

47AF

20





Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

Presidente UNLP

Dr. Arq. Fernando Tauber

Autoridades de Gestión

Decano:

Arq. Gustavo Azpiazu

Vicedecano:

Arq. Isabel López

Secretaría Académica:

Arq. Gustavo Pagani

Prosecretaría de Posgrado:

Arq. Sergio Gutarra

Dirección de Gestión Académica:

Arq. María Isabel Dipirro

Dirección de Seguimiento y Evaluación Académica:

Arq. María Julia Rocca

Dirección de Asuntos Institucionales y Tutorías:

Esp. Arq. Nora Ponce

Secretaría de Extensión Universitaria:

Arq. Gustavo Páez

Dirección de Asuntos Estudiantiles:

Srta. Viviana Ibáñez

Dirección de Vinculación con el Medio:

Arq. Marcelo Urrutia

Dirección Programa de Difusión y Comunicación Institucional:

Arq. Cecilia Giusso

Secretaría de Investigación:

Arq. Fabiana Carbonari

Secretaría Administrativa:

DCV Eduardo Accoce

Dirección de Consejo Directivo:

Arq. María Laura Fontán

Programa de Mantenimiento y Servicios:

Arq. Jorge Oliva

Consejo Directivo FAU

Claustro de Profesores

Titulares:

Arq. Fernando Gandolfi, Dr. Arq. Gustavo San Juan, Arq. Luciana Marsili, Arq. Gustavo Pagani, Arq. Alejandro Casas, Arq. Juan Mainero, Prof. Carlos Federico.

Suplentes:

Arq. Monica García, Arq. Hector Lufiego, Arq. Lidia Viera, Arq. Jorge García, Arq. Verónica Cueto Rúa, Arq. María Cristina Carasatorre, Arq. Nelly Lombardi.

Claustro de Estudiantes

Titulares:

Sr. Walter Soto, Sr. Hector De Ugarte, Sr. Pablo Galarza, Sr. Nicolás Pecora, Sr. Pablo García

Suplentes:

Sra. Natalia Benítez, Srta. Romina Goicoechea, Sr. Diego Pereyra, Sr. Lucas Bonzano, Sr. Emilio Ríos

Claustro de Trabajadores No Docentes

Titular:

Sra. María Cristina Molteni

Suplente:

Sra. Patricia Colavita

Claustro de Jefes de Trabajos Prácticos

Titular:

Arq. Diego Delucchi

Suplente:

Arq. Leandro Varela

Claustro de Graduados

Titular:

Arq. Roberto Bava

Suplente:

Arq. Santiago Pellejero

Claustro de Ayudantes Diplomados

Titular:

Arq. Susana Cricelli

Suplente:

Arq. María Sol Álvarez,

Consejo Superior UNLP

Claustro de Profesores

Titular:

Arq. Guillermo Nizan

Suplente:

Arq. Alejandro Argüello

Claustro de Graduados

Titular:

Arq. Ramón Medina

Suplente:

Arq. María Julia Rocca

Claustro de Estudiantes

Titular:

Sr. Jimmy Cárdenas Castro

Suplente:

Sr. Daniel González Billordo

Revista de la FAU 47 al fondo

Director Responsable:

Arq. Gustavo Azpiazu

Editor:

Arq. Pablo Szelagowski

Secretario de Redacción:

Arq. Pablo Remes Lenicov

Coordinación Editorial:

Arq. Raúl Arteca

Diseño y Producción:

Arq. Magdalena Posadas

Mesa Editorial n°20:

Arq. Pablo Szelagowski, Arq. Pablo Remes Lenicov, Arq. Raúl Arteca, Arq. Verónica Cueto Rúa, Arq. Carlos Jones, Arq. José Lanzilotta, Arq. Horacio Lafalce, Arq. Jorge García, Arq. María Julia Rocca, Arq. Fernando Aliata, Arq. Jorge Rodríguez, Arq. Jorge Karol.

47 al fondo es una publicación propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata, calle 47 N°162, CP 1900. República Argentina.

Teléfono +54 221 423 6587/88/89/90. Fax: +54 221 423 6587.

E-mail: revistafau@fau.unlp.edu.ar

47 al fondo permite la reproducción o cita del contenido parcial o total, mencionando procedencia, nombre del autor y número del que ha sido tomado.

La totalidad del material publicado en esta revista, ha sido especialmente enviado por sus autores para la Revista de Facultad **47 al fondo**.

Los artículos firmados no expresan la opinión de **47 al fondo**, ni de las autoridades de la FAU. Los editores no asumen la responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Pre-impresión e impresión: Graficar. Tirada: 1000 ejemplares. Número de Registro Nacional de la Propiedad Intelectual: 403928. Ley 11.723. Año 15. Número 20. Agosto 2011 ISSN 1667-1155

Aprobada en reunión de Consejo Académico del 21 de abril de 1997

Tapa: Edificio Legislatura Chubut, Azpiazu-García arqs.

Contratapa: Boceto, Mario Corea

47 AF

índice

20

47 AF

02- Escuela Bressol Badalona, España
Mario Corea, Lluís Moran

08- Pista cubierta de atletismo, Sabadell Barcelona, España
Mario Corea, Lluís Moran

14- Ampliación y refuncionalización de la sede de la
Honorable Legislatura de la Provincia del Chubut.
Javier García García, Valeria Azpiazu, Gustavo Azpiazu

22- Consejo profesional de Ciencias Económicas
Carlos Jones - Pablo Lilli

28- Narofsky Architecture. Diseñar Arquitectura Sustentable en NYC
Martín Badie

36- Merin Residence, Loft en Manhattan
Narofsky Architecture

40- "Lo Importante es lo Esencial"
La filosofía proyectual de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)
Claudio Conenna

54- La arquitectura de los arquitectos
Nelson Inda

58- Tiempo, forma y proyecto
Tony Díaz

68- Sistema gráfico simbólico.
Una herramienta para el diseño y la intervención del espacio verde urbano
María Cristina Domínguez y Susana Stange

72- Concurso provincial de anteproyectos
Edificio para el archivo historico de la dirección de Geodesia
Enrique Speroni, Gabriel Martinez, Juan Martín Flores

76- Concurso provincial de ideas y anteproyectos
Centro cultural Florencio Constantino Bragado
Juan Carlos Etulain, Gustavo Páez, Leandro Varela

80- Concurso Nacional de anteproyectos de vivienda de interes social de la provincia de Neuquen
Julia Molina, Josefina Morin, Francisco Petraglia, Jorge Sánchez

84- Curso de posgrado El proyecto moderno. Taller de Proyectos. Edición 2010
Profesores Guillermo Posik y Pablo Reynoso

94- Libros

95- 100 años del Viaje de Oriente

96- Colaboradores

Escuela Bressol Badalona, España

Mario Corea, Lluís Morán

FICHA TÉCNICA:
MARIO COREA
LLUIS MORAN
COLABORADORES
Maricel AGUILERA
Andre MOTA
Marina CORREIA
AÑO DE PROYECTO 2009
AÑO DE OBRA 2009-2010
LOCALIZACION
Badalona, Barcelona, España
SUPERFICIE 1.090 m²



© Pepo Segura



© Pepo Segura

Escuela Bressol
Mario Corea, Lluís Moran

El proyecto surge de dos consideraciones fundamentales.

- 1. El lugar con su topografía y geometrías específicas dan los trazos a la planta. El solar se convierte en la marca genérica del proyecto.
- 2. El hecho de ser una guardería nos planteó la necesidad de mantener una escala amable, familiar en todo momento aunque sean necesarios los desniveles, para un contacto directo de las aulas con el piso exterior de los patios y los porches de juego.

Planteamiento arquitectónico y funcional

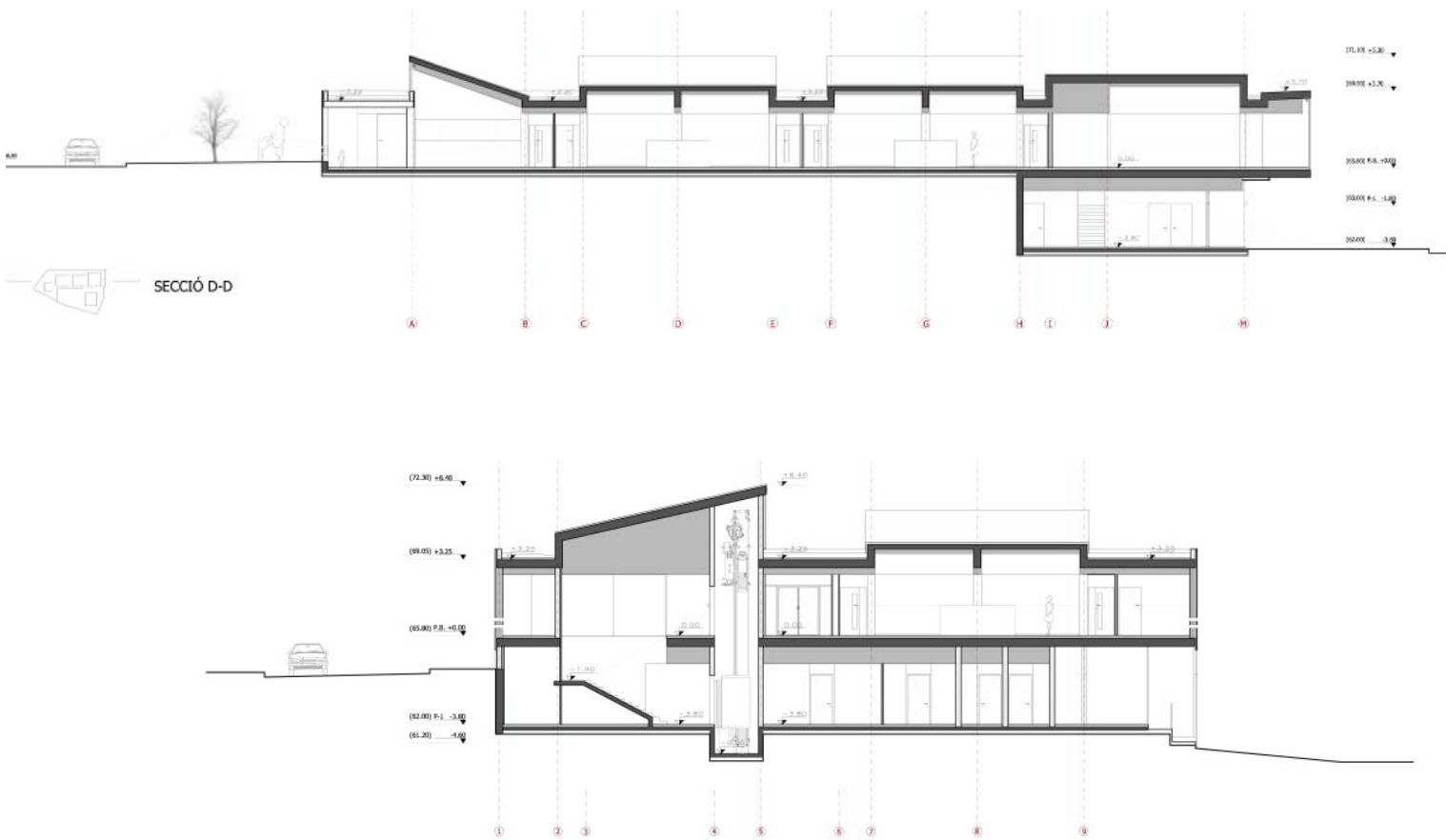
El lugar tanto por su superficie como por su topografía fue determinante en el partido arquitectónico de la escuela. A pesar de que es recomendable que la disposición de los distintos espacios se organicen en un solo nivel, en este caso hemos tenido que considerar la construcción en dos niveles. Su desdoblamiento en dos plantas con ingresos separados fue una alternativa dictada por nuestra intención de resolver la pendiente del solar.

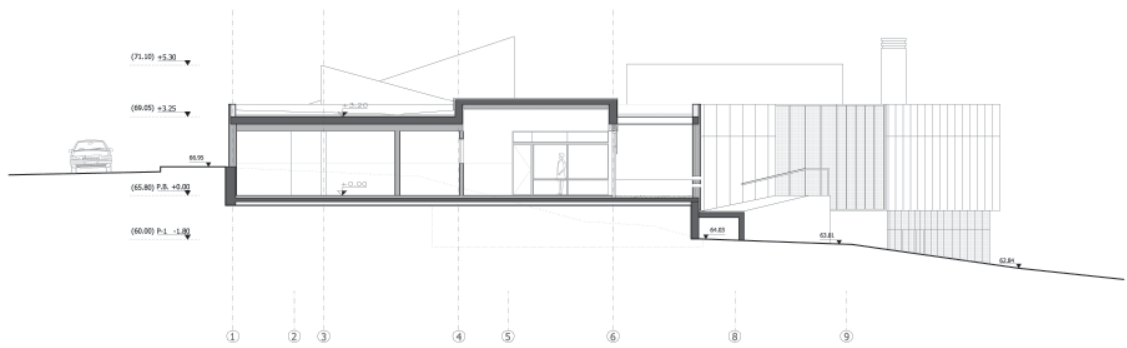
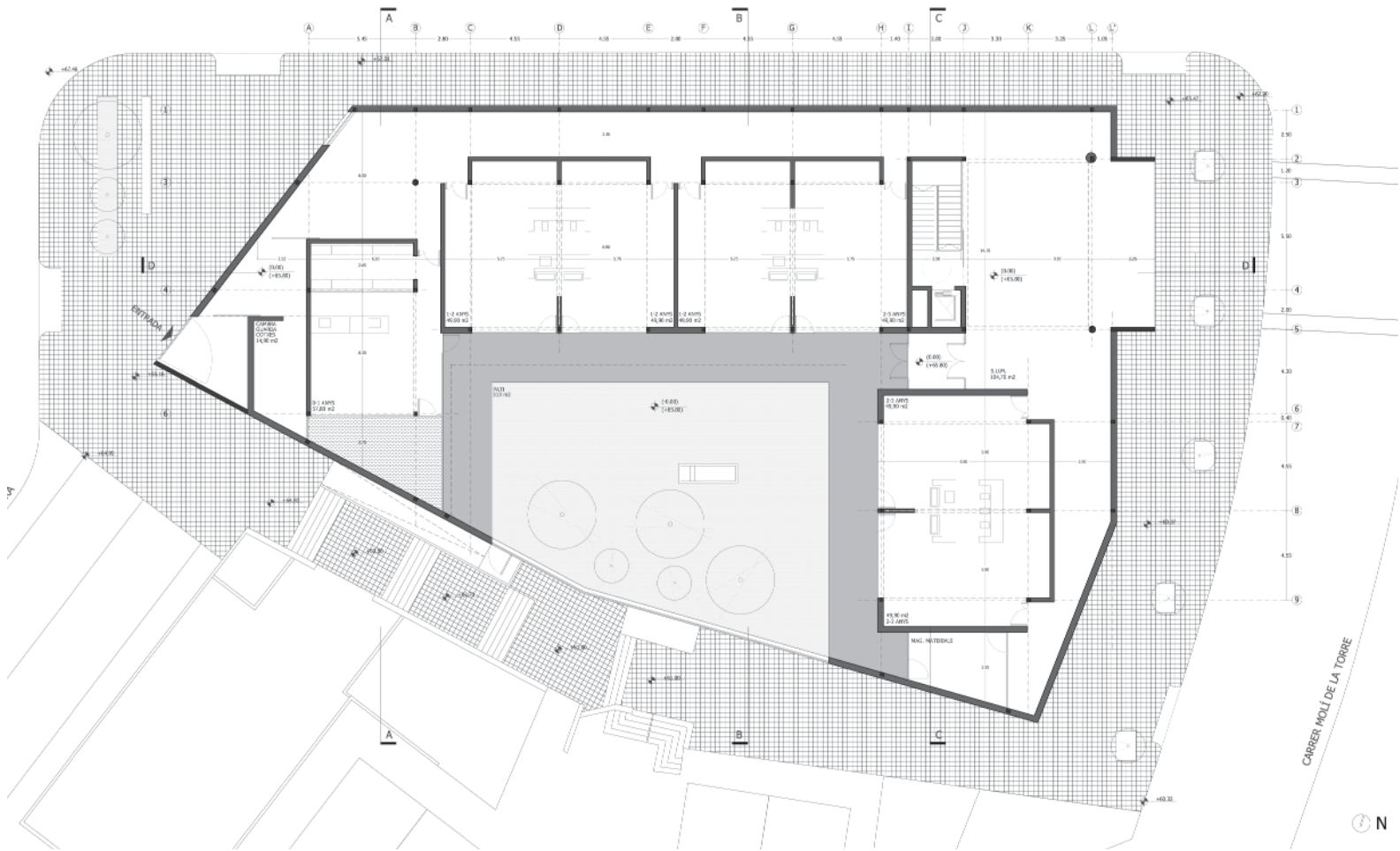
La organización tridimensional del programa se realiza en dos niveles bien diferenciados:
NIVEL +62.00 Planta subterránea

En este nivel se situa la sala de profesores, despacho de dirección y despacho de tutoría, alrededor de un hall central. Después un pasadizo con estancias a los dos costados que organizan e independizan una área de servicio con vestidores para el personal, comedor, cocina para la hacer la elaboración del centro y sus anexos, limpieza, despensa, almacén, sala frigorífica y sala de basura.

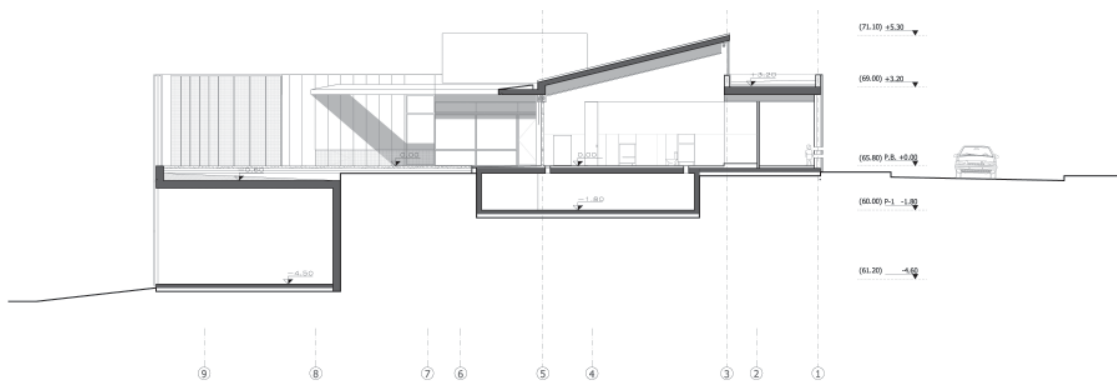
A esta area de servicios de accede también desde la calle Molí de la Torre, a través del muelle de carga y descarga por la entrada directa al almacén de la cocina. Contigua la muelle una rampa permite la salida de basuras e independizan los circuitos de límpio y sucio.

En esta planta se localiza la area de instalaciones, con un acceso para el mantenimiento desde el interior de el edificio, así como el acceso por compañía desde el area peatonal con escalinatas. ■





SECCIÓ A-A



SECCIÓ B-B



FOTOS © Pepo Segura





Pista cubierta de atletismo, Sabadell Barcelona, España

Mario Corea, Lluís Morán





FICHA TECNICA:
 Mario Corea, Lluís Moran
 COLABORADORES
 Maricel Aguilera , Alejandra
 VAazquez, Soledad Diaz,
 Consuelo Kock, Silvia Forns,
 Mariano Escribano
 AÑO DE PROYECTO 2005 - 2006
 AÑO DE OBRA 2007 - 2009
 LOCALIZACION, Sabadell,
 Barcelona, España
 SUPERFICIE
 12.712 m²



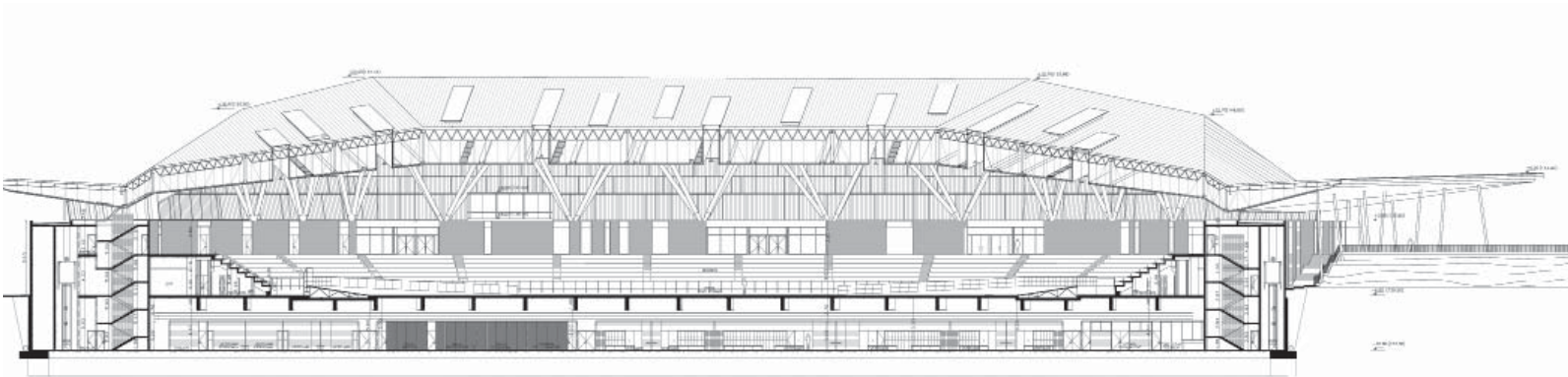
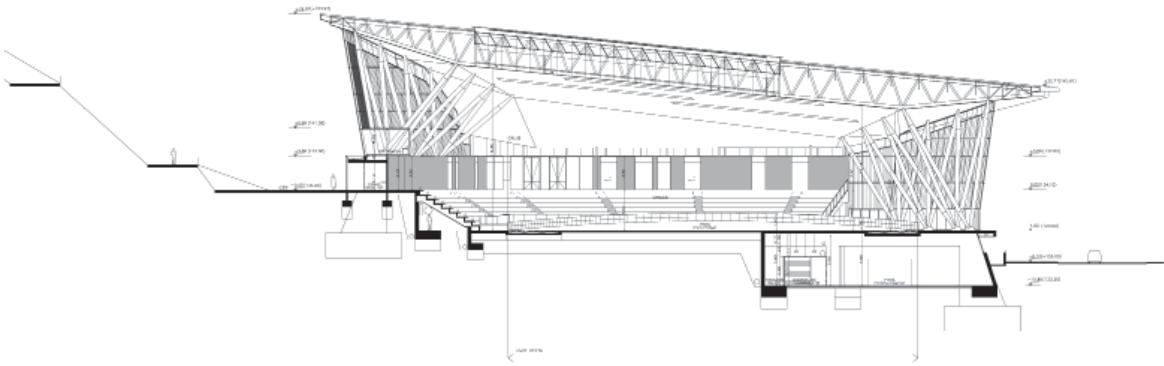
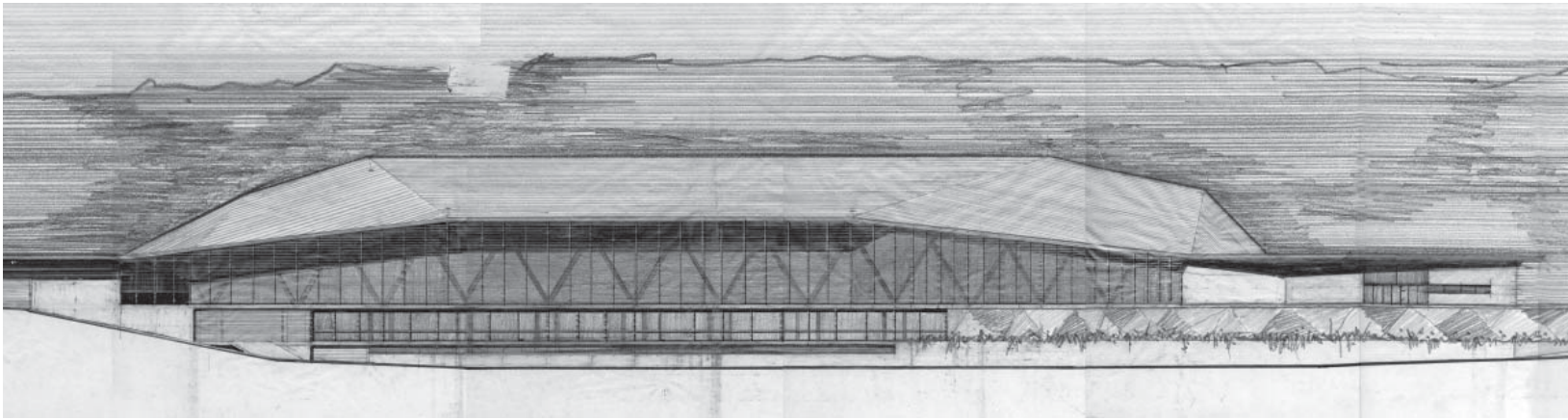
Pista cubierta atletismo
 Mario Corea, Lluís Moran

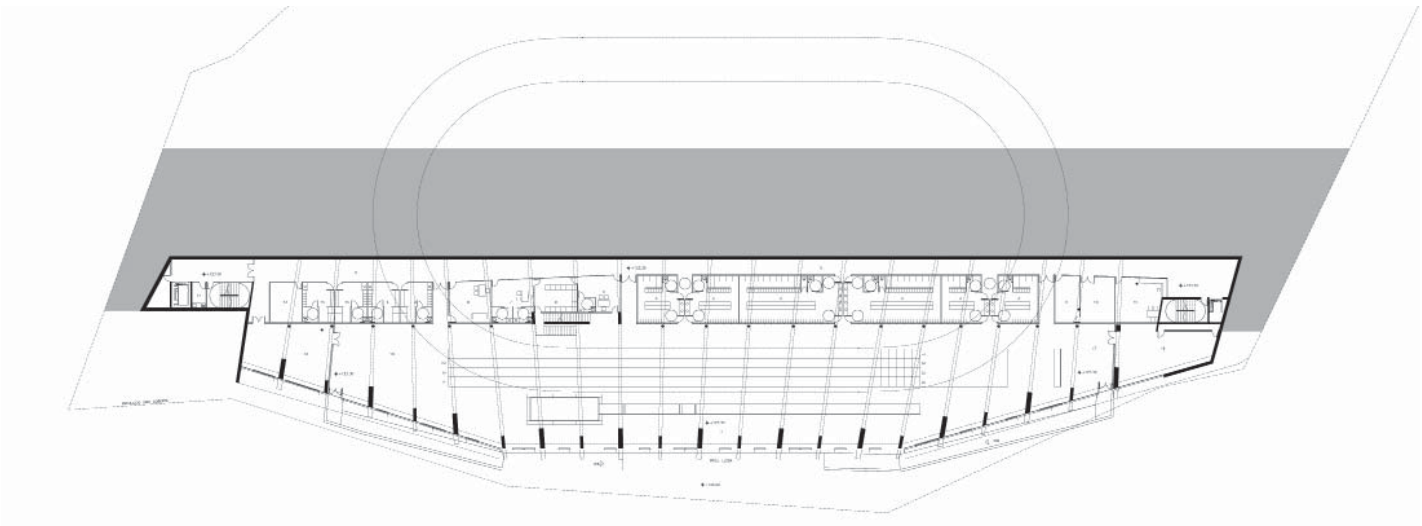
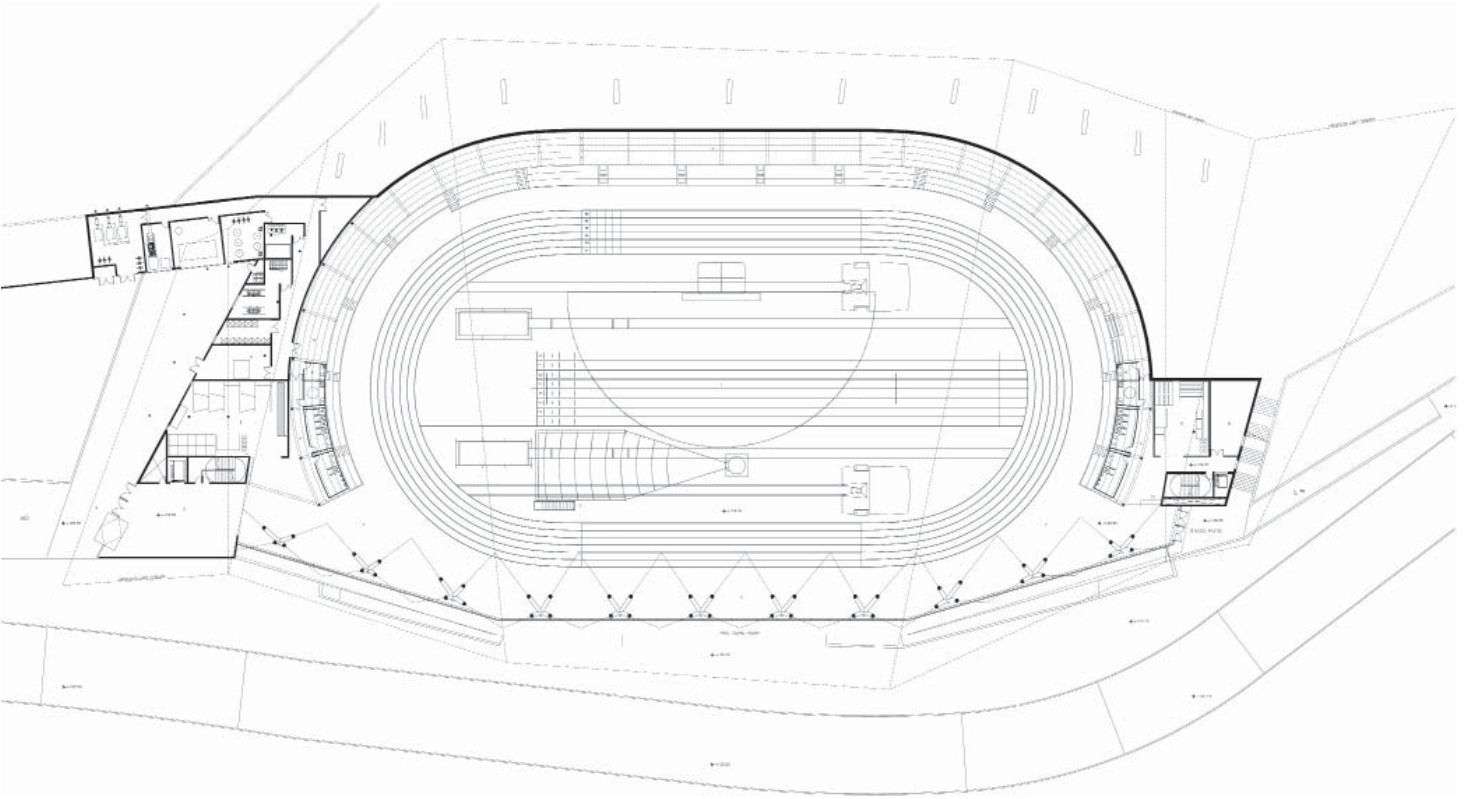
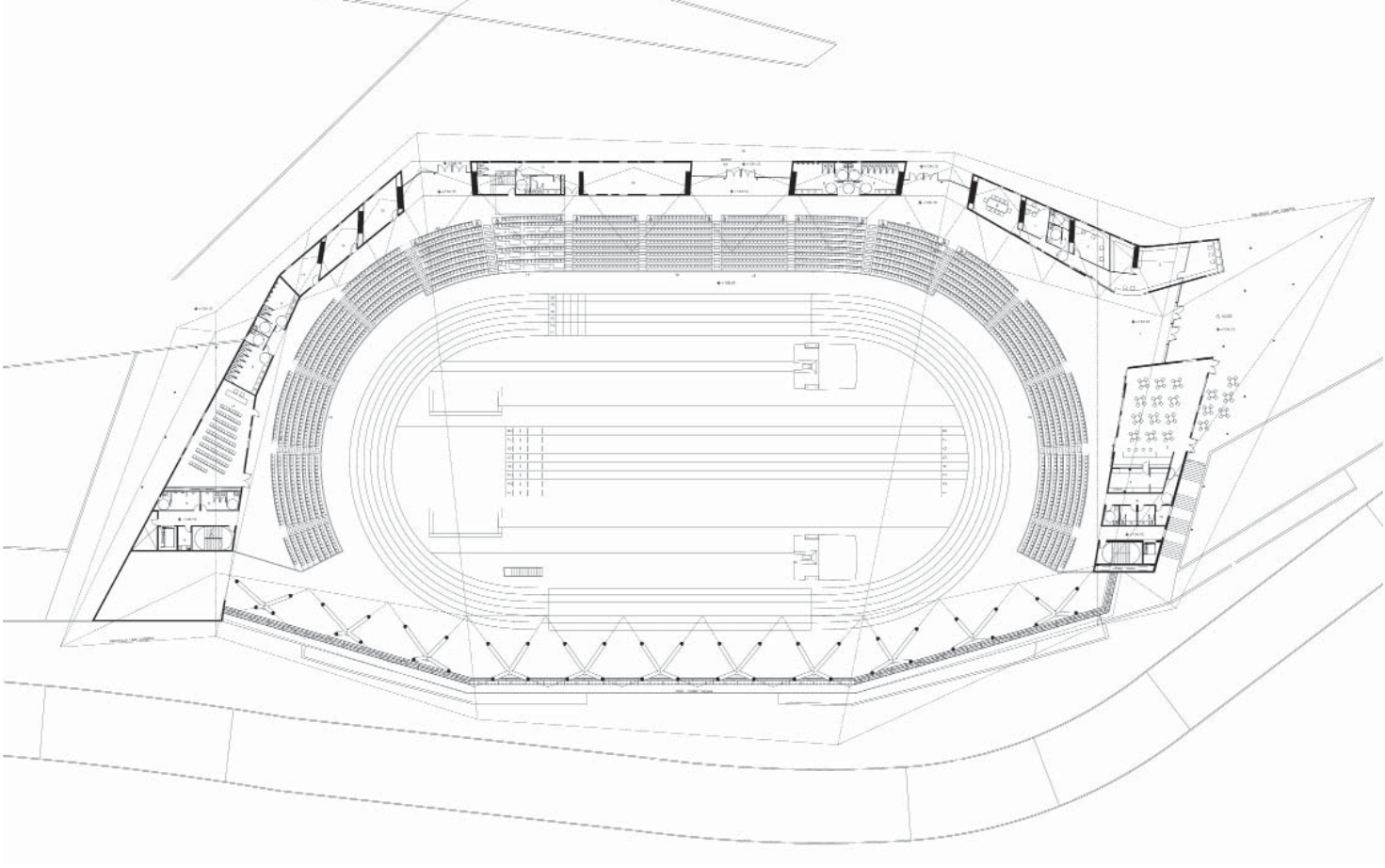


© Pepo Segura



© Pepo Segura





Como numerosos municipios catalanes, Sabadell fué una de las subse-des de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. Sabadell es una ciudad con importantes clubes deportivos que cuenta, además, con una larga y prestigiosa tradición en atletismo. La decisión de construir un estadio cubierto de atletismo, el primero de este tipo en Cataluña, se adoptó tanto para promover el deporte como para proporcionar a Sabadell la oportunidad de acoger competiciones regionales, nacionales e internacionales.

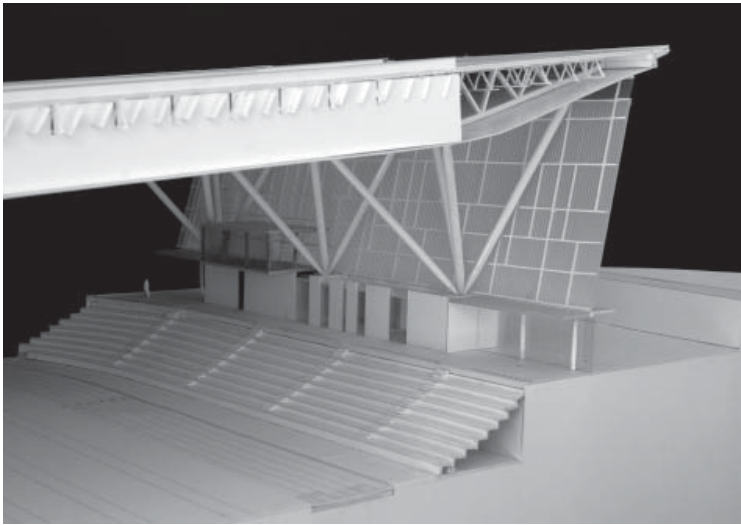
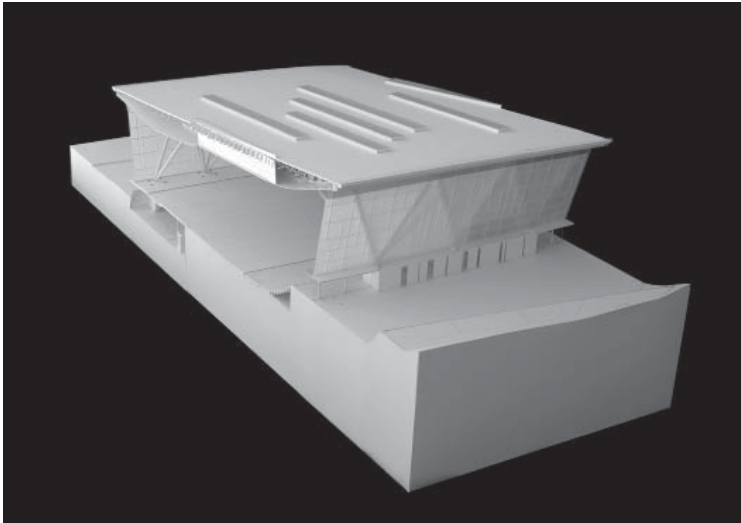
Emplazado en un complejo polideportivo en el barrio de Sant Oleguer, el estadio, con aforo para 2.500 espectadores, es la principal pieza del conjunto; como tal, constituye un importante punto de referencia para la ciudad y posee, igualmente, una significación simbólica para sus habitantes.

