto) ligados al grupo de discusiones de *El Capital* conocido como “Seminario Marx”. Sergio Ferro fue su director. En el primer número de esta revista fue publicado su texto *Arquitectura Nova*.

²⁸ Respectivamente *Acção Libertadora Nacional* y *Vanguardia Popular Revolucionária*, grupos de lucha armada formados en 1967 en los cuales Rodrigo Lefevre y Sergio Ferro ingresarían ese mismo año.

²⁹ **Boris Fausto** (São Paulo, Brasil, 1930). Doctor en Derecho e Historia por la Universidad de São Paulo, es profesor en el Departamento de Ciencia Política de esa casa de estudios, de la que también es asesor jurídico. Integra la Academia Brasileira de Ciencias. Escribió numerosos libros de historia de Brasil.

³⁰ Experto en comunicación, docente de la USP de ese periodo.

³¹ Respectivamente historiador, educador y sociólogo, profesores de la USP durante ese periodo.

³² Sergio Ferro es apresado en 1970 y dimitido al año siguiente de la FAU por *abandono del cargo*. Ese mismo año él sale de prisión y se muda a Francia donde será profesor de la Escuela de Arquitectura de Grenoble.

obtuvo un decreto especial de De Gaulle³³, que permitió que el hiciese arquitectura, hizo obras bellísimas allá: la sede del Partido Comunista, la sede del periódico L'Humanité y otras más.

Intenté hacer algunas pequeñas experiencias en la escuela de arquitectura de Grenoble³⁴. Ahí hicimos el trabajo más teórico, fundamos un laboratorio de investigación de Historia de la Arquitectura, *Dessin et Chantier*, Diseño y Canteiro³⁵, con varios miembros, oficialmente reconocido por el Ministerio de Construcción. Publicamos varios libros, artículos y tesis. Yo desarrollé particularmente un trabajo de Historia de la Arquitectura, la historia del Proyecto, la historia de la separación entre el diseño y la obra. Intenté hacer una Historia de la Arquitectura patas arriba, mirando la arquitectura desde abajo hacia arriba. De la obra hacia el diseño y no al revés.

Es impresionante cómo se puede ir cambiando las concepciones que habitualmente tenemos de la Historia de la Arquitectura. Lo que parece ser una revolución de formas, de estilos, cuando miramos hacia abajo son momentos de conflictos sociales, de lucha de clases en el canteiro.

Ejemplos: el orden clásico va del siglo XV al siglo XIX y termina con una enorme hecatombe, un desastre en el mundo obrero que es la Revolución Francesa. Sólo para que veamos cómo las ideas abstractas de libertad a veces pueden caer en el absurdo: en nombre de la libertad el gobierno de la Revolución Francesa impidió y prohibió toda asociación obrera. Resultado: el mundo obrero y de la construcción civil se desmanteló, no fue posible ninguna resistencia organizada. Y, con eso, curiosamente, ya no es necesaria la dualidad a la que me referí anteriormente. No es necesario ese refinamiento de la dominación en la obra porque los obreros ya están dominados de entrada, no hay elección.

Ahí comienzan los "neos": neo-clásico, neo-romántico, neo-gótico, neo-románico, etc., porque no había necesidad de un aparato de dominación constante.

A fines del siglo XIX, sucedió algo casi inverso: hay un movimiento obrero fuertísimo en Europa, cuando comienzan los sindicatos. Uno de ellos, sobretodo, comienza muy fuerte, medio anarquista, pero dominado por los trabajadores de la construcción civil. Éstos no piden mayores salarios, ni derecho a huelga, ni vacaciones, ni cinco minutos más para el almuerzo, sino que piden simplemente el control de la producción. Quieren que la producción de la arquitectura sea dominada y conducida por ellos de principio a fin: la finalidad del proyecto, la finalidad del objeto y hasta las condiciones de producción, reivindicaciones evidentemente imposibles. Los sindicatos

³³ **Charles-André-Joseph-Marie de Gaulle** (Lille, 22 de noviembre de 1890 – Colombey-les-Deux-Églises, 9 de noviembre de 1970) fue un militar, político y escritor francés, Presidente de la República Francesa de 1958 a 1969, inspirador del gaullismo, promotor de la reconciliación franco-alemana y una de las figuras influyentes en la historia del proceso de construcción de la Unión Europea.

³⁴ Ecole d'Architecture de Grenoble

³⁵ "*Desenho e Canteiro*"

más fuertes en Francia, en esa época, eran los sindicatos de trabajadores de la madera, de los trabajadores de la piedra: entonces, no es casualidad que en ese mismo momento se cambiasen los materiales. No es casual que en aquel momento la arquitectura cambiase los materiales, fundamentalmente cambia al concreto y al hierro, destruyendo, quitándole fuerza a esa gente dentro del canteiro. Comienza la gloriosa arquitectura contemporánea, cambiando de lenguaje, cambiando fundamentalmente la decoración en el momento en el que los obreros son fuertes.

Hay un período en el cual los arquitectos se aproximan bastante a los obreros: es durante el Eclecticismo, hasta hoy menospreciado en la historia oficial de la arquitectura, cuando la técnica de construcción aparece cambiada en sí y se torna aparente. Hubo un gran peligro para el sistema con la arquitectura ecléctica, cuando la técnica está en manos de los obreros, técnica que ellos dominan y que se cristaliza directamente en la arquitectura.

Estoy exagerando, perdónenme por la caricatura, pero de cierta manera la arquitectura moderna que viene enseguida, -aquellas casas blancas y lisas del primer Le Corbusier³⁶, de Adolf Loos³⁷, etc.- es una respuesta a todo esto. Ahí se cristaliza esa necesidad de reemplazar completamente los materiales que estaban en manos de sindicatos poderosísimos, y hacer otro tipo de *décor*.

Loos ataca cualquier ornamento como crimen³⁸, pero no hay nadie que haya hecho cobertura de torta más perfecta que él, una decoración purista que convierta a la arquitectura en un cuadro puritano.

En 1920 cae ese sindicalismo fuerte, comienza el sindicalismo más preocupado por el salario, vacaciones, no voy a entrar en detalles sobre eso. Durante más o menos 25 años, nosotros estuvimos estudiando arquitectura, la historia de la arquitectura, desde este otro ángulo, esa otra perspectiva. Hay poderosos campos de trabajo cuando se invierte la lectura.

Daniela Gomes Rezende, estudiante de arquitectura - Usted cita la cuestión del Eclecticismo, que me hace recordar al libro sobre la casa de Dona Yayá³⁹, que habla de aquella época en que en São Paulo las casas eran construidas por los *capomastri*. Me gustaría entonces que usted hablase un poco de eso.

³⁶ **Charles Édouard Jeanneret-Gris**, conocido como Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, Romandía, Suiza; 6 de octubre de 1887 – Provenza-Alpes-Costa Azul, Francia; 27 de agosto de 1965), fue un teórico de la arquitectura, arquitecto, diseñador y pintor suizo nacionalizado francés. Es considerado uno de los más claros exponentes del Movimiento Moderno en la arquitectura (junto con Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto y Ludwig Mies van der Rohe), y uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX.

³⁷ **Adolf Loos** (Brno, Moravia, Imperio austrohúngaro 10 de diciembre de 1870 - Kalksburg, Viena, República de Austria 23 de agosto de 1933) fue un arquitecto austriaco.

³⁸ Ver Loos, Adolf; *Ornamento y delito y otros escritos*, 1972, Barcelona, Editora Gustavo Gilli.

³⁹ La casa de Dona Yayá, localizada en la esquina de las calles Major Diogo y Heloisa, en Bela Vista, São Paulo, fue construida en el siglo XIX, y actualmente es patrimonio de la USP.

Sergio Ferro – Esa gente que vino a construir aquí en São Paulo a principios de siglo, los italianos sobretodo, vinieron para acá por dificultades políticas, persecuciones. Ellos formaban parte del sindicalismo anarquista de Europa, al cual llamamos sindicalismo revolucionario. Aquí comenzaron un movimiento muy fuerte, publicaron periódicos muy importantes como “Avanti”⁴⁰, pero infelizmente ellos quedaron muy ligados a Italia y su mayor actuación fue en relación a ella. Ellos no implantaron un movimiento a largo plazo aquí en Brasil, pero eran magníficos, no precisaban de nadie, tenían técnica, tenían un saber.

Quiero insistir: nada de esto elimina o despide al arquitecto. Esto simplemente impone otro contacto del arquitecto con la realidad productiva, impone un arquitecto que no esté colocado contra la obra, contra los productores, sino que al contrario, colabore con esos productores, colabore con este saber.

Toda esa gente magnífica que tenía realmente una tecnología total en la mano, fue cuidadosamente destruida algunos años después. Primero con la guerra, evidentemente, y enseguida, ya en 1920, el sindicalismo cambia bastante su forma.

Por influencia de la CGT francesa⁴¹, el sindicalismo brasileiro también se adapta a esa época – Hay otro tipo de reivindicación, ellos no piden más para hacer obras, saber qué están haciendo o para quién lo hacen. Ellos cambian completamente sus reivindicaciones, y en cierta manera se adaptan, aceptan la posición de trabajadores de la construcción civil. Las grandes reivindicaciones obreras desaparecen poco a poco, por lo menos en el campo de la construcción civil. Es claro que la historia no es tan simple y lineal, pero digamos, nunca más hubo un período tan nítidamente afirmativo como entre 1890 y la 1ra Guerra Mundial. La relación de esto con el origen de la arquitectura contemporánea, en Europa, por lo menos, es clarísima, evidentísima, totalmente explícita. Habría que seguir en detalle, paso a paso, el cambio del diseño, el cambio de material y la relación con la pérdida de un saber.

Debo destacar que todo esto parece ser un cuento de hadas, el cuento del lobo, pero es preciso prestarle atención, pues la construcción civil representa en la economía un papel enorme. Una parte importantísima del producto bruto interno de cada país va para la construcción civil en términos de rutas, casas, fábricas, usinas, etc. Una masa de dinero gigantesca. Esa masa de dinero es producida en la manufactura, sin entrar en detalles muy técnicos, eso significa que la posibilidad de extracción de plusvalía es mucho mayor, es posible ganar una masa de dinero extraordinaria, y eso tiene un papel fundamental en la economía. La *Crítica à Razão Dualista*⁴²

⁴⁰ *Avanti*, publicación obrera italiana.