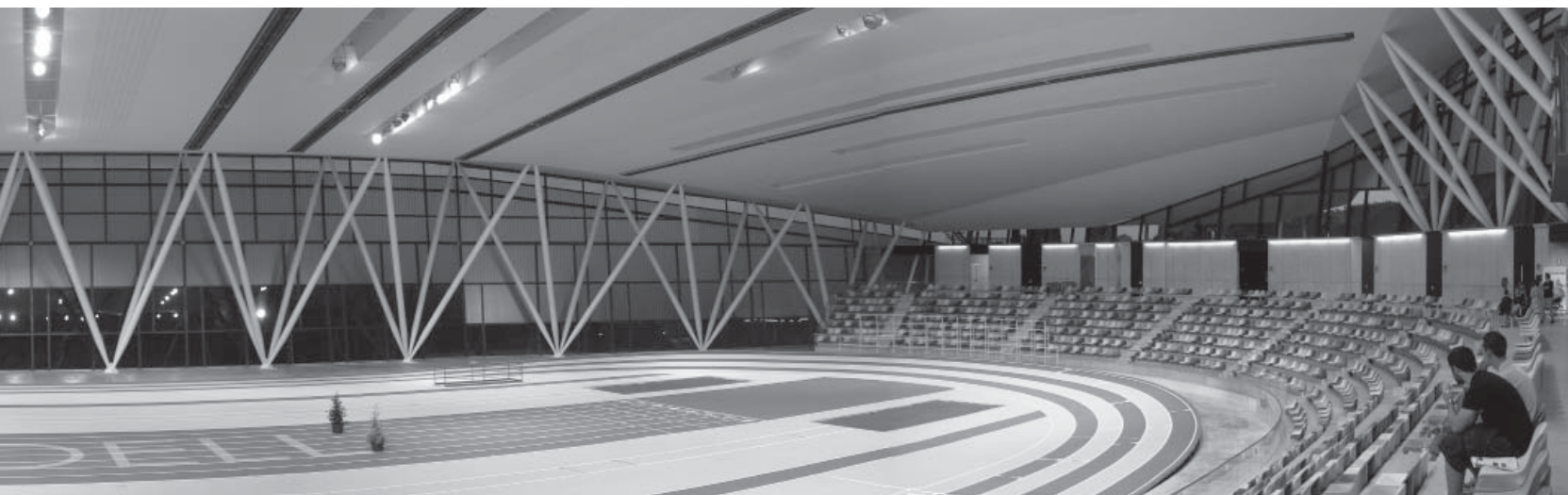
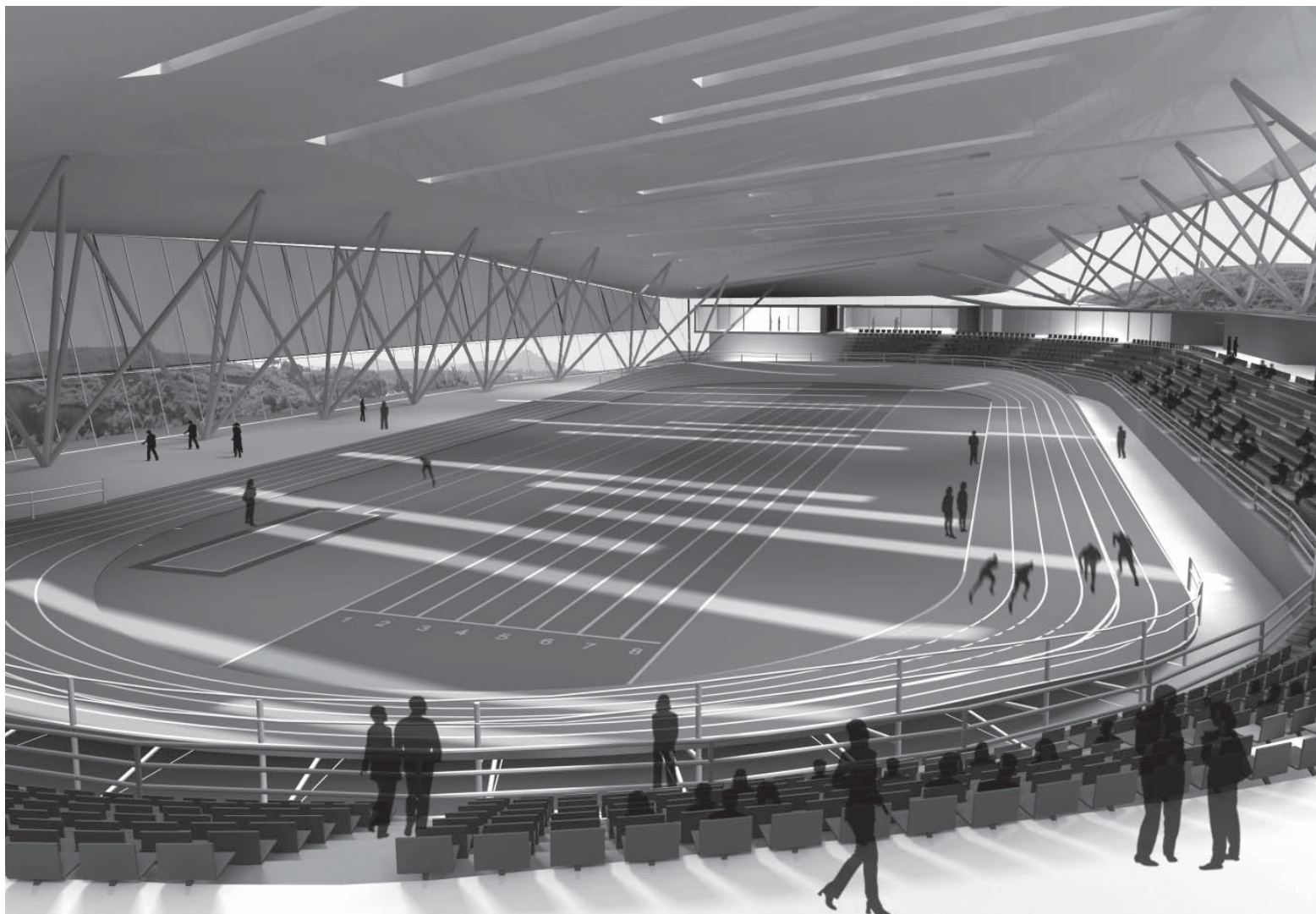
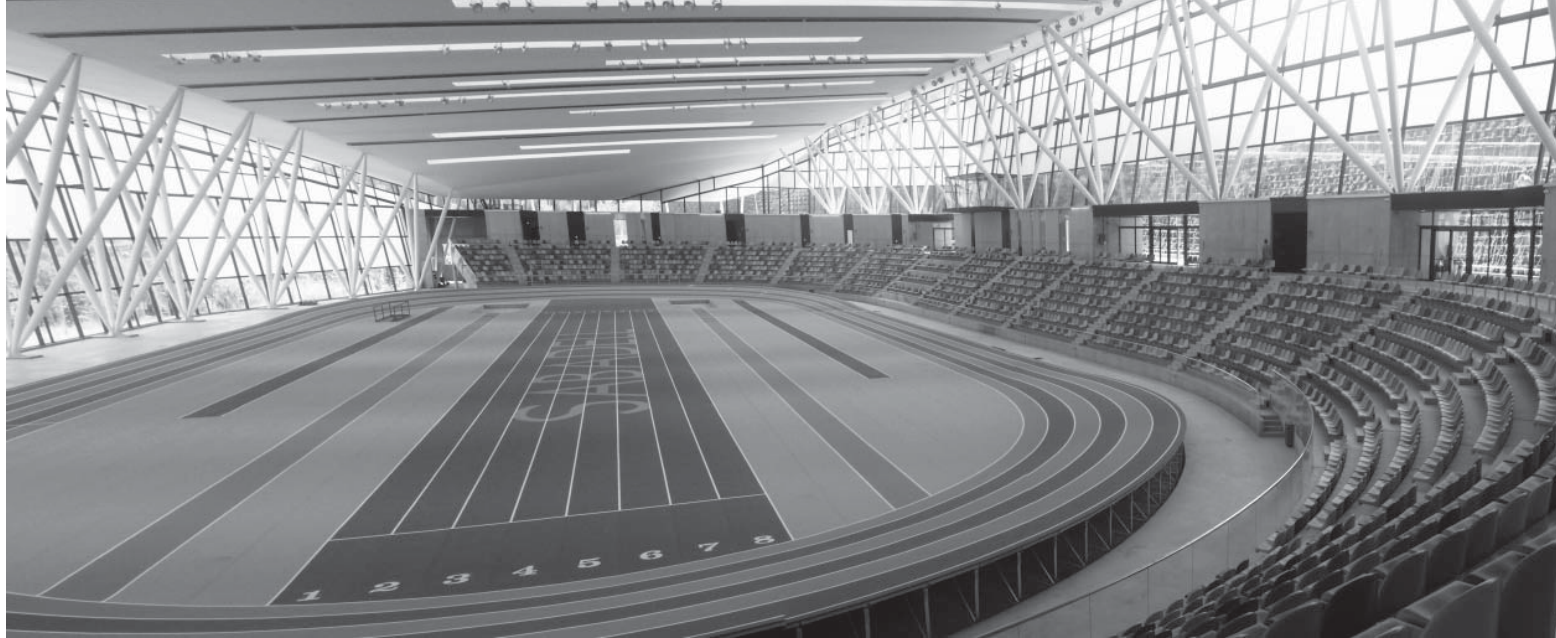
El estadio está ubicado en una larga y estrecha franja que presentaba un gran desnivel en sección y una asimetría intensamente marcada. Dichos parámetros permitieron definir el carácter de la solución arquitectónica, ya que la estructura adquiriría su

identidad mediante la topografía del lugar. Asimismo, el edificio se adaptaría al lugar minimizando al mismo tiempo su impacto sobre el paisaje. La estructura proyectada consiste en una gran cubierta que parece desplegarse siguiendo el movimiento topográfico del eje transversal y longitudinal del solar. Se trata de un elemento continuo, ligero y casi inmaterial que flota sobre el espacio interior. Una de las consideraciones más importantes en el desarrollo del diseño del proyecto fue la de conferir cierta autonomía a la cubierta para que la forma de la misma no tuviera que ser idéntica a la de la pista.

Durante el análisis de las características demandadas para el nuevo estadio, se consideró esencial racionalizar y optimizar los accesos tanto para personas como para vehículos; por eso se crearon unos ingresos en las partes noroeste y sudoeste para el uso de peatones y vehículos respectivamente. Asimismo, el estadio está conectado con la parte alta de la ciudad mediante rampas. Hay tres zonas de estacionamiento: un aparcamiento para uso frecuente, situado hacia el sudoeste, y dos zonas de gran capacidad que proporcionan áreas destinadas a la celebración de competiciones u otros eventos que congreguen una gran cantidad de público.

La adaptación a la topografía se pone de manifiesto tanto en la sección longitudinal como en la transversal. Mediante unas mínimas excavaciones y movimientos de tierra, se creó una estructura que se adapta a ambas secciones, enfatizando la relación entre topografía, paisaje y edificio.





Ampliación y refuncionalización de la sede de la Honorable Legislatura de la Provincia del Chubut.

Concurso nacional de anteproyectos, 1^{er} premio.
Javier García García, Valeria Azpiazu, Gustavo Azpiazu



FICHA TECNICA:
COLABORADORES:
Arq. Nicolás Vitale
Arq. Fabián Sedano
Matías García Vogliolo
Empresa ejecutora:
Inverfin S.A.
Representante Técnico:
Ing. Carlos Humberto Papaiani
Jefe de Producción:
Ing. Marcelo Pagasartundúa
Jefe de Obra:
M.M.O. Alberto Piñeiro

A modo de introducción al tema entendemos que si bien el motivo del Concurso puede interpretarse como un edificio público representativo, en este caso el edificio y ciudad deben ser dos caras de una misma moneda. Rawson es la capital de la provincia y el edificio representa el poder legislativo provincial, lo que une la representatividad política y el referente urbano.

Rawson es la primera ciudad producto de la colonización galesa en tierras argentinas. Esta convergencia entre galeses y argentinos signó su historia como ciudad capital primero del territorio nacional hasta 1957 y luego como territorio provincial. Estas consideraciones le aportan una gran carga semántica a este edificio público, verdadero referente urbano y provincial.

A lo expuesto le tenemos que incorporar un contexto geográfico patagónico muy particular, como lo es el valle entre bardas que decrecen hacia la costa atlántica de la meseta patagónica donde su eje es el sinuoso cauce del río Chubut. Este espacio geográfico de unos 9 kilómetros de ancho por unos 70 kilómetros de largo, es determinante como vínculo de un conjunto de pueblos y ciudades tales como Gaiman, Dolavon, Trelew y Rawson; cada uno de estos enclaves urbanos tienen identidad propia, por historia, por cultura y por la manera de transformar el paisaje existente en otro distinto.

Con estos párrafos queremos focalizar la atención en la muy específica vinculación entre naturaleza, cultura, política y ciudad.

Así es que el carácter del edificio estará signado por la interpretación de los temas citados y su concreción en las ideas que lo sintetizan a nivel urbano, arquitectónico y tecnológico.

La cuestión urbana:

El carácter patagónico del lugar es producto ambiental del corte de la meseta desértica por un río sinuoso y la forestación que los pacientes galeses plantaron y cuidaron. Es un oasis lineal protegido por altas bardas en sus laterales. La identificación de éste ambiente natural y cultural está estrechamente vinculado a tres componentes básicos: piedras, agua y vegetación contenidos entre las bardas y el río.

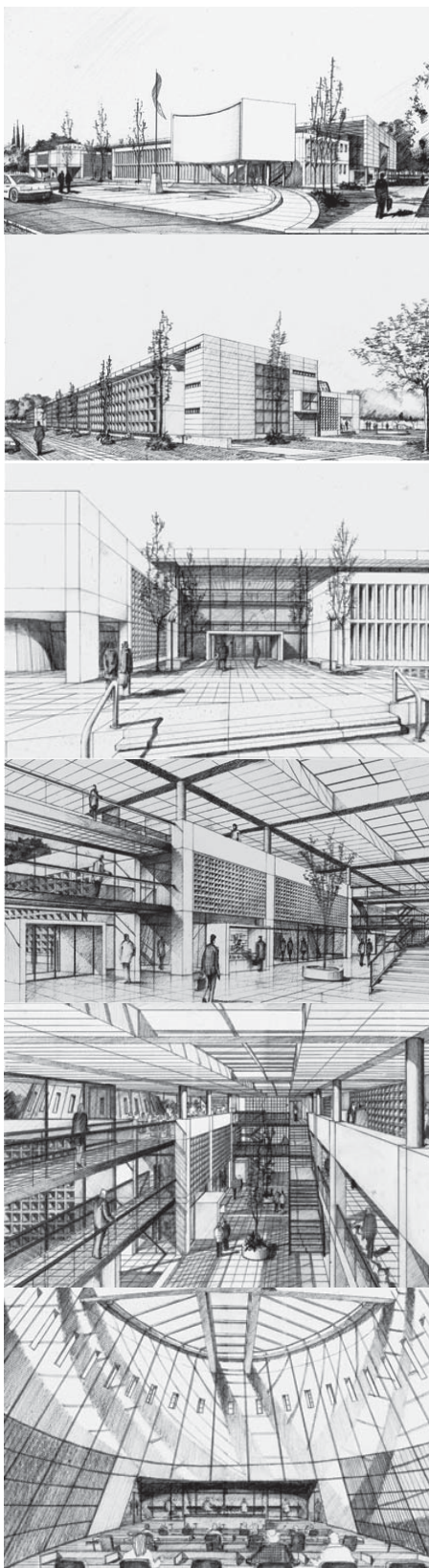
Los tres componentes, están presentes en nuestra propuesta y se perciben tanto a nivel urbano como arquitectónico. Los distintos tipos de piedra en forma de pisos y taludes sectorizan actividades, como por ejemplo cada una de las plazoletas que componen el conjunto, las cuales poseen solados de piedra con distintos tratamientos.

La plazoleta de los Héroes de Malvinas tendrá solados agrestes de piedra natural, mientras que el



Legislatura de la Provincia del Chubut.
Javier García García, Valeria Apiazu, Gustavo Apiazu





pórfido para la plazoleta institucional será de corte recto con distintas trabas que resalten los mástiles. Asimismo, la plazoleta cultural combinará diferentes tipos y cortes que le otorguen carácter a cada lugar y a la vez integre cada uno de ellos en un total.

El agua estará presente como una fuente de bordes diversos valorando los accesos principales. El acceso institucional se hace a modo de puente, recordando el rol de los existentes en esta región, mientras que el acceso al sector cultural está lateralizado.

En cuanto a la vegetación estará dispuesta de dos modos que aluden al carácter regional conformado por pequeños bosques por un lado, mientras que por otro mediante hileras y recintos definidos por líneas rectas, configurando barreras que filtren los vientos dominantes.

La articulación espacial y volumétrica con el entorno inmediato está planteada a partir de gestos que vinculan lo nuevo con lo existente en una actitud de complementariedad.

El sistema de espacios públicos se ordena en una secuencia que recorre desde la plaza de la ciudad y la plazoleta Héroes de Malvinas por un sendero peatonal de traza diagonal deja a un lado la plazoleta institucional y hacia el otro la plazoleta cultural finalizando en un anfiteatro para diversos eventos.

Este paseo se completa con los volúmenes en una alternancia de llenos y vacíos, como por ejemplo la plazoleta cultural la cual se encuentra acotada por un volumen tronco cónico que alberga un auditorio y la sala de lectura de la biblioteca, en respuesta al cilindro del futuro centro cultural que se construirá cruzando el boulevard Bartolomé Mitre. La plazoleta institucional le confiere espacialidad al acceso principal de la legislatura. Por la calle Bernardino Rivadavia la masa edificada reconstruye un frente urbano que culmina en el verde penitenciario poniendo en valor el edificio de la justicia federal.

Las visuales desde y hacia el edificio de la legislatura están pensadas en concordancia con las secuencias espaciales: éstas conjugando el conjunto de edificios circundantes, que aparte de los ya citados, podemos mencionar al Hotel Provincial y el Cine. La intención es configurar un entorno urbano cuyos límites estén más allá de las líneas municipales del predio, definiendo un espacio urbanizado con secuencias y sensaciones distintas, pero que se encuentre muy vinculado con lo existente.

La estructuración peatonal que integra el predio se compone de dos sendas peatonales normales entre sí que atraviesa el predio en forma oblicua obteniendo distintos recorridos que vincula los diferentes edificios del entorno.

Se trata de integrar circulaciones peatonales existentes como la que une la calle Federicci con el cine y el Hotel Provincial. Con un sentido similar se planteó una perpendicular a ésta recorriendo longitudinalmente originando distintos recorridos según el gusto o necesidad de cada peatón.

El carácter que se pretende recrear es una de las características urbanas de los pueblos y ciudades situados en el valle del Río Chubut, que poseen ámbitos acotados por edificación y vegetación, donde las perspectivas urbanas son infinitas.

El sistema de plazoletas concatenadas en forma conjunta con el sistema de senderos peatonales integran pasado, presente y futuro a la vez que determinan una característica total del predio que lo relaciona con su entorno circundante.

El diseño de este complejo conformado por líneas (senderos) y planos (plazoletas y verde) se valoriza con un mobiliario urbano acorde, que amplía la plaza hacia el predio libre de la legislatura.

Si bien cada plazoleta tiene un carácter definido, en ellas pueden presentarse eventos urbanos que vinculen estos espacios con otros del perímetro. De ellos se pueden destacar las posibilidades diversas que se articulen cuando se construya el centro cultural, sobre la acera opuesta del boulevard Mitre; lo que se pretende es que en un futuro se puedan articular los espacios abiertos existentes en el terreno de la legislatura con sus vecinos por todos sus lados; pudiendo realizar diferentes eventos donde el edificio de la legislatura provincial será el "telón de fondo" de los mismos.

La cuestión arquitectónica

La representatividad institucional es un aspecto relevante en este edificio, utilizando las plazoletas para permitir mejores visuales hacia el volumen curvo de planta libre que alberga el recinto legislativo. Hacia el otro extremo del edificio un volumen tronco cónico interpenetra a otro de forma cúbica. Este último posee una recova que también alude a la planta libre del acceso principal y permite usos fuera del horario administrativo.

De un edificio prismático, de texturas repetitivas se desprenden dos volúmenes curvados que aportan identidad institucional al edificio y lo convierte en un hito urbano. Si bien estas dos masas edificadas salen del plano neutro, ambas tienen su propia expresión

El prisma curvado de planta libre, contiene dos escaleras escultóricas que expresan y valoran el acceso como espacio de gran significado, respondiendo a una estética del funcionalismo





vernáculo propio de los años '50 y '60, a modo de atrio para el debate político.

La otra forma singular pretende ser el atrio cultural con una estética contemporánea, pero fuertemente emparentada con la existente. Ambas formas son únicas y asumen la mayor carga del contenido semántico del edificio de la legislatura provincial, potenciadas por una plazoleta institucional y una cultural que les precede.

La relación entre lo existente y lo nuevo, se fusionó en un bloque totalizador del programa funcional.

No obstante lo dicho, el edificio constituye una obra con sentido integral, pero respetando la identidad de las partes más representativas del edificio existente, sin que lo nuevo sea una réplica. Lo nuevo complementa lo viejo y ambos constituyen un edificio con carácter propio.

La distribución funcional se realiza a partir de dos bandas paralelas separadas y unidas por un espacio lineal, de tres niveles con luz cenital con carácter de calle de los pasos perdidos.

Fuera de este paralelepípedo sistemático se expresan las formas que contiene los principales espacios legislativos y culturales.

Los dos primeros niveles son oficinas y los ya citados espacios singulares, dejando el tercer nivel a un área jerárquica de gobierno; departamentos y el buffet con expansión a una terraza jardín.

En la banda paralela a la calle Bernardino Rivadavia se encuentra un subsuelo que resuelve el estacionamiento vehicular, con acceso peatonal por núcleos verticales a todos los demás niveles del edificio.

La calle de los "pasos perdidos" es el espacio que totaliza todas las funciones del programa, donde se reconocen un sector mayor vinculado a las actividades legislativas específicas; mientras que otro sector menor se vincula a las actividades culturales.

Los espacios que definen el interior del edificio son de varios tipos que pueden sintetizarse en dos familias: los repetitivos y los singulares.

Los repetitivos ubicados en las dos bandas externas del prisma albergan: el estacionamiento vehicular, distintos tipos de oficinas y las viviendas en el último nivel.

Los singulares son tres: el que identifica la actividad legislativa (existente), el que contiene actividades culturales como el auditorio y la biblioteca, y por último la calle interna que resume las actividades del programa funcional.

La calle interna, recibe lateralmente por un lado los dos accesos principales dejando un tercer acceso desde el sector medio del predio, en el otro extremo sobre la avenida 9 de Julio se da un acceso de servicio completándose con otro para personal sobre la calle Bernardino Rivadavia.

Memoria técnica:

La premisa básica que guían las decisiones técnicas se pueden sintetizar en:

_Reducir a cero los gastos de mantenimiento usando materiales nobles de gran duración y envejecimiento digno.

_Reducir al máximo los costos de uso, disminuyendo los consumos de energía eléctrica y de climatización mediante aislaciones eficientes de muros, vidrios dobles y grillas, barreras vegetales autoprotectoras utilizando al máximo las posibilidades de iluminación natural.

_Se entiende como un edificio inteligente que permita controlar la seguridad, mejorando la vigilancia visual y alarmas anti-incendio, como así también verificando los gastos derivados de descuido en el uso de los sistemas eléctricos y de climatización.

_El sistema constructivo será tradicional, con estructura de vigas, columnas y losas de H^o A^o realizadas in-situ, los muros de mampuestos con cámara de aire y vidrios dobles. La cubierta será de estructura metálica terminada con chapas aluminizadas; los tabiques interiores serán livianos para permitir flexibilidad de uso en el tiempo.

_Las terminaciones serán: los solados en áreas públicas con pórfidos de la zona, en los espacios significativos de madera, en espacios de usos como oficinas placas cerámicas, los cielorrasos en paneles acústicos y placas de metal, en auditorio en madera al igual que el revestimiento. En el exterior, las grillas que protegen las distintas fachadas serán de H A a la vista, al igual que el volumen tronco-cónico. En los sanitarios, los revestimientos serán de placas cerámicas vitrificadas y las mesadas, de piedras graníticas.

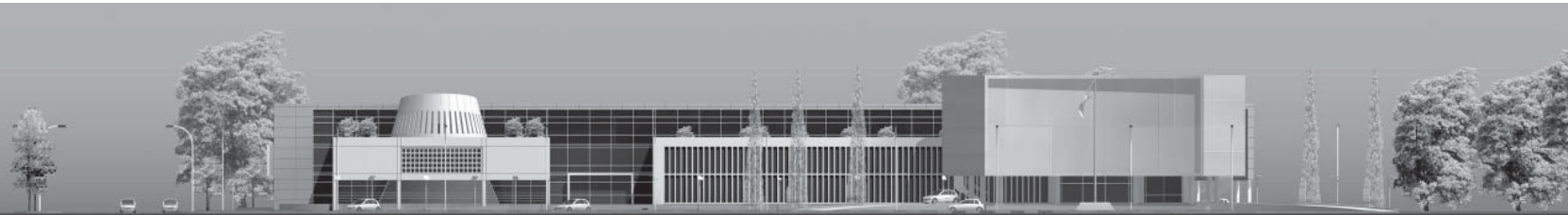
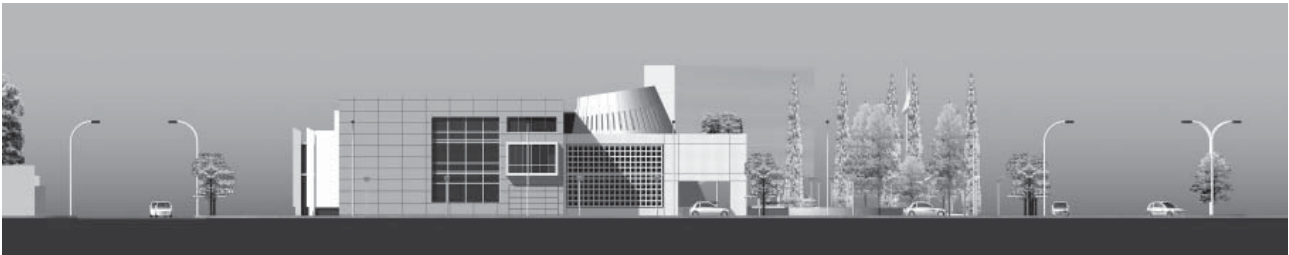
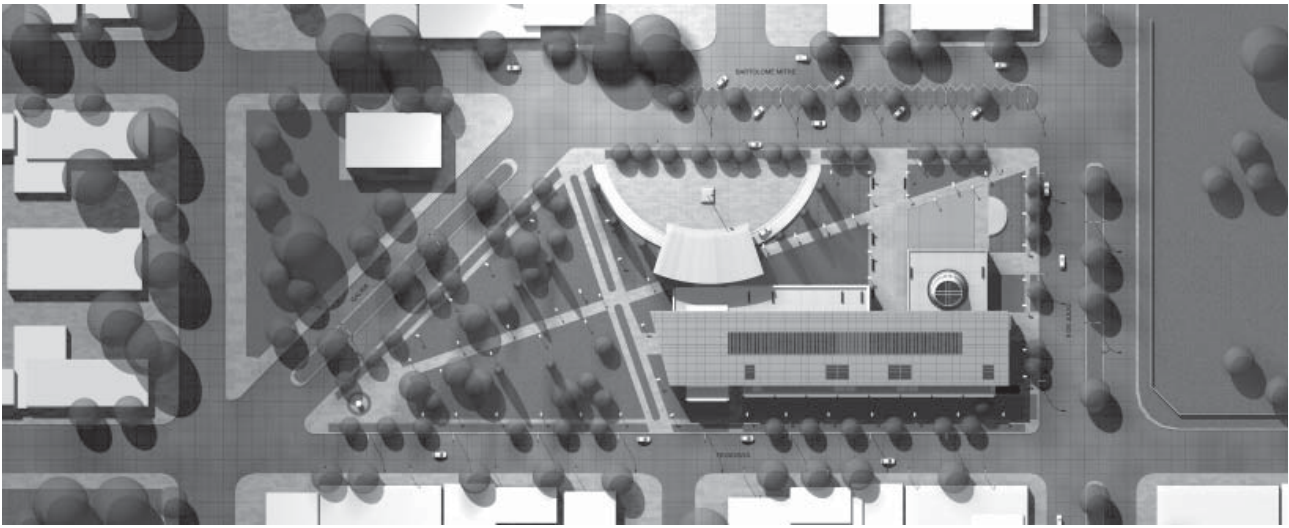
Conclusión

Se pretende una fuerte impronta urbana tanto para el edificio como para el predio en su totalidad.

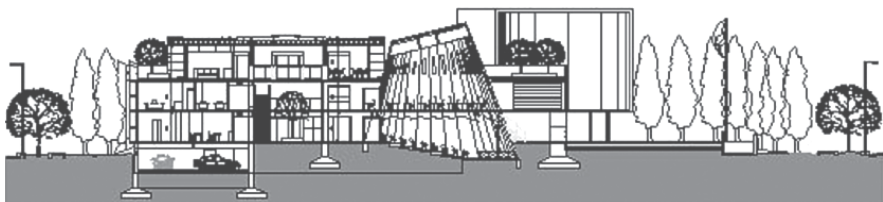
El sistema de veredas y senderos articulan el sistema de plazoletas, pequeños bosques y recintos arbolados en forma geométrica, la presencia de distintos tipos de solados pétreos y mobiliario urbano adecuado le confieren a los espacios abiertos una amplia gama de posibilidades de usos pautados y espontáneos complementarios de la plaza principal como de los edificios circundantes.

Para el edificio público, se busca tener una fuerte presencia urbana y un alto grado de representatividad con racionalidad constructiva, con excelentes condiciones de habitabilidad, confortable y espacialmente atractivo, funcionalmente ajustado a las condiciones programáticas expresadas en la convocatoria del concurso. ■

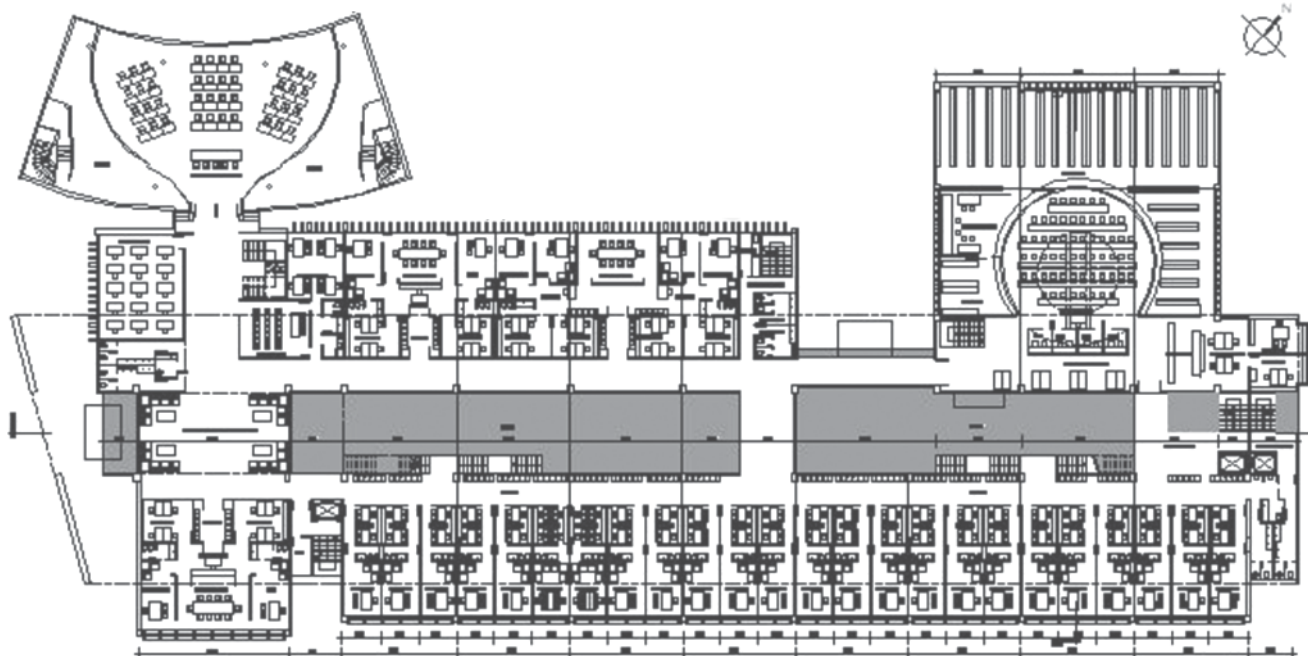




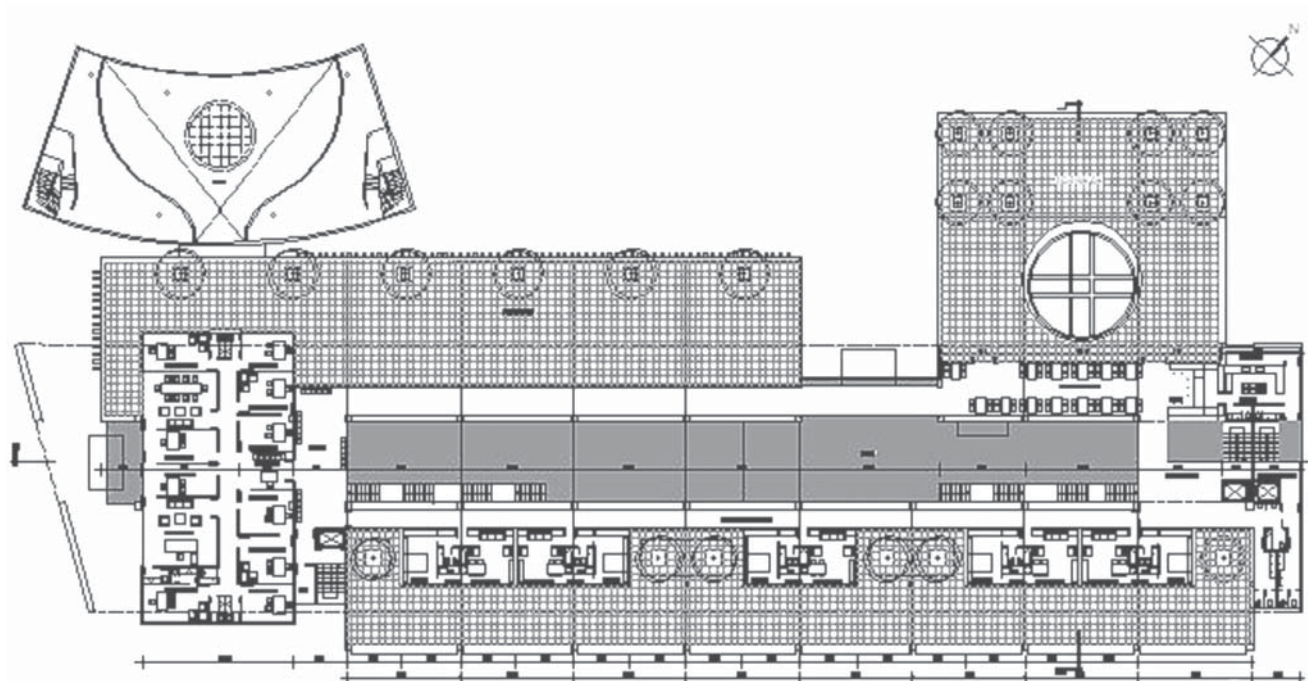
CORTE LONGITUDINAL B-B



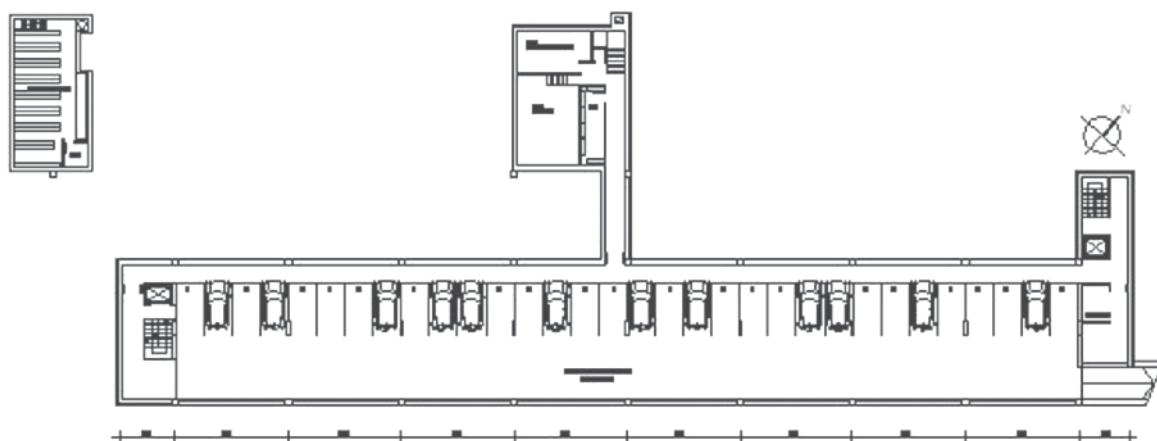
CORTE TRANSVERSAL A-A



PLANTA 1º PISO NIVEL EXISTENTE



PLANTA 2º PISO NIVEL EXISTENTE



PLANTA SUBSUELO NIVEL EXISTENTE

Consejo profesional de Ciencias Económicas

Carlos Jones - Pablo Lilli





La idea

Se plantea el edificio tratando de responder al conjunto de condiciones del sitio, a las necesidades del programa y al máximo volumen construible permitido por la normativa vigente.

Un edificio formalmente elemental y de alta racionalidad que se plantea sobre la línea municipal, buscando una comunicación del frente sobre diagonal 74 y el fondo del lote a través del “patio posterior” que vincula el edificio nuevo con la sede existente del Consejo Profesional de Ciencias Económicas ubicada sobre calle 10, conformando un espacio de recreación y esparcimiento compartido por los dos sectores que conforman el programa: la Caja y el Consejo.

El edificio

El hall de ingreso es un espacio eficiente que permite los desplazamientos del público y del personal que trabaja en las distintas dependencias, como también el acceso independiente al restaurante del nivel +8.86. Se conforma así un espacio vital, lleno de luz y dinamismo que permite largas visuales hasta el fondo del lote, estableciendo una continuidad desde la ciudad hasta el espacio posterior del edificio.

En el Hall principal, en el eje central, una amplia escalera permite el acceso directo al Salón Auditorio en el primer subsuelo a través de un generoso foyer ubicado a -1.20 m bajo el nivel de vereda.

La plaza posterior sobre la cubierta del Salón Auditorio sirve de conexión con el edificio existente sobre calle 10 y como expansión de las plantas públicas.

El espacio libre posterior es concebido como expansión visual y transitable al aire libre cuya superficie está definida por un jardín con especies vegetales sobre maceteros rodantes, creando un paisaje exterior con abundante vegetación, lugares de descanso con bancos bajo la sombra de los árboles y elementos expositivos al aire libre incitando la contemplación y participación del público.

Se propone una planta de máximo aprovechamiento y máxima flexibilidad. La demanda de versatilidad espacial se resuelve con un sistema mixto de panelería móvil opaca y transparente.

La iluminación natural se consigue a través del frente y del contrafrente gracias a la transparencia de los cerramientos exteriores e interiores.

Se parte de una planta tipo coherente con la actividad a desarrollar, pensando en la flexibilidad y adecuación a diferentes modalidades de trabajo, en consonancia con la estructura del edificio. El acceso a las áreas de trabajo se da a través de halls por piso que favorecen la integración y el encuentro de funcionarios, matriculados y afiliados.

Los núcleos circulatorios, batería de ascensores y escalera presurizada, se disponen de tal manera que optimizan el uso racional de todas las plantas.

Se diseñó la fachada del edificio pensando en brindarle a la institución una imagen contemporánea y distintiva, acorde a la jerarquía que la entidad posee.

El valor del programa exige entonces que el edificio refleje los valores simbólicos de la institución y muestre una imagen actual y de alta categoría institucional.

En el nivel cero, se buscó la mayor permeabilidad compatible con la función y la continuidad de visuales entre un corazón de manzana “verde” y el espacio propio de la diagonal 74.

En la fachada se buscaron concretar los siguientes objetivos: por un lado, la intención de dotar al edificio de “transparencia” como opuesto al edificio tradicional que niega toda

FICHA TECNICA:
SUPERFICIE: 10.315 M2
PLAZO EJECUCION: 24 MESES
EQUIPO DE PROYECTO:
ARQ. SEBASTIAN VELEDA
ARQ. CECILIA CLIVIO
ARQ. MERCEDES FERRARA
SRTA. VALERIA PAZOS
RENDERS:
ARQ. MAX RYLANDS
ASESORES
ESTRUCTURAS:
ING. ASDRUBAL BOTTANI
SANITARIAS:
HECTOR RODRIGUEZ
INS. ELECTRICAS:
ING. VICTOR IERACE
TERMOMECHANICAS:
ARQ. SORAYA RIAL
COMPUTO Y PRESUPUESTO:
ARQ. LUIS MARIA GRAU



vinculación con el espacio urbano circundante, y por el otro, la búsqueda de la “identificación por sectores”, estrategia que permite diversidad y complejidad de lectura en un frente plano constituido esencialmente por la repetición de la pandería de los despachos.

Teniendo en cuenta las posibilidades constructivas, estructurales y materiales de nuestro medio, consideramos que debían tenerse muy en cuenta estos factores en función de materiales y tecnologías ampliamente probadas que garanticen ventajas de ejecución y un óptimo mantenimiento. Se buscó, entonces, que el edificio expresara su fundamento constructivo para reforzar el carácter genuino y coherente de las formas que lo componen. Se optó entonces por materiales nobles, duraderos y de fácil mantenimiento: en el acceso al edificio se propone el uso de placas de mármol travertino en pisos y acero como recubrimiento de columnas. Para los revestimientos se previó el uso de tableros de madera tipo PRODEMA de bajo mantenimiento y larga vida útil.

En los niveles superiores se optó por pisos de baldosas de porcelanato, revestimiento de madera tipo PRODEMA en núcleos de circulación vertical y sanitarios. El resto de la planta se completa con los tabiques móviles de los despachos en estructuras de aluminio anodizado y vidrios laminados tonalizados.

Los frentes

El tratamiento de fachadas está íntimamente relacionado al uso racional de la energía empleada en iluminar y acondicionar el edificio. Se buscó la optimización de la iluminación natural y el control de pérdidas y ganancias térmicas.

En los frentes se diseñaron los planos de cerramiento teniendo en cuenta la posibilidad de una mayor captación de luz natural y una elevada aislación térmica.

El diseño de los frentes del edificio fue pensado teniendo en cuenta tres factores:

1) la orientación: se consideró a cada frente como el negativo del otro, es decir, la fachada este se diseñó como una superficie con menor protección solar para el mejor aprovechamiento de la luz natural y el efecto contrario en la fachada oeste para minimizar la ganancia térmica del sol de la tarde. El contrafrente posee entonces el mismo diseño que la fachada hacia la diagonal 74 aunque atrás el plano de cerramiento es doble, es decir, se decidió usar una doble fachada ventilada que asegura una total aislación en una orientación tan desfavorable como es el oeste ya que permite la circulación de aire entre el plano exterior (planchas de aluminio microperforadas) y el interior expulsando la radiación que logra atravesar al primero.

2) la homogeneidad en su característica formal y material: se pensó en mantener el mismo criterio de diseño en las dos fachadas aún estando ubicadas en orientaciones opuestas considerando al edificio como un todo homogéneo y unitario.

3) su factibilidad constructivo-económica: se pensó en los frentes como planos independientes adheridos a la estructura portante del edificio conformados por una estructura principal de tubos de aluminio que soporta los paños vidriados compuestos de doble vidriado hermético (DVH) con distintos colores y filtros solares contenidos en una estructura de aluminio anodizado en sus partes fijas y batientes.

Memoria Técnica

Estructura

Las plantas de oficinas se diseñaron como casetonados. Se logra una estructura que permite organizar las plantas con flexibilidad y buen rendimiento sin generar un costo adicional significativo.



Las cargas de viento se toman con tabiques perpendiculares sobre medianera, en dirección este-oeste. En los niveles de cocheras, sobre el sector posterior, se adoptó un sistema estructural tradicional de losas llenas de hormigón armado y vigas con luces regulares.

La cubierta del Salón Auditorio que es a su vez el piso del jardín posterior es un case-tonado diagonal de 50 cm. de altura apoyado en columnas perimetrales contenidas en el tabique de hormigón armado ubicado sobre los ejes medianeros.

Consideraciones acústicas y luminotécnicas del Salón Auditorio

El Salón Auditorio está concebido como una caja dentro de otra (box in box). Estas cajas están separadas mediante una cámara de aire. La interior está conformada en paneles de material fenólico adheridos a un entramado de madera recubierto de lana de vidrio y terminado en tela acústicamente absorbente. En el tramo medio de los paneles laterales se colocará un sector translúcido con iluminación posterior a manera de "pared de luz" por medio de un revestimiento de resina tipo alabastro. La caja exterior es un tabique de hormigón de 25 cm de espesor también revestido en lana de vidrio.

El cielorraso será de placas de yeso terminadas en color negro con lana de vidrio en su parte superior.

El piso de la sala y los estrados tendrán piso de madera prefinish. Las butacas estarán tapizadas en tela tramada color negro.

La iluminación, lejos de ser un proyecto independiente, es la consecuencia de una visión arquitectónica que integra el interior y el exterior del edificio. Por eso se consideraron un conjunto de soluciones que generasen ambientes visualmente agradables, confortables y energéticamente eficientes.

Las soluciones de iluminación tomaron en cuenta las actividades que se desarrollarán como conferencias y clases regulares.

Al entrar en la Sala el público es sorprendido por una atmósfera especial, distinta de otras salas debido a que se observan tres sectores claramente diferenciados, uno central y dos laterales contenidos por un muro bajo factibles de ser independizados por unos cerramientos acústicos móviles alojados entre las dos cajas.

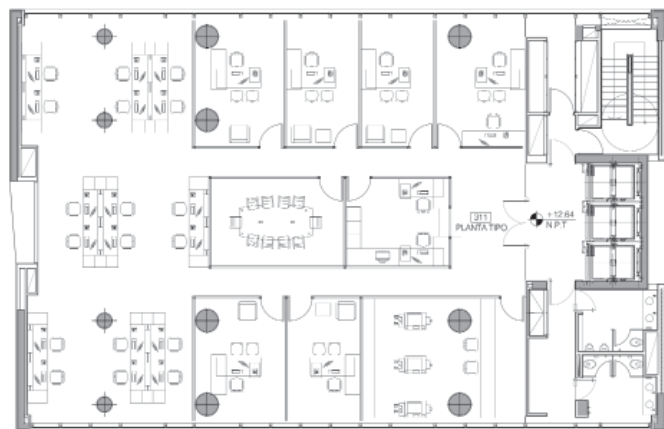
Sumado a esto y junto con las "paredes de luz", la iluminación general completa el clima con una irradiación sensiblemente pareja y homogénea en el plano superior del cielorraso que evita el deslumbramiento y las sombras utilizando lámparas fluorescentes compactas y transformadores electrónicos regulables y otra localizada o escénica para ocasiones especiales como entregas de diplomas, distinciones, etc, con lámparas fluorescentes compactas regulables.

También se prevé iluminar los escalones con el mismo sistema de lámparas aplicado sobre la alzada de éstos y sobre los muros bajos de los sectores laterales.

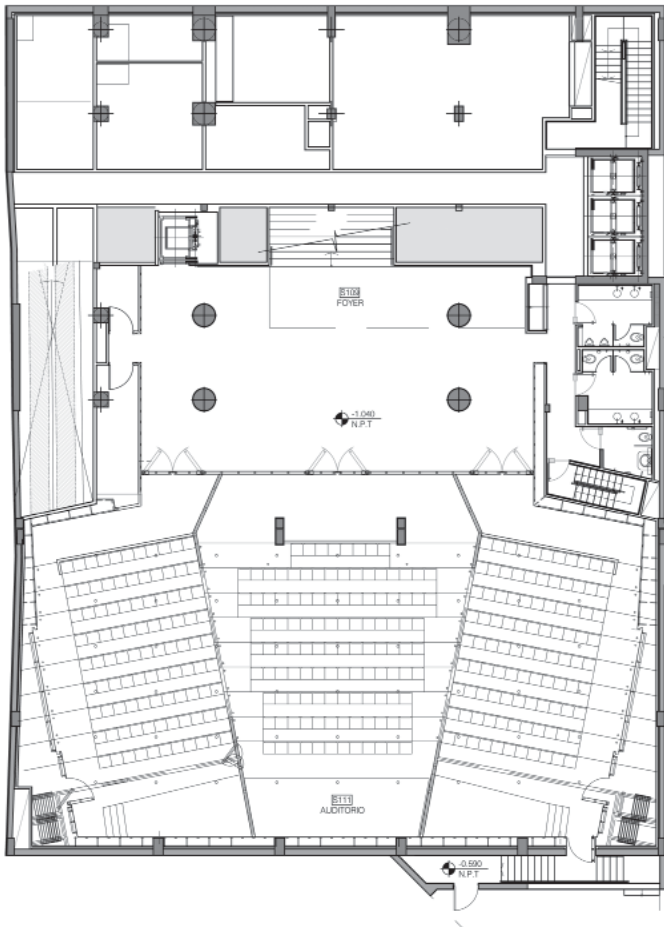
Acondicionamiento.

Dadas las características edilicias, se considera la propuesta de sistema central con equipos fan-coil para funcionamiento en frío o calor. Esto permite optimizar el funcionamiento con la regulación independiente para cada espacio o zona, a la vez que resuelve en forma efectiva calefacción y refrigeración, sin requerir de grandes espacios físicos para implementarse. Se propone una central térmica, con una maquina enfriadora de líquidos, de 200 ltr de capacidad, condensada por aire para funcionamiento en frío. Para calefacción dos calderas que producirán un total de 500.000 kcal/h.

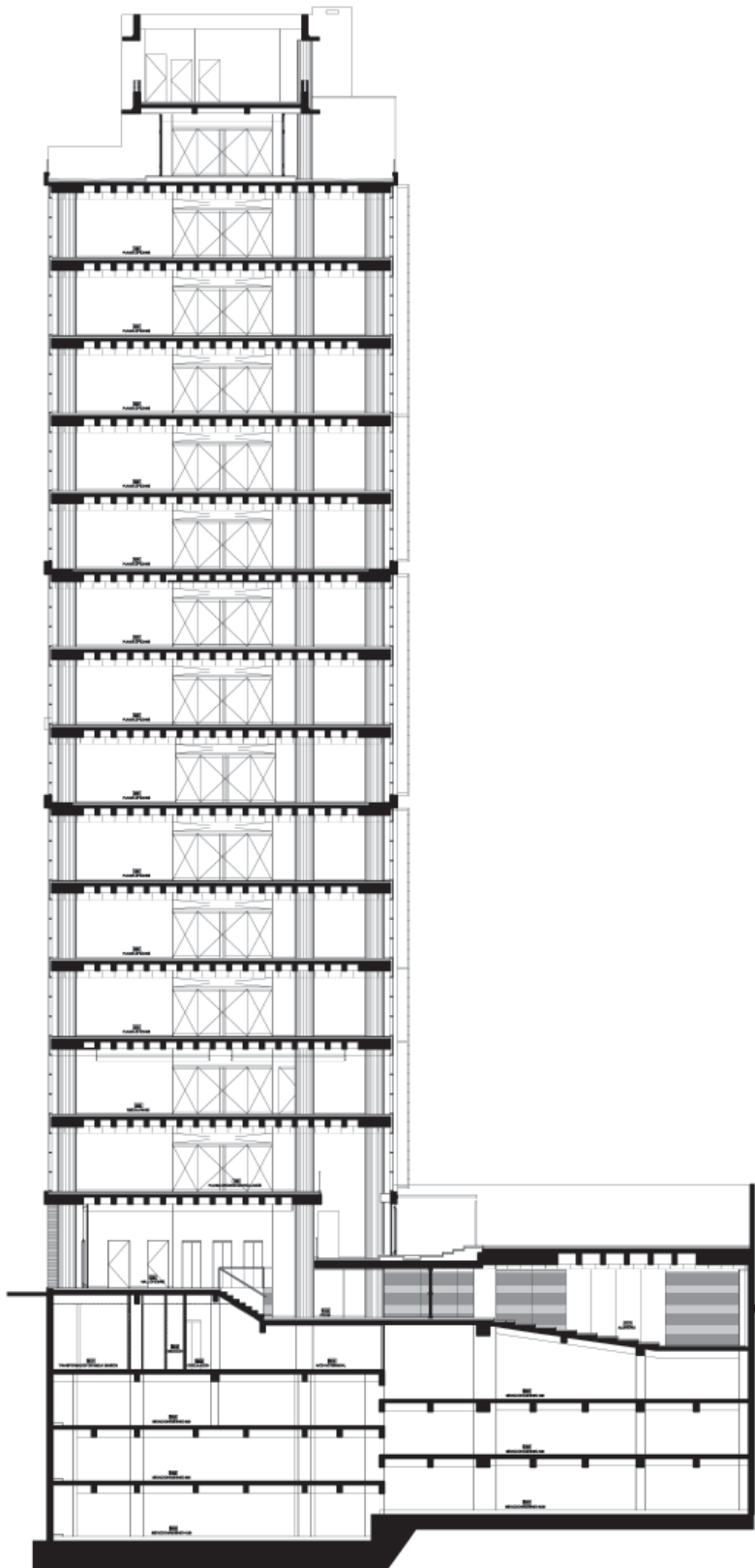
Se colocarán unidades terminales y centrales para conductos ubicadas en cielo-



PLANTA TIPO 1º, 3º, 4º, 5º, 9º, 10º, 11º y 12º PISO



PLANTA - FOYER AUDITORIO -1.04



CORTE B-B

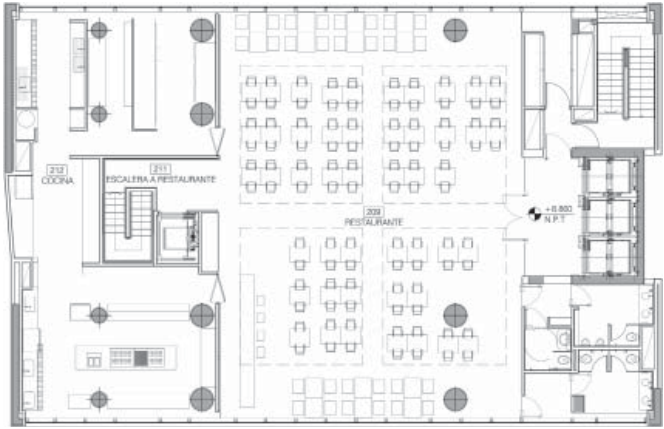
rraso, conectadas mediante válvulas a una red de cañerías de termo fusión con su correspondiente aislación térmica.

El control del funcionamiento del sistema se realiza por medio de termostatos de ambiente, que permitirán la regulación, seteo de temperatura, modo de operación y demás funciones considerando las demandas térmicas, que varían con el transcurso del día, debido a su orientación, capacidad y uso.

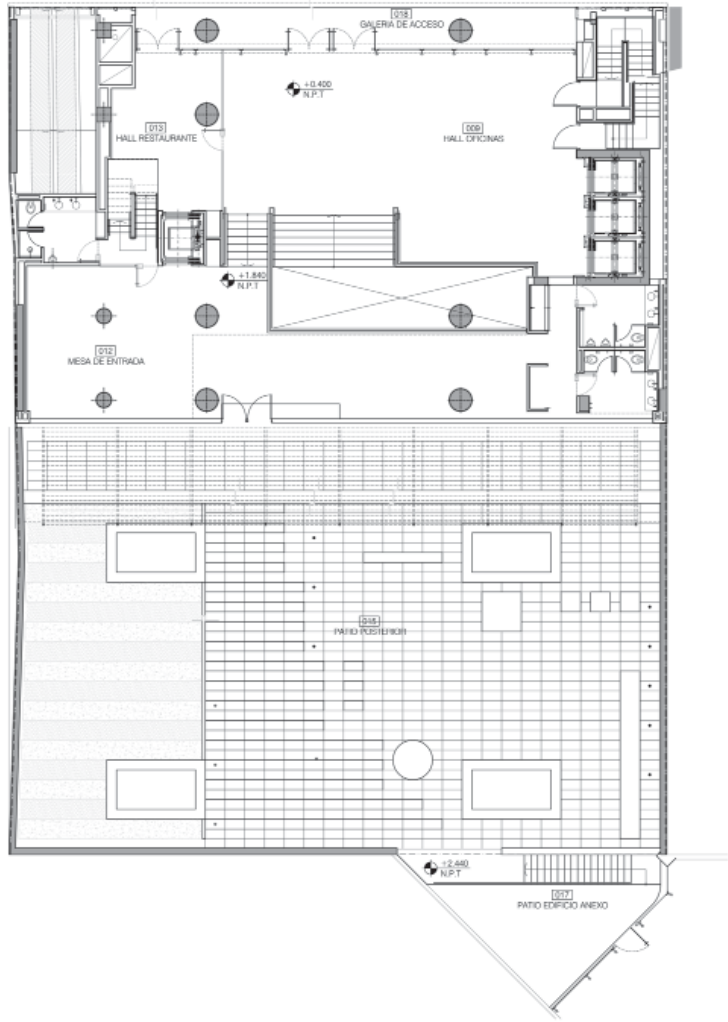
El sistema tiene un óptimo rendimiento y una muy rápida entrada en régimen, características propias muy importantes ya que permiten reducir su funcionamiento a los periodos de utilización de los ambientes a climatizar con el consiguiente ahorro energético.

En cuanto al confort ambiental, con el sistema se obtiene además de la climatización requerida, la recirculación, la renovación y el filtrado del aire, asegurando la temperatura e higiene del mismo.

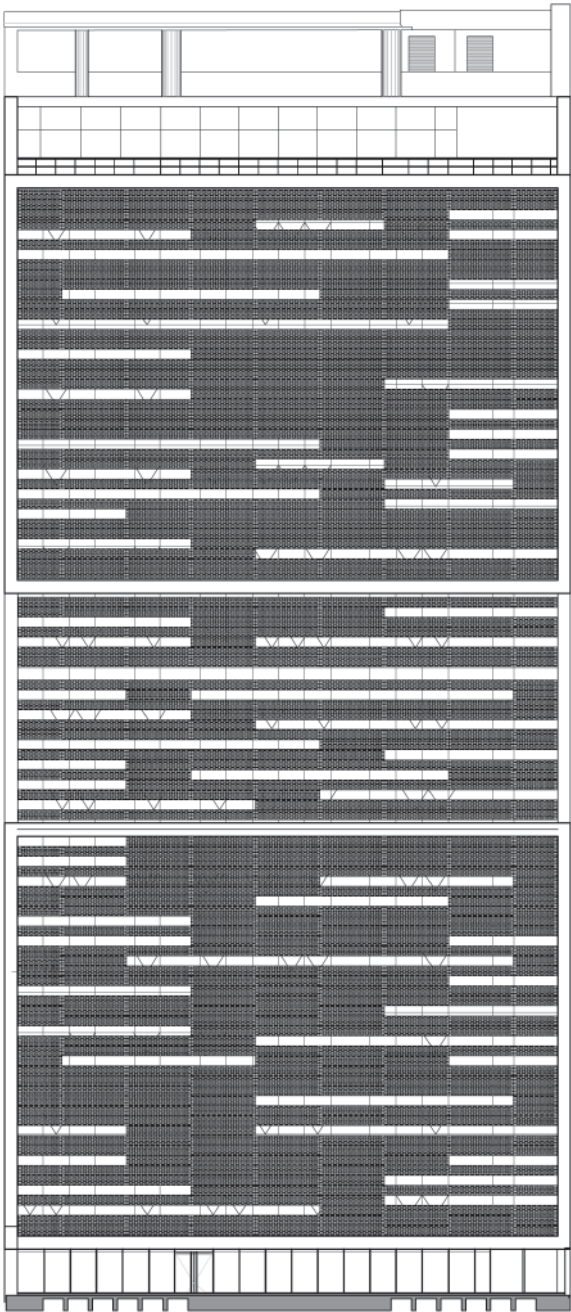
Mediante sistemas de cañerías se realizará el tendido a las unidades ubicadas en cada uno de los pisos. En cada uno de éstos, se colocarán válvulas de cierre para poder independizar los mismos. Para los sectores comunes sobre el hall central, se



PLANTA RESTAURANTE + 8.86



PLANTA BAJA - HALL OFICINAS +0.40 / ENTREPISO +1.66



ALZADO CONTRAFRENTE

colocarán unidades fan-coil de montaje en cielorraso, las que mediante conductos llevarán el aire frío o caliente a cada uno de estos ambientes.

En el foyer y auditorio se colocarán unidades centrales para conductos con renovación de aire considerando la ocupación.

Para los tres niveles de cocheras, se realizará una extracción de aire forzada mediante ventiladores centrífugos, con toma natural de aire nuevo.

Control de accesos

La seguridad está dada por la prevención, detección y solución de accidentes o imprevistos. Para prevenir y evitar pérdidas y acciones hostiles, cada vez más complejos sistemas de control de los accesos se integran desde identificación por sofisticadas tecnologías biométricas hasta los casos más novedosos de control de entrada y salida, con habilitación a través de una tarjeta de proximidad, de utilización obligatoria para empleados y público, que registran los movimientos de las personas en el interior del edificio en combinación con los demás sistemas del mismo.

...*"El Proceso de Diseño es tan importante como el proyecto mismo. Como miembro del USGBC oriento y evoluciono mi practica profesional hacia una arquitectura en la cual la innovación y el respeto por el medio ambiente son mi objetivo y el diseño es la herramienta utilizada para ese fin"*... Stuart Narofsky¹

Narofsky Architecture

Diseñar Arquitectura Sustentable en NYC.

Martín Badie

Arquitectura de Casas

Stuart Narofsky es un arquitecto de casas. Aunque su oficina está ubicada en NYC la mayoría de sus proyectos son casas, localizadas generalmente en los suburbios de Long Island, al este de Manhattan. Es el arquitecto fundador de la firma *"Narofsky Architecture"*. Su arquitectura busca el equilibrio entre el diseño, los avances tecnológicos y las demandas de la sociedad moderna. Su oficina está localizada en el lado este del Distrito del Flat Iron Building. Esta área se ha transformado en una zona de recursos para la ciudad con showrooms, galerías de arte, universidades y la típica vida gastronómica que se organiza a su alrededor.

Una biblioteca del tamaño de un muro organiza axialmente su estudio-oficina. Libros de piso a techo muestran los autores que cultivaron su arquitectura durante 25 años. Entre sus bocetos enchinchados en un panel corredizo se lee la palabra *Proceso*. El libro *Case Study Houses* permanece abierto junto a fotos de algunos proyectos. Sobre la mesa de trabajo quedaron muestras de materiales como paneles de resinas

ecológicas, pisos de corcho, distintos tipos de concreto y revestimiento para fachadas como finas láminas de porcelanato.

Entre las maquetas de madera se puede ver uno de sus últimos proyectos en obra: Greenfield Residence es una casa compuesta por cuatro materiales: el material predominante es el hormigón a la vista con una textura de líneas horizontales acompañado por fachadas de madera, vidrio y tres caras continuas revestidas en policarbonato envolviendo un patio central. Los voladizos y las condiciones plásticas de la estructura lo llevaron a desarrollar un sistema de terrazas verdes incorporando vigas invertidas.

"...El hormigón, por su naturaleza y su larga vida, es un material sustentable..."

En este proyecto un muro de concreto es el articula-





dor de la fachada. Su protagonismo estético le llevaron muchas reuniones con su constructor buscando la condición de la mezcla durante el proceso de colado, como también el ritmo de los paneles del encofrado. Para esto exploró tanto el color del hormigón como las distintas formas de realizar el colado para lograr una textura monolítica.

Un libro se asoma en su biblioteca. Su título dice "Stone Hill Center". Este museo de Tadao Ando localizado en Massachusetts inspiró a S.N. no solo por la delicadeza del hormigón y su textura de líneas horizontales sino también por el sistema de articulación, modulación y sofisticación de sus detalles. En esta obra los paneles de cedro y las líneas horizontales del concreto responden al carácter de la arquitectura rural de la región, un tema que estudia continuamente en la arquitectura moderna y la arquitectura vernacular de la costa este.

S.N. es un arquitecto comprometido con el diseño y la construcción, participa activamente durante todo el proceso de sus obras. Construir casas de hormigón en NYC no es algo común. En la arquitectura residencial de esta región el hormigón se utiliza solo para el basamento (generalmente enterrado) y la estructura que continúa sobre el mismo es usualmente de madera o metal, completamente revestida y jamás expuesta o mostrada.

Su arquitectura busca ser contextual con la sociedad actual y el diseño de sus casas busca responder la forma en que las familias viven en el presente. Generalmente el entorno de los suburbios no responde a estas premisas. Durante las presentaciones de sus proyectos ante las Entidades de Arquitectura y Planificación, sus casas parecen repetir el mismo proceso que pasaron los arquitectos modernos del siglo pasado que buscaban entender desde la arquitectura, los cambios y la evolución de aquella sociedad.

S.N. es miembro formal de AIA² y también ha dedicado diez años de su vida enseñando Arquitectura y Diseño de muebles en el New York Institute of Technology. Actualmente es profesor invitado de Pratt Institute, NY.

... "Las ideas de Frank Lloyd Wright influenciaron a varias generaciones de arquitectos de casas tanto como a los dueños y usuarios de las mismas. En el presente nues-

tros conocimientos están suficientemente desarrollados como para comprender y resignificar el concepto original de la denominada "The Natural House". Nuestra experiencia ha mostrado que los propietarios y la industria de la construcción pueden ser influenciados por nosotros hacia este cambio y es nuestra responsabilidad como arquitectos promover esta nueva conciencia y convertirnos en la mejor influencia para el diseño de casas y su relación con el medio ambiente"... Stuart Narofsky

Diseñar casas en Long Island, suburbio de New York City

La mayoría de las casas diseñadas por SN se encuentran en la costa norte de Long Island, en la llamada región metropolitana del New York.

En esta región hay algunas ciudades que originalmente fueron pueblos que crecieron a partir de 1830 junto con el desarrollo del tren. Sin embargo el tejido característico está compuesto por grandes áreas residenciales de baja densidad desarrolladas durante el periodo de posguerra. La trama de estas áreas no es ortogonal y se fusiona con un paisajismo de estilo organicista ingles. Grandes autopistas la comunican con Manhattan generando un estilo de vida basado en el auto como necesidad básica. La mayoría de las casas de estas áreas son de estilo tradicional con ornamentación neoclásica producto de una fuerte mentalidad conservadora.

Frente a este contexto, las casas de SN repiten el mismo efecto de admiración y contraste que producían las casas modernas de mediados de siglo XX haciendo alusión al diseño "Midcentury Modern"³. Sus casas son sobrias y de diseño sofisticado, aunque a diferencia de las casas modernas mencionadas, sus interiores no son tan austeros, sino son más calidos y ricos con variedad de texturas y colores como respuesta a la cultura de esta región.

De alguna manera SN continúa con el legado del "Estilo Internacional"⁴ en el presente convirtiéndose en un arquitecto moderno.

Doshi Residence

Doshi Residence ubicada en Great Neck, Long Island, NY es un proyecto conceptualizado como un homenaje a la arquitectura de Richard Neutra.

Esta casa ubicada frente a la bahía se posiciona frente al agua como un juego de voladizos en serie. El entorno, la topografía y las vistas brindaron a S.N. la inspiración para diseñarla. La horizontalidad y su escalonamiento hacia el mar junto con la exploración de nuevos materiales le otorgan sobriedad a sus líneas y riqueza expresiva a las texturas de sus muros. Las terrazas verdes, el vidrio, los voladizos, las barandas de acero inoxidable, los paneles de madera y los volúmenes revestidos en zinc expresan una volumetría que genera transparencias hacia el mar y dialogo con el paisajismo y el entorno. Un ejemplo de eso son los cambios espaciales y visuales que se experimentan al llegar al acceso casi escondido, atravesando un jardín de pedregullo y agua. La utilización de energías alternativas, el uso de materiales ecológicos y el ahorro energético son un concepto sustentable presente en todos sus proyectos.

En 2008 S.N. publica el libro *Narofsky Architecture / Process 25* contando su obra mayormente residencial de 25 años de práctica profesional. En el prefacio Jonh De Fazio⁵ escribe lo siguiente:

..."Es sencillo ver la razón por la cual Narofsky estuvo atraído por el trabajo de Schindler y Neutra (ambos eran arquitectos de la segunda generación del Estilo Internacional). Ellos diseñaban de una forma más sofisticada, más libre y más categórica que la generación anterior, aceptando la evolución espacial de las décadas precedentes. De los dos, Schindler fue el más aceptado. El trabajo de ambos parece estar en un proceso detenido en el tiempo. Neutra es el mas refinado de ambos encontrando dentro de los trabajos de Mies van der Rohe la forma de evitar el perjuicio provocado por la influencia del Neoclasicismo. (como antítesis a la postura de los Grises) Doshi Residence muestra reminiscencias de la esplendorosa elegancia de Neutra. Ambos arquitectos fueron inicialmente arquitectos de casas en la región de Los Angeles. Aunque ambos eran arquitectos del Estilo Internacional ambos compartieron los conceptos espaciales de Wright en cuanto a la ruptura de la caja muraria y la organicidad espacial. Los Modernistas europeos del mismo periodo aun continuaban explorando "the Box" para citar a la forma en que Wright se refirió a los espacios de

esquinas cerradas. En 1920 Neutra y Schindler estaban trabajando en la vanguardia del Movimiento Moderno”...

En 2006 Doshi Residence fue publicada en “*Dream Homes Metro New York*” y también fue tapa de la publicación.

Arquitectura Sustentable. Reinventando el Proceso

...“Creo que mi proceso de combinar el diseño con la tecnología ha madurado. Pero no se como será en el futuro, no se que es lo que los clientes necesitarán o que problemas tendré que resolver, pero te diré lo que pienso: Yo disfruto trabajando con estas nuevas tecnologías y disfruto el nivel de fascinación y desafío de cada proyecto. A veces pienso que estamos haciendo cosas que la mayoría de la gente lee pero aún no ha tenido la posibilidad de ver”...Stuart Narofsky

S.N. comienza todos sus proyectos basado en pocas premisas básicas, las mismas parten esencialmente de pensar cada proyecto desde cero e incorporar tecnologías modernas. Plasma sus ideas en papel calco con tinta y colores llevándolos luego a modelos digitales levantados desde sus propios bocetos.

La relación inicial entre su mano, el papel y las formas evolucionó con el paso de los años hacia la integración de herramientas orientadas al proceso de diseño y producción BIM⁶ con programas como Revit⁷ aunque conservando su proceso inicial creativo en papel y la producción de maquetas físicas.

NA es una firma Design Build⁸, de esta forma logra conectar en una figura todas las fases importantes que integran el diseño y la ejecución de los proyectos. Los mismos se desarrollan desde la escala de implantación hasta detalles 1:2. Su idea de explorar todos los detalles y tener el control de la ejecución de los mismos es lo que lo llevó a ser su propio constructor luego de encontrar discrepancias entre su forma de pensar y construir y los estándares de la industria norteamericana (fuertemente orientada a la construcción tradicional que no le brindaba solución a todos sus diseños).



Para enfatizar su concepto de arquitectura como producto final y tener un control total del diseño, los interiores se desarrollan con el mismo grado de sofisticación. Para lograr esto desarrollaron el departamento de arquitectura de interiores a cargo de su esposa y socia Jennifer Rusch con su firma Ways2Design (ver www.ways2design.com). De esta forma la conceptualización de su arquitectura y sus interiores se desarrollan en forma conjunta integrando todos los sistemas mecánicos y especificando absolutamente todas las terminaciones y detalles.

En Enero de 2007 US Green Council⁹ inauguró el programa piloto LEED for Homes¹⁰. Este programa es una guía para diseñar casas de una forma sustentable cuyo objetivo es tener una nueva plataforma actualizada para diseñar. Otro objetivo importante es la promoción y difusión para desarrollar una nueva generación de casas. Para ello proporciona la posibilidad de mostrar a los clientes cuales son sus beneficios y de esta forma poder ser convincente con ellos acerca de la elección de este programa,

estimando que en el futuro dará un valor agregado a sus propiedades y un potencial retorno impositivo a través de políticas del estado. El programa LEED for Homes incentiva hacia un cambio de pensamiento acerca del cuidado del medio ambiente y la utilización de materiales con emisiones bajas de CO2 durante su producción. Propone un compromiso con el medio ambiente en todos los aspectos del diseño: Innovación del proceso de diseño, Implantación y relación con el medio, Uso del suelo, Respeto por la topografía y los drenajes naturales, Eficiencia en el uso de agua, Uso de energías alternativas, Eficiencia energética, Control de calidad de aire interior, Reciclaje y reutilización de materiales.

El programa también incluye concientización y educación (para mas información consultar US Green Building Council website en www.usgbc.org.)

Chabra Residence

SN tuvo la oportunidad de experimentar esta evolución LEED del diseño de casas en un proyecto que ha estado en desarrollo durante ocho años y actualmente se encuentra en ejecución de obra. En el año 2000 le fue encomendado el diseño de Chabra Residence. El mismo es el proyecto de una casa de 1100 m2 localizada en Sands Point, en la costa norte de Long Island.

Durante años el proyecto pasó por varias etapas. El proyecto inicial fue puesto en espera en 2002. Finalmente en 2005 se reactivó y después de revisar los planos originales se decidió que el proyecto debía ser rediseñado y concebido como un proyecto LEED. El cliente entendió el nuevo compromiso y no solo aceptó la propuesta sino que encomendó un nuevo proyecto orientado a un diseño más eficiente y más verde. De esta forma SN en 2006 se convirtió en miembro del US Green Building Council y comenzó a proponer un diseño bajo este nuevo objetivo. Las presentaciones ante las Entidades de Arquitectura, de Planificación y de Código Edificio fueron aprobadas satisfactoriamente y el proyecto se encaminó a ser Silver Leed. En la actualidad se están efectuando ajustes en obra con la posibilidad de obtener Gold Certification.

Esta casa, a diferencia de Doshi, es una casa de mayor tamaño donde la presencia de sus volúmenes y la estructura de los voladizos del acceso dan una escala muy predominante frente al entorno y la naturaleza.

La casa se organiza dentro de un gran volumen revestido con paneles de porcelanato color gris que funcionan como una fachada ventilada. Este material genera una textura plana y de aristas muy definidas, proporcionando sombras con contrastes muy interesantes que cargan a la fachada de expresión. La totalidad de su cubierta es una terraza verde con vistas al mar. El diseño de la misma muestra áreas verdes que interactúan con sectores secos de pisos ecológicos y zonas donde se localizan los paneles solares.

El programa se organiza en tres niveles. El basamento contiene el programa de recreación-entretenimiento incluyendo piscina, sauna, microcine y sala de maquinas. La planta baja contiene las funciones sociales de la casa, los dormitorios de huéspedes y el garage. La planta alta contiene los dormitorios organizados a ambos lados de la doble altura central vinculados por un puente, también contiene un área de estar y un lounge. El espacio central de la casa tiene un gran protagonismo tanto por su gran escala como por las visuales que se abren hacia el mar. Las pérgolas exteriores penetran este espacio y los volúmenes exteriores lo intersectan generando una riqueza espacial en la cual un gran paño vidriado que da hacia el mar es el protagonista que otorga largas visuales desde diferentes áreas y niveles. Este espacio contiene múltiples funciones sociales que expanden hacia el exterior a través de terrazas y escaleras que se configuran dentro del diseño paisajista.

Merin Residence

Este proyecto es tal vez el que mas expresa el propósito de SN acerca de la arquitectura verde en las ciudades.

Merin Residence es un proyecto armado en dos niveles donde el programa de la planta baja es un loft de 300 m2 y la planta superior es un penthouse con dos terrazas verdes. El cliente es un agente de bolsa, soltero, que encargó el diseño de un lugar donde habitar, trabajar y tocar jazz que es su principal hobby.

El programa del loft comprende también un jardín Zen y un lugar de entretenimiento

y reuniones relacionados con su trabajo y la música. Aunque el loft este ubicado en ultimo piso el cliente solicitó que mantuviera un carácter (o estética) de lugar oscuro, casi como una caverna.

El elemento formal articulador de todo el proyecto es un muro quebrado que funciona capturando cenitalmente la luz. Este muro esta revestido en madera y en corte atraviesa la terraza superior sobresaliendo aproximadamente 2,50 metros generando a su vez una abertura en forma de tajo continuo que permite la entrada de luz reflejándose en la textura de la madera gracias a un segundo muro de vidrio que corre paralelo a él. Este muro es iluminado de noche con luz azul cuya reflexión forma parte del paisajismo de la terraza. El muro articula todos los servicios en la planta baja permitiendo el acceso a los mismos a través de grandes paneles corredizos y en la terraza sirve tanto para articular el volumen vidriado del penthouse como para organizar el paisajismo y esconder todas las instalaciones mecánicas. Pegado a este muro y formando parte del diseño un camino de pedregullo lo recorre de frente a fondo atravesando el penthouse.

El loft tiene una escalera de peldaños empotrados en el la parte trasera del muro del escenario que junto con un muro translúcido de paneles de resina divide las áreas sociales de las privadas.

Los materiales utilizados son madera reciclada, paneles de resina 3Form, cinc y revestimiento de piedra texturada.

La terraza verde construida en este proyecto funciona reteniendo el agua durante los días de máximas lluvias en Manhattan ayudando con una lenta evacuación gracias a las diferentes capas de pedregullo y devolviéndola a la infraestructura pluvial de la ciudad en forma paulatina. También colabora con el intercambio de oxígeno con el medio ambiente. Terrazas verdes de muchos proyectos de SN buscan demostrar que la arquitectura residencial verde es la nueva generación de viviendas que propone un cambio para la ciudad desde lo sustentable.

Uso de Energías Alternativas¹¹

El uso de fuentes alternativas de energía es una de las mejores formas de aumentar la sostenibilidad de un edificio y del mismo modo bajar el costo de su ciclo de vida. Aunque estos sistemas tienen un costo inicial elevado los mismos tienen un período relativamente corto de recuperación de inversión. Lo mas importante desde el punto de vista sustentable es la conservación del medio ambiente evitando la utilización de petróleo y de esta forma cumplir un ciclo renovable como parte de un concepto de Edificio Green.

Un edificio con este tipo de equipos también cuenta con la ventaja de poder recibir créditos para certificación LEED por abastecer un porcentaje mínimo o el total de la energía. Esto califica para varias energías renovables como Energía Solar, Geotérmica y Eólica.

Energía Geotérmica

La Energía Geotérmica puede cubrir un gran porcentaje del total de la calefacción o refrigeración demandada por un edificio.

Estos sistemas eléctricos de bombas trabajan extrayendo calor subterráneo de la tierra en invierno y enviando el excedente de calor a la tierra durante el verano. Son similares a los equipos tradicionales y una de las ventajas es el abastecimiento constante de energía debido a su bajo costo. Este sistema de calefacción por bombas brinda agua caliente para consumo domestico y calefacción.

Durante estaciones extremas cuando el calor generado no es suficiente, la temperatura del agua caliente proveniente de los intercambiadores de calor debe ser aumentada con equipos tradicionales de compresores standards, generalmente abastecidos con energía eléctrica obtenida a través de paneles solares.

El mejor sistema de calefacción para esta fuente de energía es el de pisos radiantes o radiadores abastecidos con agua caliente proveniente de los intercambiadores de calor. Durante los meses de más bajas temperaturas estos sistemas deben ser combinados con un segundo equipo complementario formado por unidades de aire caliente que abastecen diferentes zonas de la casa. (Equipos agua-aire llamados air-handlers)

En el modo calefacción el agua es bombeada desde la napa subterránea a través de cañerías de pvc reforzado hacia el área mecánica de la casa donde se localizan otras bombas que producen intercambio de calor con el agua utilizada para consumo domestico y para calefacción. El agua caliente que proveniente de la napa subterránea es recirculada dentro de un ciclo cerrado llamado "Close Loop" que intercambia calor en un proceso llamado precalentamiento. Este intercambio de calor se puede producir agua-agua o agua aire. Generalmente se produce un intercambio agua-agua el cual envía el agua caliente precalentada a través de cañerías flexibles de poliestireno para abastecer tanto los pisos radiantes como los equipos de calefacción por zonas (air-handlers, intercambiadores de calor agua-aire), que abastece diferentes áreas de la casa.

Energía Solar

La energía solar se puede utilizar para varios propósitos: para proporcionar calefacción, iluminación, energía para sistemas mecánicos y electricidad para uso domestico.

Energía Solar es la conversión directa de luz solar en electricidad generada a través de células fotovoltaicas. Las mismas están construidas de varios materiales semiconductores que se instalan en paneles planos. También hay otros sistemas que concentran la luz focalizándola en las células pero son utilizados para generar energía a gran escala. Las células fotovoltaicas convierten la luz solar en corriente continua (DC) la cual luego se convierte en corriente alterna (AC).