⁴¹ Confederation Generale des Travailleurs- Francia, Central Geral dos Trabalhadores-Brasil.

⁴² Ver Francisco de Oliveira, “A economia brasileira: critica à razão dualista”. Seleções CEBRAP, n °1, 1975.

habla sobre esto, alimentar los sectores más productivos con una tasa de ganancia menor. Casi podríamos decir que la construcción civil va a sustentar las industrias de punta y no lo contrario. Esto es importantísimo hoy en día, porque nosotros vamos a entrar en otro período de ese tipo, corrijanme si los estoy engañando. Yo tengo la impresión de que las industrias, los sectores productivos de punta, están exigiendo una masa enorme de capital por una pequeña ganancia. Va a ser necesario cargar camiones de plusvalía, sobre todo aquí, en nuestra área, el área de la construcción. La historia de cada obra parece tonta, pero sumando todo eso, viendo todo lo que se construye, lo que se produce en São Paulo... Todo eso se disipa, es una transferencia de valor de un sector a otro, constantemente.

Alexandre Benoit, estudiante de arquitectura – Me parece que su libro *O Canteiro e o Desenho*, escrito hace 30 años, tiene una gran influencia de la obra de Marx, *El Capital*. Yo quiero saber ¿Cómo ve usted esa influencia hoy?, tal como la escribió allá. La exposición que usted hace sobre la historia ¿Es posible usarla como método pedagógico en una escuela? Sería muy rico para la FAU. El material que se conoce sobre Sergio Ferro acaba en 1977 con *O Canteiro e o Desenho* y de ahí en adelante no hay nada más. Inclusive, aunque no fuesen los gremios de ese período, tendríamos muy poco – Son muy valiosos los cuadernos que GFAU publicó sobre sus obras. ¿La idea de un arquitecto creando una nueva relación con el obrero, es posible en el capitalismo o es necesaria una superación? ¿La experiencia de la Bauhaus tendría alguna relación con esto?

Denise Inamoto, estudiante de arquitectura – Me gustaría que usted comentara una práctica que comenzó a suceder cuando ya no estaba en Brasil: los mutirões⁴³ por autogestión y cooperativismo en São Paulo. Dentro de su lectura, ¿Es esa una práctica que puede transformar la sociedad o no? Aquí en la FAU su obra aun es bastante marginal, tenemos pocos profesores que la comentan. La mayoría de los alumnos tienen contacto con ella a través de iniciativas individuales o de grupos, como el LABHAB GFAU, que es un laboratorio de estudiantes que se propone justamente rescatar una reflexión y una actuación del arquitecto más orientada hacia el canteiro y hacia el contacto con los movimientos sociales. Pero eso es una cosa que queda al margen de la enseñanza, me gustaría que usted comentara sobre la enseñanza de hoy en la FAU.

Sergio Ferro – Marx, sin duda, es el inspirador constante dentro mi obra. Yo sigo los análisis de *El Capital*, con mi pobre capacidad, pero casi religiosamente. Es Marx de fondo. Creo que hasta

43 Plural de mutirão, palabra de origen tupí utilizada Brasil para denominar a una forma de trabajo confraternizado, de colaboración vecinal o ayuda mutua que se practica en beneficio de alguien, en la que quienes se unen se ven beneficiados por el trabajo mutuo, prestándose ayuda sin remuneración monetaria a cambio para la realización de un trabajo que para un solo individuo sería extremadamente penoso o difícil. Por ejemplo un mutirão para la pintura de la escuela de un barrio, limpieza de un parque, la cosecha colectiva de tierras, etc. Esta expresión se utiliza frecuentemente en el trabajo agrario o en la construcción civil de viviendas populares.

hoy, sus exposiciones son absolutamente válidas, así como los análisis que hago partiendo de ellas. No creo que, en 1989, Marx haya perecido con el deceso de la Unión Soviética y de los países socialistas. Aquello, a mi entender, fue una gran caricatura del socialismo con algunos pequeños avances, pero con una cantidad de mierda mucho mayor que de progreso.

Los análisis que Marx hace de nuestra sociedad, nunca fueron tan válidos como hoy. En cuanto a eso que se llama Globalización, basta agarrar el *Volumen 3* de *El Capital*, avanzar un poco y ya está. Él no conoció ese fenómeno exactamente, pero una extensión de su análisis es perfectamente posible, sus interpretaciones son válidas.

Hoy en el mundo se ve: concentración, desigualdad, infantilidad del proceso, un sujeto automático que nadie consigue frenar. Ninguna buena voluntad, ningún rosario de buenas intenciones consigue parar esa máquina infernal que es el capital girando en torno a sí mismo, autoreproduciéndose constantemente, indiferente a cualquier injusticia social, indiferente a cualquier reivindicación de humanismo. Encuentro que, cuanto más avanza nuestra sociedad, mas válidas y radicalizadas son las tesis de Marx. Lo que dice respecto de la industrialización creciente, el aumento del capital fijo, del capital constante, la disminución de la tasa de ganancia, la dificultad cada vez mayor que tiene el capital para obtener su propia tasa de ganancia, eso aparece cotidianamente hoy.

Encuentro también, que una de las tesis del *Volumen 3*, continua siendo importantísima para nosotros. En él, Marx habla de esa tendencia decreciente de la tasa de ganancia, dice que una de las maneras de contrabalancear eso, es explotando activamente a los sectores atrasados de la economía. Uno de esos sectores es el nuestro, la construcción civil. Cada vez más, para equilibrar esa caída violenta de la posibilidad de ganancia del sistema, va a ser necesario recurrir a esos inmensos canteiros de obras, esas inmensas obras faraónicas, y, de una manera o de otra, casi desesperadamente, vamos a seguir contribuyendo para detener esa caída de la tasa de ganancia. Por eso, encuentro que el análisis de Marx, en vez de envejecer, rejuvenece cada día más.

Las propuestas que hicimos para la arquitectura, evidentemente no pueden ser llevadas hasta el fin sin modificaciones radicales en las relaciones de producción, sin modificaciones fundamentales y estructurales. Y eso es básico: no existe la menor posibilidad de suponer al trabajador libre, cuando en la situación social no es libre. No se puede suponer al trabajador participando con igualdad, como sujeto autónomo, cuando la situación es fundamentalmente desigual, cuando él vende su fuerza de trabajo. Mientras tanto, nada de eso nos impide, al contrario, todo nos obliga a avanzar en ese sentido –hacer investigaciones, hacer estudios, hacer ensayos, sabiendo que todos ellos serán incompletos, no hay dudas, pero a mi entender, esto es fundamental.

Hoy en día, existe la posibilidad de aproximarnos a otro tipo de relación social que permitiría otra relación de la arquitectura con la obra. Pienso en ciertos espacios que surgen poco a poco en

América y en otros territorios, en ciertas regiones más o menos controladas o dirigidas por movimientos como el MST⁴⁴, donde hay posibilidades de otra práctica.

Si los análisis de los grandes economistas funcionan, las áreas de miseria y abandono van a crecer cada vez más. África, por ejemplo, ya está siendo olvidada "No les presten atención, se están muriendo, denles algunos remedios para el SIDA para que se callen, pero dejen que esa gente se hunda."

Por lo menos esta es la posición de la economía dominante. Pero en África va a seguir existiendo gente, que va a continuar necesitando de trabajo, y es en esos países, en esas regiones, que se puede comenzar otra práctica. Encuentro que en Brasil ya hay, aquí y allá, algunas posibilidades, pequeñas regiones donde la experiencia puede ser profundizada.

Quiero insistir en otra cosa que me parece importante: en la Unión Soviética, teóricamente se hizo una revolución socialista, esto es, fue dicho que todos los medios de producción eran jurídicamente de la población, no había más propiedad privada de los medios de producción. Pero continuaron produciendo, haciendo arquitectura, y haciendo toda la producción social, exactamente como la hacemos nosotros aquí. El canteiro de obras en la Unión Soviética era igual o más duro, más difícil que el de aquí, pues la relación jerárquica y la dominación eran iguales, y así fue.

Yo no creo que pueda haber una revolución eficaz, una transformación social positiva y fuerte sin que las relaciones materiales de producción sean alteradas –no es sólo mi posición, es la de Rosa Luxemburgo⁴⁵ y de otra serie de personas. Es necesario que pensemos desde hoy en una transformación social eficaz, desde hoy comenzar a intentar transformar las relaciones sociales de producción, pues, si no cambiamos esa relación de dominación, será imposible, a mi entender, cualquier perspectiva humana más abierta.

Sobre la cuestión de transformar efectivamente las relaciones de producción, nuestro campo es hiper favorable por aquello que dije al comienzo –es un campo simple. Salvo represas y algunas obras más complicadas, con toneladas de acero siendo cargadas de un lado a otro, el 99% de las obras son cosas simples, de una tecnología que está allí.

Las relaciones de producción en esos espacios pueden ser fácilmente transformadas desde ahora, y se encaminan para otro tipo de sociedad. Yo encuentro eso como algo básico, fundamental, y esto se relaciona con los mutirões y otras experiencias de este tipo.

Aunque existan por necesidad, hay que cambiar ahora las relaciones de producción.

⁴⁴ El Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (en portugués: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), abreviado MST, es un movimiento político-social brasileño de inspiración marxista que busca la reforma agraria.

⁴⁵ **Rosa Luxemburg** o Róža Luksemburg, más conocida por su nombre castellanizado Rosa Luxemburgo (Zamosc, Imperio ruso, 5 de marzo de 1871 – Berlín, Alemania, 15 de enero de 1919), fue una teórica marxista de origen judío. Militante del partido Social-Demócrata Alemán y fundadora de la Liga Espartaquista, publicó importantes reflexiones sobre el movimiento obrero internacional.

Mientras tanto es imposible detener la venta de fuerza de trabajo mientras la economía siga dominada por el valor. A causa del valor todo eso va a estar bloqueado, va a necesitar muletas. Aun sabiendo que todo eso es relativizado, precario, no hay por qué esperar que las transformaciones sociales sucedan – ángeles descendiendo del cielo, tocando trompetas, anunciando que el mañana está ahí – si nosotros no nos preparamos para esa transformación, cada día.