La electricidad puede ser utilizada inmediatamente, guardada en baterías o vendida a las compañías eléctricas. Actualmente se comenzaron a utilizar medidores de electricidad que giran en ambos sentidos de forma tal que cuando una vivienda esta abasteciendo a la red domiciliaria con electricidad generada por su propia fuente de energía solar, el medidor eléctrico domiciliario gira en forma reversa.

La idea de este cambio de mentalidad hacia esta nueva fuente de energía es ayudar desde cada vivienda, desde cada proyecto o desde la decisión individual de los propietarios a construir ciudades ecológicas.

La energía solar tiene muchas ventajas: reducción del uso de energías no renovables como las derivadas del petróleo o energías que utilizan petróleo para su producción, reducción del costo ya que la producción total de la energía es generada en el mismo sitio y el exceso en algunos casos puede ser vendido o enviado a la red eléctrica, producción de energía sin generar polución y por ultimo, la energía solar es una fuente de energía libre e inagotable.

Las desventajas son: costo inicial alto, condiciones del lote y del diseño con acceso a luz solar, baja producción en invierno y demanda de baterías para su almacenamiento.

En la actualidad la producción de paneles solares se ha incrementado y su valor ha disminuido, de la misma forma la tecnología evolucionó mejorando el rendimiento de los mismos. En este momento los fabricantes otorgan hasta 20 años de garantía. Algunos estados están fomentando su uso a través de retornos en los impuestos e incentivos financieros.

1 Stuart Narofsky obtuvo su licencia de Arquitecto en el estado de New York en 1983 y es profesional acreditado LEED desde 2008. Su firma Narofsky Architecture, establecida en NYC en 2002, provee servicios de diseño y construcción de Arquitectura Sustentable y Modular focalizándose en el diseño residencial. S.N. es arquitecto graduado de NYIT (New York Institute of Technology). Durante sus años de estudiante trabajó en la firma de arquitectura de Paul Rudolph en NYC. S.N. ha ganado una significativa cantidad de competencias de arquitectura (como Pratt Graduate Housing Competition en 2007) y premios por sus obras construidas (como Architectural Digest Competition en 2008). Es profesor invitado de Pratt Institute enseñando en el área Design Studio, focalizada en Modular Construction. Actualmente se dedica a su trabajo profesional, académico y a dar conferencias en el estado de NY y en algunos países de Latino America. (para mas información ver www.narofsky.com)

2 El American Institute of Architects (AIA) fundado en 1857 es una organización profesional que representa los intereses profesionales de los arquitectos estadounidenses. Equiparable a la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) de Argentina, el AIA cuenta en la actualidad con más de 74.000 miembros. Arquitectos eminentes son electos al College of Fellows del Instituto y se distinguen con el título de FAIA.

3 Entre 1933 y 1965 algunos arquitectos continuadores del Estilo Internacional discípulos de Walter Gropius construyeron casas modernas en los suburbios de Connecticut. Estas casas fueron conocidas como "midcentury moderns". Este nombre se atribuyó a los arquitectos que llevaron los conceptos modernos a las

casas de los suburbios durante el periodo de la posguerra. Al igual que en New Canaan, CT, muchos suburbios de NY tuvieron proyectos de arquitectos de esta generación al igual que otros lugares de la costa este.

Estas casas reflejaban tanto el diseño organicista de Frank Lloyd Wright como conceptos del Estilo Internacional y de Bauhaus. Entre ellos se pueden mencionar Marcel Breuer y Philip Johnson con su Casa de Cristal.

4 El Estilo Internacional es una corriente en arquitectura que se ha expandido en el mundo entero entre los años 1920 y el final de los años 1980. Este estilo marca la llegada de las ideas del Movimiento Moderno a los Estados Unidos. Fue impulsado por un pequeño grupo de destacados arquitectos, entre ellos Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Charles Edouard Jeanneret -más conocido como Le Corbusier-, J. J. P. Oud, Richard Neutra, Rudolf Schindler y Philip Johnson. El termino Estilo Internacional tiene su origen en el nombre del libro que describió la Exhibición Internacional de Arquitectura Moderna de 1932 en el MoMA de New York. El libro fue escrito por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.

ZV5 John de Fazio es arquitecto, profesor y escritor. Su firma John de Fazio AIA Architecture, establecida en 1987, provee servicios de Arquitectura y Planeamiento a municipalidades, edificios de universidades y clientes privados en la región de New York, New Jersey y Pennsylvania.

Graduado de NYIT (New York Institute of Technology). Ha enseñado Arquitectura e Historia de la Arquitectura y del Arte en la Facultad de Spring Garden, NY. Fue profesor de Arquitectura en la Universidad de Pennsylvania. Actualmente enseña Teoría de la Arquitectura del s. XX, Teoría de la Arquitectura Contempo-

Cubiertas Verdes

Se denomina de esta forma a todo tipo de cubierta con una capa de vegetación instalada en la parte superior de la misma.

La variedad de tipos van desde cubiertas con pasto de poco crecimiento y flores en una capa fina de tierra o compost de pocos centímetros hasta agrupaciones de pasto, flores, arbustos, y árboles en una capa de 30 centímetros de profundidad o más.

Un proyecto puede recibir créditos para Certificación LEED por cubrir con una cubierta verde un mínimo del 50% del total del área de su cubierta.

Las Cubiertas Verdes pueden ser clasificadas en intensivas o extensivas, según la profundidad del medio de cultivo y del grado de mantenimiento requerido. Las intensivas pueden incluir desde especies para la cocina a arbustos y hasta árboles pequeños. Las extensivas, en cambio están diseñadas para requerir un mínimo de atención como una aplicación de abono de acción lenta para estimular el crecimiento y se los puede cultivar en una capa muy delgada de tierra; la mayoría usa una fórmula especial de compost o incluso de lana de roca.

Beneficios Ambientales:

Moderación del efecto de calentamiento urbano:

El efecto de calentamiento urbano es la diferencia de temperatura entre las áreas urbanas y las áreas rurales. Esta diferencia de temperatura genera corrientes de aire y polvo que a veces contribuyen a cambiar los eventos climáticos dentro de los sistemas urbanos. Las cubiertas verdes colaboran refrescando el aire, disminuyendo las corrientes del mismo y actúan como sustrato de la polución ambiental evitando el depósito directo de partículas tóxicas del aire, ayudando también a la limpieza del mismo.

Reducción del Ruido:

Las plantas, la tierra y el aire atrapado en el compost actúan como aislamiento acústico. Algunos tests indican que las Cubiertas Verdes pueden reducir el ruido interior hasta 40 decibeles, lo cual es un gran beneficio en caso de ocupantes afectados por aeropuertos, industrias, trenes y tráfico. El suelo o compost bloquea los sonidos de baja frecuencia y las plantas los de alta frecuencia.

Reducción de volumen de agua de desagüe:

Estas cubiertas funcionan como retenedoras de agua, ya que la capa de pedregullo y el compost actúan absorbiendo el exceso de agua y devolviéndola lentamente a la infraestructura pluvial urbana, reduciendo el desagüe hasta un 95% y disminuyendo el riesgo de inundación en la ciudad. También filtran contaminantes y metales pesados del agua de lluvia ayudando a la conservación del agua y evitando la contaminación del medio ambiente.

Conservación de Energía:

El proceso de evaporación y transpiración de las plantas y la capa de compost pueden reducir la temperatura interior hasta 4 grados centígrados reduciendo el costo de acondicionamiento de aire entre un 25 y un 50%. ■

ránea (desde 1965), Arquitectura en el Cine y es profesor del taller de 5to. Año de Arquitectura en Drexel University, Philadelphia. Es escritor de Arquitectura, Urbanismo, Planeamiento Regional y Urbano y Arte Contemporáneo.

6 BIM: Building Information Modeling significa Modelado de información de construcción también llamado Modelado de información para la edificación. Es el proceso de generación y gestión de datos del edificio durante su ciclo de vida utilizando software dinámico de modelado de edificios en tres dimensiones y en tiempo real, para disminuir la pérdida de tiempo y recursos en el diseño y la construcción. Este proceso produce el modelo de información del edificio que abarca la geometría del edificio, las relaciones espaciales, la información geográfica, así como las cantidades y las propiedades de los componentes del edificio. (Fuente: Wikipedia)

7 Autodesk Revit es un software BIM para Microsoft Windows, desarrollado actualmente por Autodesk. Permite al usuario diseñar con elementos de modelación y dibujo paramétrico. BIM es un paradigma del dibujo asistido por computador que permite un diseño basado en objetos inteligentes y en tercera dimensión. De este modo, Revit provee una asociatividad completa de orden bi-direccional. (Fuente: Wikipedia)

8 Design Build Firm es una figura legal que permite que el desarrollo del proyecto y su construcción estén a cargo de un mismo profesional. Esta modalidad reemplaza las figuras de Arquitecto a cargo del proyecto y Constructor a cargo de la obra y las unifica. Esta figura es utilizada para minimizar errores en la ejecución del proyecto-obra y para poder efectuar decisiones de diseño durante

la obra con total control de las mismas. También es utilizado para minimizar riesgos al cliente y optimizar el Plan de Obra planificando un Camino Crítico que este pensado y aplicado criteriosamente al concepto del proyecto y sus detalles constructivos. (Fuente: Wikipedia)

9 El U.S Green Building Council (USGBC) (Consejo de la Construcción Ecológica de Estados Unidos) es una organización no lucrativa que promueve la sostenibilidad en cómo deben ser diseñados, construidos y deben de funcionar los edificios dentro de los EE.UU. El USGBC es mayormente conocido por el desarrollo del sistema de directivas del Leadership in Energy and Environmental Design (LEED), una conferencia verde que promueve la industria de la construcción de los edificios verdes, incluyendo los materiales medioambientalmente responsables, técnicas de arquitectura sostenible y cumplimiento de las normativas públicas vigentes.

10 LEED fue desarrollado por USGBC. Es un conjunto de normas sobre la utilización de energías alternativas en edificios de mediana y alta complejidad. Se basa en la calidad medioambiental interior, la eficiencia energética, la eficiencia del consumo de agua, el desarrollo sostenible del sitio y la selección de materiales.

Existen cuatro niveles de certificación: certificado, plata, oro y platino.

LEED for Homes es un programa orientado hacia la Arquitectura Residencial.

11 Uso de Energías Alternativas: Información traducida del libro ARE Review Manual. Autores: David K Ballast & Steven E O'Hara. Capítulo 29: Energy Efficiency and Alternative Energy Use.

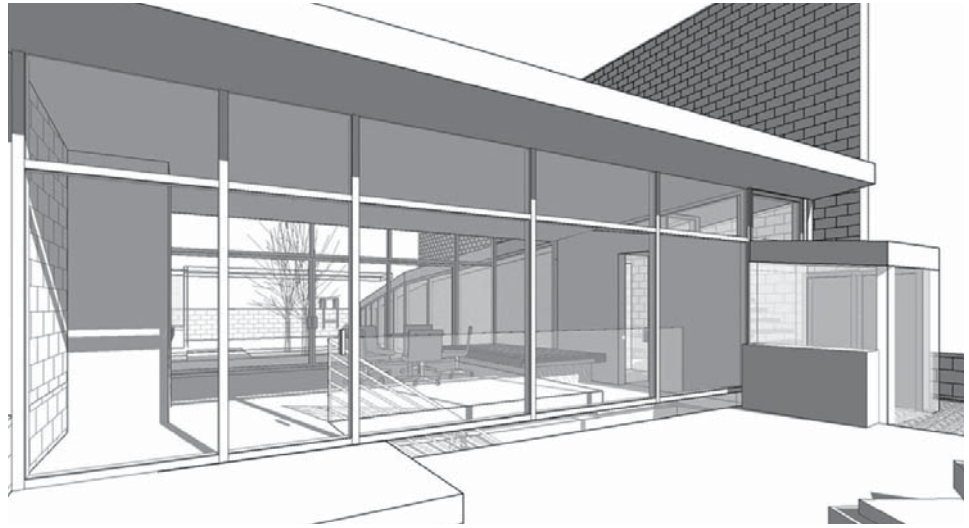


Merin Residence Loft en Manhattan

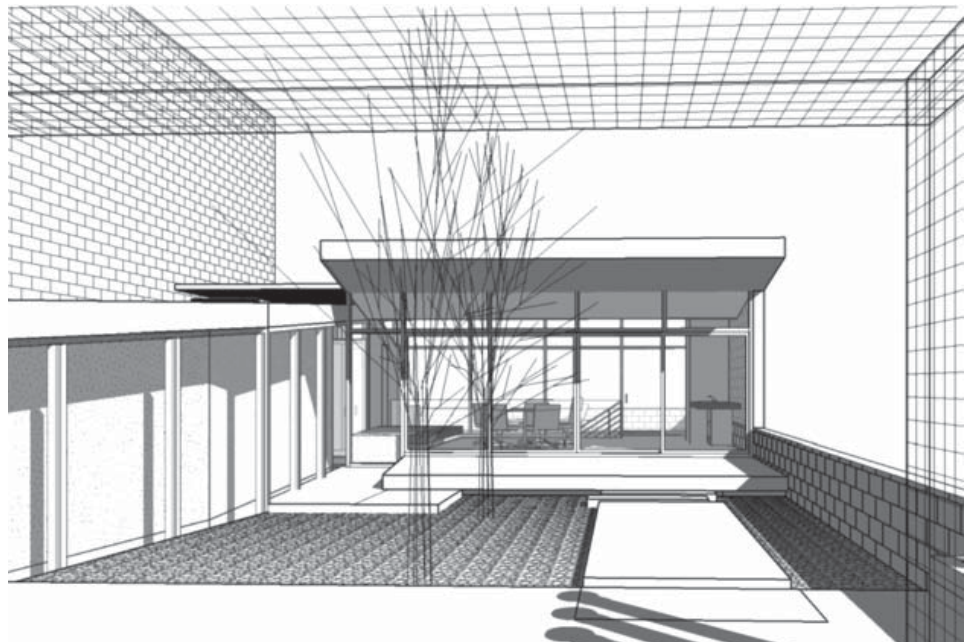
Narofsky Architecture

FICHA TECNICA:
Ubicación: Gramercy,
New York City.
Superficie cubierta:
Loft: 300 m2.
Penthouse: 70 m2.
Superficie Terraza
Verde: 200 m2
Obra terminada: 2009

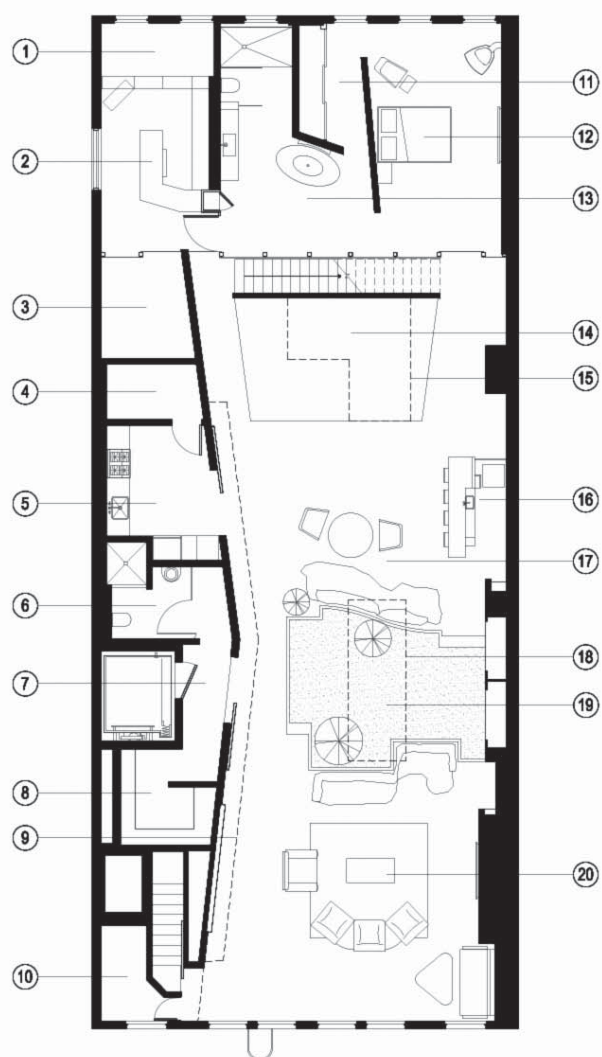
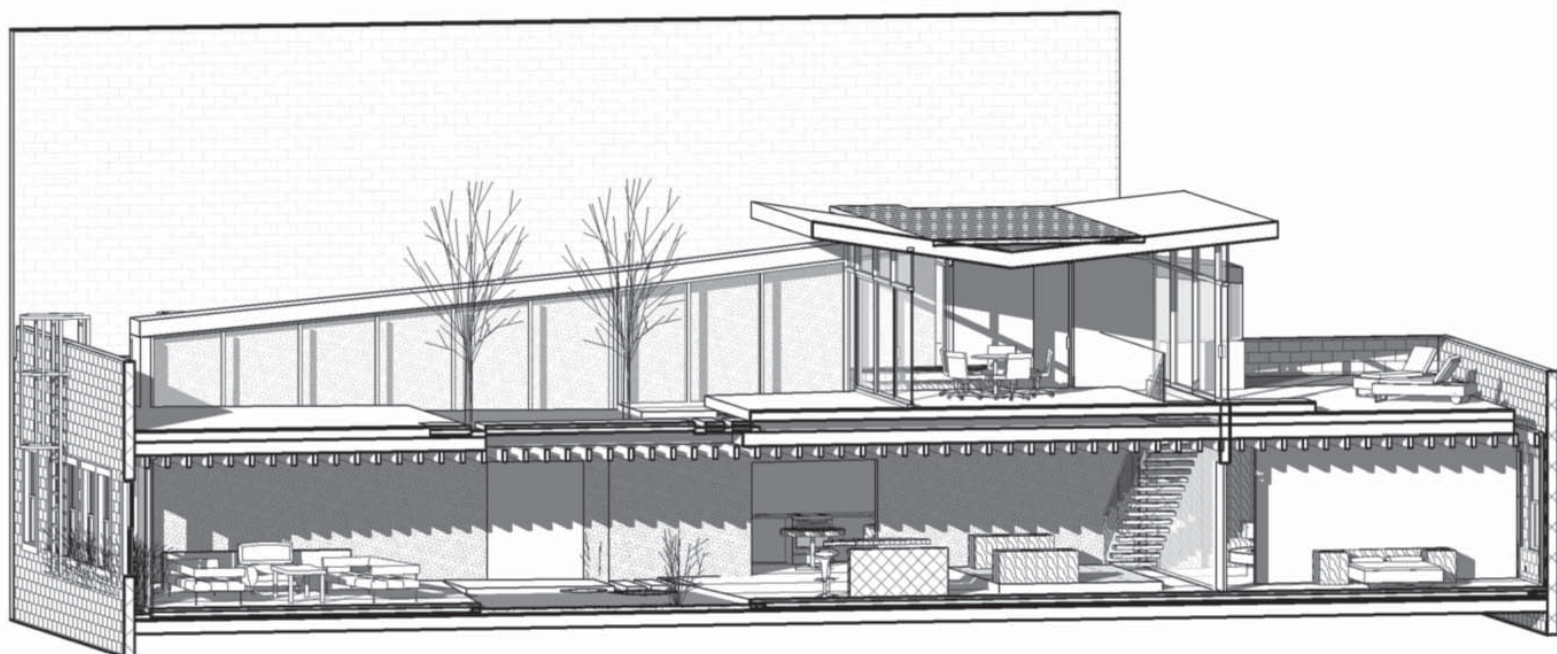




Loft en Manhattan
Narofsky Architecture

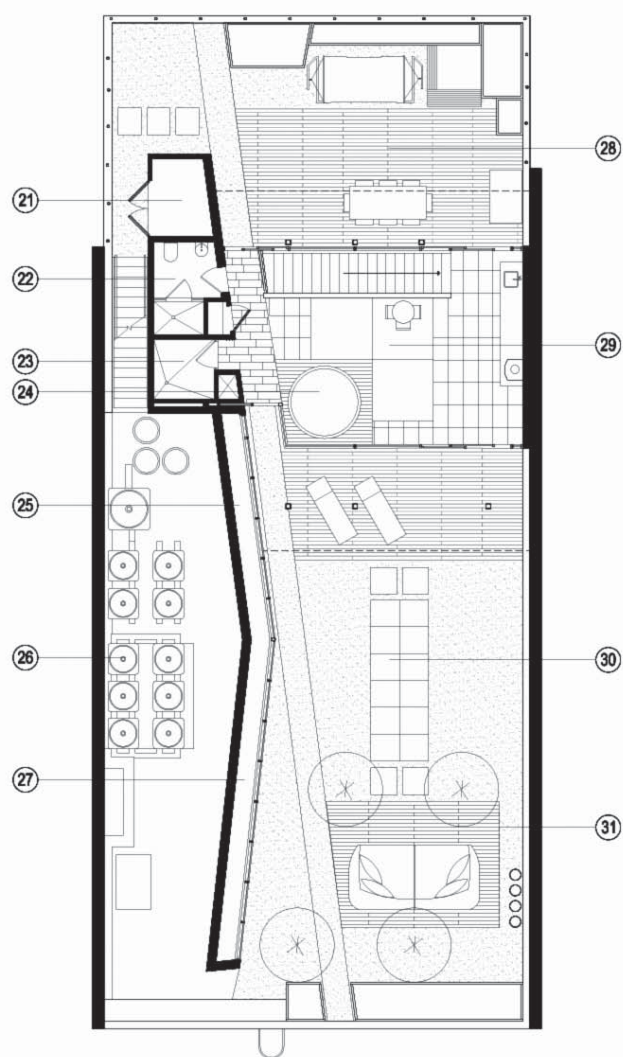






LOFT FLOOR PLAN

LOFT. NIVEL 00 : 1. CLOSET, 2. OFICINA, 3. GYM / YOGA, 4. SALA DE MAQUINAS, 5. COCINA, 6. BAÑO HUESPEDES, 7. ENTRADA, 8. CLOSET HUESPEDES, 9. PROYECCION DE ENTRADA DE LUZ, 10. CLOSET, 11. WALK IN CLOSET, 12. DORMITORIO PPAL, 13. BAÑO PPAL, 14. ESCENARIO, 15. PROYECCION DE SKYLIGHT, 16. BAR, 17. LOUNGE / CO-



PENTHOUSE / ROOF PLAN

MEDOR, 18. PROYECCION DE SKYLIGHT, 19. JARDIN ZEN 20. AREA DE ESTAR, PENTHOUSE Y TERRAZA VERDE. **NIVEL 01,** 21. SALA DE MAQUINAS, 22. BAÑO, 23. SAUNA, 24. HIDROMASAJE, 25. ENTRADA DE LUZ, 26. EQUIPOS MECANICOS, 27. ENTRADA DE LUZ, 28. TERRAZA VERDE, 29. PENTHOUSE, 30. PISO DE VIDRIO / SKYLIGHT, 31. JARDIN,

“Lo Importante es lo Esencial”

La filosofía proyectual de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)

Claudio Conenna

“...Debíamos distinguir el núcleo de la verdad. Sólo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido. Las respuestas que encuentra una generación a esta pregunta, son su aporte a la arquitectura...”¹

Mies van der Rohe, 1961



1.- La Belleza Atemporal de lo Esencial

La obra arquitectónica del maestro alemán, sin artificios ni ornamentos y su discurso estoico y lacónico, nos transmiten en su sencillez lingüística mucho más de lo que aparentan. Sus propuestas poseen un verbo escondido que para entenderlo es necesario agudizar la observación. La aparente simpleza expresiva es una trampa donde podemos caer si estamos sedientos sólo de minimalismo. Sin embargo, la auténtica verdad no está allí, pues ese es el resultado de una búsqueda más exhaustiva, relacionada con la explotación de los medios técnicos e industrializados que la época le ofrecía en su momento. Imitar su lenguaje hoy es fomentar una ideología historicista postmoderna de la modernidad más que reconocer lo esencial de su ideología arquitectónica. Reflexionar sobre su ideario y traducirlo interpretativamente en los tiempos que nos tocan vivir es el objetivo. El compromiso con su época, sin dejarse llevar por las modas, es el punto de partida de sus reflexiones estando alerta y sabiendo discernir entre la verdad y la falsedad de los acontecimientos que cada momento histórico presenta.

Mies intenta imperiosamente llegar a la esencia de la arquitectura a partir de la purificación de elementos, de modo similar al de Sócrates quien lo hacía desde su método irónico de preguntas punzantes para demostrar que sólo se sabe lo que no se sabe y reconocer la genuina luz de la verdad. Mies, como Sócrates, busca pacientemente la definición real de las cosas, para sentirse conducido a la verdad sin subjetivismos. La verdad única, válida para todos tiene cualidad objetiva por ser independiente de nosotros mismos. La época en que cada uno vive es una existencia verdadera e ineludible en la cual debemos aprender a hacernos valer. Con lo cual, frente a lo inevitable de esta realidad no son los hechos en sí mismos determinantes sino la relación que se establecen con ellos. De esta manera, Mies entabla un diálogo con los nuevos materiales, las nuevas técnicas, la industria y en base a ello conjuntamente con sus inclinaciones creativas desarrolla su arquitectura.

Su postura no es tecnócrata ni de especulación intelectual. Utiliza la técnica como medio, dominándola y lo intelectual se fundamenta en la manifestación espacial y no en la formal. Por ello en todos sus proyectos -construidos o no- se verifica una distancia equilibrada entre la precisión constructiva y la libertad creativa. Este despegue de ambas tendencias intenta demostrar que la arquitectura se mueve entre lo práctico y lo espiritual, y por atender a las necesidades de la vida del hombre es un hecho construido que con su idea influye en su existencia.

2.- Razón y Abstracción

Podríamos relacionar su filosofía proyectual, especialmente la de los rascacielos, tanto los que proyectara en su primera época en Alemania como los que construiría luego en los Estados Unidos, con la arquitectura gótica. Por un lado, las torres de oficinas o viviendas del siglo XX son hitos urbanos como lo eran durante el Medioevo las catedrales góticas. Por otra parte en lo constructivo, sus objetivos no se alejan de aquellos que tenían los constructores medievales, quienes buscaban expresar su credo espiritual por medio de construcciones precisas, racionales y abstractas con los materiales y las técnicas que su época les ofrecía. En el caso del gótico, se trata de una arquitectura sincera y transparente, estructuralmente esbelta, basada en un sistema de piel y esqueleto: vidrio y piedra. Mies la interpretará siglos más tarde utilizando vidrio y acero.

Frente a la arquitectura clásica antigua y la neoclásica schinkeliana también demuestra una observancia racional y abstracta fundada en las armonías y proporciones geomé-



tricas de monumentos históricos como el Partenón o el Altes Museum (1823-30) de Karl F. Schinkel. Si observamos su Galería Nacional en Berlín (1962-67) la podemos comparar con el primero y si nos detenemos ante el Crown Hall del I.I.T (1950-56) advertiremos semejanzas con el segundo. Sin dudas el clasicismo miesiano es más una actitud creativa que un seguimiento imitativo. La monumentalidad clásica de su obra expresa más el espíritu de su tiempo que la re-vivificación de un modelo del pasado formal, espacial y técnicamente muerto. Su búsqueda de lo esencial era la construcción simultánea de espacio y estructura considerando los engaños formales una amenaza permanente. Principios de orden abstracto –ejes, geometría, simetría, ritmo, repetición- son la base proyectual, luego la forma será el resultado natural de una propuesta técnica. En su obra se verifica un proceso que va del orden a la definición pasando por la organización. Clarificando los tres conceptos: ordenar dando sentido a los elementos funcionales –cubierta-solado, estructura-cerramiento-; organizar, depurando la finalidad funcional y definir ajustando en detalle la organización. El orden total al que apuntaba desde la idea rectora hasta los detalles constructivos era un modo manifiesto de expresar ese orden que buscaba en su propia persona. El orden vital inmaterial que deseaba desde la estructura está muy cercano al pensamiento que planteaba el teólogo Romano Guardini en relación a la plenitud de la vida. En ambos casos es la esencia lo que trasciende la forma. La forma no es un objetivo sino una consecuencia de lo vital interior. Se trata del sí mismo de la arquitectura en Mies, y del hombre en Guardini que conduce a la conciencia de equilibrio y unidad. Es un modo de dilucidar pero al mismo tiempo integrar creativamente lo espiritual y lo material, lo eterno y lo temporal, lo esencial y lo formal. Esta filosofía es una lección para nuestros tiempos donde la forma es el objetivo principal de la arquitectura, producto natural de la superficialidad en la que hoy en día nos movemos.

3.- Eslabón de la Historia

Mies demuestra con su actitud frente a la arquitectura que la belleza atemporal no se encuentra fácilmente, sino que ha de buscarse incansablemente para que luego el tiempo y la historia crítica decidan si posee valor diacrónico. Para ello creía en la capacidad sustentante de los valores eternos, más allá de los lenguajes. Así, su arquitectura busca el lenguaje del no lenguaje y la esencia de los tipos, la cual se halla distante de la materialización morfológica que desea imperiosamente la expresión estilística de un modelo. El interrogante siempre latente y actual, al cual nunca quiso esquivar y que en cada proyecto intentó responder iba referido a la esencia espiritual de la época, con todo lo que ello implica: la civilización, el hombre, la técnica, los materiales, armonizando el pasado con el presente desde el compromiso personal con este último. Así, se adelantó preventivamente a los posmodernos historicistas de los '60, que no entendieron que es inútil intentar utilizar formas del pasado para las necesidades programáticas actuales diferentes en cada tiempo histórico. Cada era requiere una distancia crítica frente al pasado, sin renunciar a sus valores esenciales. En otras palabras, nos dice que existen en cada época virtudes profundas y valores superficiales: las primeras se relacionan con lo diacrónico y eterno, los segundos con la moda y pasajero del momento. Mies no apostaba ni al pasado ni al futuro, sólo al presente, igualmente no consideraba ningún problema formal sino sólo constructivo. En lo constructivo se encontraba, según él, la esencia de la arquitectura y la belleza de la verdad y en este sentido sigue la línea filosófica del pensamiento clásico de Platón y la Medieval de San Agustín quienes consideraban a la belleza esplendor de la verdad. Sencillez y claridad, virtudes de la verdad, son dos términos claves en su búsqueda de la belleza arquitectónica, ellos permanecen vivos y renovados continuando las cualidades constructivas que poseían los edificios medievales de su ciudad natal Aquisgrán. Mies reconociendo puramente lo constructivo más allá de lo formal criticaría las formas estrictas de Gropius, considerándolo neoclasicista en relación a las curvas de la arquitectura de Häring, las que le resultan barrocas en comparación con Gropius. Además trataría con dureza la actitud formalista del constructivismo ruso². Él apostaba a formar cada vez una arquitectura renovada acorde con los avances técnicos y evitar la continua reproducción de efectos estéticos. Ello resulta fácil de entender pero difícil de aplicar pues el esfuerzo que conlleva es grande y requiere tiempo de reflexión y maduración. No es casual que tengamos hoy, a cuarenta años de su muerte, continuos imitadores de su lenguaje minimalista, al cual no buscó sino que encontró en la paciente investigación de los recursos tecnológicos (técnicas y materiales) de su tiempo. Para él no existía otro arte mayor que el construir. Con el término Construir, donde se hallaba su fuerza creativa, sintetizaba la idea de verdad, pureza, naturalidad y autenticidad archi-



tectónica. Así intentaba responder de manera ética a las legítimas necesidades internas y externas del hombre contemporáneo.

4.- Fuentes de inspiración

La filosofía y la teología eran para Mies herramientas que le permitían cultivar sentimientos elevados y por extensión le ayudaban a discernir con claridad lo fundamental de lo secundario y descubrir así la esencia de las cosas, las cuales trasladadas a la arquitectura se transformaban en sus elementos estructurales.

Así como las lecturas sobre filosofía y teología le abrían nuevos caminos mentales, los nuevos materiales y técnicas de construcción lo liberarían de lenguajes estereotipados para darle paso al poder de la arquitectura abierta, aquella que apuesta a la continuidad espacial durante su primera etapa o a la de cajas transparentes en su segunda fase. Buscaba de ese modo una belleza integradora de la arquitectura con el paisaje circundante, y una respuesta psicológica a las necesidades espaciales del hombre contemporáneo. En esta relación espacial intensa Mies evoluciona sobre los ideales de su maestro Peter Behrens diferenciándose de él en sus respuestas geométrico-formales, tema en el que Behrens mostraba sensibilidad e interés. Si bien ambos buscaban la armonía en las relaciones espaciales; las leyes formales que seguían uno y otro se distanciaban en el modo de enfrentar la forma espacial. Behrens expresaba un ritmo más riguroso-monumental, Mies en su primera etapa uno más natural-anti monumental. Los dos apostaban al orden, el primero al orden absoluto abstracto geométrico-matemático, el segundo al orden relativo orgánico metafísico-espiritual. Otra diferencia fundamental entre los dos es lo estilístico, Behrens buscaba de alguna manera un gran estilo mientras que para Mies cualquier deseo estilístico era formalismo, tema peligroso pues lo podía desviar de lo esencial. Behrens amante de la gran forma habría influido en este sentido más en Le Corbusier que en Mies. A la hora de la invención arquitectónica el problema de Behrens era más bien formal mientras el de Mies iba más allá, al de las auténticas ideas. Behrens tiende a la línea del arquitecto artista así como la continuó Le Corbusier. Mies tiende a la de los maestros constructores del tipo de H.P. Berlage y F.L. Wright. Del primero apreciaría esa búsqueda profunda de la verdad constructiva siguiendo los ejemplos de las construcciones góticas. Para Mies como para Berlage, la esencia de la arquitectura se basa en la sinceridad y sus formas no se inventan sino que se hallan. Del segundo la espacialidad contemporánea y la sincera expresión de los materiales.

El espíritu de superación transitaba con una admiración crítica y objetiva sobre la huella de sus antecesores. Así como H. Berlage en parte apreciaba la arquitectura de G. Semper en lo funcional y constructivo pero le criticaba su estética formal, así mismo sucede con el pensamiento miesiano respecto del de Behrens. Este último supo superar lo artístico industrial del siglo XIX generando con sus propuestas funcionales de construcción hechos artísticos modernos. Mies conociendo a Berlage encuentra su *alter ego*, ya que la filosofía proyectual del maestro holandés da respuestas a sus profundos interrogantes interiores acerca de la esencia de la arquitectura, liberándose de los problemas estéticos en ella y también del clasicismo de Karl F. Schinkel, mientras vivía en Alemania, en donde tanto influiría a principios del siglo XX, y de su maestro Behrens, seguidor de Schinkel.

Desde la década del '40 ya viviendo en los Estados Unidos, Mies proyectará primero para América y más tarde también para Europa, tendrá una actitud más cercana y podríamos afirmar más madura respecto del clasicismo schinkeliano. No son pocas las obras en las que la geometría y simetría clasicista dominan sus composiciones. Por eso mismo no se puede negar que la sucesión Schinkel, Behrens y Mies en Alemania es una evolución natural de la forma clasicista a la modernidad funcional por la vía del común denominador que es la calidad constructiva que se va adaptando a los avances técnicos de la época. Para ejemplificar esta evolución podemos mencionar correspondientemente el Altes Museum (1825-28), la Fábrica de Turbinas AEG (1909) y la Nueva Galería Nacional (1962-68) en Berlín. Lo original de ese avance evolutivo se ve reflejado en el proceso de síntesis y abstracción respecto de las leyes compositivas internas de las obras de la antigüedad y no en el lenguaje formal. Peter Blake en este sentido reflexiona sobre tres aspectos³ en los cuales Behrens y Mies resultan auténticos seguidores del neoclasicismo de Schinkel: a) al darle nobleza a los edificios a partir de colocarlos sobre plataformas elevadas, b) al jerarquizar los conceptos de ritmo, proporción y escala aplicables a los edificios de cualquier época y c) al valorar la pureza formal de sus edificios por su fuerza y sencillez.

De todas maneras aunque Mies se sintiera más atraído por los ideales de Berlage que por los de Behrens, se verifica en su obra que las teorías de ambos se encuentran en: la

conceptualización de la geometría como base del proyecto arquitectónico, la aversión a aspectos estilísticos de la historia, y la objetivación de la forma arquitectónica, aunque el primero se identificara con los principios góticos y los orgánicos del mundo natural y el segundo con los clásicos y la geometría abstracta.

Berlage y Mies se identificaban con la arquitectura medieval y la Edad Media en general, no como tiempo histórico sino más bien como fuente de inspiración por la relación establecida entre el hombre del Medioevo con lo eterno, lo esencial, lo absoluto y lo ascético; un estado de espiritualidad respecto de la vida en el presente aplicable a la arquitectura. Además consideraba a una genuina obra arquitectónica expresión del espíritu de su tiempo más que de su autor, el cual no es sino un fiel intérprete de su época. En otras palabras el individuo, que cobra como tal importancia en el Renacimiento, para Berlage y Mies, como en el Medioevo, el artista tiene importancia en su participación y contribución colectiva, más que en el individualismo y sus beneficios privados. Por ejemplo el Seagram Building en Nueva York, aunque es el proyecto de un individuo, podría ser el hecho expresivo material de una nueva era tal como lo eran las Catedrales en el Medioevo.

5.- Mies van der Rohe y sus Contemporáneos

A modo de ejemplo haremos algunas reflexiones sobre ciertas personalidades y desarrollos de la arquitectura europea y americana que de una manera u otra coincidían y en algunos casos ejercieron cierta influencia sobre la obra de Mies. Ello nos dará la pauta de cuáles eran las elucubraciones intelectuales del maestro alemán según lo que sucedía a su alrededor en su tiempo en el campo de las ideas arquitectónicas. En primera instancia y en términos generales advertiremos la amplitud expresiva de la modernidad y en segundo más particularmente el rol que jugó Mies en cuanto a sus antecedentes y consecuentes inmediatos y su aporte al pensamiento arquitectónico de la primera mitad del siglo XX.

Separadamente estudiaremos comparativamente su pensamiento con el de Adolf Loos, Le Corbusier, F.L.I. Wright y el Neoplasticismo. La elección de los mismos es debido a su similitud en el modo de enfrentar ciertas cuestiones teóricas y/o prácticas de la disciplina proyectual.

a) Mies van der Rohe y Adolf Loos

La primera comparación entre ambos es que los dos eran hijos de picapedreros. Este contacto con las canteras les ha dado una formación constructora, la cual con el tiempo fue pulida por sus profundizaciones intelectuales. Tanto el uno como el otro eran de los contados arquitectos que usaban superficies marmóreas con tanta naturalidad dentro del marco de la modernidad. En ambos casos la utilización de esta piedra tiene connotaciones estético-espaciales actualizadas respecto de su uso en la antigüedad o en el renacimiento. En Loos por ejemplo en el uso del mármol cipollino en la Casa Goldman & Salatsch en Viena (1910) y el interior de la casa Müller en Praga (1930), en Mies en el tratamiento murario del pabellón alemán para la exposición de Barcelona (1929) y el interior de la Casa Tugendat en Brno (1928-30). Cuando ellos piensan en los materiales de construcción podemos afirmar que con palabras diferentes arriban a la misma conclusión: que el material vale según lo que se haga con él. Pensando además que el arquitecto ha de dominar el material de manera que éste exprese su propia identidad y su propio valor espiritual por la calidad de la obra realizada con el.

En lo teórico Loos sostiene que *el arquitecto es un constructor con conocimientos de latín*, lo que sugiere una formación y cultivación personal más amplia que la práctica del construir. Mies logra trasladar pensamientos filosóficos y teológicos a la arquitectura, provenientes de sus contactos con el profesor de filosofía Alois Riehl, a quien en 1907 le construiría su casa, de sus lecturas del teólogo Romano Guardini, del filósofo Friedrich Nietzsche, del historiador-filósofo Oswald Spengler y del filósofo naturalista Raoul Francé, entre otros. No debemos olvidar que Mies tenía una inclinación particular por lo metafísico y lo absoluto.