Otro decía que para caminar 20 leguas, el sujeto precisa dar un paso y después otro.

Sobre la enseñanza en la FAU, yo no diría absolutamente nada. Yo egresé de esta escuela 30 años atrás. Una escuela excelente, me parece que ella sigue siendo una de las mejores escuelas de arquitectura del país, pero no tengo ningún derecho, ninguna posibilidad, ninguna competencia para hacer la menor discusión sobre la enseñanza en la FAU actualmente.

Maria Ruth Amaral de Sampaio, directora de la FAU-USP desde 1998 hasta 2002 – Una cuestión muy presente en sus investigaciones siempre fue la dominación. Hoy en día usted es un pintor de los más renombrados de este país. Yo hasta lo considero como un pintor renacentista, de tan lindas cosas que hace. Entonces pregunto: ¿Esa opción por la pintura fue por encontrar una ausencia de dominación?

Sergio Ferro –En la pintura es el mismo combate, la misma cosa. A pesar de hablar de economía, dinero, valor, la cuestión que más me interesa y más a fondo me toca, es la cuestión del arte, de la producción de arte. Sea en el campo de la arquitectura, sea en el campo de la pintura, la cuestión del arte y del diseño siempre fueron centrales para mí. La cuestión de la pintura, intento tomarla de la misma manera que la de la arquitectura.

¿Qué es la pintura para mí? Comienzo siempre como enseña Marx, caracterizando la forma de producción. Si en la arquitectura, tenemos una manufactura, que no es una industria, la pintura se transformó desde el Renacimiento en artesanal. El pintor pinta la tela, hace el diseño, la figura, lo que él quiera hacer. Es un artesano delante de un producto que él, en cierta manera, domina completamente. Pero lo raro es que, justamente por tener ese dominio es que la pintura resiste, ella tiene una fuerza de resistencia enorme. Es preciso trabajar con ella con la misma humildad, con la misma entrega que pido a los arquitectos que trabajan con la construcción civil.

¿En el fondo, qué es el arte? Considero que la mejor definición de arte es la de William Morris⁴⁶, mi santo patrono, definición que ya repetí cuando enseñaba aquí y repito cada cinco minutos todos

⁴⁶ **William Morris** (Clay Hill Walthamstow, Inglaterra, 24 de marzo de 1834 - 3 de octubre de 1896), artesano, impresor, poeta, escritor, activista político, pintor y diseñador británico, fue uno de los teóricos del movimiento Arts & Crafts, y autor de los textos *Arte y sociedad industrial* y *Contra el Arte de la Elite*.

los días: "el arte es la manifestación de la alegría en el trabajo". Y yo continué encontrando esta definición como válida. Es una definición llena de ambigüedades, llena de entradas, porque podría ser entendida como "el arte es la manifestación de alegría en el trabajo artístico". Pero Morris no dice eso, él dice: "el arte es la manifestación de la alegría en el trabajo", insistiendo, como siempre insistió, que cualquier actividad humana hecha con la libertad, la responsabilidad y la alegría necesarias, puede y debe ser arte. Por eso el hacía empapelados de pared, bordaba, hacía almohadones, hacía bordados, hacía crochet, cocinaba, hacía muchas actividades, intentando mostrar que cada una de ellas podía ser muy fértil en el campo del arte. Evidentemente es mucho más simple pensar así respecto de las actividades artesanales o manufactureras que en relación a actividades industriales, pero la propia Bauhaus intentó mostrar que también en ese caso es posible.

Lo esencial es siempre el mismo punto: ¿Cómo es que se hace arte?

Arte es hombre *versus* materia, hombre *versus* mundo, mano *versus* arcilla.

Yo mezclo la arcilla y hago un muñeco. En ese hacer, yo me proyecto en la materia y la materia me responde; yo soy un producto histórico, nací en tal año, me eduqué en tal situación, pero el barro también lo es. Porque el barro que yo trabajo hoy, vino de tal cantera, con sus empleados, recorrió tal trayecto con el camión y fue vendido en la calle Teodoro Sampaio⁴⁷. Este material está cargado de historia, son dos historias que se encuentran. Marx hablaba, inspirado en Hegel⁴⁸, del espíritu objetivo –toda la humanidad y toda la historia está concentrada en los materiales delante de mí y en mi producción. En cierta manera, el trabajo artístico es algo que sólo que hay que despertar, revelar, estar a la escucha de ese espíritu objetivo que ya está en la materia, está impreso, está impregnado en la materia, en el saber, en el hacer, en la tecnología, respondiendo a aquello que está ahí. Es por ese movimiento en vida y en funcionamiento. Esa relación es la relación fundamental del trabajo, mano y materia que puede y debe ser el fundamento, el núcleo, el centro del arte.

Mi pintura - que al contrario de lo que fue dicho, es muy maltratada por la crítica nacional - es sólo eso: ver cuál es el material tengo en la mano. Yo tengo tela, pincel, colores en tubo, etc., pero tengo también a disposición toda la Historia del Arte, desde la pre-historia hasta hoy. Puedo usar esa Historia del Arte como material que está siempre vivo, que está siempre activo. ¿Por qué no ir a buscar, investigar lo que hay de bueno en esa historia? Hegel decía que la historia siempre está escrita en presente, que nuestra cabeza aún guarda trazos de la pre-historia, guarda trazos de nuestra historia. Yo utilizo la Historia del Arte y los materiales que están a mi disposición con

⁴⁷ Calle de São Paulo

⁴⁸ **Georg Wilhelm Friedrich Hegel** (Stuttgart, 27 de agosto de 1770 – Berlín, 14 de noviembre de 1831), filósofo alemán. Considerado el máximo representante del Idealismo Alemán y como un revolucionario de la Dialéctica, habría de tener un impacto profundo en el materialismo histórico de Karl Marx. Fue autor de los textos *Fenomenología del espíritu* y *La lógica* entre otros.

total libertad. Procurando siempre ser – todo el mundo me critica por eso, pero a mí me encanta – el más respetable de los artesanos.

Yo pinto y respeto las pequeñas reglas del artesanado, todo ese asunto, por provocación, ya que la pintura es artesanal, vamos a hacer, vamos a tomar este arte de frente.

Pintar es una cosa limitada, pequeña. Si esto se transporta a la arquitectura, entonces se convierte en la mayor, la principal de todas las artes, la más extraordinaria.

Cuando visitamos *Chartres* o una de esas catedrales, vemos lo que podría ser, lo que debería ser la arquitectura: esa calidad de expresión humana, esa cantidad de fusión humana. Es igual para cada tipo de trabajo, refiere a su historicidad, su contemporaneidad, se revela todo el espíritu social que está contenido dentro de ese material.

Si el productor, el artesano, el albañil, el carpintero, que también son un producto social, con todo su conocimiento, con las técnicas más actuales, trabajaran ese material y lo revelaran con el máximo de racionalidad posible – lo cual puede parecer contradictorio –, alcanzarían al mismo tiempo la mayor libertad posible. Y con esa libertad es que viene la expresión humana.

La expresión humana en el arte es tomar la necesidad histórica que está en lo material, que está en el pintor, y trabajarla a fondo. Cuando ésta misma necesidad es trabajada hasta el fondo, se transforma en libertad. La definición que Hegel da para *libertad* y de *necesidad* es absolutamente la misma - la libertad tiene todas las razones de ser en sí misma y la necesidad es aquello que tiene sus razones de ser en sí misma. De esta libertad y necesidad nace la gran producción humana en la cual los arquitectos, como los organizadores del conjunto y de cada una de sus partes, podrían expresarse con la misma totalidad, con la misma voluptuosidad, con la misma radicalidad del sujeto.

Yo también tengo otra costumbre, estudio la semiótica, que es algo todavía más aburrido, aunque algunas cosas de ese campo son muy importantes. En las artes plásticas, existe una sola manera de que aparezca el sujeto humano, a través de sus marcas y de las huellas de su trabajo en el material. Es el “índice” de Pierce⁴⁹. No hay ninguna otra posibilidad de manifestar la presencia del sujeto en el espacio sino pasar por el índice, sino pasar por esa especie de manipulación del material por el trabajador, por lo que él ha hecho. Hoy en día cada trabajador es obligado a falsear su propia mano, falsear el propio material, para lograr transportar todo eso en un lenguaje de otro. Frecuentemente ese lenguaje del otro desconoce totalmente las posibilidades vivas, racionales, propias de cada material, de cada tecnología, de cada saber.

⁴⁹ **Charles Sanders Peirce** (Cambridge, Massachusetts, EEUU, 10 de septiembre de 1839 - Milford, Pennsylvania, EEUU, 19 de abril de 1914) fue un filósofo, lógico y científico estadounidense. Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna.

Tengo la impresión de que el arte (y por eso hago tanta pintura) fue prácticamente excluido del campo de la arquitectura hoy, hoy no existe más esa posibilidad del trabajo entre el material y aquel que tiene el saber.

De esta relación entre los dos es que puede revelarse lo que está más presente, más actual, más prometedor, lo que está por nacer. Producir es hacer nacer aquello que ya está ahí incubándose hace prácticamente 8 meses. Traer al mundo. Generar. Hacer parir el trabajo que el material ya contiene en sí mismo. Pero eso no es posible sin la libertad, sin el canteiro autónomo, sin condiciones de libertad total, de la A a la Z, del primer hasta el último de los productores.

El diseño de la arquitectura, que yo investigo y el que enseñé allá en Grenoble, no desaparece. Por el contrario se torna híper exigente, mucho más complicado que el diseño de hoy en día. Porque ninguna gratuidad formal pasa, ningún trazo de la mano temblorosa del genio debe transformarse en pared. Al contrario, el proyecto se transforma en un ejercicio, en una racionalidad hiper-exigente. Y al mismo tiempo que aporta esa racionalidad, abre en cada *metier*⁵⁰ la posibilidad de la propia expresión, de la propia autonomía, de la propia libertad dentro del campo de cada uno. Es un diseño al mismo tiempo mucho más exigente, complejo y preciso del que nosotros habitualmente usamos en la arquitectura. Puede parecer contradictorio, pero no lo es, es algo mucho más abierto. El diseño aun puede ser modificado en el canteiro de obra, a través de la libertad de los que la están haciendo.

La cuestión del índice en la arquitectura, de la manifestación del trabajo en las artes plásticas es una dimensión sin la cual jamás tendríamos la presencia del sujeto en el espacio, jamás tendríamos aquello que antes llamábamos un espacio humano, un espacio de la dimensión del hombre. La dimensión del hombre no es el *Modulo*, no es la medida física, no es el metro. La dimensión del hombre es toda esa profundidad, esa totalidad de lo que él es.

La arquitectura es el arte de las artes, el primero, el único. Es el único arte que no tiene la cualidad de ser como la pintura: crítica, de denuncia, triste. Toda arquitectura es buena o no lo es, es positiva o no lo es, o es grandiosa y prometedora o no lo es. Y, como yo no puedo hacer arquitectura, me limito a la pintura que también es una forma de arte muy bella, pero muy limitada, mucho más pequeña, más individual, con repercusiones sociales mucho menos importantes.

El arquitecto, creyendo que es libre, es dominado por la lógica del valor. El diseño que él cree libre es un diseño totalmente determinado por las mismas reglas de funcionamiento, como si su diseño tuviera que, necesariamente, dominar. Pero ese despertar simultaneo, el regreso del arte y de la

⁵⁰ N de la T: Sergio Ferro uso la palabra francesa *Métier*, del fr. Oficio, profesión.

arquitectura, el regreso de la autonomía del canteiro, de la producción libre y de la racionalidad total, podemos y debemos empezar a ensayarlo aquí, en las condiciones actuales de producción.

La Bauhaus⁵¹ fue un poco una experiencia de este tipo. Pero, si leemos los trabajos de Gropius⁵² a fondo, percibimos que ya existía, mismo en la formación de la Bauhaus, la separación entre algunos que deberían parar en el nivel del artesanado y otros que deberían seguir en el nivel de los grandes artistas, en una especie de jerarquía disfrazada. Y el problema fundamental de Alemania en ese tiempo no era el arte, ni el pueblo, ni la libertad, era simplemente el hecho de que el país había sido excluido del mercado mundial. Alemania no poseía ninguna colonia y necesitaba entrar en el mercado de una u otra manera, y escogió la calidad del producto, escogió el refinamiento del producto. Pasó a tener la línea de producción como un arma para vencer los privilegios que Francia, los Estados Unidos de América e Inglaterra tenían con sus colonias. Por detrás de la Bauhaus hay una guerra económica muy fuerte. Es la lógica del capital bien elaborada por gente maravillosa. Paul Klee⁵³, por ejemplo, es uno de los pintores que más admiro por su constante pasaje de la pintura a la teoría del arte. Cuando la Bauhaus fue eliminada, mucha gente fue para un lado y mucha gente fue para otro. Lo que estoy haciendo es una caricatura, no es así de simple. Pero puedo decir que hay una ambigüedad en la Bauhaus. Tenemos que analizarla con mucho cuidado, muy detalladamente. Hay cosas lindas, pero al mismo tiempo, en la oscuridad, está toda la problemática de la Deutsche Werkerbund⁵⁴, que es como una FIESP⁵⁵ de aquel tiempo.

Guilherme Wisnik, arquitecto - Recordando las experiencias con ladrillos, usados tanto para los muros como para las bóvedas, y con paneles pré-fabricados, me gustaría que comentases sobre la elección de las tecnologías y de los materiales en la construcción, y de qué modo ella engendraría las relaciones de explotación en el canteiro, particularmente en el caso concreto de Brasil. Pasado tanto tiempo de la publicación en Brasil de sus textos sobre arquitectura, aún más

⁵¹ La **Staatliche Bauhaus** (Casa de la Construcción Estatal) o simplemente la Bauhaus, fue la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas (en manos del partido nazi) en el año 1933.

⁵² **Walter Adolph Georg Gropius** (18 de mayo de 1883 - 5 de julio de 1969) fue un arquitecto, urbanista y diseñador alemán.

⁵³ **Paul Klee** (Münchenbuchsee, Suiza, 18 de diciembre de 1879 - Muralto, Suiza, 29 de junio de 1940) fue un pintor nacido en Suiza, que desarrolló su vida en Alemania, cuyo estilo varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción.

⁵⁴ La Deutsche Werkerbund fue una asociación de talleres cuyos miembros provenientes del sector industrial y del arte, buscaban unificar arte con industria. Fue precursora de la Bauhaus.

⁵⁵ FIESP - Federación de Industrias del Estado de São Paulo: es un organismo privado brasileño: se trata del principal foro del sector productivo y de los industriales del Estado de São Paulo (el estado más rico de Brasil) junto a las instituciones y gobiernos en Brasil y organismos internacionales del sector. Es la más poderosa e influyente institución patronal de Brasil.

en relación a aquel periodo optimista del desarrollismo y de la industrialización, ¿Usted aun cree que existe un horizonte de emancipación posible a través de la industrialización de la construcción en el Brasil de hoy? ¿De qué manera eso se daría? ¿O el canteiro autónomo y participativo tendría que estar hecho en los moldes de una tentativa de traducción histórica de aquel canteiro medieval, apuntando a una relación más artesanal de la producción?

Francisco Barros, estudiante de arquitectura – Mi pregunta es sobre ese silencio que sentimos acá en la FAU. Para nosotros, que aun estamos estudiando acá, hay un silencio muy grande acerca de usted, y de lo que sucedió después de su salida de la facultad. Y nosotros, que estamos acá adentro, viviendo hoy esta ausencia, no tenemos noticias. Esto porque las personas que nos enseñan acá adentro, salvo raras excepciones, no hablan del tema, es un tabú.

Andréia Yuri Flores Urushima, arquitecta - Hoy día existe una gran variedad de canteiros, tanto en escala como en organización. Por ejemplo, existe una gran diferencia entre la forma en que el arquitecto trabaja en la reforma de la casa de su tío y en la que lo hace en las grandes obras, que hoy en día llegan a una complejidad, que ni el mismo arquitecto puede dominar, porque la obra está totalmente basada en el instrumento tecnológico de la computadora. Esto sobrepasa la posibilidad del arquitecto de dominar hasta el mismo diseño. ¿Será que en una sociedad sin plusvalía este tipo de construcciones gigantes y basadas en el instrumento tecnológico no serían realizadas? ¿No serían ellas una forma de experimentación válida para la discusión tecnológica, estética y hasta para la gestión del canteiro? ¿Sistemas con este grado de complejidad no tendrían que ser jerarquizados, organizados de alguna forma?

Eduardo Galli, estudiante de arquitectura. Yo le quería pedir que hable de las relaciones de trabajo a que un obrero está sujeto en un canteiro, como en el canteiro de Zezinho Magalhães⁵⁶, o en el canteiro del Centre Georges Pompidou, o entonces sobre un tipo de arquitectura que se desarrolla sobre un sistema abierto de subvenciones.

Luiz Imenes, estudiante de arquitectura. Usted dedicó buena parte de su vida a estudiar las relaciones de trabajo en el canteiro. También fue profesor desde que se recibió de arquitecto. Me gustaría que usted comentase, no específicamente sobre su experiencia en la FAU, pero sobre la

⁵⁶ El Zezinho Magalhães Prado es un conjunto habitacional construido en Guarulhos-SP por la CECAP en 1967. El proyecto es de Vilanova Artigas, Fábio Pentado y de Paulo Mendes da Rocha y fue pensado para ser construido en base al sistema de pré fabricación, una industria poco desarrollada en la época, termino siendo construido de forma tradicional y a la vez se hicieron menos edificios de los que se proyectó. Para más información ver (Sylvia Fisher, "Subsídios para um estudo do Conjunto Zeznho Magalhães "TGI,FAU-USP, 1972)

actividad de ser profesor, la enseñanza, la relación profesor-alumno, de cómo ve usted la enseñanza como militancia.

Sergio Ferro – Cuando comenzamos a estudiar *El Capital* y su crítica, empezamos a elaborar la hipótesis de la arquitectura como manufactura. **El Capital** distingue dos tipos de manufacturas diferentes: una llamada orgánica y otra llamada heterogénea⁵⁷. En la orgánica uno hace casi todo en el canteiro: hace una capa, después hace otra y después hace otra. Y eso se va sumando, al final, la casa está lista.

En la heterogénea se traen piezas fabricadas en usinas o depósitos, que son traídas y armadas en el canteiro. Las dos son manufacturas. La prefabricación en el canteiro no es industria. La industrialización de los componentes no tiene nada que ver con industrialización del canteiro, son cosas bastante diferentes. Uno puede tener los productos más sofisticados en el canteiro. Y estos productos más sofisticados de industria de punta entrarán en la manufactura dominante, en la estructura dominante.

En aquel momento, teníamos dos hipótesis y probamos con ambas. Yo hice dos casas al mismo tiempo, para dos profesores. Una para Bernardo Issler, allá en Cotia⁵⁸, y la otra para Boris Fausto, aquí en la entrada de la ciudad universitaria.⁵⁹ Probé una hipótesis en una casa y otra hipótesis en la otra: en la de Bernardo Issler, la manufactura orgánica, en la de Boris Fausto la manufactura heterogénea. En esa época, yo quería saber cuál sería el tipo de manufactura más adecuado, más adaptado a las condiciones de producción del Brasil. La casita de Bernardo Issler salió muy bien utilizando la manufactura orgánica y todo fue hecho y armado ahí mismo. Por el contrario, la casa de Boris Fausto presentó muchos problemas. En aquel tiempo las placas prefabricadas eran una mierda, yo tuve muchos problemas con esas placas, principalmente con las juntas. La primera de esas típicas lluvias fuertes de São Paulo se llevó todo, perdimos todo, fue muy traumático. Y, a partir de una experiencia eficaz y otra negativa, seguimos desarrollando, obviamente, la hipótesis de la manufactura orgánica, que aún hoy parece la forma de manufactura más propia de las

⁵⁷ Ver “Las dos formas fundamentales de la manufactura: manufactura heterogénea y manufactura orgánica”, en Marx, Karl, *El Capital*, Tomo I, Vol 2, pag. 416, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

⁵⁸ Cotia es un municipio del estado de São Paulo, en la Región Metropolitana de la capital paulista, microrregión de Itapeverica da Serra.