Para Loos el *ornamento* era lo que para Mies la *forma*, prácticamente un delito y daba así un paso adelante al considerar a la forma un ornamento de la construcción cuando esta se buscaba *per sé*. En pocas palabras lo que querían demostrar es que lo esencialmente bueno no necesita ni de ornamentos ni de formalismos.

Respecto de la efectividad práctica que debe aportar la arquitectura también coincidía plenamente al sostener que aquello que no es funcional difícilmente pueda considerarse bello. Al hecho arquitectónico que goza de absoluta armonía, no es necesario ni agregarle ni quitarle nada. Ambos buscaban conciliar el arte con la vida, la forma útil con la artística. La conciliación de lo esencial y lo aparente, lo constructivo y lo formal venían a



darle identidad al nuevo espíritu de la época. No podía existir arte sin utilidad y con ello los dos se acercaban a los ideales del *Deutsche Werkbund* del 1919.

Tanto uno como el otro poseían una actitud similar frente a la espiritualidad de la antigüedad clásica y el deber del arquitecto contemporáneo de no enlazarse con lo superficialmente con lo antepasado sino imbuirse de la problemática propia de su tiempo, y ofrecerle así con sus medios una auténtica respuesta material a los problemas actuales. Las revistas de arquitectura eran los medios de comunicación y difusión de las nuevas ideas. En el caso de Loos, con la revista *Das Andere*, en el de Le Corbusier con *L'Esprit Nouveau*, y en el de Mies con la 'G'⁴. En ellas cada uno propagaba su credo, el cual de alguna manera aún hoy permanece actual ya que nos deja según el caso reflexiones útiles para alimentar un pensamiento de renovación y actualización, nunca de imitación.

Ambos admiraban las construcciones estrictamente funcionales de culturas primitivas, en ellas encontraban una inquietud semejante: fuente de inspiración conceptual para ser utilizada en la contemporaneidad con los medios técnicos actuales.

Existe un tema básico en la labor del arquitecto, saber para quien se trabaja. En dos reflexiones, una de Adolf Loos *"Acerca de un pobre hombre rico"*⁵ y otra de Mies referida y a su relación con su cliente el profesor Herbert Gericke, se plantea un problema común, la dificultad no pocas veces insuperable en la relación arquitecto-cliente. En esta relación así como cada paciente elige su médico y cada médico su paciente lo mismo ha de suceder entre el cliente y el arquitecto. El común denominador entre los dos escritos es el tema del ignorar. En el caso de Loos un cliente con dinero es incapaz de entender la esencia de la arquitectura, no la que plantea su arquitecto ni tampoco el arte que le falta, sino la que le aporte vida y su arquitecto no lo ayuda. En el caso de Mies espera de su cliente, por su nivel cultural, un entendimiento más profundo de lo que la arquitectura ha de ser y puede ofrecer. En consecuencia no se trata ni del autoritarismo del arquitecto que plantea Loos en su escrito, ni lo contrario, el caso del cliente Gericke quien elige un arquitecto dibujante de sus ideas y no un genuino proyectista que materialice sus deseos esenciales, más que sus gustos superficiales. En consecuencia para que la arquitectura ocurra como tal habrá de superarse la mera relación comercial entre arquitecto-cliente y arribar al equilibrio logrado a partir del diálogo basado en la sintonía de dos almas casi gemelas en cuanto a ideales de vida y de la arquitectura, más aún cuando se trata de la vivienda individual. La arquitectura no depende sólo del arquitecto.

b) Mies van der Rohe y Le Corbusier

Mies era a Berlage lo que Le Corbusier era Behrens. Los primeros (Mies- Berlage) tendían a lo esencialmente estructural interno independientes del resultado estético mientras que los segundos (Le Corbusier-Behrens) propendían a lo formal y perceptivo poético del juego plástico volumétrico.

La estructura esqueleto como liberadora del espacio y del problema formal de las fachadas ya lo había empezado a ensayar Le Corbusier con la casa prototípica Dom-Ino (1914) en hormigón armado. Luego Mies lo profundiza con el hierro en su refinada arquitectura de piel y esqueleto llegando a su ejemplo más acabado en la casa Farnsworth (1945-50). Por supuesto que los fines eran distintos, ya que Le Corbusier lo planteaba como modelo estándar repetitivo para la vivienda económica, objetivo lejano para lo cual estaba proyectada la Farnsworth.

Tanto Mies como Corbusier intentaban ver en profundidad las necesidades del hombre de su tiempo y dar respuestas creativas y prácticas a la vez. Las naves transatlánticas eran paradigmas de funcionalidad y economía espacial posibles de ser adecuados a los problemas de la vivienda colectiva social en tierra firme.

Igualmente ambos compartían la interpretación creativa de la historia. Le Corbusier ejemplifica en *Vers une Architecture* genuinos paradigmas de épocas pasadas –Roma, Grecia, Bizancio- y los mensajes que en esencia ellos nos dejan. Mies aunque no escribiera tanto, es conocida su postura demiúrgica hacia la arquitectura clásica y la medieval. Por otro lado en su entusiasmo por las máquinas Le Corbusier en el mismo libro habla de los *paquebotes*, los *automóviles* y los *aviones* como elementos nuevos de la técnica, invitándonos a mirar en profundidad y a reflexionar acerca de los avances tecnológicos sintiendo el mismo compromiso con el progreso y actualización de la arquitectura que Mies quien sin expresarlo tan detalladamente lo manifiesta en varios de sus escuetos escritos.

"La arquitectura como voluntad de la época" en Mies se emparentaba con *"Casas en Serie"* y *"Arquitectura o Revolución"* de Le Corbusier⁶. En los dos arquitectos el tema central de la época era acoplarse a la industrialización de la construcción para dar respuestas mejores y más rápidas a las necesidades concretas que la sociedad requería. Esta idea de abolir los modelos del pasado y los métodos tradicionales de producción para crear



nuevos tipos de objetos en una sociedad moderna la planteaban también Henry Ford (1863-1947) con los automóviles y Coco Chanel (1883-1971) con la moda femenina entre otros personajes de diferentes campos culturales y científicos. Todos ellos basados en los principios básicos de la economía de recursos y de mercado que ofrecía la industrialización, transformando así los artículos de lujo en objetos de producción masiva tratando de mantener el nivel de calidad de los productos artesanales pero ahora estandarizados. El común denominador de los cuatro Corbu, Mies, Ford y Chanel tenía como objetivo básico la sencillez, eliminando todo lo superfluo innecesario en cualquier producto. Esta era la veta social de la industrialización pues venía a ser un modo de unir el arte y la vida, ya que de esta manera los objetos artísticos no resultaban ser privilegios de los cultos, intelectuales o ricos sino de todos o al menos de la mayoría.

La construcción arquitectónica para ambos llevaba implícita la idea de purificación, coincidiendo que los ingenieros habían arribado a esa instancia de catarsis al pensar objetivamente en la función, el material y la economía de diseño despreocupándose de todo aquello que tuviera que ver con aspectos históricos formales o meramente estéticos. Así la estética ascética de una obra proviene de la sencilla verdad que ofrece la construcción.

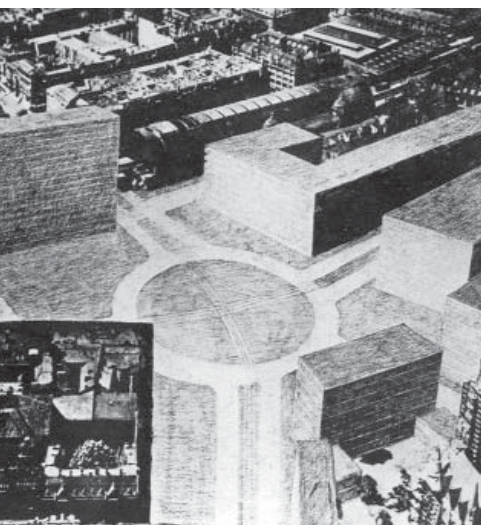
Cuando Mies habla de *los requisitos de la creatividad arquitectónica* en una conferencia dictada en 1928⁷ advierte la necesidad de cultivar más conocimientos espirituales, sin desmedro de los científicos, con el fin de contribuir a una arquitectura más humana. Este sentido de espiritualidad puede asociarse a la cultura medieval, siempre punto de referencia para él, enriquecido por sus lecturas de las obras del teólogo Romano Guardini y a su simpatía por el pensamiento del arquitecto Rudolf Schwarz (1897-1961)⁸. En el caso de Le Corbusier, cuando se refiere a la *arquitectura como pura creación de espíritu*, lo hace en sentido poético-escultórico de la creación misma y pensando en la arquitectura clásica del Partenón.

El concepto de belleza para Mies estaba dado en principio por la cualitativa proporción entre los elementos que componen la construcción. En la misma longitud de onda se mueve el pensamiento corbusierano cuando analiza los detalles escultóricos de las columnas del Partenón y habla de la *modenature*. (fr. *Modénature* o it. *Modanatura* lat. *Modus*, *Modulus*, *Misura*, *Forma*), la cual era para Corbusier la *poética de lo plástica*, la *piedra de toque del arquitecto*. La diferencia se basaba en que para Mies la belleza tenía razón de ser desde la perfección constructiva hasta su último detalle, *arquitectura-tecnología*, en ello se asemeja al pensamiento de Berlage, en cambio para Corbusier era una cuestión formal, *arquitectura-plástica*, precisamente en esta línea se asemeja a Behrens. En ambos está sin embargo la coincidencia de la proveniencia aunque lo expresaran en términos diferentes. La proporción proviene de una especulación intelectual según Mies, y es pura creación de espíritu en la opinión de Le Corbusier. De cualquier manera que sea en los dos casos la arquitectura termina por ser *una genuina cosa mental*.

La propuesta arquitectónico-urbanística que Mies presenta para el concurso de la Alexanderplatz (1928) en Berlín o al conjunto Lafayette Park (1955-56) en Detroit pueden relacionarse con las ideas de Ludwig Hilberseimer para la Ciudad Vertical (1924) ordenada en base a bloques paralelepípedos, propuesta ésta que se remite a su vez a las premisas corbusieranas manifiestas en la Ville Contemporaine (1922) y el Plan Voisin para París (1922-25).

Las composiciones arquitectónicas miesianas siguen un orden compositivo geométrico ortogonal, lo que le proporciona una satisfacción espiritual por sus serenas relaciones proporcionales buscando el ideal de belleza. Por su parte Le Corbusier para ello estudiará los *trazados reguladores*⁹ en obras de la historia y en sus primeras casas buscando la eutimia y las relaciones armónicas en sus diseños; más tarde siguiendo la temática de evitar la arbitrariedad compositiva inventará El Modulor (*Le Modulor*), sobre el cual escribirá dos tomos uno en 1949 y el segundo en 1955.

El proceso de diseño en la búsqueda paciente de los ideales que les provocaran satisfacción interior; tanto Mies como Le Corbusier coinciden en un punto crucial que es lección para cualquier diseñador que busca esencialmente ser arquitecto. Mies en una conferencia titulada Arquitectura y Tecnología, y apuntando al dominio de la tecnología diría: *“La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu... la arquitectura depende de su tiempo... la cristalización de su estructura interna, es el lento despliegue de su forma”*¹⁰. LC, aunque refiriéndose más a la forma que a la tecnología escribiría, al final de su carrera, un libro titulado: *“Creation is a patient search”* (1960). En ambos casos se halla explícita la esencia filosófica de la creatividad artística en la composición arquitectónica.



c) Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y el Neoplasticismo

El conocimiento de la arquitectura de Wright por Mies se remonta a 1910 cuando se llevó a cabo la exposición de la obra del arquitecto americano en Europa. El sentido de lo espacial y constructivo de esta filosofía arquitectónica han sido evidentemente atractivos para Mies. La sinceridad del material en un edificio, como medio constructivo y expresivo, es un aspecto en el que Mies coincide plenamente con el pensamiento wrightiano.

Por otro lado, los ideales teóricos del Neoplasticismo, también fundados en la obra de Wright, alcanzan sin embargo su plenitud materialmente por su riqueza espacial durante la primera fase de la obra -en pequeña escala- de Mies en Alemania, donde no hay especulación intelectual ni teorizaciones académicas, sino más bien esencia arquitectónica, riqueza espacial, claridad estructural y orden material y como consecuencia de ello, belleza formal. La filosofía de Mies para la enseñanza en el I.I.T. se asemejaba a la que ejercía Wright en taller de Taliesin West donde el conocimiento de los materiales, sus valores estructurales intrínsecos, sus propiedades substanciales y su aplicación en el campo compositivo de la arquitectura eran las condiciones básicas para desarrollar las ideas.

Una obra arquitectónica del movimiento neoplástico es la casa Schroder (1924) en Utrecht, en ella Gerrit Rietveld planteaba para el nivel superior una notable flexibilidad espacial en espacio reducido, la misma que se verificará más tarde en las plantas de los departamentos del bloque de Mies en el Weissenhof (1927) Stuttgart. Paredes intermedias susceptibles de ser movidas para transformar los espacios enfatizando la idea de flexibilidad de uso y de cambio.

La exposición de Wright en Berlín 1910 fue un punto de partida para la vanguardia europea del Neoplasticismo y separadamente para la obra de Mies durante la década del '20 en su arquitectura de pequeña escala. La casa Robie (1908) es uno de los ejemplos más característicos de las "*prairie houses*" del maestro americano por la continuidad espacial tanto en el interior como en la relación interior-exterior. Así como las casas de Wright se desarrollaban de manera centrífuga desde un núcleo central macizo -la estufa hogar-, los dos proyectos de Mies para las casas de campo, una en hormigón y la otra en ladrillos, poseen una ley generadora similar aunque con un diseño de planta y volumen más elementarizado. Tal proceso de simplificación y síntesis de planos, masas ortogonales asimétricas con objetivos netamente espaciales es lo que las acerca a la corriente holandesa De Stijl. Para Bruno Zevi, Mies van der Rohe es el máximo poeta del Neoplasticismo, ya que con su arquitectura, especialmente el pabellón de Barcelona por estar construido, cumple a nivel *poético y lingüístico* con los 17 puntos de la vanguardia Neoplástica¹¹.

Es evidente que la evolución del concepto de "caja rota" o desmembrada por la articulación de los planos que la componían sigue una línea continua desde Wright hasta Mies pasando por el Neoplasticismo. En este desarrollo la idea se va purificando hasta llegar a una composición minimalista y elementarizada, sólo con los elementos esenciales de su construcción -columnas, muros opacos o transparentes y superficies horizontales -plataforma y techo-.

En una relación más directa con Wright y a escala de edificios de mayor envergadura podríamos comparar los conceptos de axialidad y rigor geométrico en planta y volumen del Larkin Administrative Building, Buffalo (1904) con el Edificio de Oficinas en Hormigón de Mies (1923), aunque este último tienda más a la filosofía de la "*Neue Sachlichkeit*" (Nueva Objetividad) basada en el orden y la rigurosidad elemental de lo proyectual y lo constructivo, que a la riqueza espacial interior del edificio de Wright.

Por caminos parecidos arriban a resultados diferentes, en todo caso dos facetas de un mismo numisma, el de la creatividad arquitectónica basada en el diseño estructural. El caso de Wright con Administración Johnson Wax en Wiscosin (1936-44) y la torre Price en Oklahoma, (1952-56) explotando las capacidades técnicas y plásticas del hormigón armado; la otra cara de la moneda, serían las propuestas construidas por Mies utilizando las cualidades resistentes y visuales del acero en el Crown Hall del I.I.T. o en las torres Lake Shore Drive en Chicago y el Seagram en Nueva York. Por un lado el edificio bajo de Administración Johnson y sus columnas con forma de hongo y por el otro el Crown Hall con la estructura a la vista desde donde se cuelga la cubierta. En el caso de las torres, Wright plantea la estructura desde la idea troncal de árbol, mientras que Mies crea un estándar minimalista de torres pensadas sintéticamente como esqueleto y muro cortina, tema que será utilizado tipológicamente por gran parte de los edificios posteriores en los Estados Unidos tendiente siempre a una política más pragmática de la arquitectura en altura.



6.- Cincuenta años de arquitectura

a) 20 + 30¹²

La carrera arquitectónica de Mies podemos dividirla en dos grandes períodos, el europeo y el americano. Cada una de estas dos etapas con identidad propia, aunque diferentes en gran parte, poseen un común denominador: la aplicación al límite de la tecnología para la definición de la arquitectura. Más que de una evolución material en los proyectos podemos hablar de una mirada espiritual que va madurando. Lógicamente de un período a otro estará presente la condicionante del contexto cultural, de países y continentes distintos uno de otro y así podríamos definir un desarrollo evolutivo de creatividad en base a una mentalidad técnica diversa pero acorde a sus ideales primigenios. La adaptación al nuevo contexto, el americano, con otros cánones sociales y culturales, otros procesos constructivos y otras técnicas de estandarización seguramente favorecieron a que su filosofía arquitectónica alcanzara su máxima plenitud.

De un contexto al otro hay una liberación y en consecuencia un desarrollo, el que lo ayudará a encontrarse consigo mismo y explotar al máximo su potencial creativo. Su "nuevo" modo proyectual se aplicará en base a un mismo lenguaje expresivo "neutro" o "del no lenguaje" si se quiere, hasta el final de su carrera y aún en su Alemania natal, pensemos por ejemplo en el proyecto para el Teatro Mannheim o en la Galería Nacional de Berlín.

Si reflexionamos sobre dos constantes miesianas el espacio y la construcción podríamos decir que comienza en Europa con una arquitectura sustentada en el predominio de la riqueza espacial por sobre la estructural, pasando en América a una de desarrollo más técnico restringiendo la variedad espacial. Mientras que en la primera fase intenta explotar al máximo la sístole y diástole del espacio, en la segunda explora al extremo las posibilidades arquitectónicas desde las estructuras metálicas, como lo eran las construcciones ingenieriles de gran escala –estaciones de ferrocarril, puentes, fábricas entre otras- durante el siglo XIX-.

Durante su primera etapa en Europa, el tratamiento del volumen único claramente definido se remite a la gran escala, ya que en la escala menor los volúmenes se articulan llegando a la desmaterialización de la caja arquitectónica, la cual se presenta compuesta casi exclusivamente por planos ortogonales opacos y transparentes, horizontales y verticales en permanente tensión respondiendo a distintas cuestiones funcionales. En su segunda etapa, en América, la simetría y la pureza volumétrica juegan un rol más preponderante que durante su primera en Alemania. Lo interesante en ambos casos de su proceso proyectual, basado en un pensamiento estructural y constructivo, es que esa filosofía encierra posibilidades liberadoras, algo que en los arquitectos que siguen con exclusividad actitudes formalistas, lo constructivo y estructural terminan resultándoles un obstáculo. La técnica es para Mies en arquitectura un medio que contribuye a liberar. La liberación de la que se trata va orientada a la plenitud no solo la material sino también la espiritual, lo que se traduce en cuerpo y alma, forma y espacio, apariencia y esencia.

b) Evolución de los Tipos en la obra de Mies

• De la Planta abierta a la Caja transparente

De su primer período en Europa podemos analizar una metodología de aplicación tipológica-constructiva en relación al tema vivienda individual o espacios de pequeña escala como el pabellón de Alemania en Barcelona. Estos ejemplos jerarquizan una secuencia espacial enfatizando lo estructural según el material y respondiendo formalmente según sus posibilidades constructivas, lo que significa la influencia del material en la forma del edificio.¹³

En la secuencia espacial de las propuestas de escala menor predomina hasta 1934 una influencia Neoplasticista, mientras que en las posteriores de América predomina una influencia geométrica-clásica y estructural gótica de piel-esqueleto claramente definida. En su experiencia americana las tipologías constructivas cambian respecto de las llevadas a cabo en Europa antes de emigrar. Esta nueva modalidad proyectual es consecuente y adaptable también a programas de escalas mayores que las de la vivienda individual. Los ejemplos de las viviendas individuales que proyectara en América se caracterizan más bien por la pureza volumétrica ortogonal y la transparencia¹⁴. El punto de inflexión, en esta escala, entre una materialización proyectual y la otra, donde se conjugan en los mismos proyectos las dos tendencias: la Neoplástica y la Neoclásica podría considerarse el de los proyectos de las casas a Patio y la casa con tres patios (1931-38), las cuales se desarrollan como volúmenes geométricos vidriados dentro de un volumen cuadrangular cerrado por los cuatro lados por un muro perimetral de ladrillos visto. El interior de los volúmenes de vidrio está compuesto plásticamente con



planos desfasados que definen las diversas funciones de la casa. En este movimiento articular entre caja transparente y caja de ladrillo se resuelven los patios interiores de variadas escalas y tratamientos.

• Edificios de escala mayor y mediana altura

Dentro de la evolución tipológica de su obra, en los proyectos de esta escala Mies explora los más osados tipos estructurales. En ellos lo experimental, juega un rol preponderante por sobre la búsqueda de tipificación o estandarización que a posteriori pudieran tener.

En los dos primeros proyectos de este tipo: el Edificio de Hormigón (1923) y el bloque de Departamentos del Weissenhof (1927) en Stuttgart, muestran un cierto marco estructural relativamente convencional. En todo caso como todos los que le seguirán de esta serie posee una forma edilicia claramente cúbica, sin desfasajes de planos.

El edificio de los departamentos del Weissenhof, a pesar de la rigurosidad formal del bloque, y por el programa de necesidades que encierra, presenta un tema esencial, la flexibilidad de uso al ofrecer al usuario la posibilidad de variar la interioridad espacial por las paredes móviles intermedias separadas del esqueleto estructural de acero. El Weissenhof además de ser un laboratorio viviente de vivienda y planificación fue también un evento importante en historia de la exposición del mobiliario moderno. Uno de los ejemplos más notorios de esta es la silla con forma de "S" llamada *Cantilever*. La evolución formal de este tipo de silla metálica en tubo curvado durante la década del '20, podríamos clasificarla de la siguiente manera: Wassily Chair de Marcel Breuer (1925), Mart Stam con su Cantilever Chair (1926), y la MR Chair de Mies (1927) y luego por influencia de este modo de trabajar el acero tubular doblado, será Lazlo Moholy Nagy, coordinador entre 1923-28 del taller de metales orientado a la industrialización en la Bauhaus, quien transmitirá tal experiencia a Alvar Aalto y así el maestro finlandés diseñará en madera la Paimio Chair (1929) ¹⁵.

Un edificio singular dentro de los ejemplos de este tipo edilicio que nos ocupa¹⁶ es el edificio de oficinas Bacardi (1957-58) en Cuba, para el cual propone una estructura de hormigón armado, no por casualidad ni por capricho, sino más bien por una cuestión topológica. Santiago de Cuba no es Chicago, y con la sal existente en el aire del lugar, que corroe los metales no podían aplicarse en un lugar como Cuba las estructuras metálicas que tenía siempre *in mente*. Por otra parte la galería exterior que propone entre la caja vítrea de las oficinas y las columnas que sostienen la techumbre no son sino una clara respuesta al clima. La sombra en el sol del Caribe es un elemento de diseño necesario. Esta idea de la galería circundante se materializaría en el edificio Bacardi (1957-61) en la ciudad de México. Y la idea rectora del edificio de hormigón en Cuba - no construido- sería propuesta en metal para el museo Schaefer en Schweinfurt (1960-63) que tampoco se construiría. La lucha perseverante de Mies no terminaría sino materializándose en la Galería Nacional de Berlín (1962-67).

El proyecto más significativo por su singularidad estructural que proyectara Mies para Chicago es el Convention Hall, el cual sin haber sido construido es una de sus propuestas más notorias, el clímax de su osadía constructiva-espacial. Lo consideramos dentro de los de mediana altura debido a las proporciones y majestuosidad de su planta de 47.594 metros cuadrados de superficie (218,16m de lado) en relación con su altura 33,33 metros desde el nivel de ingreso. El modulo constructivo es de 9,09m y los apoyos son sólo perimetrales, 6 por lado con 5 intercolumnios de 36,36m., y un voladizo en cada esquina de 18,18m.

• Edificios en altura

Dentro de esta tipología encontramos a su vez tres etapas diferentes en la forma de enfrentar el problema de la altura en edificios para la ciudad contemporánea.

Los edificios de mayor escala durante la primera fase de su carrera¹⁷ tienen una actitud morfológico-expresiva presentando un volumen plástico y único pero con un alto grado de flexibilidad en la organización de la planta, este tema será el común denominador en las tres etapas proyectuales de edificios en altura. Las propuestas morfológicas que le seguirán en su período americano¹⁸ se caracterizarán por ser volúmenes puros, geométricamente claros, proporcionados y armónicos siguiendo cánones clásicos, completamente distintas en relación a los proyectos de su primera época más orgánicos y expresionistas tendientes más a lo gótico. No es casual que al respecto Reyner Banham cuando reflexiona sobre el Friedrichstrasse, y el Glazen Wolkenkrabber, le resulte inconcebible que Mies no le deba algo al profeta de la arquitectura de vidrio Paul Scheebart, aunque a Mies estas ideas las considerara opuestas a sus ideales estructurales y constructivos. Banham, no obstante ello sostiene que Scheebart además de inspirar con su libro *Glasarchitektur* (1914), a Bruno Taut en el pabellón de vidrio de Colonia (1914)¹⁹, influiría también a Lyonel

Feininger quien realizaría el bajorrelieve de la tapa del primer manifiesto Bauhaus (1919). En ambos casos la ideas de torres y luz, como asimismo los edificios de vidrio que mencionamos de Mies pueden ser derivaciones naturales del pensamiento de Scheerbart. De la etapa expresionista europea, a la *pragmática* americana, media, una etapa intermedia hacia finales de la década del '20 de proyectos no construidos. Estas propuestas²⁰ ya vislumbran lo que será luego su arquitectura en América. Se trata de un corto período caracterizado por edificios elementaristas, minimalistas, y transparentes con una geometría ya más clásica ortogonal.

Por su actitud de diseño, del edificio Friedrichstrasse 1921 al Seagram existe la misma distancia proyectual, que hay entre el Pabellón de Barcelona y la Nueva galería de Berlín más allá de las escalas. De una inquietud expresiva, formal y espacial a una más tecnológica, industrializada y clásica. Una tendencia de lo individual artesanal a una más colectiva de construcción estandarizada.

7.- Las Contradicciones del maestro

Aunque su filosofía proyectual minimalista del Construir se muestra casi implacable desde el principio en su definición teórica, sin interesarse aparentemente por la forma, sin embargo en la práctica, con los rascacielos de vidrio Friedrichstrasse 1921 y Glazen Wolkenkrabber 1922 parece verse influido por el entusiasmo de sus contemporáneos expresionistas con la arquitectura de cristal y la fuerza de la esbeltez gótica. Sus propuestas resultan ser las catedrales del mundo nuevo, expresando el *zeitgeist* del siglo XX. Es verdad que Mies apostando casi con exclusividad a la razón y al realismo no pocas veces en su discurso teórico se torna dogmático sin apreciar el vuelo de la imaginación, pero ello podría considerarse una estrategia para evitar radicalmente caer en la tentación de utilizar la forma por la forma misma. Las plantas de ambos edificios no muestran ningún sistema estructural, ni orden modular de columnas, sino exclusivamente una resolución expresionista volumétrica-formal. Ahora bien, sabiendo que para él la forma nunca fue meta sino resultado, el interrogante que nos asalta es cómo pudo diseñar los rascacielos considerando exclusivamente lo constructivo sin pensar en la forma. Igualmente y yendo más lejos a lo largo de toda su trayectoria, no podemos estar seguros si pudo desprenderse completamente de los valores formales-estéticos de la arquitectura. Tal vez aunque no lo haya logrado por completo, su búsqueda ha sido el motor de su existencia.

En otro sentido rechazaba cualquier modelo histórico pero apreciaba las construcciones clásicas, medievales y las ingenieriles más modernas. Esto más que una contradicción es una manera de aceptar la idea esencial de esos ejemplos, vale decir sus tipos. Para él liberarse de la forma histórica y del estilo era un credo que le permitía expresarse estéticamente de manera orgánica e independiente. Y al resultado de este proceso denominaba forma elemental. En este sentido del pensar esencialmente la arquitectura del adentro hacia afuera y no a la inversa, se acerca al pensamiento del holandés J.J.P. Oud, quien perteneciera al *De Stijl* e influido como Mies por Berlage, y admirara el clasicismo anti-histórico de Behrens. La obra construida más completa de *De Stijl* en lo referido a la descomposición y ruptura de la caja arquitectónica, manteniendo la ortogonal de los planos, es especialmente el Pabellón Alemán en Barcelona (1929) sin que Mies participara activamente del movimiento. Sencillamente pensemos en las composiciones espaciales de Theo van Doesburg, Cor van Eesteren alrededor de los años '20 y la casa Schroeder (1924) de G. Rietveld. Es difícil en este caso creer que no hubo una resonancia del pasado histórico inmediato en Mies del movimiento Neoplasticista, el cual encierra connotaciones espaciales y formales más que estructurales. En consecuencia lo eminentemente esquemático estructural *per sé*, según lo planteaba con rigor Mies, resulta casi imposible que actúe espacialmente sin una envolvente formal acorde que lo jerarquice, papel que en el Pabellón de Barcelona lo juegan los muros materializados por separado con distintos tipos de mármol.

Asimismo, la unilateralidad materialista-técnica que venía pregonando hasta mediado de los '20 también se ve diluida en el plan general del Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927) cuando apuesta a una postura más poética y espiritual según lo declarara en el prólogo del catálogo de la Exposición²¹. Además durante la primera mitad de la década del '20 paralelamente a los ensayos experimentales de las casas de campo y los edificios de oficinas, Mies construía casas en estilo schinkeliano, por ejemplo: "K" (1919), Eichstædt, (1921-22), Kempner (1921-22), Feldmann (1921-22), Mosler (1924-26) entre otras. Con la casa Wolf (1925-27) en Guben, el Weissenhofsiedlung en Stuttgart (1925-27) y las casas Hermann Lange y Josef Esters las dos durante el mismo período (1927-30) y en la misma ciudad Krefeld, podríamos decir que Mies deja la doble vida arquitectónica de trabajar



para dos tipos de clientes diferentes y ser definitivamente uno, aquel que dogmática y coherentemente materializa sus postulados proyectuales sin desviarse de ellos hasta el final. Si bien variarán superficialmente, en lo fundamental respecto a la concepción estructural y espacial se mantendrán estables. En el bloque de departamentos que diseñara para este conjunto de viviendas Weissenhof sería la primera vez que utilizara esqueleto acero para su estructura²², tema básico que contribuye en alivianar la construcción, flexibilizar el diseño interior y liberar la composición de las aberturas en los muros de cerramiento exterior.

Es de destacar una vez más su posición frente a la forma la cual parece ser hasta despreciada y contrariadamente valorada. Su actitud formal en la manera de vestir y posar para los fotógrafos siempre ha sido una imagen muy cuidada. Corbata, traje oscuro (Knizé) y su cigarro puro (Montecristo), demuestran una imagen íntegra y ordenada como la estructura metálica de sus edificios o una placa de mármol bien cortada y colocada con perfecta simetría en el muro que intenta conformar. Las fotografías que aparecen en las publicaciones sobre Mies son en su gran mayoría de traje y corbata, cuidando la forma, aún hasta visitando lugares arqueológicos en Grecia²³, sitios que por sus características requieren en cualquier estación de año una indumentaria más distendida, contrariamente al marketing que hacía Le Corbusier de sí mismo, quien en su obra completa aparece fotografiado hasta desnudo y pintando, además de dibujando en su estudio con traje y pajarita, o vestido de muchas otras maneras más natural y casual.

Las columnas de los edificios Lake Shore Drive y del Seagram son metálicas recubiertas en hormigón. No obstante exteriormente en su acabado final vuelven a aparecer metálicas envolviendo el hormigón. La pregunta que surge es, si es un modo de recordar la esencia metálica de la estructura o si sencillamente se trata de una envolvente decorativa, recubrimiento que, como el traje negro a su persona, le da al cuerpo edilicio una imagen clásica, solemne y de elite.

8.- Reflexiones sobre 10 premisas "miesian-icas"

Los slogans o aforismos que de tanto en tanto Mies lanzaba como premisas teóricas, pues no escribía textos o manifiestos, intentaban resumir la esencia de su filosofía proyectual y podrían asociarse a su modo lacónico de expresión. Aunque tal vez, en los Estados Unidos debido a la dificultad idiomática, se tornaba necesariamente aún más esencialista, ya que en pocas palabras debía describir todo su pensamiento.

Algunos de ellos son a saber:

1.- "Menos es Más"

Es un esfuerzo por reducir a lo mínimo, lo estrictamente funcional y estructural para lograr la máxima calidad espacial. Se trata más que nada de un proceso de purificación de los elementos con los cuales componer la arquitectura. Con los mínimos elementos lograr el máximo de efectividad. El *"Less is Bore"* de Venturi es una ironía irrespetuosa al *"Less is More"* de Mies, declarada ante la incapacidad de lograr auténtica síntesis y abstracción en el diseño arquitectónico.

2.- "Arquitectura es la voluntad de una época traducida espacialmente"

La voluntad de la época, es una manera de entender lo que ofrece y explotarlo. Mies en una charla con estudiantes²⁴ dijo que no era un reformador y que su objetivo no era cambiar el mundo, sino más bien expresarlo. Era conciente del compromiso que cada uno debe tener con el tiempo en el que le toca vivir, trabajar con sus herramientas, su tecnología. Así cada época definirá su identidad espacial a lo largo de la historia. Mies creía en una arquitectura que debe objetivamente representar la estructura fundamental de la época a la que pertenece.

3.- "Negamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo"

El sentido de este postulado encierra un claro valor espiritual pues se refiere al principio del valor interno estructural de la arquitectura, a su espacio y su construcción, luego sigue como consecuencia de ello, su resultado estético y formal. La importancia de lo esencial.

4.- "Desconocemos los problemas formales, sólo reconocemos los constructivos"

Dentro de esta premisa aparecen otras donde afirma que *"la Forma no es un objetivo de su trabajo, sino el resultado, que la Forma en sí misma no existe, y que la Forma como objetivo es formalismo"*. Con todo ello quiere expresar resumidamente que la función, los materiales y la tecnología son las cuestiones que modifican el lenguaje formal. Las formas de expresión irán cambiando naturalmente en la medida que vayan cambiando las necesidades vitales de la gente. La forma arquitectónica no es para él un objetivo, sino más bien resultado. Vale decir que cuando la forma se

vuelve objetivo estamos en presencia de formalismo algo que él rechazaba de raíz. Esta reflexión es tan actual como diacrónica, especialmente en nuestros tiempos que con los dibujos por computadoras se ensaya este tipo de formalismo sin contenido sustancial arquitectónico, solo efectos que impresionan a los ojos pero que no llegan al espíritu ni al corazón. Algunos hasta llegan a creer que la especulación estética es el objetivo y se olvidan del hombre, principal destinatario de la arquitectura. La belleza en la que creía Mies estaba asociada a la claridad de los medios tectónicos, a la sencillez estructural y a la sinceridad de los materiales.

5.- *“La mecanización no es meta sino medio, medio de un fin espiritual”*

En esta frase Mies demuestra su sensible veta artístico-creativa. Apuesta a un profundo conocimiento de la técnica, los nuevos materiales y el progreso industrial, para arribar a la arquitectura. Propone hacer arquitectura con los pies en la tierra pero la mirada hacia el cielo, lo elevado.

6.- *“Ni al pasado ni al futuro sólo al presente podemos darle forma”*

El compromiso con el presente es la cuestión en este postulado, pues es lo que tenemos en nuestras manos. Lo pasado ya no existe y el futuro aún no llegó. Al presente debemos darle una respuesta, con la tecnología como medio y no como meta. La esencia de cada época es diferente cada vez, distinta a la anterior y también a la posterior, tanto material como espiritualmente.

7.- *“La nueva época es un hecho, existe más allá de que lo aceptemos o no”*

Un arquitecto es libre de tomar la postura que desee, adherir a formas del pasado, pero ha de ser consciente que pertenece a un tiempo histórico determinado mal que le pese y a su presente habrá de responderle. Tomar conciencia del *Zeitgeist*. Reflexionar sobre los cambios económicos y las condiciones sociales a la hora de proyectar arquitectura. Pensar en el cómo más que en el qué

8.- *“Cada Material vale aquello que sabemos hacer con él”*

Las virtudes de los materiales se hallan más bien en el modo en que el arquitecto los utilice. Conocer las propiedades y las virtudes de los materiales y sus combinaciones es una lección esencial en el trabajo de Mies.

9.- *“La Arquitectura no es un Cocktail”*

Este aforismo, que repetirá una y otra vez en América y referido más que nada a la ciudad moderna americana²⁵, es un llamado a la reflexión respecto de los caprichos estilísticos que muchas veces se adoptan. Hacer lo que está bien más que lo que se quiere pareciera ser la consigna. Lo que está bien se entiende como seguir una lógica racional según el *Zeitgeist* tecnológico, el que definirá la arquitectura y en consecuencia conformará ciudad.

10.- *“No inventamos una nueva arquitectura cada lunes por la mañana”*

Es una manera de creer en una arquitectura derivada de leyes y principios de orden, armonía, proporciones, y geometría. El modo de respetar estos cánones en algunos casos clásicos, en otros medievales y hasta contemporáneos suyos es un proceso re-creativo arquitectónico. En este sentido la arquitectura ni se imita, ni se inventa. Por ejemplo si estudiamos su obra desde el concepto de geometría podemos observar en gran parte de sus proyectos la aplicación de las proporciones armónicas de la Sección Aurea.

9.- Algunos Ejemplos con espíritu miesiano

De todos los edificios minimalistas que hoy por hoy nos rodean, en el umbral del siglo XXI, y que apuntan aparentemente a una filosofía miesiana, nos atrevemos a decir que no es estrictamente así. Al contrario, creemos que Mies no aprobaría este tipo de conducta compositiva tendiente más a la imitación lingüística que a lo esencial de la creatividad compositiva, conforme a las posibilidades tecnológicas presente en nuestros tiempos. Los ejemplos que mencionaremos a continuación de arquitectos como Amancio Williams, Norman Foster, Toyo Ito, Santiago Calatrava, Rem Koolhaas, José Antonio Coderch, Jacques Herzog & Pierre de Meuron y Renzo Piano, entre otros, están más que nada relacionados con el espíritu filosófico-proyectual miesiano, que con su lenguaje minimalista, resultado de un arduo proceso de investigación constructiva casi al límite.

El Centro George Pompidou (1971-79) en París, de R. Piano y R. Rogers es uno de los primeros edificios provocativos de un alarde expresivo de la tecnología y su materialización proponiendo una variada flexibilidad espacial, dinámica ofrecida por el uso de la tecnología aplicada a la arquitectura. En la misma línea y como consecuente estaría el proyecto del Centro de Arte y Tecnología de los Medios (1989) en Karlsruhe de R. Koolhaas-OMA. Se trata de una caja sencilla adaptable a distintos programas



de actividades y según ellos sus fachadas se adaptan. Así, la tecnología permite una transmutación de las condiciones de habitabilidad de los locales y del lenguaje edilicio. Más cerca de nosotros en el tiempo y con un avance aún mayor en el uso de los medios técnicos podríamos mencionar el edificio de la Mediateque (1995-2000) en Sendai de Toyo Ito, donde estructura, canalizaciones, electrónica y tecnología del vidrio se explotan al máximo de sus potencialidades técnicas. Estos tres son ejemplos continuadores del pensamiento miesiano y evolutivos entre sí, contribuyendo a enriquecer y renovar la arquitectura según las necesidades y los medios técnicos del presente.