⁵⁹ Ambas fueron proyectadas entre el 1961-1962, las dos tienen el mismo principio estructural, la bóveda. Ella permitía “valorizar el trabajo del obrero en el canteiro. Era fácil subirla en muy pocos días, lo que serviría para proteger a los trabajadores de posibles inconvenientes, y les daba las condiciones para que cada uno desarrollase mejor su oficio (...) al trabajar solamente por compresión la bóveda es especialmente económica, porque lo caro de una estructura es el control de la tracción, que depende de los materiales opinados, como el acero. La compresión, a su vez, puede ser realizada por materiales comunes y baratos (...) Más allá de la invención estructural, la casa en forma de bóveda, puede llevar a una interpretación simbólica: se podría decir que ella como una superficie cóncava que protege a su morador, es una expresión de hábitat humano primordial, un techo-abrigo que reproduce la cualidad específica de la caverna. Una gruta reinventada (...) La bóveda también es una forma-hermana de la oca indígena brasileña, cuya sabiduría estructural produjo una cobertura liviana y simple que se mantiene de pie con naturalidad” (Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura Nova: Sergio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigos aos múltiplos, S.Paulo ; Editora 34,2002*).

condiciones más simples, más elementales. Creo que ya existe una elaboración de prefabricados con una calidad que puede llegar a permitir una mayor presencia de la manufactura heterogénea. La gran diferencia entre la construcción en Brasil y en Europa, desde mi punto de vista, es que acá domina la manufactura orgánica, y en Europa la manufactura heterogénea. Los materiales, evidentemente, se adaptan a las dos hipótesis, pero los materiales propios para la prefabricación, transporte y montaje no son los mismos que los que se adaptan a la acumulación en el canteiro. Luego, la elección de los materiales está muy ligada a la hipótesis teórica del desarrollo. No veo la necesidad de quedarse con las tecnologías más simples. Hoy hay progresos en diversos niveles, en diversos sectores y sería ridículo tirar todo eso por la ventana.

Está bien que haya una crítica a ciertos instrumentos, que se haga un uso diferente de ciertos elementos de tecnología, de dirección, de previsión y de logística del canteiro. Pero no debemos abandonar los canteiros más complejos, obviamente dependiendo de la situación. Creo que hoy en Brasil, y refiriéndonos a las zonas liberadas por los pobres y los Sin Tierra⁶⁰, es probable que los materiales simples, elementales, sean mucho más fáciles de utilizar, ya que estarán más disponibles. Pero eso depende tanto de la situación como del contexto. Cualquier intento de previsibilidad es difícil. No creo tampoco que ningún movimiento de cambio social pueda decir: "Nosotros vamos hacer casas chicas" o "Vamos hacer solo cosas grandes.", "Solo grandes complejos o pequeños". Detesto jugar al adivino, porque nunca tuve la capacidad de saber lo que está por venir. Pero creo que se debe dejar abierta cualquiera de las posibilidades. Sin embargo sé que la complejidad o el tamaño de un canteiro de obras no son obstáculos para otra lógica de las relaciones de trabajo.

El propio Rodrigo Lefevre hizo un trabajo, el hospital de Clínicas⁶¹, con esos paneles inclinados, que poca gente sabe que es de él. Una experiencia pobre y muy limitada, como las que todos tuvimos. El trabajaba con Maksoud⁶² en aquel momento y no podía firmar la planta. Pero Rodrigo organizó aquel proyecto, que es complicadísimo, tiene treinta redes de líquidos, de fluidos tales como oxígeno y agua. Es un proyecto de alta complejidad técnica. Sin embargo, él lo intentó, hizo el diseño. Y hasta donde pudo, abrió el proyecto a ese tipo de lógica que nosotros veníamos intentando desarrollar. A todo esto Rodrigo no pudo ir al *canteiro* ya que él recién había salido de la cárcel, y nadie quería que estuviera en contacto con ningún obrero. Lo controlaban mucho, y en los *canteiros* de Maksoud la cosa era bien dividida, tenía esa prohibición de acceso. Evidentemente

⁶⁰ MST

⁶¹ Sergio se refiere al edificio dos Ambulatórios do Hospital das Clínicas, proyecto desarrollado en 1975 con la coordinación de Rodrigo Lefevre en la Hidroservice.

⁶² **Henri Maksoud**, el dueño de la empresa Hidroservice en la cual Rodrigo Lefevre trabajó desde 1972 hasta 1984, año en el que Rodrigo muere, víctima de un accidente automovilístico en Guinea Bissau, donde trabajaba en un proyecto de ampliación de los servicios de salud de aquel país.

los trabajadores no podían dejar de hacer lo que estaban haciendo y lo mismo pasaba con los arquitectos. Una vez que el plano bajaba de la oficina de los arquitectos a la gestión de *canteiros*, los jefes eran otros y el poder era otro.

Y no olviden nunca cómo fueron hechas maravillas tales como la Catedral de Chartres y varios edificios gigantescos, utilizando una tecnología muy complicada y estructuras refinadísimas. Es el tipo de estructura productiva que Marx denomina cooperación simple, no es lo que pretendíamos hacer, pero era un tipo autónomo de organización de la producción, mucho más libre, en condiciones de igualdad. Sin embargo yo siempre fui acusado de arquitecto de ladrillo y arena, retrógrado, contra el diseño. Sobre todo ahora en mi pintura, dicen que hago colas del Renacimiento, o pies manieristas. Yo tengo la impresión de que soy un predicador de la vuelta de la prehistoria. Pero no es así, para nada. No me gusta tirar cosas a la basura, tenemos que aprovechar toda la herencia que tenemos, de A a la Z, de la arquitectura de las cavernas hasta Renzo Piano⁶³. Pero esta tecnología tiene que ser repensada, reexaminada. Algunas veces, ella está al revés y vemos lo contrario a lo que nos podría servir.

Recientemente hice un estudio sobre el predio de Renzo Piano en Tokio, una tienda para Hermès⁶⁴, que hace unos lienzos carísimos, es un *sellier*⁶⁵ allá en París. El edificio es una maravilla: una torre hecha de paneles de vidrio, absolutamente perfecta en todos sus detalles. Visité también El Banco en Hong Kong⁶⁶ que es una perfección en términos tecnológicos. Parece un reloj que fue abierto y vemos todas las piecitas lindas de su interior, de tan perfecto que es. En estos dos casos, la tecnología fue llevada hasta el máximo de sus posibilidades, perfecta. No hay delirios de formas, son totalmente racionales. En este caso de mayor tecnología, simplemente todo el conocimiento fue para arriba, para la mano del arquitecto, y todo el hacer quedó completamente automatizado. Los obreros de Piano, y de otros arquitectos deben transformarse en pequeñas maquinillas. Yo estaba en Francia cuando él hizo aquellos caños de Beaubourg⁶⁷. Que tiene paneles de ladrillo pero encajados de un modo falso. Él lo tenía proyectado de modo muy preciso, cada ladrillo debería tener 21,2 centímetros, pero cuando llegaron de la fábrica no estaban en su dimensión correcta. Entonces él hizo que los trabajadores lijasen ladrillo por ladrillo para pasar de 22,3 centímetros a 21,2, no permitió que fueran usados de otro modo. Cualquier otro

⁶³ **Renzo Piano** (Génova, 14 de septiembre de 1937) es un arquitecto italiano mundialmente renombrado, ganador de diversos premios entre los que se encuentran el Pritzker Architecture Prize, AIA Gold Medal, Kyoto Prize y el Sonning Prize.

⁶⁴ Hermès International, S.A., o simplemente Hermès, es una marca de modas francesa, especializada en accesorios de cuero y perfumes de lujo. Junto a otras exclusivas empresas del rubro como Chanel, Gucci, Louis Vuitton y Christian Dior, Hermès goza de un gran prestigio y es reconocida por su logotipo de un carruaje con un caballo. Sus productos están disponibles exclusivamente en las auténticas boutiques de Hermès alrededor del mundo y a través de Internet.

⁶⁵ Joyería

⁶⁶ Se refiere al Hong Kong and Shanghai Bank.

⁶⁷ Museo Nacional de Arte Moderno (Centre Georges Pompidou, París, Francia).

arquitecto, un poco más pícaro, haría una fila y engañaría en la última, o colocaría un poco más o un poco menos de pegamento en una sola de las filas. Él con su precisión, los mandó a lijar. Lo mismo había hecho Mies⁶⁸ en el M.I.T.⁶⁹, no exactamente lijando, pero midiendo cada uno de los ladrillos y escogiendo solamente los que tenían la medida exacta.

Esto no es más que un ejemplo, la tecnología en la arquitectura no se puede despreciar, pero que no sea utilizada para otra masacre. Uno es obligado a transformarse en aquella fuerza de trabajo abstracta que no tiene ni una sola gota de sangre para realizar aquella aplicación precisa de su propia desaparición en la obra del otro. Estos arquitectos *high-tech* que son fabulosos en cierto sentido, son terriblemente engañosos en este sentido, ellos parecen respetar la técnica, pero en todo aquello que la técnica tiene de inhumano, de desconsideración al trabajo, exigiendo una precisión absolutamente mecánica y vuelta contra las posibilidades del trabajo, contra la humanidad que la construye. No es por cualquier cosa que se transforman en arquitectos de museo, en arquitectos de Hermès, o de las casas de tesoros.

El arte hoy se ha transformado en una avivada en la cual el cuadro, la obra de arte, mismo realizada en sus mejores condiciones, se transforma en un tesoro, en una reserva de dinero. El propietario o el coleccionista la compra, la pone en el living y la guarda. Cuando un banco le reclama una deuda que no puede pagar, vende el cuadro y la paga. Una reserva de dinero que solo funciona así. Es el mercado de arte de hoy en día. El Beaubourg guarda algunos tesoros y el Hermès guarda otros. Lo curioso es que el Hermès, que es un *sellier* de lujo, de los más refinados, de los más caros, actúa exactamente como Renzo Piano. Él viene acá a la selva Amazónica y a Perú para ver cómo los indígenas trabajan con la goma, para conocer las técnicas con la paja. Manda técnicos de alto nivel científico para que estudien, trabajen y se disfrazen de indígenas por una semana. Agarran todo, vuelven a casa: es la tecnología popular sofisticadísima que está siendo reutilizada. La tecnología popular transformándose exactamente en lo contrario, en altísimo lujo.