El edificio Hongkong and Shanghai Banking Corporation - HSBC (1979-1985) de Norman Foster Hong Kong, donde la propuesta estructural es parte del diseño arquitectónico y no sólo un mero medio de sustentación y el edificio suspendido para las oficinas Hileret (1948) -no construido- propuesto por Amancio Williams en el centro de Buenos Aires - Argentina, los podríamos considerar como otra inspiración de la expresión estructural de la arquitectura gótica, a la que Mies admirase. En este punto podemos recordar las reflexiones de Alan Colquhoun²⁶ cuando menciona a estas dos obras y habla de un sentido idealista de la expresión estructural-tecnológica en la arquitectura de altura en Europa en la década del '80. Algo que Mies en los edificios de gran altura no explotaría como lo haría en el Crown Hall del IIT, en el proyecto para el teatro Mannheim (1953), la New National Gallery de Berlín entre otros. Otra propuesta de Foster asociable a la filosofía del maestro alemán es el 30 St. Mary Axe o Gherkin Building (2001-04) en Londres. La forma edilicia en este caso no es un capricho formal, sino más bien un tema funcional que por su aerodinámica contribuye a una mejor conducta estructural del edificio ante el efecto del viento. Por otra parte este edificio, con su tratamiento de fachada, aporta una interesante solución a la seria problemática actual de la arquitectura bioclimática y ahorro energético.

La filosofía proyectual del arquitecto argentino Amancio Williams está muy cerca del espíritu miesiano en cuanto a la tecnología como base de la poética arquitectónica²⁷. Lo más notorio del caso es que los proyectos de Amancio no se asemejan lingüísticamente a los de Mies. El "diálogo de semejanzas" se genera naturalmente en otras esferas más elevadas o en aguas más profundas. No es casual que Mies lo haya elegido para decano del Instituto Tecnológico de Illinois (I.I.T.)²⁸. Otro punto de contacto que podemos encontrar en un ejemplo concreto entre Mies y Amancio es la actitud similar frente a un problema idéntico aunque con lenguajes completamente distintos entre ambas propuestas. La idea de puentear un accidente geográfico, un río en el caso de Mies, un arroyo en el caso de Amancio. El proyecto de la casa Resor en Wyoming (1938) y la casa sobre el arroyo en Mar del Plata- Argentina (1943-45).

Por otra parte, y más conocido, es el ejemplo de otro arquitecto argentino al cual se lo asocia más frecuentemente a Mies, se trata de Mario Roberto Álvarez, acerca de quien el profesor Helio Piñón escribiera un libro sobre su obra completa²⁹. El desarrollo tecnológico en la obra de Álvarez y el que lo emparenta a Mies es la actualización permanente en la tecnología de los materiales y sus finos detalles constructivos a las nuevas funciones edilicias con un lenguaje austero y minimalista. Sin embargo, en cuanto a la tecnología de las estructuras, ellas no llegan a tener el espíritu creativo del de las de Mies ni de su contemporáneo Amancio en edificios de escala menor. No obstante ello es de destacar la interesante propuesta estructural troncal del edificio IBM (1979-83) en Catalinas Norte - Buenos Aires, pero ésta obra se acerca más al edificio Olivetti (1968-1972) en Frankfurt de Egon Eiermann.

Bibliografía

BANHANM Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Ed. Butterworth Architecture, Oxford, 1992.
BLAKE Peter, *Mies van der Rohe Architecture and Structure*, Ed. Penguin Books, Baltimore, 1966.
CARTER Peter, *Mies van der Rohe At Work*, Phaidon Press, Oxford, 1999.
COLQUHOUN Alan, *Modernity and the Classical Tradition, architectural essays 1980-1987*, ed. MIT, Massachusetts, 1991.
CONENNA Claudio, "El Solo de Amancio Williams (1913-89)", *Revista 47 al Fondo*, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de La Plata, pág.22-27, La Plata, Argentina, Año 6, Número 7, 2001.
CURTIS William J.R., *Modern Architecture since 1900*, Ed. Phaidon, Oxford, 1996.
DAZA Ricardo, *Looking for Mies*, Ed. Actar, Barcelona, 2000.
De SOLA MORALES Ignasi, CIRICI Cristian, RAMOS, Fernando, *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion*, Ed. G. Gili, Barcelona 1993.
DREXLER Arthur, *Ludwig Mies van der Rohe*, Ed. G. Braziller, New York, 1960.
FRAMPTON Kenneth, *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική, Ιστορία και Κριτική*, Εκ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1987

LE CORBUSIER, *Hacia una Arquitectura*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1980.
LOOS Adolf, *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona, 1980.
NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, Ed. El Croquis, Madrid, 1999.
MONTANER Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1995.
PIÑÓN Helio, *El Formalismo esencial de la Arquitectura Moderna*, Ed. ETSAB, Barcelona, 2008.
PIÑÓN Helio, *Mario Roberto Alvarez*, Ed. UPC, Barcelona, 2002.
SCHILDT Goran, *Alvar Aalto the Decisive years*, Ed. Rizzoli, New York, 1986.
SCHULZE Franz, *Mies van der Rohe, a Critical Biography*, Ed. The University Chicago Press, Chicago-London, 1985.
WILLIAMS Amancio, *Amancio Williams*, Ed. Archivo A. Williams, Buenos Aires, 1990.
ZEVI Bruno, *Poetica dell'Architettura Neoplasticista, il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Ed. G. Einaudi, Torino, 1974.
ZIMMERMAN Claire, *Mies van der Rohe*, Ed. Tachen, Köln, 2006.
F. Neumeyer, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, pág. 69
2 F. Neumeyer, *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*, pág. 177 y 185
3 P. Blake, *Mies van der Rohe, architecture and Structure*, pág. 18.

La filosofía proyectual de Santiago Calatrava, aunque en gran parte utiliza la naturaleza orgánica como fuente de inspiración, es cercana a la del maestro alemán al desarrollar un sistema estructural racional de sustentación, explotando al máximo las cualidades resistentes actuales del hormigón y el acero en la mayoría de sus propuestas para puentes, edificios culturales de gran escala y estaciones aéreas, ferroviarias y autobuses entre otros programas de necesidades de nuestro siglo. El arquitecto-ingeniero español da respuesta arquitectónica como los ingenieros del siglo XIX y Responde como deseara profundamente Mies a las necesidades de nuestro tiempo con la tecnología que esta época ofrece.

El proyecto del Glass Skycraper de Mies tiene sus consecuentes naturales en las torres Trade (1965-69) en Barcelona de José Antonio Coderch y más recientemente en la biblioteca de la universidad técnica de Brandemburgo en Cottbus – Alemania (1998-2004) de Jacques Hetzog & Pierre de Meuron Si bien en estos proyectos hay una respuesta expresiva formal, lo destacable es la utilización de la tecnología del vidrio y sus posibilidades actualizadas.

Buscar responder con autenticidad a los problemas existenciales del presente, con las herramientas técnicas de cada época es una manera de pensar si no en lo eterno al menos en lo diacrónico, tema que tanto preocupara a Mies, dejar un sello de la época en que vivió, como lo hicieran las arquitecturas clásicas, medievales y las ingenieriles del siglo XIX. Si bien es cierto que de muchas maneras puede ser recordado Mies en el diseño arquitectónico, sin embargo la mejor sería desde lo esencial de la creatividad y no desde lo imitativo.

10.-Conclusión

La pregunta que puede quedar flotando en el aire luego de la lectura de este ensayo es si Mies van der Rohe consigue, luego de sus cincuenta años de trabajo, su objetivo básico de dejar un sello propio con su obra de la época a la que perteneció, con su filosofía y su obra, la construida y la que quedó sólo en el papel. Si tiene un lugar en la historia clásica de la arquitectura contemporánea, ya que su lugar en la historia de la arquitectura en general es algo indiscutido. Hoy a cuarenta años de su desaparición física podemos decir que ha dejado dentro de su prolongada y rica trayectoria un sello clásico diacrónico, ya que aún hoy sigue siendo un punto de referencia actual.

Cinco obras definen sintéticamente toda su ideología, el pabellón de Barcelona en Europa durante su primera etapa y la casa Farnsworth en los Estados Unidos en su segunda etapa profesional. En lo referido a la gran escala, el Crown Hall del I.I.T, el edificio de oficinas Seagram en Nueva York y la Galería Nacional de Berlín. Estas obras terminan materializando su filosofía de expresar el espíritu de su época y como consecuencia de ello se pueden declarar genuinamente clásicas. El Seagram se podría asociar a una catedral gótica de nuestra era, por la austera verticalidad y expresión material-tecnológica y cultural-económica; la Galería de Berlín se asemeja a un templo clásico como el Partenón donde sobre un podio se manifiesta un monumento a la simetría, al orden, a la claridad, limpieza material y estructural.

Y a modo de reflexión final podríamos decir que sin estas cinco obras su mensaje no habría alcanzado el valor paradigmático de clásico-diacrónico, su filosofía habría quedado materialmente inconclusa y sus ideales no habrían sido más que los deseos de un soñador que intenta re-establecer los valores esenciales de la arquitectura. ■

4 El título "G" fue dado por El Lissitzky en 1922 como abreviación de G-estaltung (aprox., formación, formando u organización creativa).

5 A. Loos, Ornamento y Delito, pág. 151-154

6 Le Corbusier, Hacia una Arquitectura, pág.185-243

7 F. Neumeyer, Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio, pág. 456

8 F. Neumeyer, ibidem, pág. 255-260

9 Le Corbusier, Hacia una Arquitectura, pág.185-243

10 F. Neumeyer, ibidem, pág. 489

11 B. Zevi, Poetica dell'Architettura Neoplastic, pág.36 y 116

12 20 años de práctica profesional en Europa (1917-1937) + 30 años en USA (1938-1968).

13 La casa de Campo en ladrillo (1923), La casa de Campo en hormigón (1924), El Pabellón de Barcelona (1928-29), la Casa Tugendhat (1928-30) en Brno, la casa para la Expo Berlín (1931), la casa con tres patios (1934) y el grupo de tres casas a patio (1938).

14 La casa Resor (1938) en Jackson Hole, Wyoming – USA, la casa Farnsworth (1945-50) en Illinois, el proyecto de la casa Fifty by Fifty (foot), (1950-51).

15 G. Schildt, Alvar Aalto the Decisive years, pág. 72-76.

16 Concrete Office Building (1923), Crown Hall del IIT (1950-56), el proyecto del Teatro Nacional Mannheim (1952-53), el Convention Hall

en Chicago (1953-54), edificio de oficinas Bacardi en Santiago, Cuba (1957-58), edificio de oficinas Bacardi en México (1957-61), y la Galería Nacional de Berlín (1962-68).

17 Friedrichstrasse 1921, Glazen Wolkenkrabber 1922.

18 Lake shore Drive (1948-51) en Chicago, el Seagram Building (1954-58) en Nueva York, la torre del Banco en Toronto (1963-67) y el Westmount Square en Montreal (1965-68).

19 R. Banham, Theory and Design, pág. 267-268.

20 Entre 1928-30: Edificio Adam, Banco de Stuttgart, Edificio de Oficinas Friedrichstrasse, y Plan para la Alexanderplatz.

21 F. Neumeyer, Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio, pág. 395

22 F. Schulze, Mies van der Rohe, A Critical Biography, pág. 36

23 F. Schulze, ibidem, pág. 291-293

24 F. Schulze, Mies van der Rohe, A Critical Biography, pág. 270

25 F. Schulze, ibidem, pág. 227

26 A. Colquhoun, "Regionalism and Technology" en Modernity and the Classical Tradition, pág.207-211.

27 C. Conenna, "El Solo de Amancio Williams (1913-89)", pág.22-23.

28 A. Williams, Amancio Williams pág.181.

29 H. Piñón, Mario Roberto Alvarez.

La arquitectura de los arquitectos

Nelson Inda

Conferencia dictada en el marco del 1º congreso de arquitectura de la Provincia de Buenos Aires organizado por el CAPBA,



He aceptado con gusto, con placer y, a la vez, con un elevado sentido de la responsabilidad la invitación a participar en este 1º congreso de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires: *“El rol de los Arquitectos en el Bicentenario”*. Agradezco esta invitación que me gratifica y felicito a los organizadores del Congreso tanto por el lema como por la organización admirablemente compleja y de alta participación. Considero que el tema es pertinente y que, mi edad y los años en que he ejercido mi profesión, me permitirán expresarme sin preconcepciones ni prevenciones, como lo enunciaba Descartes. Con total libertad y abierto al intercambio de ideas y de experiencias al final de mi intervención. Pretendemos en esta charla-conferencia responder -sin pretensiones de universalizar nuestro discurso- al interrogante del lema del congreso en cuanto *“el cómo”*

formar a los futuros arquitectos y urbanistas y capacitar para atender las crecientes demandas sociales de mejor calidad habitacional, de vida urbana y del ambiente.” Por lo tanto, me parece un verdadero desafío intelectual transmitirles mi experiencia razonada -acotada en el tiempo y en el espacio- y que ella pueda servir a quienes tengan la responsabilidad de dirigir el aprendizaje del arte de la Arquitectura.

De la arquitectura

Reflexionando sobre mi respuesta me he tomado la licencia de apoyarme en dos textos que tratan el tema separados por más de dos milenios.

El primero corresponde a Marco Lucio Vitruvio Polión, el primer tratadista conocido de la arquitectura quien en sus célebres diez libros *“De Architectura”* define a nuestra disciplina como la síntesis de tres partes interdependientes: *la edificación, la gnómica y la mecánica*.

Y a su vez la edificación en cualquiera de sus destinos: murallas de defensa, edificios públicos y representativos o las construcciones privadas deberá ser siempre una solución apoyada en sus ya clásicas condiciones de *solidez, utilidad y belleza*.

Por lo tanto, para Vitruvio, el arte de la arquitectura comprendía un saber que trascendía el acto de edificar o construir.

A su vez, define al arquitecto como un ser *“ingenioso e inclinado al trabajo, pues no es posible llegar a ser un diestro arquitecto si posee talento pero carece de conocimientos teóricos, o viceversa. Conviene que sea instruido, hábil en el dibujo, competente en geometría, lector atento de los filósofos, entendido en el arte de la música, documentado en medicina, ilustrado en jurisprudencia y perito en astrología y en los movimientos del cosmos.....”*

En conclusión, la ciencia de la arquitectura es tan compleja, tan esmerada, e incluye tan numerosos y dife-



renciados conocimientos que, en mi opinión, los arquitectos no pueden ejercerla legítimamente a no ser que desde sus inicios, avanzando progresiva y gradualmente en las ciencias citadas y alimentados por el conocimiento nutritivo de todas las artes, lleguen a alcanzar el supremo templo de la ARQUITECTURA.

Por otra parte, he leído recientemente el llamado a la Edición 2010 de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito que nos ofrece un sugestivo tema de reflexión, análisis y propuesta:

LA BIENAL ABIERTA, La Arquitectura Rompe sus Fronteras.

Y en el llamado se expresa:

“El objetivo de la Bienal de Arquitectura de Quito de proponer el tema de LA BIENAL ABIERTA, La Arquitectura Rompe sus Fronteras, es traer a discusión al ambiente arquitectónico la apertura de una disciplina cerrada, cuya ruptura produzca un encuentro en donde se puedan incluir las ópticas de la sociedad, la economía, la ciencia, la cultura y la naturaleza. Con esto, analizar cómo todos los procesos influyen o producen ecuaciones que terminan en arquitectura

Desde la visión global, desde otras visiones, LA BIENAL ABIERTA busca identificar los problemas de nuestro tiempo en nuestro entorno, y que el resultado pueda incluir estos temas en el ideario arquitectónico local, para replicar la experiencia en la variedad de encargos a los que nos enfrentaremos en la práctica diaria.

Explícita o tácitamente, nuestros colegas quiteños aceptan que la arquitectura puede aspirar a más que realizar o construir edificaciones, así sean sólidas útiles y bellas y proponen la apertura de una disciplina que se considera cerrada.

La arquitectura pues, tal como ya lo sostenía Vitruvio, es una disciplina y un desafío que trasciende el hecho de construir o edificar. Y, como lo expresa el llamado de la Bienal, debiera *“incluirse la óptica de la sociedad, la*

economía, la ciencia, la cultura y la naturaleza”.

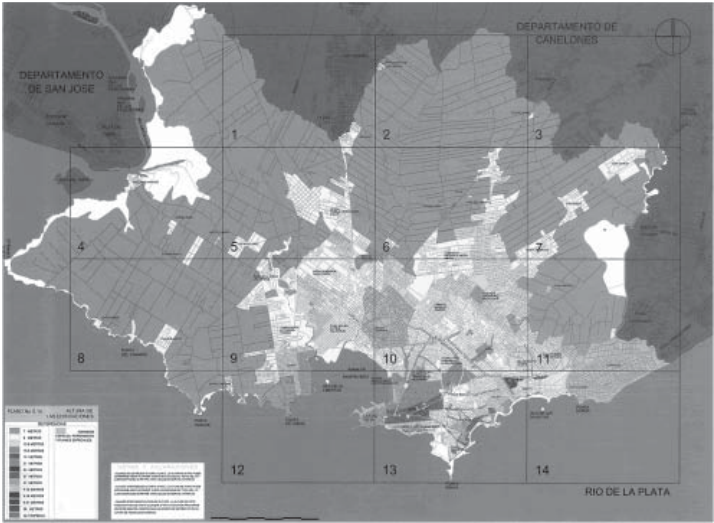
Para Vitruvio, la Arquitectura en su esencia, se complementaba con el conocimiento y dominio de los ingenios mecánicos (la mecánica) y la capacidad de dominar el cronos a través de los movimientos astrales (la gnómica). Si el mundo romano hace dos milenios requería del arquitecto habilidades y conocimientos que complementaban y enriquecían la capacitación disciplinar, específica, nuestro tiempo también lo requiere. Y si en la primera centuria Antes de Cristo era un tema local, hoy lo es planetario en su dimensión territorial y universal en términos culturales.

En lenguaje doméstico “los humanos nos estamos jugando el planeta”...

DE LOS ARQUITECTOS

Creemos que el arquitecto, que no debe ni puede renegar de ser arquitecto de edificios, dotándolos de la fórmula vitruviana de solidez, utilidad y belleza, debe comprender que para proyectarse al por-venir y ser verdaderamente útil socialmente, en mi modesto y parcializado entender, deberá asumir individualmente y colectivamente, por lo menos, dos com-

promisos que requieren un más profundo conocimiento y una más elaborada sensibilidad en el manejo del espacio y la materia. Lo que en lenguaje de la Bienal es “romper sus fronteras” para mi, sería en primer término el conocimiento y el manejo de materiales, tecnologías, circunstancias y localizaciones que permitan la realización arquitectónica con el menor gasto energético y el menor uso de los recursos no renovables del planeta. Y en segundo término, aunque no significa un orden jerárquico, el conocimiento y el manejo de materiales, conceptos, circunstancias y localizaciones que permitan la realización arquitectónica calificando y revalorizando el legado, tanto natural como artificial. Estoy convencido de que la sociedad nos va a exigir, porque ya nos reclama, las respuestas adecuadas a estos dos temas; la economía y optimización de los recursos y la revalorización del total del legado y su proyección al futuro.



Técnica y cultura si, pero aplicada al porvenir.

1

Desde que asumimos, tardíamente, con la crisis del petróleo en el decenio de los setenta, de que nuestros recursos son perecibles, la relación de los humanos con el planeta cambió irreversiblemente.

Tomamos conciencia de que no somos más que viajeros con rumbo desconocido en un vehículo espacial imposible de ampliar en su capacidad. Y los arquitectos, responsables de la materialización del hábitat humano, deben actuar con la responsabilidad que nos exigen las generaciones venideras.

La optimización de los recursos implica la utilización de ellos sin gastarlos asegurando su durabilidad y para ello se requiere un conocimiento mucho más profundo de los sistemas naturales, de las posibilidades técnicas, de los materiales existentes, de la capacidad humana y de las dimensiones económicas.

El derroche y el gasto irreversible nos está negado la proyección al futuro de un planeta armónicamente conformado y con durabilidad asegurada. La confianza que la sociedad

mantiene en el arquitecto como constructor del hábitat humano, es aun el principal capital de la profesión.

¡Aun creen en nosotros!

El crédito deberá acrecentarse en la medida que la capacitación técnica, debería estar dirigida, no solamente a la buena resolución de la solidez, sino al CONOCIMIENTO Y DOMINIO DE LOS RECURSOS MATERIALES Y ENERGTICOS DURADEROS (modos de hacer arquitectura utilizando la captación de energía solar y geológica, el confort a través de la implementación de acondicionamientos naturales, la recolección y utilización del agua de lluvia, la reutilización de materiales y construcciones en desuso, etc.)

Y a ello debemos sumar el reconocimiento de que los procedimientos constructivos no son neutros en la medida de que dependen de las circunstancias económicas, sociales, culturales y la relación con el comitente.

El tema lo sintetizo con caracteres "catástrofe" en este lema múltiple que observamos en la pantalla.

optimización de los recursos

¡no al derroche!

capacitación técnica

2

Las generaciones pasadas nos legaron un planeta y sus materialidades, expresión y gesto de la creación cultural humana. Otorgarle valor al pasado-presente es una obligación generacional a los efectos de proyectar el por-venir con las calidades sustantivas que cada generación tiene el derecho y la obligación de aportarle a la anterior.

Valorizar exige conocimiento profundo de las condiciones físicas y de la propia historia cuyas manifestaciones y signos son presencias de un porvenir, a re-valorizar desde una lectura presente.

Más de la mitad de los humanos vivimos en ámbitos urbanos y el medio rural, en grandes proporciones, es una creación humana.

Las ciudades son el hábitat natural de un hombre que rápidamente se transforma en "especie urbana". La Ciudad es, sin dudas, una construcción cultural con manifestación física.

En ellas nacemos vivimos y morimos y nuestra cultura es cada vez más urbana, inclusive en el medio rural.

Creo, y lo digo enfáticamente, que el arquitecto tiene la obligación social de contribuir a dignificar las ciudades y los territorios, arquitecturizando en armonía el espacio colectivo y referenciando la obra singular en sus circunstancias físicas y espaciales.

El conocer el sitio en su dimensión física e histórica no debería ser un mero ejercicio cultural básico, sino la oportunidad de poder, con fundamentos, discernir de nuestro presente QUÉ Y CÓMO SUSTITUIMOS Y QUÉ Y



CÓMO REHACEMOS.

La sociedad espera de los conocimientos y de la sensibilidad del arquitecto las opciones de futuro, en la medida de que SIEMPRE EXISTE UNA IDEA FORMALIZABLE, SIEMPRE EXISTE UN PROYECTO CON FORMA. Ya conocemos la historia: si este rol no lo asumimos lo asumirá el empresario, el político, la asamblea de vecinos, o directamente nuestro cliente.

El crédito se debería sustentar en una sólida formación cultural en donde el conocimiento científico esté al servicio del porvenir y la cultura sea su soporte funcional.

Sintetizamos estas ideas en este lema múltiple

revalorizar el legado

¡no a la sustitución indiscriminada!

la cultura como soporte funcional

IMÁGENES

Una serie de imágenes con obras, programas y planes en los que tuve participación y otras que corresponden a obras de colegas iberoamericanos complementan y testimonian la intervención.



1 PROGRAMA DE RECICLAJES DE VIEJAS EDIFICACIONES DE MONTEVIDEO (1987 - 2002)
Convenio Intendencia Municipal de Montevideo y Banco Hipotecario del Uruguay.

2 CONJUNTO CUAREIM (1988) Reciclaje de la Fábrica Nacional de Cerveza reconvertida en 131 viviendas. Arqs. Inda-Rodríguez Pardiño-Apolo-Boga-Cayón-Vera Ocampo

3 DOCUMENTO DE LAS ALTURAS PERMITIDAS EN MONTEVIDEO DE ACUERDO AL PLAN VIGENTE (1998). Se destacan las amplias áreas con un máximo de 7 y 9 mts, que complementan las Áreas Caracterizadas de Inserción Arquitectónica Acordada.

4 MONASTERIO DE SANTA MARIA DE ALCOBAZA (Portugal) Equilibrio entre la Ciudad y el Monasterio en donde lo contemporáneo, con una mínima inserción, resalta el valor del pasado. Arqs. Souza Byrne y Pedro Falcao.

5 PRAZA TURCA (Brasil) La necesidad de sombra en el sertao bahiano solo se compara con la necesidad de espacios sociales y la precariedad de los medios materiales. Los toldos son de material reciclado. Arqs. Naia Suárez y Moacyr Gramacho.

6 ALMAZARA (Chile) Geotermia para los recintos de producción y guarda del aceite (cubas), sistemas de fachadas ventiladas en los edificios, energías pasivas para ventilar los distintos recintos de oficinas y servicios (ventilación cruzada en los entre-cielos), enfriamiento de fachadas vidriadas por evaporación desde el espejo de agua. Guillermo Hevia Arquitectos

7 CASA PENTIMENTO (Ecuador) El proyecto se genera desde una sola pieza prefabricada de hormigón, que puede situarse en el montaje en cuatro posiciones y que resuelve estructura, cerramiento, mobiliario, escaleras, incluso una fachada jardín que es el origen del proyecto. Arqs. José Saez y David Barragán.

8 BIBLIOTECA ESPAÑA (Colombia) Lectura y reinterpretación de un paisaje y una localización topográfica y urbana valorizando una situación socio-urbana degradada. Arqs. Mazzanti y Asociados

A MANERA DE SÍNTESIS

Sintetizando nuestra intervención, querría transmitir nuestra convicción de que la Arquitectura, y los arquitectos en particular, debemos tomar conciencia de nuestra responsabilidad social a través de la simple fórmula en la cual definimos nuestra disciplina:

edificación + compromiso técnico en el manejo de los recursos del planeta + compromiso cultural con el legado proyectado al por-venir. ■



Tiempo, forma y proyecto

Tony Díaz

Texto completo de la Conferencia pronunciada por el Arquitecto TONY DIAZ el 3 de Junio de 2010 en el "Congreso 2010" sobre "El rol de los arquitectos en el Bicentenario" organizado por el CAPBA D1 en el Teatro Argentino de La Plata

Mi Conferencia sólo versará sobre algunos puntos que yo considero importantes dentro del tema del rol del arquitecto en el siglo XXI y no pretendo discutir este tema en general ni agotar todas las cuestiones que se puedan plantear al respecto. De cualquier manera quiero aclarar: a) que el desarrollar argumentos un tanto abstractos no significa desconocer la realidad y las dificultades del trabajo cotidiano de los arquitectos especialmente en los lugares más difíciles y alejados y b) que el no desarrollar en particular temas como la rehabilitación y la sustentabilidad no quiere decir que no se las considere conceptualmente como parte de las ideas que voy a exponer. Lo que aquí voy a discutir no hace sólo a la "obra nueva" y, lo sustentable, está considerado como una parte integral de la arquitectura y no como un nuevo conjunto de técnicas agregadas a la misma. Dejo también de lado algunas cuestiones importantes a tener en cuenta como son los cambios en las formas de la producción no sólo en la construcción (robotización, etc.) sino también en el campo del Proyecto (el uso de las computadoras, la utilización de programas informáticos cada vez más sofisticados, etc.). Lo que sigue tampoco es una defensa del "arquitecto proyectista" como mejor o superior a cualquier otro tipo de profesional de la arquitectura. Esta Conferencia se refiere fundamentalmente a la Forma porque es la parte más oscura de nuestra profesión y la que hoy se usa más superficialmente para la manipulación social y cultural. Ocuparse de las formas consiste, paradójicamente, en no preocuparse por las formas.

"Ojalá lo supiera", esto es lo primero que se me ocurrió pensar cuando me invitaron para hablar en este Congreso acerca de cual es el rol de los arquitectos en estos tiempos del Bicentenario de la Revolución de Mayo. "Ojalá lo supiera" es también el título de un libro de cartas de un Premio Nobel y famoso físico, Richard Feynman, editado por su hija. El título "Ojalá lo supiera" refiere a las incertidumbres de un gran científico a pesar de sus premios y sus famosos libros. Decía Feynman: "En física, la verdad rara vez es perfectamente clara, y eso es justo lo que pasa universalmente en los asuntos humanos. Por ello, lo que no está rodeado de incertidumbres no puede ser la verdad". Y esto lo dice a pesar de que, según Ferris en el Prólogo del libro, él creía en la física pura y dura, que contesta sí o no a los problemas planteados, lejos de interpretaciones más ambiguas como las de la filosofía, etc., y que él prefería la física como disciplina porque, precisamente, no hace interpretaciones. Menciono estos comentarios de Ferris porque me parece importante leer la cita de Feynman sobre las incertidumbres dentro de este contexto personal y científico y, porque esta situación, se puede asimilar a la de los arquitectos, en particular, a la situación de los arquitectos a comienzos del siglo XXI. Primera conclusión, no nos asustemos de todas las incertidumbres que nos acechan respecto a nuestra profesión: "lo que no está rodeado de incertidumbres no puede ser la verdad". Segunda conclusión, a pesar de esto, no perdamos de vista las certidumbres puras y duras de nuestro campo de trabajo. En este sentido, me he atrevido a cambiar la palabra física por la de arquitectura en otra cita de Feynman acerca de la física: "Muchos intentan humanizar (la física) la arquitectura vistiéndola con ropaje de poesía, arte o filosofía; yo prefiero desnudar a la (la física) arquitectura presentándola con la bruta inmediatez de un animal salvaje en su habitat natural".

Ni realismo vulgar ni abstracción académica: este es el problema y los límites entre lo que nos tenemos que mover. Ya en los 60-70, frente al desarrollo y los cambios del capitalismo de esa época, se abrió en Europa, y más específicamente en Italia, un debate sobre la arquitectura y el rol de los arquitectos. Los que participaron en aquellos debates ya señalaron las dificultades conceptuales para llegar a conclusiones en situaciones cada vez más complejas y la necesidad de un aparato de conocimientos teóricos y culturales difíciles, profundos y específicos para poder llegar a conclusiones pertinentes. Hoy estamos en una situación que a mí me parece todavía más compleja.

Tal vez tenga importancia preguntarse otra vez, pero ¿qué es la arquitectura? Para mí, y aunque parezca una broma, la arquitectura es la arquitectura sin definiciones especiales ni consideraciones adicionales (desde Parménides uno es). Lo que nosotros practicamos, de una manera u otra, es la arquitectura, que es un campo de trabajo con todas las características y modalidades establecidas por la práctica social a lo largo de la historia. Debemos dejar de lado y superar con firmeza la vieja y absurda cuestión de que se trata de una profesión en parte artística y en parte técnica. La arquitectura es lo que nosotros hacemos, una práctica que no necesita una definición especial ni ser considerada como la unión de diferentes campos de acción: uno racional (técnico-constructivo) y el otro emocional (artístico-formal). La arquitectura es todo eso a la vez en forma única e indivisible; nada más pero nada menos.

Y aquí tomo una cita de San Agustín publicada en un reportaje a Claudio Magris: "Cuando no me lo preguntan sé lo que es; cuando me lo preguntan no sé lo que es". Lo mismo diría con respecto a la arquitectura.

"Pero el más terrible obstáculo para la construcción de una adecuada ciencia de la práctica reside, indudablemente, en que la solidaridad que liga a los científicos con su ciencia (y con el privilegio social que la hace posible y que ella justifica o procura) les predispone a profesar la superioridad de su saber, a menudo conquistado con inmenso esfuerzo y contra el sentido común, incluso a encontrar en esa superioridad una justificación para su privilegio, más que a producir un conocimiento científico del modo de conocimiento práctico y de los límites que el conocimiento teórico debe al hecho de que descansa en el privilegio" Pierre Bourdieu / "El Sentido Práctico" / Taurus 1991

Por otro lado, la nuestra es una profesión tradicional y antigua en el mejor sentido de la palabra. A pesar de los cambios habidos en las tecnologías de la construcción, de la aparición de las computadoras en el proceso del proyecto, etc., la arquitectura sigue siendo una disciplina relacionada a métodos de trabajo diversos y complejos, que forman parte de una manera de producir particular que va desde lo artesanal a lo tecnológicamente avanzado sin solución de continuidad y viceversa. La construcción es un campo del desarrollo capitalista que por las formas propias y el objeto de su producción, y los fines y los grupos sociales a los que mayormente se relaciona, no le fue necesario ni posible organizarse en términos similares a los de la industria hegemónica de los siglos XIX y parte del XX. Se trata de un campo de la producción con muchas alternativas y métodos de trabajo dentro del cual la profesión de arquitecto puede jugar diversos roles. En este sentido, la arquitectura se fue constituyendo como un campo que tiene que ver con nuestro mundo más inmediato y ordinario. La arquitectura (y debemos estar orgullosos de ello) es una profesión que tiene que ver con los problemas de hoy y aquí, en la Tierra. La nuestra es una profesión de lo primitivo (en el sentido antropológico) que no de lo antiguo.

"Los lugares-materiales, representativos y simbólicos-legados a nosotros por las generaciones que nos precedieron fueron también construidos a través de fuertes luchas sociales para crear lugares materiales simbólicos e imaginarios que se ajustaran a sus particulares y cuestionadas aspiraciones. Una mejor apreciación de tales procesos-de la dialéctica social y política del espacio, el lugar y el medio ambiente-tiene mucho que enseñarnos acerca de cómo construir futuras alternativas. Una renovada capacidad para releer la producción de la diferencia histórico-geográfica es un paso preliminar crucial para la construcción de futuros lugares. Y lugares liberados material, simbólica y metafóricamente-son una parte inevitable de cualquier política socio-ecológica progresista" David Harvey / "Justice, nature and geography of difference"

Ante el panorama incierto y complejo al que nos enfrentamos, me parece que lo más importante es definir aquellas cuestiones que, pase lo que pase con nuestra profesión y con nuestros roles, seguirán teniendo valor y continuarán siendo la columna vertebral de una disciplina que, llame como se llame, sea útil en el campo de la construcción de la ciudad y del medio ambiente. Y aquí llegamos al eje de esta Conferencia: el Proyecto, la Forma y el Tiempo. Ellos hacen a una Teoría de la Arquitectura y, en particular, a una Teoría del Proyecto. Y yo creo que si nos planteamos debatir y ajustar criterios, al menos sobre algunas cuestiones que surgen de considerar el Proyecto, la Forma y el Tiempo como permanencias de nuestra disciplina, podríamos contar con una base teórica que nos permitiría adaptarnos mejor a las condiciones cambiantes de cualquier realidad.

El Proyecto

"Sin la fe del arquitecto en que las líneas definidas geométricamente engendrarán algo más, más sustancial todavía, discernible mediante el dibujo, sin la fe en el mensaje genético inscrito en el papel, no hay arquitectura" Robin Evans / "The projective cast"

Es obvio que el Proyecto existe porque existe la construcción y también es cierto que la construcción podría existir sin el Proyecto. Durante mucho tiempo se construyó sin un Proyecto como tal, utilizando maquetas, etc., aunque sin duda existía, de antemano, en la cabeza de alguno o algunos, llamémosle, arquitectos. Yo no conozco ningún libro sobre una historia precisa del Proyecto pero, la manera como más o menos lo practicamos en la actualidad, nace en el Renacimiento (estoy hablando de la historia "oficial" de la arquitectura). En su libro "Estudios sobre la arquitectura del Renacimiento italiano" publicado en 1977, Wolfgang Lotz, en su artículo "Representación del interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento", atribuye a Rafael la consolidación del método de representación en tres planos que aún hoy utilizamos con las computadoras. Dice Lotz: "La más temprana descripción de la teoría de las secciones en proyección ortogonal se encuentra en la famosa carta de Rafael al Papa León X, escrita en 1519, relacionada con la representación de la antigua Roma en dibujos. En ella Rafael estableció el método de los dibujos de arquitectura e insistió acerca de la separación entre planta, elevación y sección (según Burckhardt)". Y continúa Lotz citando directamente a Rafael: "Y porque el método de dibujo que le pertenece más al arquitecto difiere de aquel del pintor, yo expondré lo que me parece más apropiado para entender todas las medidas y saber como organizar todas las partes de un edificio sin error. Los dibujos de los edificios, en cuanto a los arquitectos se refieren, deberían dividirse en tres partes de los cuales el primero es la planta, o más bien el plano a nivel del suelo, el segundo se ocupa del exterior...y el tercero del interior".

Lo que también se desprende del texto de Lotz es la relación entre la pintura y los pintores y el origen del método de representación en la arquitectura. Esto es importante tenerlo en cuenta en un momento en que la arquitectura y el objetivo de su representación tienen más

que ver con la escultura. Y esto sucede porque, justamente, por razones de imagen y de manipulación, a la arquitectura se le siguen incorporando condiciones "artísticas" exteriores a ella. Antes fue la pintura (y hasta el período moderno) y ahora es la escultura. En mi artículo "Notas sobre la resonancia temporal en la arquitectura" cito un libro de Larry Shiner, "La invención del arte", donde digo que él sostiene: 1) que la invención del artista (incluida la del arquitecto artista) como hoy la concebimos es muy reciente (siglo XVIII) y que esto no debe ser interpretado como un suceso definitivo sino, simplemente, como una etapa diferente en las idas y venidas de la historia de la cultura; 2) que en esta época postfordista, esta concepción, nacida hace poco más de doscientos años, se ha desarrollado hasta límites insospechados (en particular en el caso de la arquitectura) y 3) que estamos en condiciones de prever (y de desear) un nuevo sistema del arte y, en lo que a nosotros nos interesa, un nuevo sistema de arquitectura. Y agrego yo ahora: un sistema alejado de las influencias de las artes en el sentido tradicional (del siglo XVIII) y desarrollado sobre las condiciones autónomas de la propia arquitectura. Hay una célebre cita de Carlos Marx que dice "...lo que de antemano distingue al peor de los arquitectos de la mejor de las abejas es que aquél ha construido la célula en la cabeza antes de construirla en la cera. Al fin del proceso del trabajo surge un resultado que ya al comienzo del mismo estaba en la representación del obrero, es decir, ya existía idealmente. No es sólo que éste opera en un cambio de forma de la materia prima; él realiza en esta al mismo tiempo su finalidad, que él conoce y determina como ley el modo de su obrar, y a la cual tiene que subordinar su voluntad". Yo creo que existen pocas definiciones tan claras y pertinentes relacionadas con lo que nosotros llamamos el Proyecto. Los materiales existen, están ahí, pero no son nada sin la transformación que se estructura en la imaginación y se define en el Proyecto. Los materiales tienen una potencia, unas posibilidades, que sólo se concretan, se hacen reales, a través del trabajo con ellos y sobre ellos a partir del Proyecto. La construcción puede existir sin el Proyecto pero sin el Proyecto la construcción no tiene intención, ni finalidad, ni propósito. Lo determinante es saber, entonces, que la construcción está ahí, que tiene una inmensa potencia por ser materia pero sólo cobra sentido si es transformada a través de un Proyecto que refleje nuestro imaginario individual y colectivo.

"Nosotros somos los animales más pobres en relación con nuestra carencia de instintos especializados y la falta de un preciso, determinado ambiente. En general, cultura, sociedad, encubre, esconde, esta condición creando formas de especialización para el animal no especializado y creando medio ambientes artificiales para el animal que no tiene medio ambiente. Entonces, nosotros decimos que cultura y sociedad esconden aspectos característicos de la naturaleza humana. El tiempo histórico tiene su origen en el hecho de que somos animales potenciales. Si nouviésemos una relación continua con aquello que es solo posible, y por lo tanto no presente, no habría en lo absoluto pasado y futuro. Solamente el animal potencial es histórico. La historicidad de la experiencia, por lo general, queda sobre el trasfondo como un horizonte no vistoso o un presupuesto invisible: en primer plano hay solamente experiencias históricas individuales. Por lo general, pero ya no hoy en día. En el capitalismo globalizado, ese conjunto de condiciones antropológicas en las que se origina el tiempo histórico gana la máxima visibilidad" Paolo Virno

En nuestra profesión existió siempre la idea (y especialmente en el siglo pasado a través del modernismo) que nosotros éramos, sustancialmente, constructores. Que construir era nuestro fin y nuestro orgullo. No sólo debíamos proyectar sino también dirigir nuestras obras para hacerlas tan buenas como las habíamos proyectado. Esto no deja de ser cierto, pensando, sobretodo, en que hay lugares en que la unidad entre proyecto y construcción es esencial para tener aunque sea la mínima posibilidad de realizar algo. Tampoco deja de ser cierto que, en la práctica, sobre todo en los lugares de mayor desarrollo de lo urbano y con mayor concentración de capital, la separación entre Construcción y Proyecto es cada día mayor. Incluso, las Facultades de arquitectura se han ido transformando, fundamentalmente, en escuelas de Proyecto. Digamos, también, que el campo de la construcción ofrece menos incertidumbres que el del Proyecto. De ahí que los conflictos más severos en la formación de los arquitectos y en la relación de nuestra profesión con la sociedad, se desarrollen en relación con el Proyecto.

"Hemos afirmado que la arquitectura que se construye es siempre aquella de la clase dominante. No creo que exista una arquitectura de oposición; existe, sin embargo, una hipótesis que permite separar/despegar al arquitecto de la ideología de la clase dominante. Esta hipótesis está relacionada a la cuestión de la autonomía del proyecto y, en consecuencia, en la fe en un proyecto que pueda ser un manifiesto de ideas que se opongan a las ideas dominantes. Ciertamente cada técnica crece sobre sí misma y elabora un discurso propio y autónomo: pero los contenidos auténticos del disenso progresista están en la sociedad y en los conflictos sociales así como en la biografía de la personas". Aldo Rossi / "Las teorías del proyecto" en "Análisis urbano y el proyecto de arquitectura"

Cada día admiro más a aquellos que saben construir. Y también ocurre esto en la sociedad donde lo que la gente quiere es soluciones prácticas y reales a sus problemas. Lo que me parece que tenemos que aceptar es que no hay y no va a haber una sola clase de arquitectos; tenemos que aceptar que algunos se ocuparán de la totalidad del proceso para realizar una construcción y otros participarán de otra manera y, a veces, como ya ocurre, cambiarán roles con la mayor de las flexibilidades y sin complejos o complicaciones. Pero, en cualquier caso, y pase lo que pase, el Proyecto (aunque no se represente) se mantendrá en cualquier lugar, y cualquiera sean las condiciones, como la parte sustancial de nuestro trabajo para una humanidad que no debe ser como la de las abejas. El Proyecto será siempre necesario y, hagamos lo que hagamos, debemos saber proyectar bien. Los materiales son lo natural, la naturaleza; es a través del Proyecto que los hombres pueden transformarla. Y el Proyecto será siempre la representación de la potencia de la Forma y de la materia. La Construcción,

la materia y los materiales, pueden cambiar y siempre estarán ahí para que alguien los pueda utilizar, pero sólo aquellos especializados en el Proyecto serán capaces de anticipar la Forma que le corresponda.

La Forma

"Los movimientos de vanguardia en el campo de la cultura en parte reflejaron, pero en parte también trataron de imponer, nuevas definiciones del espacio y del tiempo en el capitalismo occidental dentro de la corriente total de violenta transformación" David Harvey / "Justice, nature and geography of difference"

Así como hubo un positivismo racionalista que creyó y cree que la construcción, como finalidad, era la solución de todos nuestros males profesionales, hubo y sigue habiendo un positivismo funcionalista que creyó y cree que entender el funcionamiento, la función de las cosas, sería también el fin de nuestras preocupaciones. También es cierto que actualmente, dado el formalismo imperante, hay algún desinterés por esta discusión (al igual que por cualquier teoría). Sin duda la arquitectura tiene que estar bien construida y debe poder ser utilizada adecuadamente. En esto no hay discusión. Pero esto no agota ni resuelve los problemas fundamentales de la arquitectura, lo que no quiere decir, como vulgarmente se cree, que entonces el objetivo debe pasar a ser el de conseguir por "agregación", además de una buena construcción y un buen funcionamiento, un resultado artístico y formal atractivo en abstracto. O esto último a despecho de cualquier cosa. A mi me parece que, aún en situaciones económicas al límite (y más todavía en estos casos), el objetivo de un buen Proyecto y de una buena Forma son esenciales para resolver adecuadamente las cuestiones humanas y sociales reales que tiene que enfrentar la arquitectura. Parodiando a Marx, el mérito de hasta el peor de los arquitectos es saber de antemano la Forma con que va a resolver el problema planteado.

El ocuparse de las formas físicas en el campo de la construcción es socialmente considerado como una de las tareas principales de los arquitectos. A pesar de eso se asume críticamente que, en general, la preocupación de los arquitectos por la forma se desarrolla en conflicto y en detrimento de la eficacia constructiva y de los usos reales para los que se construye algo. Se considera esto como la parte "artística" de nuestra profesión y es lo que se cree que nos distingue, por ejemplo, de los ingenieros. Y de ésta interpretación participan no pocos arquitectos. Se es mejor o peor arquitecto por definiciones formales y de gusto según tendencias, épocas o influencias. He discutido anteriormente sobre esta interpretación vulgar de la arquitectura y, también, sobre las relaciones con las llamadas artes. No insistiré sobre ello. Lo que si creo que es absolutamente cierto es que la Forma es una responsabilidad sustancial de los arquitectos pero no en los términos en que hasta ahora se entiende esta cuestión.

Por otro lado, se ha aceptado ciegamente la interpretación de que cada época tiene una manera particular de expresarse y un estilo propio y que esto es lo que sucedió con el estilo del modernismo, que sería el de nuestra época, y con el cual se articuló la base de un lenguaje y unas formas que se repiten mecánica y académicamente desde hace años. Y las Facultades de arquitectura cargaron con la responsabilidad de ser las grandes transmisoras de ese "estilo" o de los sub-estilos que se fueron generando a partir del modernismo que no de la modernidad. Tal vez sea necesario aclarar, en este punto, que es erróneo, como algunos sostienen, que las Facultades sean las responsables de las "tendencias estilísticas". En particular, desde finales del siglo pasado, las imágenes simbólicas de la arquitectura se crearon en el mercado (tanto en el económico como en el de la arquitectura) y la enseñanza, no en todos los casos pero si en muchos, no hizo más que cooperar en su reproducción por ser lo que aparecía como más "avanzado" a través del control y la manipulación de la información. En la Revista "Il Giornale dell'Architettura", en la sección de cartas a la Revista, se publicó en el número de Febrero de 2010 una de Nikos Salingaros desde San Antonio/Tejas de la que me parece oportuno repetir aquí algunos fragmentos: "El sistema lleva a adoctrinar con el lenguaje del Movimiento Moderno, mientras que los docentes son desgraciadamente incapaces de una crítica más allá de sus paradigmas y de sus imágenes icónicas. Ellos establecen para los estudiantes qué cosa está bien y qué cosa está mal sin suministrarle a ellos ninguna protección lógico-crítica. Y, como en las sectas religiosas, es muy difícil que tanto los estudiantes como los docentes se alejen de las imágenes aprobadas. La creatividad es posible sólo cuando un estudiante conoce las reglas generales del funcionamiento de la arquitectura. Y la búsqueda de ideas innovadoras depende de aprender de las técnicas ya desarrolladas que funcionan. En cambio, las escuelas ofrecen sólo una simulación de creatividad - el trabajo de los arquitectos a la moda - y se desinteresan si los proyectos de los estudiantes tienen que ver con la satisfacción de las necesidades humanas. Cuando después, a estudiantes a los cuales no le son enseñadas reglas científicas verificadas, les es sugerido generar "originalidad", la creación, elogiada por los docentes, es posible sólo copiando imágenes "originales" producidas por los arquitectos a la moda". Y termina la carta diciendo: "Las escuelas de arquitectura no tienen soluciones que proponer para el ambiente: las soluciones 'ecosostenibles' son "high-tech" y, en consecuencia, controladas por el mismo poder económico global que construye edificios-exhibición. El arquitecto del futuro debe despertarse del adoctrinamiento".

Cuando hablamos de la Forma en la arquitectura, en realidad estamos hablando de los límites que podemos establecer utilizando ciertos materiales para definir lugares donde se puedan desarrollar ciertos usos y actividades que anticipamos mediante la potencia del Proyecto. Y digo la potencia del Proyecto porque de ahí en más el Proyecto se transforma en un material maleable e interpretable como si de un guión para el Cine o de una partitura musical se tratara. Y la interpretación puede depender del mismo autor o de la de terceros. Y a mí este rol del arquitecto solo como "guionista" (como en el Cine) o autor de una "partitura" (como en el caso de la Música) no me parece nada despreciable. Es más, me parece un avance importante en nuestra profesión si esto es considerado como una alternativa más pero muy sólida, que recoge, como ya he dicho, algo que ya está sucediendo. Y ello como evolución de nuestra propia profesión y no porque emerja o lo imponga el mercado. Lo que sigue siendo determinante y

específico de la arquitectura es el Proyecto y la Forma pero ellos no son sólo la consecuencia, más o menos mecánica, de la construcción y de la función.

"La historiografía del Movimiento Moderno se ha expresado siempre tomando partido, y siempre de parte de las vanguardias: es la novedad, la invención formal, la expresión personal, etc., como cualidad 'tout-court'. La historiografía ha dado siempre por descontado que la arquitectura moderna debería ser, no se sabe porque, una cosa nueva y completamente distinta de las anteriores. Y lo ha explicado como un fenómeno irreversible; de cualquier manera, esta interpretación ha estado siempre en contradicción con la obra de los mejores. Por otra parte, el campo de la habitación es también un campo para ojos atentos que deja poco espacio para la experimentación de nuevas formas y para la expresión personal justamente por su estrecha relación con la vida cotidiana" Giorgio Grassi / en el Prólogo de "Arquitectura en Berlín en los años 20" de L. Hilberseimer

Lo que debe cambiar, también, es la interpretación del lugar donde ubicamos el origen de la Forma. Por un lado, tenemos los estilos, los cuales se nos ha dicho una y otra vez, son la expresión de una época, de cada época. Y a nosotros nos corresponde, desde hace un poco más de cien años, el estilo Moderno, como si el Moderno, si se trata de definirlo sólo a través un lenguaje plano y sin decoraciones, no hubiera existido desde el comienzo de la Humanidad. Justamente la modernidad tiene en el Moderno una de sus expresiones pero, como en todas las épocas, esta no fue la única. Y el Moderno tampoco ha sido único e inmutable, como malamente lo han sintetizado las historias de la arquitectura en tren, a veces, de explicar lo inexplicable. En todo caso, lo que sí ocurre es que el lenguaje simple y "pobre" de la arquitectura de todos los días es aceptado, en un cierto momento, como parte de la arquitectura oficial. Y esto sucede porque hay una coincidencia orgánica entre la forma racional de producción en la etapa del fordismo y las soluciones culturales y simbólicas que surgen y que son el fruto, entre otras cosas, de la resistencia social y política. Es así que la arquitectura de la vivienda, básicamente sencilla y sin aditamentos, se va convirtiendo en la base figurativa también de la arquitectura oficial. Hoy, lamentablemente, está sucediendo todo lo contrario. Los proyectos relacionados con la vivienda, o con las rehabilitaciones que hay que hacer con relación a la vivienda y los equipamientos cotidianos, no se utilizan como una oportunidad para el desarrollo de un tercer sistema de la arquitectura. La arquitectura "oficial" se ha convertido en dispensadora y manipuladora y, al revés que en el siglo pasado, son esas formas simbólicas las que se tratan de llevar al campo de la vivienda y de la ciudad de todos los días. La arquitectura de hoy, como producto de identidad, sirve para eso y nada más: tiene una sola función simbólica. Y, lo que necesitamos, es una arquitectura que convoque los sentimientos más profundos con muchas interpretaciones simbólicas.

"Hay, sin duda, un futuro más allá de todo esto. Pero tendremos que luchar a brazo partido y con seriedad en contra de los espacios de manipulación, el despotismo de los medios, la simulación, la represión política y el sistema BARROCO ELECTRÓNICO, mucho más directamente, nos guste o no. Mejor que nos guste algo de ello; el mundo no va a ir para atrás. Esto es cierto. Desde el teatro barroco al turismo global de hoy, los efectos especiales han repetido más que cualquier otro un cierto artificio como guión. La audiencia es sumergida en un camino laberíntico. El camino le ofrece la ilusión de ser libres pero las opciones están siempre controladas. En el BARROCO ELECTRÓNICO los efectos especiales frecuentemente refuerzan el propio deseo de filtrar la memoria. Ciertamente, olvidar puede convertirse en la cuestión principal del BARROCO ELECTRÓNICO, si nadie se preocupa de recordar. Los efectos especiales teatralizan falsas memorias" Norman Klein / en "Scripted Spaces" / The Vatican to Vegas a History of Special Effects"

Por otro lado, la propia Historia del Arte (a la cual debería dejar de pertenecer definitivamente la Historia de la Arquitectura) se está planteando una crítica seria y profunda a la explicación tradicional de los estilos y de las épocas. La historia del Arte se está ocupando de la interpretación de los anacronismos y de las permanencias, no como una cuestión de moda, sino como una aproximación más objetiva y científica a la historia de las imágenes. Los arquitectos para aproximarnos racionalmente al problema de la Forma deberíamos cambiar, también, radicalmente nuestra mirada e interpretación de la historia de la arquitectura. Deberíamos abandonar las interpretaciones estilísticas que nos dominan y limitan. Deberíamos mirar a la realidad (incluso la virtual) con otros ojos; con los ojos del que debe encontrar en esa realidad el origen de la Forma. Al revés que los historiadores del arte, nosotros no debemos explicar los anacronismos, los tenemos que hacer conscientes y utilizarlos. La Forma, cualquier Forma, nos interesa siempre que su utilización tenga una razón simbólica y cultural que la justifique racionalmente. En esto debería ser "especialista" nuestra profesión. La Forma pasaría así a no ser una cuestión abstracta, privada, de algunos iniciados, y propia de la subjetividad arbitraria de un arquitecto, sino una manera racional de organizar los materiales simbólicos de la realidad, basada en el entendimiento y desarrollo de las formas culturalmente ya verificadas. Esto no excluye la importancia de lo subjetivo ni reduce el papel y la necesidad de la innovación o de la importancia del aporte personal. Tampoco se trata de un retorno a lo antiguo o a las copias de los estilos clásicos como hizo el postmodernismo arquitectónico. Se trata de propender al desarrollo de un nuevo sistema de la arquitectura donde la Forma no sea el agregado, la combinación o la copia de formas existentes, sino la creación de una nueva manera simbólica de entender el mundo. La Forma dejaría así de ser un problema plástico de efectos especiales para transformarse en una cuestión de asociaciones, de racionalidad cultural, que incluiría antropológicamente a la gente y a su manera de usar las cosas como parte de ella, más que a la función, etc.. Este podría ser el camino para una arquitectura que tenga que ver principalmente con la arquitectura sin las contaminaciones "artísticas" de la pintura, la escultura u otras artes visuales, y como expresión directa de la cultura de la sociedad (que por supuesto las

incluye). La arquitectura es la que se debe ocupar de la cultura de la construcción del habitat humano (de los edificios, de las ciudades, del paisaje en su sentido más general...)

"Y me interesa reconocer que, en la práctica arquitectónica, esta elección (por ejemplo la de Terragni, donde 'hasta las vigas, las columnas, etc., no son eso sino un hecho plástico que, en primer lugar es plástico y después, subordinadamente, una casa') ha seguido un proceso en todo similar a aquel practicado por las así llamadas vanguardias. Aquel de retomar la calidad figurativa de las 'formas necesarias' (en el caso de columnas y porticados de la arquitectura fascista) y en el reproducirlas independientemente de su real destinación evocativa. Este procedimiento compositivo, que resulta práctica común en la arquitectura después de los años 20 consiste en la recuperación de la cualidad figurativa de las formas necesarias renunciando, al mismo tiempo, a confrontarse, también, con la destinación evocativa que le es propia irrenunciablemente. Lo que quiero decir es que tales arquitecturas pagan su 'modernidad' (así como las columnas y los porticados fascistas) al precio de una renuncia tan importante como fatal, que tiene que ver precisamente con la relación entre la forma y su misma condición de necesidad, es decir la relación entre forma y vida...tienen poco interés en confrontarse con las reglas del oficio, que son siempre la relación más concreta que une nuestro trabajo con nuestra propia herencia cultural" Giorgio Grassi / en el Prólogo de "Arquitectura en Berlín en los años 20" de L. Hilberseimer

No se trata tampoco de rechazar o condenar lo Moderno, la experiencia del Moderno y de la modernidad. Esto sería imposible porque el Moderno (menos organizado y lineal de lo que se nos ha hecho creer) es una parte sustancial de nuestros anacronismos. De lo que se trata es de encontrar en esta nueva etapa de la historia de la humanidad una alternativa diferente relativa a la Forma que surja del conflicto entre las propuestas del Moderno y la oposición y crítica a sus falencias y debilidades, sobre todo, en los aspectos culturales y geográficos. Y a mí me parece que el resultado ya no será otro estilo o un nuevo estilo, sino lo que la Forma realmente representa entendida en su carácter más racional: muchas y diversas formas producto de asociaciones y "resonancias temporales" determinadas. Y el resultado de esto no debería ser la mezcla corrupta, la confusión de muchas formas típica también del formalismo comercial. El resultado debería ser la consecuencia del trabajo cotidiano concreto, con innovaciones de todos los días, donde las formas se fueran constituyendo como distintas hablas pero dentro de una misma lengua. Y esto sólo será posible si introducimos el concepto de Tiempo. La arquitectura tiene cuatro dimensiones: largo, ancho, alto y el Tiempo. El Tiempo en la arquitectura no es un problema de cronología o de fases ya que tiene que ver, fundamentalmente, con la densidad cultural en la que se basa la propuesta que hagamos y esta puede ser desde construir un edificio hasta la articulación de un territorio. Está contenida o no en la propia arquitectura. La validez de la Forma, el valor o interés personal que tenga el Proyecto de un arquitecto, la calidad, finalmente, de la arquitectura, comienzan a definirse a partir del Tiempo que son capaces de contener en si mismos. Y este Tiempo y esta calidad estarán vinculadas con la cultura de "resonancias temporales" del arquitecto. Los croquis de los arquitectos, en su síntesis, contienen una densidad temporal particular que recién se vuelve a encontrar en la obra terminada. El desarrollo del Proyecto, para su ejecución, tiene necesariamente que descomponer esa unidad que le da el Tiempo para que se pueda entender y se pueda construir. Las arquitecturas más simples y sintéticas son los casos más abstractos del contenido del Tiempo y del uso de las "resonancias temporales".

El Tiempo

"Todo lenguaje es un sistema de citas. Toda escritura es palimpsesto. Pero la única esperanza" Leopoldo María Panero / Babelia / 27 Octubre 2001

En este apartado voy a seguir, en parte, un artículo que publiqué en la Revista Summa+ y en mi libro "Tiempo y Arquitectura" titulado "Notas sobre la resonancia temporal en la arquitectura". Antonio Damasio, un importante investigador sobre las relaciones entre el cuerpo y el cerebro, la conciencia, las emociones y los sentimientos, etc., decía en un reportaje que le hizo la Revista El País Semanal en Noviembre de 2007: "La creatividad se basa en respuestas intuitivas, porque hay que distinguir entre la creatividad en sentido propio y la innovación. Muchas veces se confunden, pero son diferentes. La creatividad es lo que hace que podamos realizar nuevos trabajos, procede de un conjunto de imágenes que hay en nuestra mente y que nos permiten crear nuevas combinaciones. Si estas combinaciones son completamente nuevas en relación con el pasado, esa creatividad es innovadora. Esa persona tiene no sólo una mente creativa, sino una mente innovadora. En este proceso, la intuición es muy útil porque lleva directamente a la respuesta". De esta cita queda claro que la intuición que tienen los arquitectos, su creatividad, no es una cuestión de inspiración individual sino que está relacionada con la colección de imágenes que haya ido conformando a lo largo de su carrera o de su formación. Y esto conforma un cierto gusto.

"A veces me preguntan el por qué del predominio de la curva en mi arquitectura. En seguida recuerdo a André Malraux decir: 'Guardo en mi interior un museo de todo lo que vi y amé en la vida'. Como él, es de este museo imaginario del que extraigo muchas ideas cuando realizo mis proyectos" O. Niemeyer.

Entonces, en arquitectura, ¿por qué me gusta lo que me gusta?, ¿por qué les gusta a los otros lo que les gusta? Esta son pregunta simples pero de no muy fácil respuesta. Una explicación parcial puede partir de la siguiente hipótesis: aquello que gusta, que da placer porque da seguridad, es algo que en el momento de vivirlo se relaciona, sin darnos cuenta, con cosas del pasado y permite desarrollar ideas para actuar en el presente-futuro. En el caso de la arquitectura, cada vez que se usa o se visita un edificio, una calle, una plaza, etc., el grado de

satisfacción está determinado por estas idas y vueltas, por la posibilidad de que se desarrollen estos viajes hacia atrás y hacia delante. Podemos definir este fenómeno como la resonancia temporal que produce ese edificio, esa calle, esa plaza o un paisaje. Cuando las cosas gustan, es porque se atraviesa felizmente por la experiencia de la resonancia temporal; cuando no gustan, es porque la resonancia no existe o está mal articulada.

El mundo de lo construido se muestra como una realidad inmediata que se podría conocer e interpretar por el solo hecho de percibirlo (consciente o distraídamente) y utilizarlo. Sin embargo no es así, y son precisamente los fenómenos culturales relacionados con los valores del gusto, del estilo, del lenguaje, de la estética, finalmente, de las formas, los que nos fuerzan a replantearnos el problema. Las ciencias del conocimiento están hoy en condiciones de contribuir a interpretaciones más complejas y profundas de las cuestiones culturales referidas a la arquitectura. Estas nuevas interpretaciones pueden ser más ricas y ajustadas a la realidad que aquellas basadas sólo en los elementos de la construcción, en la abstracción por la abstracción o en la forma por la forma misma.

Las técnicas y los materiales de la construcción son los medios que se utilizan (¿por ahora?) para concretar las formas en la arquitectura. Basados en su carácter científico y objetivo, en muchos periodos de la historia se ha intentado dar, a través de ellos, una explicación racional a los problemas culturales de los que se ocupa la arquitectura. Sería absurdo negar lo decisivo de la construcción en relación con estos problemas. Sin embargo, y sin dejar de lado el campo de las explicaciones materiales, decir, por ejemplo, que la arquitectura es una metáfora de la construcción, con ser cierto, no agota los problemas que conlleva tener que interpretar el alcance y la dimensión de las posibles metáforas. Además, en el caso de la arquitectura, estas metáforas, aunque sean originadas individualmente, tienen que ver con su construcción colectiva. Hoy, las dos tendencias preeminentes en el campo de la arquitectura (la escultórica y la tecnológica) dependen de una interpretación estrecha del rol de los materiales y de las técnicas de la construcción como metáforas: una minimiza y la otra sobrevalora sus roles. La primera cuestión es dejar de lado la inocente interpretación de acción-reacción frente a un lugar o a un edificio, como si fueran percibidos pasivamente y sólo como parte de un acto del "presente". Frente al uso y/o la observación de cualquier edificio, construcción, lugar o paisaje, se produce una serie de relaciones, inconscientes e inmediatas, con experiencias anteriores cuyo resultado es, en los mejores casos, de confort cultural, de coincidencia con el gusto individual y/o colectivo. Se trata de algo así como de un recorrido de ida y vuelta: hacia atrás, hasta los más variados elementos de referencia, y hacia delante, de regreso al presente, apuntando hacia un posible futuro. Este fenómeno, aunque no lo percibamos así, se produce en un lapso de tiempo que forma parte, a la vez, de la densidad temporal y geográfica que se ha ido amalgamando personal y colectivamente. En el caso simple del uso o de la contemplación (distráida o no) de la arquitectura, la resonancia señala nuestra relación abstracta e intangible con toda la realidad construida o, por lo menos, con la realidad construida que cada uno conoce.

A la resonancia la definimos como temporal porque se produce en un lapso de tiempo (aunque no sea percibido) y se relaciona, además, con otros y distintos tiempos. Pero es, a la vez, geográfica porque en esos tiempos se refiere no sólo a fenómenos espaciales sino también a lugares y cosas de diferentes lugares. Y es esa colección de espacios y tiempos lo que construye la densidad temporal y geográfica de la resonancia. Es decir, ella es consecuencia de la acumulación de conocimientos sobre lugares y cosas distribuidos en el espacio a través del tiempo.

Esta hipótesis de la resonancia temporal se puede aplicar, por ejemplo, a la explicación de los grandes éxitos turísticos de la actualidad, a la popularidad de ciertos sitios o edificios. Dos lugares que podemos imaginar conformados por construcciones muy diferentes pueden servir para comentar esta noción de la resonancia temporal en la arquitectura. Uno puede ser un conjunto de cualquier lugar del mundo moderadamente uniforme y, el otro, un caso típico de guía de turismo, la plaza principal de cualquier ciudad europea. En un caso, los edificios podrían corresponder más o menos a la misma época, y los estilos de la arquitectura ser aproximadamente los mismos. En el otro caso, la arquitectura podría ser una mezcla de edificios de viviendas y hoteles, Catedral y Ayuntamiento, de las más diversas épocas y calidades. Si visitáramos estos dos lugares, experimentaríamos el placer que da la existencia de la resonancia temporal de la misma manera: recuerdos, referencias más o menos inconscientes, ideas para futuros proyectos (en el caso de los arquitectos), todo amontonado, al mismo tiempo, y sin tener conciencia de que esto está ocurriendo. Y el placer sería el mismo, aunque la resonancia temporal se origine de distinta forma, a partir de distintas configuraciones. Una conclusión inmediata, comparando los dos ejemplos, es que el placer es proporcional a la intensidad de la resonancia (es decir, más intenso cuantas más y mejores referencias se producen, hacia atrás y hacia adelante) pero que esto no depende de la cantidad y/o variedad de los elementos que componen ambos casos. Los lugares, los edificios, no gustan más sólo por ser más complejos, más complicados o más variados, sino por la cantidad y la calidad de las referencias que producen.

"Jacques Rancière tiene razón al afirmar que 'existen modos de conexión (en la historia como proceso) que podemos llamar positivamente anacronías: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo...' Tiene razón de concluir que 'la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un 'mismo' tiempo es la condición del hacer histórico'. ¿Sería por lo tanto necesario renunciar a interrogar, en este mismo hacer histórico, al anacronismo – esta noción más vulgar, menos filosófica, menos cargada de misterios ontológicos? ¿No es el anacronismo la única forma posible de dar cuenta, en el saber histórico, de las anacronías de la historia real? Georges Didi-Huberman / "Ante el tiempo"

Reconocer la existencia de la resonancia temporal (y su utilización) en la arquitectura no es tarea fácil. Es más fácil entender la resonancia temporal de las ciudades ya que ella se ha ido

estructurando más "naturalmente" y a la vista de todos. Lo que distingue a una ciudad de otra es, entre otras cosas, la distinta manera de articular esa resonancia. La producción de diferentes soluciones (urbanas y de arquitectura) a lo largo de la historia de las ciudades es lo que ha generado esa resonancia temporal a la que se puede reconocer como siempre presente. Esta resonancia siempre presente en la ciudad (y en todo lo construido) es la que va constituyendo el núcleo principal de la resonancia temporal de la arquitectura y, en consecuencia, la que sugiere la necesidad de saber interpretarla y utilizarla.

La arquitectura participa en la organización de la resonancia temporal de las ciudades a la vez que resuelve o no, edificio por edificio, la suya propia. La resonancia temporal de la arquitectura no es exterior a la obra; está contenida en la propia obra de arquitectura. Por ser temporal forma parte del fenómeno del tiempo pero no tiene nada que ver con el tiempo que se emplea en recorrerla u observarla, el que es parte de su historia particular o el de los fenómenos que se supone que puede asimilar en un futuro real o simulado. Se trata de un fenómeno que se produce por mimesis, por la combinación y superposición de elementos recopilados de lo existente a lo largo de la historia y que le da continuidad a la realidad. Es el fenómeno que permite reconocerse (individual o colectivamente) en un lugar, en un edificio o en un paisaje, por referencia inmediata e inconsciente a lo que hemos conocido o experimentado previamente. Es, por excelencia, un producto de la memoria.

La resonancia temporal existe porque existe la memoria y es sólo a través de la memoria individual y/o colectiva que es posible construirla y perfeccionarla. Ella puede impregnar de tiempo a la arquitectura pero por densidad temporal, por el tiempo que resuena y no por el tiempo en que transcurre. La resonancia temporal es, por lo tanto, una forma de conocimiento para ser desarrollada en el campo de la arquitectura, porque es a través del descubrimiento y el uso de todas las resonancias posibles que se puede reconstruir una mejor relación con la cultura colectiva. La resonancia temporal es más rica según la calidad y la cantidad de la acumulación cultural realizada. Hoy, que probablemente ya hemos articulado todos los estilos posibles (desde el naturalismo a la abstracción), lo que tal vez nos queda, es la atenta y precisa combinación de "lo que ha sido olvidado" (W. Benjamin) para una mejor articulación de la resonancia de la arquitectura del siglo XXI.

La resonancia temporal en la arquitectura se produce sin darnos cuenta y, en este sentido, marca nuestra relación inconsciente con la realidad de toda la arquitectura. Sin embargo, la continuidad de su existencia y su instrumentación están estrechamente relacionadas con la posibilidad de utilizarla conscientemente a través de la amalgama y de la superposición "de lo que ha sido olvidado" (W. Benjamin). La resonancia temporal se manifiesta cuando algunas de las arquitecturas recogidas por la memoria se reconocen resumidas en una nueva situación.

"La tesis de Teatros de la Memoria, como la de muchos trabajos de etnografía contemporánea, sostiene que la memoria, lejos de ser un mero dispositivo de almacenamiento, es una fuerza activa y modeladora; que es dinámica – lo que hunde sintomáticamente en el olvido es tan importante como lo que recuerda – y que se relaciona de manera dialéctica con el pensamiento histórico, en lugar de ser algo así como su otro negativo. Lo que Aristóteles denominó anamnesis, el ejercicio consciente del recuerdo, era una tarea intelectual de la misma índole que la del historiador: una cuestión de cita, imitación, préstamo y asimilación. A su manera, era un modo de construir conocimiento."

"Por lo que hace a la otra vertiente, la historia implica una serie de borrados, de enmiendas y amalgamas similares a las que Freud expone en su examen de los "recuerdos encubridores", en los que el inconsciente, mediante mecanismos de escisión, condensación, desplazamiento y proyección, transpone distintos episodios de una época a otra y materializa el pensamiento en imágenes" R. Samuel / "Teatros de la Memoria"

Tomar conciencia de la existencia de la resonancia temporal es lo que nos permite replantearnos, de forma más clara, la vieja y necesaria cuestión de la decoración en la arquitectura. Demostraciones prácticas de diversas posiciones con respecto a la decoración, dentro del Movimiento Moderno, son, por ejemplo, los proyectos de Loos para el Chicago Tribune y el edificio de la Michaelerplatz, la casa Rufer de Tessenov y el edificio de la Shell de Oud. Ellos tienen una posición más abierta, más compleja y más práctica que otros ejemplos del Moderno: introducen una referencia precisa a la experiencia del pasado pero que, en lugar de transformarlos en un elemento pomposo, llevan la composición a una condición familiar y natural. Derek Sayer dice que, la denuncia de Adolf Loos de que "el ornamento es un crimen", fue interpretada literalmente por muchos en los 20 y los 30; para ellos significaba un crimen contra los pobres. La resonancia temporal es la que posibilita reconocernos en el gusto, en el confort cultural que nos produce, con toda naturalidad, un edificio, una parte de la ciudad, un paisaje o un detalle de ellos (incluida la decoración, que tiene que ver con los sentimientos más directos). En ese descubrimiento hay una ambigüedad de la que forman parte el reconocimiento de las referencias culturales, producto de la resonancia, y la novedad (que introduce la oportunidad para la innovación).

Los arquitectos deberían empeñarse por impregnar de resonancia temporal la arquitectura de hoy porque ello se corresponde con el acto natural de percibir y conocer la arquitectura. Cuanto más se acerque el proyecto a un uso de la resonancia que ayude al acto de su reconocimiento y percepción, mayor será el confort cultural que produzca. Y este será socialmente más adecuado cuando el uso de la resonancia temporal coincida con el conocimiento y la percepción colectivos. Esto puede significar cargar a la arquitectura de una densidad temporal que no sólo sugiera su relación con el pasado de todos en general, sino que también indicase la importancia de su continuidad, es decir, de su validez para el futuro común.

Ocuparse de la resonancia temporal en la arquitectura tiene más que ver con la cultura digital y es más propio de las formas de vida de las sociedades postfordistas, y reemplazaría a las interpretaciones analógicas que están dejando de ser socialmente hegemónicas.

El concepto de la resonancia temporal no considera al pasado como una experiencia que hay que rescatar puntualmente (y conscientemente) para proceder con propiedad. El pasado se presenta inconscientemente en el momento de actuar, de tomar decisiones y de desarrollar acciones en el presente. Pero los elementos del pasado a los que la resonancia nos irá refiriendo, se pueden construir conscientemente y, además se los puede manipular, reducir, tergiversar o simplemente reprimir, también, conscientemente. En consecuencia, en el momento de proyectar, la resonancia temporal puede conducir a los arquitectos a las mejores o las peores referencias coleccionadas por la memoria (que conforman su museo o biblioteca personal), o puede anular el contacto con aquellas referencias que se valoren como impropias. Un ejemplo claro es discriminar los recuerdos de cualquier cosa que consideremos que no se corresponde con los valores de nuestra época, como si el momento en que vivimos requiriera, exclusivamente, del uso de referencias contemporáneas elegidas por algunos como las únicas representativas de la cultura de hoy.

La arquitectura que recoge conscientemente la experiencia de la resonancia temporal es, también, la arquitectura del inconsciente. Por eso mismo sus resultados pueden relacionarse con el surrealismo. La mezcla, las citas, lo inesperado, la decoración, como parte de la variedad, pueden constituirse en la representación del inconsciente social, de sus sueños y, también, de sus aspiraciones, a través de la transposición de todos sus deseos culturales acumulados.

La biblioteca de todo lo construido (y de todo lo proyectado) es la que contiene todos los elementos con los que se va estructurando la resonancia temporal individual y colectiva. Es el gran bazar de los componentes de la resonancia. Pero la resonancia temporal no se recibe o se construye en estado de gracia y en abstracto por siempre y para siempre. No es una articulación ideal y permanente, perteneciente a una persona o a un grupo de personas. Por ello, la resonancia temporal, articulada culturalmente, puede ser modificada y puede ser, también, innovada, desarrollada desde cero a partir de nuevas combinaciones. Y, en esa biblioteca de todo lo construido, no se define la resonancia temporal a partir, solamente, de ciertas obras o de ciertos arquitectos. Para construir la resonancia temporal no se debe descartar lo mejor de la cultura de los arquitectos, pero se debe tener en cuenta, además, no sólo la arquitectura cotidiana, la arquitectura popular, etc. sino también los conjuntos urbanos, los tejidos, los paisajes, las situaciones... En este sentido la resonancia constituye la mejor contribución al realismo (y del realismo) que así podrá desenvolverse con soltura entre la abstracción y el naturalismo. La arquitectura, hasta la primera mitad del siglo XX, tuvo que ver con desarrollos del sistema económico donde, uno de sus roles, fue el de colaborar en la creación y construcción de las nuevas tipologías que eran necesarias para apoyar aquellos desarrollos. Es decir, se ampliaron los componentes que constituían la biblioteca de lo construido. Ahora, en la etapa postfordista, parece no ser necesario contar con nuevas tipologías físicas, al menos, con la claridad y la importancia que tuvieron en épocas anteriores. De lo que mayormente se trata, en la actualidad, es de reelaborar las tipologías existentes en escala y calidad. Todo se mezcla y es más grande (o más pequeño, como en el caso de los lugares relacionados con los nuevas formas de producción), para más gente, y debe tener unos niveles muy altos de desarrollo tecnológico. En cualquier caso, es posible que, a la luz de coordenadas como las de otras formas de organización económica o del uso más racional de las energías, también estos aspectos del tamaño y de la sofisticación tecnológica deban ser revisados

Ahora voy a mostrar unas pocas imágenes a modo de ilustración de lo que he estado argumentando hasta aquí.



Esta es una foto publicada en el diario El País a raíz del desmoronamiento de una casa de pisos en Madrid. Para mí representa, en su cruda realidad, la mejor demostración de la arquitectura como vengo definiéndola en esta Conferencia: las formas culturales, las formas de la construcción, etc., todo se presenta en una sola imagen y al mismo tiempo, que es efectivamente la forma en que la arquitectura se hace cargo de la realidad. Días después de su publicación, un escritor español, Juan José Millás, escribió acerca de ella: "Imaginen una calavera que, pese a haber perdido todas sus partes blandas, conservara las ideas que un día la hubieran habitado. Pues eso parece esta fotografía: la imagen de un cráneo que, pese a haber perdido la piel, atesora, incólume, los pensamientos que en otra época dieron sentido al cuerpo. He aquí un rostro al que le han levantado la cara de arriba abajo y por cuyos orificios nos resulta posible observar un sistema de pensamiento, una forma de vida, un modo de estar. Sorprende que, tratándose de tres viviendas diferentes, el contenido apenas resulte desigual. He ahí las lámparas, los sofás, los muebles multiusos, las mesas camillas, los cuadros de las paredes... Conmueve comprobar que somos tan uniformes por dentro como por fuera, que el interior posee también algo de portada, que todas las escaleras conducen, en última instancia, al mismo hogar. La fachada del edificio, situado en una calle cualquiera de Madrid, se vino abajo por razones que ahora no importan demasiado, provocando este espectáculo que parece sacado de un museo de ciencias naturales (¿no se han asombrado ustedes nunca frente a esos hormigueros de metacrilato en los que al asomarnos nos vemos a nosotros mismos viniendo del mercado o yendo a él?). Se nos saltaban las lágrimas al observar esta calavera, este cráneo cuyas paredes contenían filosofías de la existencia perfectamente intercambiables, hasta el punto de que el inquilino del prime-



ro podría haber vivido en el segundo y viceversa. Y es que en el fondo, nos guste o no, somos tan parecidos como en la forma".

Las imágenes que siguen corresponden a unos edificios de Viviendas de Protección Oficial que estamos construyendo en Alcorcón, que es un Ayuntamiento vecino al de Madrid, y que representan el interés por desarrollar un nuevo sistema de arquitectura.

La última imagen es la reproducción de una página de la edición del diario La Nación del día 25 de Noviembre de 2009 y que se explica por si sola. Lo único que quiero agregar es que el edificio que aparece al pie, construido en Añatuya para una sociedad de voluntarios, es uno

de los mejores ejemplos de arquitectura que he visto en los últimos tiempos.

Las imágenes que siguen corresponden a unos edificios de Viviendas de Protección Oficial que estamos construyendo en Alcorcón, que es un Ayuntamiento vecino al de Madrid, y que representan el interés por desarrollar un nuevo sistema de arquitectura.