Esta cuestión de la tecnología, como todo, tiene una ambigüedad extrema. Jamás se debe abandonar la conquista de la razón, del saber, del pensamiento humano, que son fundamentales. Pero, cada uno de esos saberes, como fueron creados por y para el capital, para la explotación, traen siempre algo peligroso, traicionero y escondido en el bolso. Es preciso en cada caso hacer el análisis, la crítica, el detalle y la reutilización con otro sentido. Un predio como el de Piano en Tokio podría perfectamente ser hecho en otras condiciones de proyecto, mismo aunque esa precisión matemática desapareciese y él fuera un poco diferente.

⁶⁸ **Ludwig Mies van der Rohe** (Aquisgrán, Alemania, 27 de marzo de 1886 – Chicago, Illinois, EEUU, 17 de agosto de 1969), arquitecto y diseñador industrial.

⁶⁹ El Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT, del inglés Massachusetts Institute of Technology) es una institución de educación superior privada situada en Cambridge, Massachusetts (Estados Unidos).

¿El silencio? No encuentro nada extraño en que no hablen de mí y que me oculten. Desde cuando empezamos a hablar de esto a los 20 y pocos años, es así. No es del agrado de ningún arquitecto escuchar que él colabora en la explotación del proletariado, de aquel mismo proletariado que él está intentando defender al pensar en viviendas populares, escuelas, guarderías infantiles. Es muy difícil aceptar la acusación de ser colaborador de la explotación de aquellos mismos que ellos quieren defender, es muy angustiante, muy triste, muy pesado. Sobre todo porque la participación de los arquitectos en el proceso de explotación es muy inconsciente. De eso no se habla, de eso nadie habla.

No hay ningún curso de economía política⁷⁰ en la escuela de arquitectura, nadie analiza al canteiro en términos de relaciones de producción. Hay un silencio total y completo. Todo el mundo formado en este silencio y de repente oye hablar de esto. Luego somos aburridos, groseros, mal educados. "El arquitecto es gente fina... él diseña..." De repente decir que él es parte de un sistema de explotación de los más vergonzosos... Entonces a mí no me parece raro que los arquitectos no logren imaginar eso en modo alguno. Sigo en esta lucha hasta hoy y voy seguir. Está difícil, por ahora. Yo todavía estoy vivo, me invitan a charlas a veces, pero en un ratito estoy en el borde de la página y luego me caigo y eso desaparece. No tengo dudas sobre eso. Yo me puse en una situación casi de un suicida haciendo esta crítica al canteiro y teniendo la oportunidad de hacer sólo algunas experiencias.

Gracias a la organización del canteiro, a la aplicación de la manufactura, junto con los trabajadores y a partir de su saber, en las experiencias, teníamos grandes ahorros, una economía muy importante de un 25% o 30 %. Pero en solamente una de las experiencias yo pude invertir ese ahorro en los sueldos de los trabajadores. En esta obra yo era el arquitecto, el jefe de obras, el patrón, y el que compraba el material, hacía todo. Pero en las demás no pude. Se llegó a una situación absurda, totalmente absurda. Yo estaba, en cierta manera haciendo lo contrario de lo que quería, perfeccionando la explotación del propio proletariado. Era muy ambiguo. No podía seguir, a no ser que se construyeran obras experimentales en las universidades, pero eso no sucedió.

Crear centros de experimentación y arquitectura es una obligación, un deber, una opción grandiosa. En Francia nosotros creamos uno hace un par de años. El ministerio nos permitió hacer este centro, un centro experimental de arquitectura, pero que se ha transformado en algo curioso, hacen experimentos para producir barriletes, hacen bicicletas pero arquitectura experimental de ningún modo. Entonces yo he parado de producir. Hace 30 años más o menos que yo cerré la

⁷⁰ El término *economía política* se utiliza comúnmente para referirse a estudios interdisciplinarios que se apoyan en la economía, la sociología, la comunicación, el derecho y la ciencia política para entender cómo las instituciones y los entornos políticos influyen sobre la conducta de los mercados. Dentro de la ciencia política, el término se refiere principalmente a las teorías liberales, marxistas o de otro tipo que estudian las relaciones entre la economía y el poder político dentro de los estados.

canilla, me siento moralmente incapacitado, siento moralmente prohibido de seguir haciendo arquitectura en estas condiciones. Yo sólo di a mí mismo el permiso de hacerla en términos experimentales. Las experiencias eran muy raras en Francia. Nunca he logrado ninguna, sólo las más pequeñas. Me he tornado como un suicida en el *metier* y el *metier* considera que estoy muerto.

Popularmente el pintor es un sujeto medio sucio, bebe de noche, no duerme, se despierta por la mañana con resaca y pinta así. Es un marginal y no sabe ni hablar, sólo sabe pintar. De Kooning⁷¹ que es uno de los más importantes pintores del siglo XX, fue prohibido por su hija a hablar en los diarios. No es que hable bestialidades, al revés, él ha dicho que sus cuadros eran demasiado caros y su hija se enojó, le hizo un juicio y le obligó a callarse la boca.

No existe actividad intelectual más exigente, profunda, que la actividad artística. Vuelvo al principio. El arte es trabajo, es transformar la materia con el propio saber. El arte parte del presupuesto de alguien que tiene un conocimiento de aquel sector productivo, conoce las posibilidades del material, su nivel histórico. Alguien que conoce las relaciones entre saber y materia, sabe por qué lo está haciendo.

Si a ustedes les gusta jugar con la filosofía, agarren a Hegel por ejemplo, lo que dice en el final de la *Lógica*⁷² acerca del *concepto*, lo que es el *concepto*, y más que nada lo que es la *idea*. La *idea* es aquella cosa espiritual, profunda, que no sólo está acá, en mi cabeza, pero está allá, en la realidad. Y la *idea* es exactamente la identidad de la diferencia entre la idea de acá, de mi cabeza y la idea del mundo. ¿Qué es el arte sino eso? Qué tú a través de su trabajo, logres revelar, exponer la *idea* en el mundo. Y esta idea en el mundo no es nada más de lo que eres tu en el mundo, tu colectivo, tu sociedad. Uno mismo en el mundo, que se despierta y se ve. Hegel hace un esfuerzo tremendo, usa un vocabulario terrible, horroroso, para lograr hablar del *concepto*. Cambia el vocabulario, construye frases que uno lee y piensa que no tienen ni pie ni cabeza. 38 veces aparece la palabra "si", la palabra "para". Tanto es así que en muy pocas ocasiones se lo lee hasta el final. En arte, sin embargo eso es la cosa más evidente que uno puede hacer. Uno hace con la mano, con la ternura del hacer. Todo lo que esta acá pasa inmediatamente para allá. Y allá uno se ve, allá es otro porque uno ya logró verse. Y vuelve a hacer. Esta vida de la *idea*, del *concepto*, del espíritu, es la esencia, la sangre, el núcleo, el centro del arte. Una de las cosas más sofisticadas. Vayan allá a María Antonia⁷³, que ahora es la Facultad de Filosofía, pídasle a Ruy

⁷¹ **Willem de Kooning** (Rotterdam; 24 de abril de 1904 - Long Island; 19 de marzo de 1997); fue un pintor neerlandés nacionalizado estadounidense.

⁷² La ciencia de la lógica, fue publicado por la primera vez en 1812.

⁷³ María Antonia es el nombre de la calle donde se ubica un edificio en donde se reunían diversos cursos.

Fausto o a Bentinho⁷⁴ hablar de Hegel y ustedes van a ver el léxico que ellos tienen que utilizar, sufren, sudan, para lograr traducir todo aquello en palabras o en frases. Nosotros lo hacemos en la práctica, todos los días.

Los matemáticos tienen la mayor dificultad para sumar elefantes con bananas, ellos dicen que es imposible. Cualquier pintor logra poner en equilibrio el rojo del carmín con una mujer, con un pajarito o con un rasgo en la tela. La cabeza de un artista es completamente heterotópica. Nosotros logramos resumir, reunir universos totalmente distintos, separados en los cajoncitos en nuestras universidades, en nuestro saber. Todo eso es la extraordinaria riqueza de la arquitectura, que debería ser la más importante de las profesiones, pero no lo es.

Kant⁷⁵ no podía admitir que el arte era un trabajo, no podría ser trabajo. El trabajo es una cosa de gente baja, gente que está en la cocina. El arte es otra cosa, es cosa de genio. Pero si el arte es cosa de genio, yo no lo puedo explicar. Si no puedo explicar el arte por el trabajo no lo puedo explicar, entonces tenemos que explicar el arte por nada. La invención del *genio* de él es curiosa. El *genio* es un ser extraordinario, iluminado, parece que un dios lo ha tocado con una varita en la nuca y escupe el alma divina, pero no sabe el por qué. Él es un caño de agua que entra por acá y sale por allá. Esto es el *genio*. Es el mito del *genio* inspirado, lleno de fusiones, que ha entrado en nuestra tradición filosófica y fue aprovechadísimo por toda la tradición romántica. El más directo de los teléfonos para hablar con dios, para los románticos es el artista. Y esto continúa hasta hoy: después de Van Gogh⁷⁶, de Picasso⁷⁷, Andy Warhol⁷⁸ todos continúan desesperados manteniendo el mito del artista, que es excelente para el mercado. Cada uno de estos cachetazos divinos se transforma en millones de dólares.

Y el arte es simplemente una de las dimensiones del trabajo libre, no es nada más que esto. El arte dimensión fundamental del trabajo libre, es aquel momento en que vos haces una pintura. Y estas contento con vos mismo y comenzás a cantar y a silbar. Y luego pones el último toquecito, un poco más de lo estrictamente necesario el necesario, algo un poco más allá de lo exactamente preciso. Eso es lo que la historia del arte llamaba ornamento. Simplemente este pequeño gesto de mas, esta diminuta parte que va más allá del gesto técnico, pero que no es nada más allá de una

⁷⁴ Profesores de filosofía de la USP.

⁷⁵ **Immanuel Kant** (Königsberg, Prusia, 22 de abril de 1724 – ibidem, 12 de febrero de 1804) fue un filósofo alemán de la Ilustración. Fue el primer representante del idealismo alemán y está considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna y de la filosofía universal.

⁷⁶ **Vincent Willem van Gogh** (Zundert, Países Bajos, 30 de marzo de 1853 – Auvers-sur-Oise, Francia, 29 de julio de 1890) fue un pintor neerlandés, uno de los principales exponentes del posimpresionismo.

⁷⁷ **Pablo Ruiz Picasso** (n. Málaga, España; 25 de octubre de 1881 - f. Mougins, Francia; 8 de abril de 1973), fue un pintor y escultor español, creador, junto con Georges Braque y Juan Gris, del movimiento cubista.

⁷⁸ **Andrew Warhola, Jr.** (Pittsburg, EEUU, 6 de agosto de 1928 - Nueva York, EEUU, 22 de febrero de 1987), más comúnmente conocido como Andy Warhol, fue un artista plástico y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del pop art.

pequeña alegría, de la risa, de un pequeño entusiasmo. Uno no quiere parar, es tan bueno hacerlo que uno va hacia delante y sigue haciendo un poco más. Después lo que uno desea es que el otro pueda ver lo bueno que salió. Entonces uno hace didáctica, exagera un poco para ser más explícito. Eso puede pasar en cualquier tipo de trabajo. Eso es el arte, este trabajo libre que hace el sujeto con total libertad, esa libertad canta y se transforma en un ornamento, aquella cosa que es prohibida por Loos, por los buenos arquitectos. Es exactamente este canto obrero del trabajo que uno no puede aceptar. Todo eso es el saber, todo eso es la palabra, todo es la enseñanza.

Walter Benjamin⁷⁹ decía que todo romance que es bueno y que toda obra de arte debe enseñar a hacer otra. No existe un artista que no sea de modo inmediato, de una u otra forma, un profesor o un investigador, o cualquier cosa por el estilo. No es obligatorio que sea contratado por la FAU, pero es un profesor en muchos sentidos. Cada canteiro de obra libre es una universidad. No sé si logré contestar todo.

Beatriz Tone, estudiante de arquitectura – Como usted dijo, los problemas y los hechos de los que estuvimos charlando hoy están en todas las partes. Usted que es profesor en Francia y debe conocer a otras universidades, yo quería saber ¿Cómo andan las discusiones entre los estudiantes y los trabajadores?

Mariana Fix, arquitecta – Usted ya repasó cuestiones fundamentales, a mí solo me gustaría agregar una cosa. Estuve recientemente en una reunión acerca del II Foro Social Mundial⁸⁰ en el cual estaban presentes estudiantes del campamento de la juventud del mismo Foro. Desde este lugar surgió una crítica acerca de la organización formal del Foro que fue realizado en el predio de la PUC en Porto Alegre⁸¹, un edificio con buena estructura, buenas aulas, escalera mecánica, auditorios y demás, pero que según ellos estaba organizado como si fuera un Shopping. Se cuestionó como la propia organización del espacio y de la forma hacían que las actividades parecieran desarrollarse de un modo formal, y todos los inconvenientes ocurrían por esa misma razón. En contraposición a eso estaba el campamento de la juventud, mismo reconociendo su precariedad estructural, el espacio proponía y a la vez experimentaba la propuesta, de vivir ahora lo que vendría a ser la transformación. Entonces, le pido que comente esta evaluación que se hizo del Foro. Si se piensa en otro mundo. ¿Es necesario pensar en otro espacio?

⁷⁹ **Walter Benjamin** (1892-1940) filósofo de la estética alemán, fue un teórico de la primera generación de la escuela de Frankfurt, y fue uno de los primeros en pensar sobre la reproductibilidad técnica masiva de las obras.

⁸⁰ El Foro Social Mundial (FSM) es un encuentro anual que llevan a cabo miembros del movimiento por una globalización diferente, para organizar campañas mundiales, compartir y pulir las estrategias de reunión, y para que los diferentes integrantes se informen unos a otros de los nuevos movimientos sociales existentes.

⁸¹ Pontificia Universidade Catolica de Porto Alegre

Andrei de Almeida, estudiante de arquitectura – Yo tengo dos preguntas: una sería sobre los espacios de experimentación de utopías para la producción, a través de materiales disponibles en otros espacios. O sea en el caso del MST, pensando en el canteiro experimental, innovador, ¿Cual sería la posibilidad de crear un espacio de la utopía adentro de una sociedad capitalista? Aunque usted diga que será precario, y que siempre lo será, ¿Cuales son las ventajas de este avance?

La otra pregunta es sobre el hecho de que el artista ser, por obligación, un profesor, ¿Cómo pensar en esta función de profesor, en la enseñanza, en la relación de el con el alumno, a la luz de los estudios acerca de las relaciones del trabajo? ¿Está esto a favor o en contra de la dominación que el sujeto que aprende? En este caso, la del profesor que enseña al alumno y también la del arquitecto que enseña para el albañil y para los demás trabajadores en el canteiro.

Luís Florence, Estudiante de arquitectura – Hace un tiempo estuvo acá el arquitecto Lelé⁸². Él ha creado este tipo de canteiro junto con varios técnicos que como el mismo ha dicho, lo complementan en la parte tecnológica, en la parte de la gestión del trabajo. Me gustaría que vos comentases este tipo de canteiro en el marco del mercado capitalista de la construcción civil, especialmente lo que se refiere a la intervención del Estado, porque sin el no existiría tal obra. Quería preguntar también si vos pensás algún día en volver al Brasil.

Reginaldo Ronconi- profesor de la FAU-USP.

Lo primero que me gustaría hacer es invitarle a conocer el nuestro canteiro experimental. Desde hace cinco años venimos trabajando acá para construir un vector. Es chiquitito, es débil todavía en la escuela pero es un vector, con un intento de discutir la formación del arquitecto de punto de vista muy parecido al que usted ha discutido con nosotros acá y también de las cosas que viene discutiendo en sus textos. Pero para fundamentar lo que quiero pensar, nosotros tenemos esta posición esquizofrénica del arquitecto que va al canteiro casi como un representante del capital, el que produce el propio cantero. Muchas veces uno se olvida que es un empleado del mismo capital y trata a los trabajadores como se fueran sus propios empleados, en el peor sentido del término. Si nosotros se lo preguntamos a los estudiantes que hacen una pasantía hoy, o a los colegas que trabajan hoy día, creo que muchos levantarían la mano. Es un riesgo hacer esta pregunta. Pero

⁸² **João da Gama Filgueiras Lima** (Rio de Janeiro, 10 de enero de 1932) conocido como Lelé, es un arquitecto brasileño cuya obra es reconocida especialmente por conjunto de proyectos que desarrolló en la red de hospitales Sarah Kubitschek. La obra arquitectónica de Lelé se caracteriza especialmente por la búsqueda de racionalización e industrialización de la arquitectura

nosotros podríamos terminar con otra, preguntando quien tiene su actividad profesional legalmente regulada. Y ahí creo que muchas de las manos se bajarían. Es una hipocresía lo que un arquitecto hace con el otro, mismo si consideramos todas las excusas que podríamos dar por la mala ley de trabajo que tenemos. El arquitecto es un ente que vive en una tensión brutal para lograr ponerse como un libertador, para ser un humanista que tiene proyectos interesantes. En la escuela este vector chiquito propone un cambio, una transformación en el tipo de formación del arquitecto para que el pueda convivir con espacios que aún no son aceptados legalmente en este mercado. El MST y el Movimiento de los Sin Techo⁸³ trabajan adentro del espacio. Nosotros podemos ver que en la primera gestión del PT (Partido dos Trabalhadores) en esta ciudad, surgieron cerca de 21 oficinas sin fines de lucro que trabajaban con este nuevo tipo de arquitecto. El sueño que nosotros podríamos construir. En realidad, la dirección del trabajo y del canteiro presume que el nuevo arquitecto sea una herramienta importante para esta transformación. Otra alternativa es algo que pueda organizar la enseñanza, orientarla hacia el canteiro, sin menospreciar ni el proyecto, ni la construcción. Dentro de este panorama, podrás compartir con nosotros la experiencia en el canteiro, y el modo que eso apunta a este nuevo diseño del arquitecto.

Pedro Arantes, arquitecto - Me gustaría saber de Sergio, como sería la transposición hacia la ciudad de su crítica del canteiro. Si nosotros estamos acá pensando en otras relaciones de trabajo en el canteiro, y la ciudad es más que la suma de los canteiros, ¿Que vendría a ser la democratización de la gestión y del uso en la ciudad?

Sergio Ferro - De vez en cuando, recibo algunos alumnos de arquitectura que quieren hacer un doctorado allá en Europa, en algunas materias que son muy específicas, como es el caso del canteiro, por ejemplo. Yo en general no se los aconsejo. La enseñanza de arquitectura en Brasil, a pesar de todo, es buena y ustedes no se imaginan lo mala que es la enseñanza en el exterior, a veces es muy precaria, horrible. No se debe mitificar lo que se hace allá. Una revista francesa publicó un abecedario de términos de arquitectura, su enseñanza etc, en Francia. Están todos los conceptos, todo bien prolijo, va de la A a la Z y cuando llega en la letra "C" de *Chantier* – canteiro de obra – la entrada es bien pequeñita y dice lo siguiente: "Solo en Grenoble, en el curso de Sergio Ferro se habla del canteiro". Luego ellos pasan al siguiente concepto.

⁸³ Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), es un movimiento popular surgido en 1997 con el propósito de garantizar vivienda a los habitantes de barrios pobres. Apuesta a la acción directa, en especial a través de ocupaciones de terrenos urbanos ociosos para solucionar el problema habitacional de los sectores carenciados.

No piensen que en el exterior es tan diferente de acá. Usted me dijo que estás haciendo un centro experimental acá. Nosotros intentamos hacer un centro experimental allá, bastante grande. El ministerio dio el financiamiento necesario cuando se vació totalmente el programa y el sentido de la experimentación. Y mire que el ministerio es de izquierda, es socialista. Entonces, la experimentación se ha vuelto algo tonto, fabricación de bicicletas, barriletes, esquís, un negocio que no tiene ni pie ni cabeza, solo así ellos lo aprobaron. Pero, cuando escribí el programa para que las experiencias acerca de la relaciones de producción pudiesen ser hechas, ellos se quedaban sin respuesta hasta que ese programa fue descartado y lo transformaban en otra cosa. El capital es muy fuerte, todavía más fuerte en el exterior que acá. Allá hay menos fallas en el capital, el sistema capitalista esta bien aceitado. Creo que las oportunidades hoy día están acá, con estos espacios, con el MST, con el Movimiento de los Sin Techo, por ejemplo. Hay posibilidad de experimentación en Brasil, creo que hay todavía más que allá. El *metier* del arquitecto y el trabajo de arquitectura están horriblemente establecidos, exigen esas calificaciones de las que usted habló hace poco. Esta reglamentación es tan exigente y precisa que el campo está extremadamente limitado. Empiezan a aparecer campos de miseria también en Europa, los Sin Techo empiezan a aparecer en Francia. La miseria es bastante más fuerte hoy día. Los mismos guetos están empezando a aparecer en Nueva York, en Francia, etc. Y no hay, ni de lejos, algo que se pueda comparar con el MST o con los Sin Techo de Brasil. En este sentido me parece que Brasil está en la vanguardia. Esas posibilidades de experimentación, de creación, esta maleabilidad de las zonas marginales puede ser utilizada, ya que nadie se interesa por ellas.

Yo no participé de estas experiencias durante el gobierno de Erundina, de Maricato⁸⁴, han sido hechas cosas lindas, muy lindas en Brasil. Si yo no hablo de eso es porque no he participado, no lo conocí de cerca, pero le tengo la mayor admiración. Les cabe mucho más a ustedes instruirnos de lo que pasa, hablarnos de lo que pasa. Pero veo la arquitectura que ha sido hecha en este sentido, son realmente obras muy bonitas, algunas con éxito, otras no, pero todas son grandes experiencias. Entonces, en relación a eso soy yo el que pido escuchar a ustedes en una charla de estos temas.

Acerca de esta relación entre la enseñanza y la dominación hay un excelente texto de Foucault. El es terrible. Basta con estar con el micrófono en la mano que de manera directa o indirecta, que hay una relación de dominación implícita. Yo aún simpatizo con la izquierda, puedo engañar un poco, pero esto se puede transformar completamente. Nosotros estudiábamos eso en el 68. Pero hoy ya no esta en la moda. Nosotros peleamos por el cambiar la idea de que el profesor daba clases y el alumno se quedaba ahí pasivo. Cambiábamos las mesas y las sillas de lugar para quitar

⁸⁴ **Luiza Erundiana** fue la intendenta de São Paulo entre los años 1989 y 1993, en este periodo **Erminia Maricato** fue la secretaria de Vivienda. Esta fue la primera gestión del PT en la ciudad de São Paulo.

las sutiles pero poderosas manifestaciones de dominación, siempre implícitas en la enseñanza. Sin embargo, no se puede abolir la enseñanza. Es necesario que la herencia cultural se transmita de generación en generación. Puede y debe ser hecha a través de las relaciones más claras y abiertas posibles, pero las formas universitarias de relación no son las más claras. No estoy haciendo una crítica hacia la FAU, ni hacia las otras escuelas, sino hacia la universidad en general. El profesor que se sienta sobre su tesis de doctorado, una gran autoridad tirando palabras.

En todo eso implícitamente hay una manipulación, una dominación con la cual es preciso ser muy cuidadosos. Es peligrosa porque nosotros nos hemos formado en la misma tradición, tenemos la tendencia a reproducir eso después, mismo en el canteiro de obra. La cosa más difícil es escuchar al otro en el canteiro, porque la palabra viene confusa, ya sale así. A uno le dan ganas de escuchar solo que quiere oír. Repito, en el 68 había mucha literatura, mucho estudio, mucha discusión en lo que es la forma de la charla y de seminario. Pero sin mucha esperanza social todo eso ha desaparecido, y hoy está, prácticamente encajonado, olvidado en nuestras bibliotecas.

Lelé... Me encanta Lelé. Él es un arquitecto de primera, y sobretodo uno de los más generosos arquitectos brasileños. El trabajo que él hace en Salvador, en Bahía, con las aguas residuales, con equipamiento público, todo eso es una maravilla. Pocos arquitectos tuvieron el coraje de enfrentar tales problemas. Es una belleza enorme. Las estructuras prefabricadas que él hace en Salvador, tienen a la vez una habilidad técnica muy grande y una capacidad de comprensión inmediata por el propio trabajador. Es una tecnología simple, pero todo eso lamentablemente tiene corta duración. Ahora Lelé es un arquitecto que gana premios por acá y por allá, pero mucha de su producción va a ser olvidada de poco a poco.

En Bahía, por ejemplo me quede muy triste, aquellos bellísimas paradas de colectivos que están siendo sustituidas por mobiliario francés de acero inoxidable, *high-tech*. Tengo el mayor respeto por Lelé. Cuando yo era estudiante de arquitectura, uno de los más bellos edificios que vi fue la facultad de arquitectura de Brasilia. Un edificio que no era de arquitecto, era del Lelé. Fue fabricado de modo muy simple, todo abierto. Brasilia todavía era joven. El edificio no tenía ni ventanas, ni nada. Nosotros dábamos clases y veíamos las plantas. Una libertad increíble. Es realmente uno de los predios más simples y más bonitos que he visto hasta hoy. En aquel momento nosotros hacíamos duras críticas hacia el gobierno, entonces el ambiente no era de los mejores.

En relación a Brasil, me quedo en este *ping-pong*. Me estoy jubilando, yo lo necesito. En este año se cumplen cuarenta años que hablo tonterías en clase, creo que es hora de parar.

Colaborar si me gusta, hacer algo por acá, por allá, discutir, hacer seminarios, pero mantener una presencia mas grande que eso se hace imposible, yo estoy muy viejito y cansado para eso.

Sobre las ciudades, ustedes no deberían hacer preguntas sobre eso. El trabajo de Pedro Arantes es una respuesta mucho más bonita que cualquiera de las que yo pueda dar por acá, la arquitectura que sale del canteiro y va al espacio urbano. Hoy día hay cosas que vienen siendo estudiadas, de una fertilidad mucho más grande de que pequeñas experiencias hechas en Europa. Es evidente que el arquitecto no puede quedarse en el canteiro de obras. Él debe salir a la ciudad, ocuparse de la ciudad. Pero puede que ustedes acá estén teniendo experiencias mucho más interesantes, como el caso del MST y otras.

Otra pregunta hecha sobre la anarquía urbana que es un término que cuesta aceptar. Lo que vemos en el cantero es la irracionalidad, la anarquía, un desastre, voluntariamente introducido. Parte del curso de algunos profesores en Francia es sobre cómo crear conflictos en el cartero, desorden, etc. La anarquía que vemos hoy en los canteiros no es tan anárquica, es planeada, mismo cuando uno ve ciudades, zonas recuperadas, zonas en decadencia. Yo creo que es difícil pensar que nuestros grandes urbanistas tales como Bruno Zevi⁸⁵, no sepan lo que están haciendo y no tengan conciencia de donde se debe introducir una avenida recta que parezca prolija con apariencia de orden, o zonas que no debería importar nada. La anarquía urbana: tengo la impresión de que está bien planeada y tiene consecuencias excelentes.

Para volver y cerrar con Brasília, yo me acuerdo que aun en la construcción, ya existían las "ciudades satélites". Aquello era un *far west*, un "quilombo". Había bares, puterios, cabarets, luces rojas. Aquello era una mistura. Era una belleza, un *far west* como esas películas de Sergio Leone⁸⁶. Ese "quilombo" era útil. Juscelino vivía cerquita y a veces pasaba por allá, sonreía, me daba un abrazo. Tenía que inaugurar en el 1960. Lo hizo. Destruyeron las ciudades satélites. Todos fueran para lejos, más de 70 kilómetros de distancia. Se acabó la joda. Vos te vas lejos, tomas un colectivo, llega cansado al trabajo, volvés cansado a tu casa. Así, no haces la reunión sindical, no pensás en tonterías. Nada de eso es casual. Es evidente que hay un poco de anarquía, un poco no más. Eso también aparece mucho en la *Lógica* de Hegel: todo lo que nosotros vemos como casualidad, acontecimiento, sorpresa, milagro, mirando un poco más de lejos, es de una racionalidad, de una lógica perfecta. Los trabajadores no deben tener casa y deben que vivir mal, en las peores zonas. Si fuese así, el sueldo tendría que subir, eso es evidente, es obvio. Es así, planeado, lógico. Yo les agradezco inmensamente a ustedes y repito: fue la primera vez que subí acá, en este piso, desde aquel tiempo en que era profesor. Yo daba clases acá hace 30 y pico de

⁸⁵ **Bruno Zevi** (Roma, 1918 - Roma, 9 enero 2000) Arquitecto y teórico de la arquitectura italiano. Formado en la Graduate School of Design de Harvard, ha sido el principal defensor e intérprete italiano de la arquitectura y el pensamiento de F.L. Wrigth. Entre sus realizaciones cabe recordar la biblioteca Einaudi, en Dogliani (1962-1963), y el del pabellón italiano de la exposición de Bruselas (1967). Destacan, en su importante obra teórica, *Hacia una arquitectura orgánica* (1945), *Saber ver la arquitectura* (1948), *Arquitectura e historiografía* (1974) e *Historia de la arquitectura moderna* (1975).

⁸⁶ **Sergio Leone** (Roma, 3 de enero de 1929 – Roma, 30 de abril de 1989) fue un guionista, productor y director de cine italiano. Es uno de los directores más famosos de la historia del cine, y es sobre todo conocido por sus películas del género *spaghetti western*.

años, y ahora vuelvo a tener contacto con ustedes, acá otra vez. En donde todas esas pequeñas teorías nacieron... Volver acá y hablar sobre ellas, aunque sea 30 años después, es muy emocionante. Se los agradezco muchísimo, de verdad.