En el fondo, esta Conferencia ha sido sobre lo que ya Vitruvio definió, hace muchos siglos, como la base de la arquitectura: Firmitas-Utilitas-Venustas. Construcción, materiales, seguridad – utilidad, la gente – la belleza, la forma, el proyecto. Por las razones que he expresado yo me he concentrado en Venustas. Seguramente, no estamos de acuerdo en muchas de las cuestiones parciales y aún en las más generales de lo que he planteado. No tengo dudas de que esto que he desarrollado, en algunos aspectos, está en el límite del llamado a constituir una profesión para la cual todavía no tenemos nombre y a partir de la que hoy llamamos arquitectura. Uno, incluso, podría imaginarse un nuevo tipo de enseñanza, también sin nombre, basada en cuatro áreas: dos relacionadas con el Proyecto, la Forma y el Tiempo: una de arquitectura y otra de urbanismo; y otra con los Materiales de la arquitectura: una de construcción (alargada hasta las ingenierías y todas las otras técnicas) y otra de historia. Pero de esto hablaremos en otra oportunidad. Por ahora espero haberlos convencido, por lo menos, de que en medio de las incertidumbres de las que padecemos, y a pesar de todas las dificultades personales y colectivas que tenemos, el Tiempo, la Forma y el Proyecto serán la columna vertebral de una profesión más necesaria que nunca y esencial en el campo de la construcción del medio ambiente.■

25.11.09

16 • LA NACION

INFORMACION GENERAL

SANTIAGO DEL ESTERO • SOLIDARIDAD CON LOS MAS NECESITADOS

Voluntarios que rescatan a familias de la pobreza y de la desnutrición

La Asociación Haciendo Camino se abre paso en Añatuya de la mano del médico Abel Albino

LEONEL RODRIGUEZ
ENVIADO ESPECIAL

ARATUYA, Santiago del Estero. - A Corinae Andreda, de 31 años, nacida en Añatuya, distante 200 kilómetros de la capital santafesina, se le llevan los ojos de lagrimas y se quiere por unos segundos al recordar su niñez y el momento en que la familia su padre, pero, luego, se repite: ¿y con la misma fuerza con que creó y sigue criando a sus dos hijos: Gimena, de 8 años, y Guadalupe, de 3, cuenta cómo un grupo de personas, bajo el nombre de Asociación Civil Haciendo Camino, le cambiaron la vida.

Gimena y Guadalupe se están recuperando de un estado de desnutrición, y hoy, al estar dentro de lo que los médicos consideran como todo peso, están muy lejos de otros cuadros que podrían demandar intervención.

Corina, como otras madres que son asistidas y orientadas por Haciendo Camino, pudo cambiar su realidad. Su antiguo rancho en ahora una casa de cuatro a la que todos los días trata de agregar algo para el bienestar de sus hijos. Y lo consigue con algunas cosas que elabora, producto de sus estudios de corte y confección.

Otra mujer, también de 31 años, Jorge con Gimena y la hija que le muestra la receta nueva que está en su institución. Se llama Catalina Horacio, una portefa de Barrio Norte, que pasó a cambiar su calidad de vida para ayudar a estas madres que, como ella, con un grupo de amigos con los que forman parte de Haciendo Camino, de la que Catalina es integrante.

En 2006, Catalina se mudó a Añatuya y llegó a Añatuya como voluntaria en una escuela. Luego, al ver la situación real de las familias en situación de pobreza, desnutrición y pobreza extrema, decidió comenzar a sus clases de la Capital y formar así una escuela, que sería de la Asociación Civil Haciendo Camino, para la Nación Infantil (Camin), la Fundación que preside el doctor Abel Albino, candidato al premio Nobel.

Catalina comienza por el barrio La Merced, uno de los más pobres y peligrosos de Añatuya. A su vez,

salen decenas de criaturas que se le cruzan, la besan y demuestran su amor por ella.

La historia de Natalia no es muy distante de la de Corina: también salió por su casa de su padre, trabajó en el comercio y un futuro modelo de emprendimiento donde que está inserta en Haciendo Camino.

Catalina define la desnutrición como un "Deseño físico" que tiene una falta y las demás cosas son. No cambia, es un niño desnutrido físico que le trajo una falta a su vida. Sin el físico, una falta en la primera, una falta, y así. Sin cambio, en el físico bien alimentado, hasta una falta en la primera, lo demás se va mejorando."

En la zona del centro de Añatuya, por momentos se ve un cuadro más duro. Allí vive la familia Viquez. La pobreza, el desnutrición y la falta de alimentación son un fenómeno común. Hasta que una familia de Añatuya, en la zona del centro, de Añatuya, de 31 años, por las gajas de la zona, la zona de 10. La familia Viquez, también por la zona de la zona y la formación de la zona de la zona que se dicen. Y voluta con ellos.

Agustín Viquez, miembro de Haciendo Camino, es uno de los que se dedica a su trabajo.

"Es crucial que la clase política y los empresarios se unan para hacer un plan de acción y en su área de gestión el combate la desnutrición. Así como se lucha por seguridad, desarrollo de economía y de tantas cosas, la desnutrición debe estar en una parte importante de la agenda política". asegura Albino, durante el acto de inauguración.

Haciendo Camino nació en 2006 y cuenta con 12 miembros activos. Hecho a través de la zona para hacer una función para niños indígenas. Para la zona, el acto de inauguración.

Haciendo Camino nació en 2006 y cuenta con 12 miembros activos. Hecho a través de la zona para hacer una función para niños indígenas. Para la zona, el acto de inauguración.

Alba y su hija Fátima luchan para salir de la pobreza y del dolor

La sede de Haciendo Camino, el día de su inauguración

Sistema gráfico simbólico

Una herramienta para el diseño y la intervención del espacio verde urbano

Arqs. María Cristina Domínguez y Susana Stange

Consideramos que el tratamiento de las áreas urbanas de uso público requiere de instrumentos capaces de interpretar las manifestaciones que en ellas suceden. En la actualidad verificamos la escasez de herramientas que faciliten la comprensión para el diseño y la intervención en los espacios verdes con un criterio sustentable.

Por este motivo abordamos la concentración sistemática de información mediante un sistema de graficación, que posibilite la visión integral del espacio abierto, sus variables naturales y culturales, para una mejor comprensión de la dinámica urbana y su gestión. Cabe mencionar que la misma reconoce un antecedente en el “Sistema de Espacio Público Urbano”¹ diseñado en el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, si bien en él solo se emprende, desde la gráfica, el subsistema vegetal.

Para alcanzar los objetivos propuestos adoptamos una organización en base a un Sistema de Gestión de la Calidad, partiendo de un Mapa de Procesos, conformado por tres procesos básicos: Procesos de Conducción, de Realización y de Apoyo. Este trabajo forma parte de uno de los procesos: la graficación. Imagen 1

En este sentido desarrollamos un «sistema de clasificación gráfico simbólica» -en soporte digital CAD- que permite interpretar la situación del bien; medir la aptitud del lugar en referencia a: superficies absorbentes y no absorbentes, superficies forestadas, superficies asoleadas y en sombra, de acuerdo a cada solsticio; así como el estado de conservación de la envolvente, entre otras. Organizamos, asimismo, los documentos necesarios para el registro de datos², procedimientos e instrucciones.

A efectos de mostrar la herramienta desarrollada exponemos el caso de la Plaza San Martín de la ciudad de La Plata -de carácter gubernamental provincial, cultural y residencial-. Consideramos que las plazas son lugares dinámicos en los que se produce variedad de usos -social, cultural y recreativo- y de gran atractivo para la comunidad.

Esta plaza es un nodo urbano significativo por su ubicación en un área céntrica concentradora de una gran cantidad de actividades administrativas, comercial, transporte y residencial. La misma se caracteriza por la distinción de un espacio

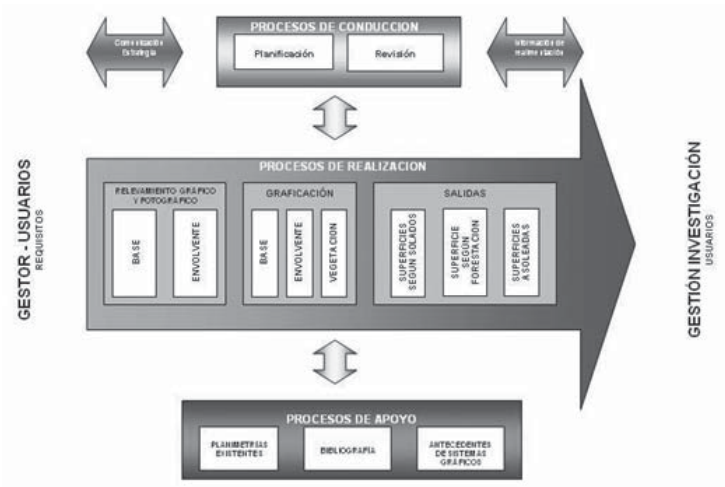


Imagen 1: Gestión de Calidad - Mapa de Procesos

central centrípeto -en relación con los edificios gubernamentales: Casa de Gobierno y Palacio Legislativo- y dos sectores laterales de diseño paisajístico que lo contienen.

Nos importa señalar que la ciudad de La Plata (1882) fue diseñada previamente con postulados higienistas. En su estructura se reconoce un eje institucional y un sistema de espacios verdes del cual forma parte el ejemplo propuesto.

El plano de la plaza de la plaza San Martín, imagen 2, permite observar el trazado y la distinción de superficies absorbentes y superficies secas; el equipamiento y la distribución de asientos, papeleros y ornamentación y la ubicación de luminarias, monumentos y arbolado perimetral. Observamos que en el mismo no hay referencias a las especies arbóreas ni a su distribución, elemento fundamental en los diseños decimonónicos, ni a la envolvente.

Estimamos que el dibujo es una herramienta que nos permite analizar la realidad. Procedimos, entonces, a codificar las características del medio cultural -base y envolvente- y del medio natural -vegetación arbórea-. Esto nos facilita el orde-

Sistema gráfico simbólico. Una herramienta para el diseño y la intervención del espacio verde urbano
Arqs. María Cristina Domínguez y Susana Stange

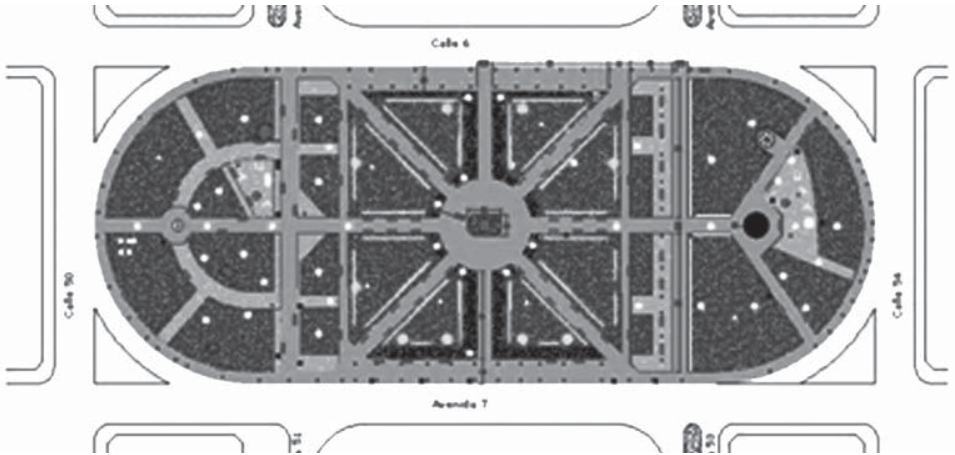


Imagen 2: Planimetría de la plaza San Martín. Fuente: Municipalidad de la Plata (2000)

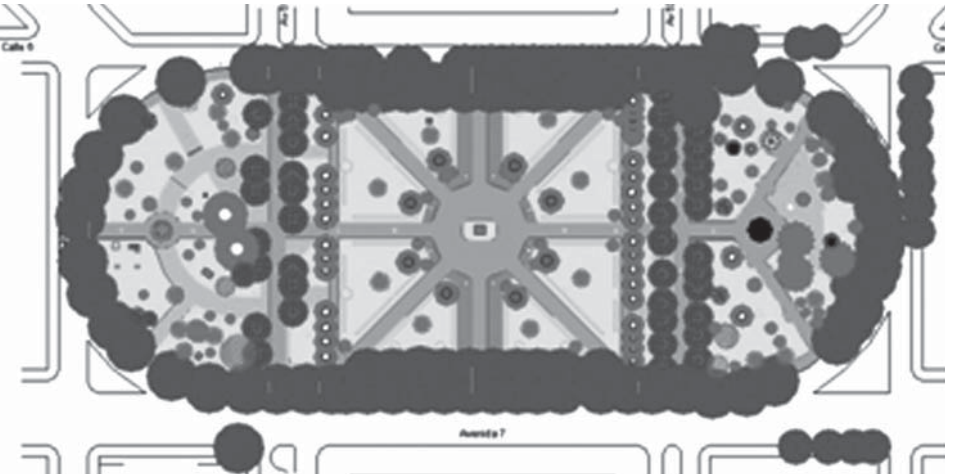


Imagen 3: Planimetría con incorporación de forestación



Aesculus Hippocastanum
 Imagen 4: Bloque de latifoliado -
 situación verano



Aesculus Hippocastanum
 Imagen 5: Bloque de latifoliado -
 situación invierno

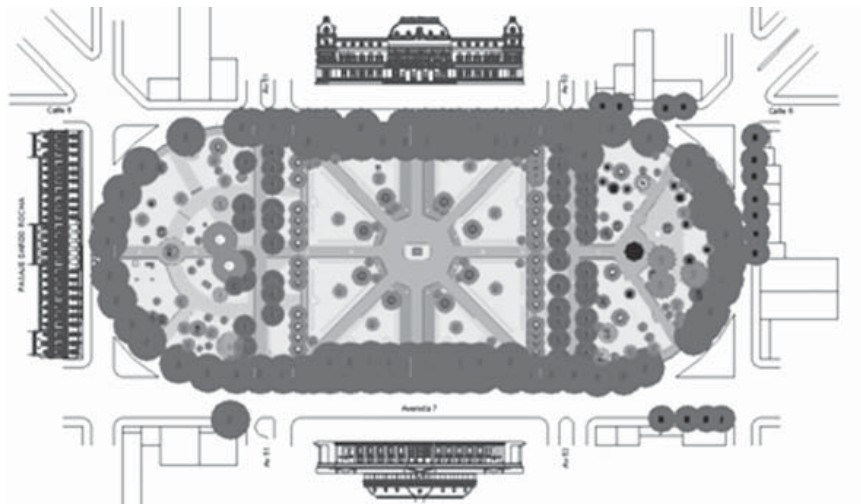


Imagen6: Planimetría con incorporación de la envolvente

namiento de las variables intervinientes; la rápida observación de los componentes, favoreciendo la comprensión global del lugar -su funcionamiento, su carácter, su estado, etc.- y la comparación con otros espacios verdes.

Las siguientes imágenes demuestran como la plaza se va cargando de información a través del sistema gráfico simbólico. En una primera instancia nos referiremos a la base y posteriormente a la envolvente.

Con respecto a la base, la imagen 3 distingue el tipo de solados e incorpora la vegetación arbórea. Para ello adoptamos una sistematización gráfica de representación para cada especie arbórea, en un archivo independiente, según un “Instructivo de Trabajo” del Sistema de Gestión. De acuerdo al tipo de árbol los clasificamos en: latifoliados, coníferas y palmáceas. Según la foliación y floración los ordenamos en: caducos y perennes y con la flor con su color. En cuanto al tipo de sombra los distinguimos en: densa, media y ligera.

Realizamos, asimismo, un registro “Características Arbóreas” de las distintas especies con las siglas que la identifican y sus características: altura, diámetro, tipo de sombra, foliación y floración. Las imágenes 4 y 5 muestran la graficación de la misma especie arbórea en los diferentes solsticios.

En cuanto a la envolvente, la imagen 6 incorpora el perfil urbano. Se dibujan los edificios monumentales y la arquitectura de trama.

En la imagen7, mediante distintos recursos gráficos, se distinguen:

- los bienes patrimoniales y sus grados de protección tipos de protección: integrales, estructurales, cautelares y ambientales y los tipos de usos: administrativo, comercial, cultural, residencial, entre otros, con distintos colores;
- el estado de conservación, con diferentes sombreados, y
- la data de los inmuebles, con círculos superiores de distintos rellenos.

En la imagen 8, la representación de la vegetación caduca facilita la comprensión del comportamiento en la situación de invierno. Se destacan las masas y alineaciones perennes y se visualiza la posibilidad de asoleamiento, lo cual nos habla de las condiciones de uso invernal.

Las especificaciones gráficas se compendian en un cuadro, imagen 9, que reúne las características de la plaza en cuanto a: superficies, vegetación y envolvente.

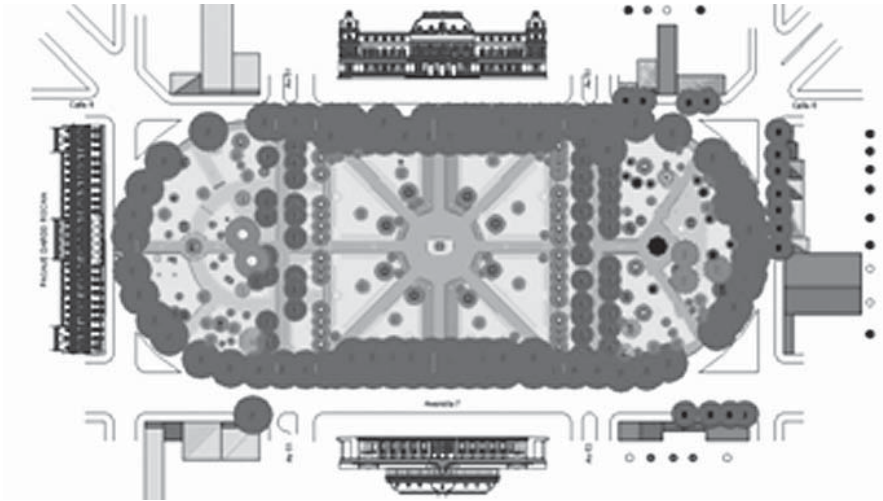


Imagen 7: Planimetría según la situación de verano

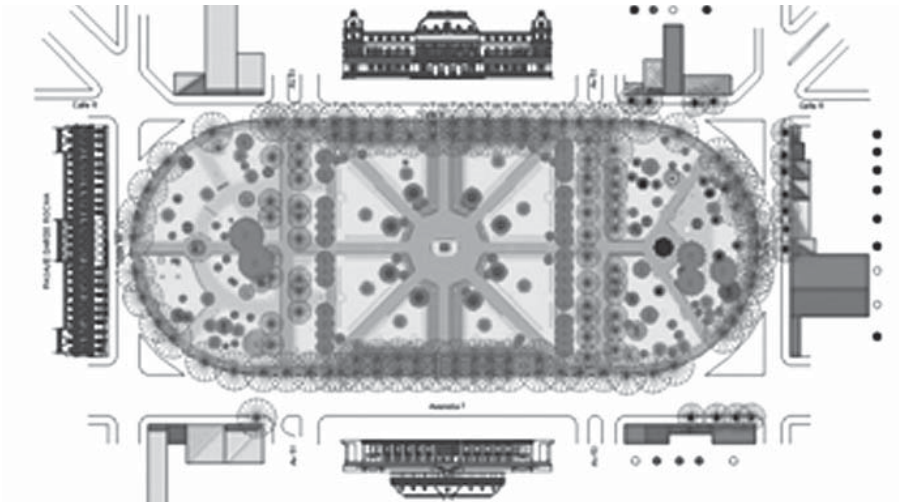


Imagen 8: Planimetría según la situación de invierno

Imagen 9: Cuadro de especificaciones gráficas

En síntesis, consideramos que este sistema favorece la comprensión global del espacio verde, su funcionamiento, su carácter y su estado. Permite, asimismo, la obtención de salidas numéricas entre ellas el cálculo de las superficies.

Finalmente, estimamos que la homogeneidad de criterios gráficos posibilita el análisis integral del sistema de espacios verdes y de la calidad ambiental del lugar.

NOTAS:

1.- Fernando DE SIERRA (Coord.). Montevideo a cielo abierto: el espacio público. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transporte e Intendencia Municipal de Montevideo, 2003, pp. 268-275

REFERENCIAS				
SUPERFICIES		TIPO DE ARBOLES	VEGETACIÓN	
ABSORVENTE	NO ABSORVENTE		FOLIACIÓN Y FLORACIÓN	SOMBRAS
CERAMICO ASFALTO ADOQUINES PIEDRA CEMENTO BALDOSA	CONCHILLA PASTO POLVO LADRILLO TIERRA	LATIFOLIADOS CONIFERAS PALMACEAS	CADUCO PEREMNE CON FLOR	DENSA MEDIA LIGERA
ENVOLVENTE				
BIEN PROTEGIDO	USOS	ESTADO		DATA
BIEN INTEGRAL BIEN ESTRUCTURAL BIEN CAUTELAR BIEN AMBIENTAL	USO ADMINISTRATIVO USO COMERCIAL USO CULTURAL USO RESIDENCIAL USO OTROS	ESTADO BUENO ESTADO REGULAR ESTADO MALO	PRIMERA ETAPA SEGUNDA ETAPA TERCERA ETAPA	

Concurso provincial de anteproyectos

Edificio para el archivo histórico de la dirección de Geodesia

1º Premio Enrique Speroni, Gabriel Martínez, Juan Martín Flores

Memoria

...idea primigenia de “caja cerrada”, como un gran contenedor de usos con ciertos ahuecamientos, en donde la acción pasa por dentro...

...en su interior, el espacio se “abre” al paso del aire y las visuales y se “cierra” controladamente a la luz natural...

...se arma una gratificante convivencia entre el espacio destinado al documento y el espacio de trabajo del hombre...

El proceso proyectual del edificio parte de los siguientes factores para una aproximación que facilita su pleno entendimiento: Terreno, programa, espacialidad, imagen, tecnología.

La manzana es la clave que define los edificios y su espacio urbano. Es la que determina la escala urbana, su densidad y sus usos. Dentro de esta escala y su respectiva trama, se parte de la asimilación de las líneas medianeras donde el terreno elegido presenta una fachada pública mínima y un fondo que la quintuplica. En este contexto, el edificio se asienta como un cuerpo único de líneas netas, puro, rodeado de un

PERSPECTIVA EXTERIOR ARCHIVO HISTORICO DE LA DIRECCION DE GEODESIA



entorno de escala residencial susceptible de modificaciones en el tiempo.

Dentro del planteo, el desafío se presenta en cómo dar una respuesta a un programa singular: archivos que guardan documentación cartográfica con alto valor histórico y referencial, combinado con actividades que promueven la investigación y divulgación de dicho patrimonio. Todo se debe resolver de manera eficiente y con simplicidad.

Desde la óptica del usuario, nos interesa que al edificio se lo pueda recorrer y obtener la información necesaria de manera concisa y con recorridos lo más acotados posibles.

El primer y segundo subsuelo se destinan al Departamento de Investigación Histórica y Cartográfica, donde conviven oficinas y su correspondiente archivo, íntimamente relacionados. La iluminación natural de las oficinas se obtiene de un patio inglés en la parte trasera y de dos lucernarios que dan al acceso principal.

En el entrespacio se posiciona el Programa Bicentenario y el despacho del director de Geodesia.

En las dos plantas superiores funciona el Departamento Administrativo, con sus oficinas y el archivo correspondiente.

El nivel cero se constituye en el gran articulador del programa. No sólo sirve como vinculante de las distintas áreas sino que arma un espacio permeable compatible con la función, dinámico, multifuncional, enriquecido por la continuidad de visuales que conectan lo urbano, el espacio de la calle, con el interior que se expande en el jardín terraza al aire libre. La Sala Multiuso se posiciona dentro de este ámbito de manera central y la ubicación del puesto de informes, el de control, vigilancia y depósito general completan su uso.

Una escalera de generosas dimensiones permite el acceso franco a todos los niveles donde principalmente es necesario el acceso del público y está iluminada naturalmente con una "linterna" que envía luz cenital, produciendo un efecto de "apertura visual" en el recorrido.

Los puntos fijos en cada nivel: ascensores, montacargas y escalera de servicio y núcleos sanitarios se lateralizan para optimizar el uso racional de todas las plantas y su necesaria flexibilidad.

La espacialidad interior se caracteriza por la definición de espacios "cerrados", los archivos, y espacios "abiertos", las áreas de trabajo y estudio, íntimamente relacionados tanto en horizontal como verticalmente.

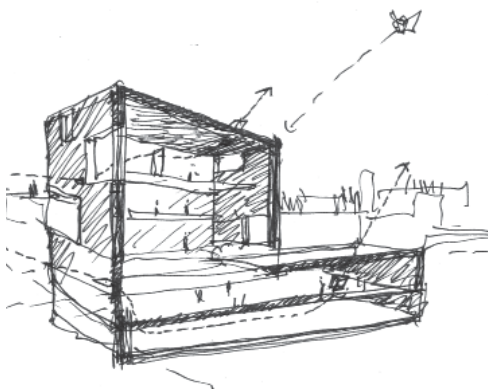
Las dimensiones y el orden en la disposición de las áreas de trabajo están en concordancia con la naturaleza y escala de las tareas que se desarrollan, permitiendo un armado flexible de los mismos.

La imagen, se define en un volumen puro como forma autónoma que contrasta con el entorno y pone de manifiesto su representatividad como institución por su originalidad y distinción a través de su carácter único y propio que no se ata exclusivamente a aspectos formales y epidérmicos sino ambientales en el sentido más amplio del término.

El contraste entre llenos y vacíos está regulado por la disposición de los vanos ya que sólo dejan entrar la luz necesaria a sectores que la requieren. Es decir, donde el uso más las reclama, equilibrando la coyuntura entre lo funcional y lo formal.

Esta situación otorga una presencia física destacada que nace desde su concepción estructural y presenta dos caras que se "comunican" con el exterior en forma singular, frente y contrafrente y dos caras ciegas, las medianeras. La integración en un contexto determinado no se plantea como una acción de mimesis sino de manera creativa. Un edificio público debe tener calidad representativa de su patrimonio y sus funciones no necesitan ser expresadas sino jerarquizadas.

La tecnología define su identidad sin recurrir a adornos ni revestimientos, solo intenta que se exprese a través de su estructura y de los materiales que la conforman. Es una estructura que tiene la mayor resistencia con el menor material. Es decir, una conjunción entre economía y eficiencia.



PLANTA DE TECHOS

- REFERENCIAS
- 1. TERRAZA
 - 2. TORREAS DE EXTRACCIÓN DE AIRE
 - 3. SALAS DE MANTENIMIENTO
 - 4. TANGUE DE RESERVA



SUPERFICIE TOTAL: 146.50 m²

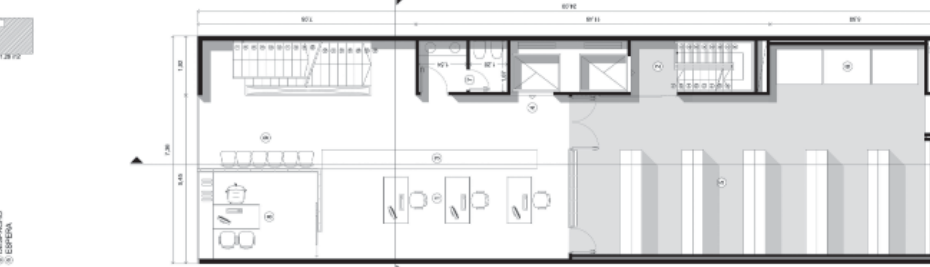
SEGUNDO PISO

- REFERENCIAS
- 1. ARCHIVO
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. PLANTAS



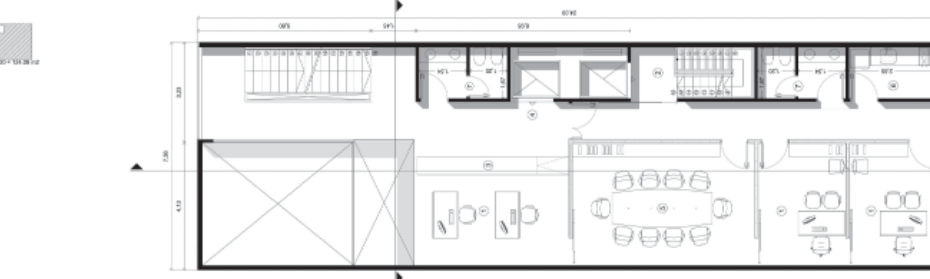
PRIMER PISO

- REFERENCIAS
- 1. OFICINA
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. ATENCIÓN
 - 4. ARCHIVO
 - 5. SANITARIO
 - 6. DESPACHO
 - 7. DEPÓSITO



ENTREPISO

- REFERENCIAS
- 1. DESPACHO
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. ATENCIÓN
 - 4. SALA DE REUNIÓN
 - 5. SANITARIO



PLANTA BAJA

- REFERENCIAS
- 1. MULTITUD
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. DEPÓSITO
 - 4. SEGURIDAD / INTIMIDAD
 - 5. SEGURIDAD / CARGAS Y DESCARGAS EVENTUALES
 - 6. PATIO JARDIN
 - 7. TORREAS DE EXTRACCIÓN DE AIRE



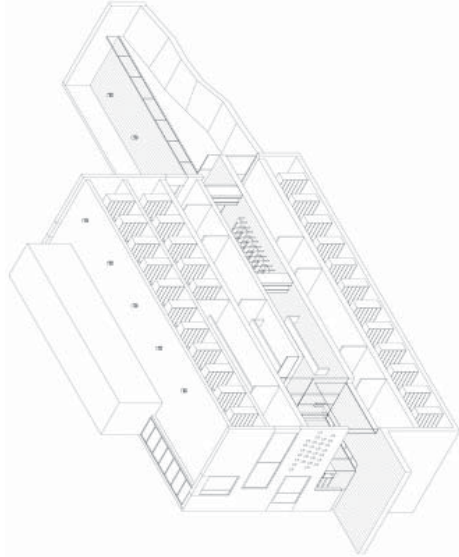
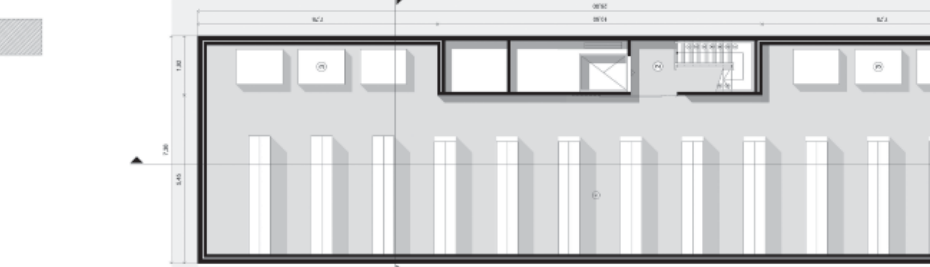
PRIMER SUBSUELO

- REFERENCIAS
- 1. ARCHIVO
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. SALA DE INVESTIGACIONES
 - 4. SALA DE INVESTIGACIONES
 - 5. OFICINA
 - 6. ATENCIÓN
 - 7. ATENCIÓN
 - 8. ATENCIÓN
 - 9. ATENCIÓN
 - 10. ATENCIÓN



SEGUNDO SUBSUELO

- REFERENCIAS
- 1. ARCHIVO
 - 2. SERVIDOR DE SERVIDO MONTACARGAS
 - 3. PLANTAS





Ficha Técnica

Colaboradores:

Matias Pecci,
Rodrigo Fabbre,
Darío Michalko.

Asesores:

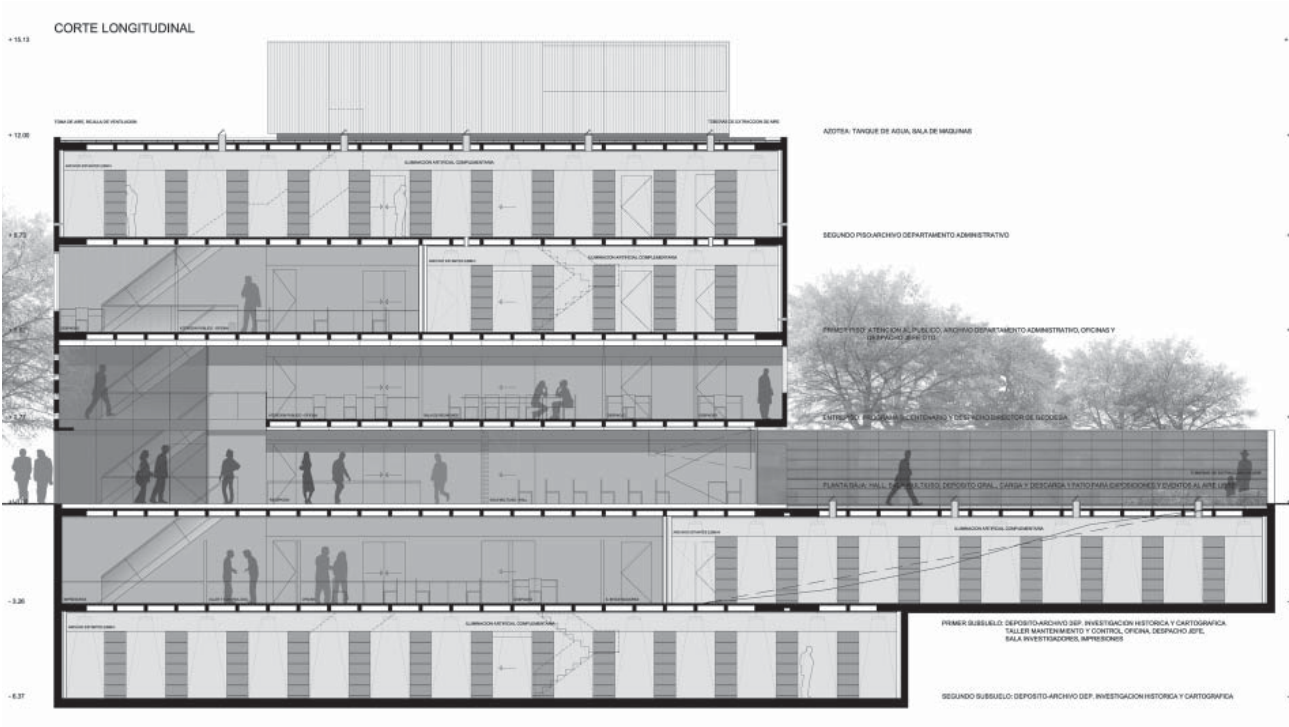
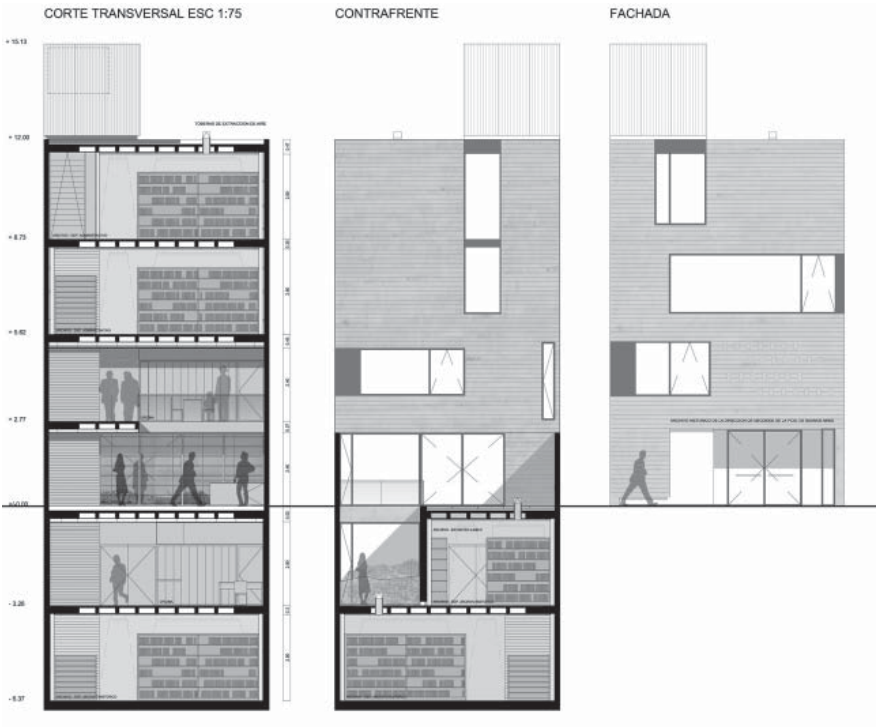
Estructura:
Ing. Horacio Delaloye.

Termomecánica:

Arq. Soraya Rial

Instalación Sanitaria e incendio:

Ings. Alejandro Aimetta,
Javier Avila





Concurso provincial de ideas y anteproyecto Centro cultural Florencio Constantino Bragado

Juan Carlos Etulain, Gustavo Páez, Leandro Varela

Colaboradores:

Arq. Javier Cercato

Arq. Natalia Laberne

Arq. Manuel Landivar

Arq. Federico Luque

Asesor Estructural:

Ing. Roberto Scasso

Asesor Iluminación:

Alejandro Lo Grasso

La propuesta de intervención del Centro Cultural parte de entender el valor simbólico y funcional del edificio a intervenir (construido en 1912 y demolido parcialmente en 1979) ubicado en un lugar singular de la estructura física de la ciudad, su centro cívico, al cual la intervención debe cualificar entendiendo que *"intervención y mejora sean términos compatibles."*

La idea arquitectónica

Se partió de la idea que el *"Centro Cultural"* para su conformación como edificio debía tener una respuesta integral -más allá de la resolución de su fachada objeto del concurso-, que articule las diferentes actividades y funciones que conforman el programa de necesidades, así como su inserción como espectador privilegiado al *espacio urbano de mayor entidad de la ciudad*.

La implementación de esta idea, llevó a tomar decisiones tanto en el vacío lateral al Teatro, como en lo existente. En relación al vacío, se propuso la conformación de una *"Plazoleta Cultural"*, mediante el cubrimiento del prefigurado patio inglés. La misma, actúa como condensadora de actividades, distribuidora funcional y de ensanche del espacio público, a partir de la continuidad de la vereda y la incorporación visual de la Plaza 25 de Mayo desde el interior del Centro Cultural.

Esta intervención sobre el vacío existente, lleva a reconceptualizar el funcionamiento simétrico y frontal del Teatro, pasando a pertenecer a una esquina delimitada por un lado por la plaza principal de la ciudad y por el otro, por la plazoleta cultural propuesta. Esta reinterpretación lleva al tratamiento y diseño de una *fachada-retablo* ampliada, que se introduce al interior de la manzana hasta alcanzar como telón de fondo a la Escuela de Arte.

La plazoleta propuesta, esta alimentada a partir de distintos usos que la bordean y configuran. Su pavimentación refuerza la integración del edificio en el conjunto, haciendo introducir el espacio público mediante un solado girado que acompaña el enchape de la medianera propuesto y actúa como escalinata para sentarse y contemplar la Plaza 25 de Mayo.

El diseño de la fachada, su concepción

Frente al interrogante de cómo actuar en la ciudad consolidada y la existencia de un variado patrimonio arquitectónico entorno a la plaza, que conforman el centro cívico, se partió de la idea de enfrentarse a la presencia física del pasado o memoria local, asumiéndola como material de trabajo o instrumento de proyecto.



Centro cultural Florencio Constantino Bragado
Etulain, Páez, Varela

Implantación



ESCALA 1:1500



Para satisfacer las exigencias que plantea esta inserción urbana, se ha proyectado una *"fachada-retablo pétrea"* de fácil materialidad, que en su composición se manifiestan de manera aggiornada los criterios de diseño de los edificios que fueron acompañando la creación y consolidación de los pueblos de la Provincia de Buenos Aires a partir de su autonomía en 1854.

La fachada-retablo, no quiere ni puede competir con los órdenes clásicos demolidos del antiguo Teatro y de los edificios singulares del entorno existente. Se organiza a partir de un juego de llenos y vacíos que van caracterizando las distintas partes del Centro Cultural, pero dentro de una concepción de piel o fachada unitaria.

Sin mostrar simetrías, ofrece como elemento clave el contrapunto existente entre una composición rítmica y otra aleatoria de los huecos o aventanamientos a partir de una estudiada relación interior-exterior del edificio, conformando un verdadero *"tapiz tectónico, de este retablo celebratorio a Florencio Constantino."*

La composición rítmica, enfatiza y busca una integración visual tanto con la Plazoleta Cultural propuesta, como con la Escuela N° 1 Bernardino Rivadavia, referencia ineludible del paisaje a ser captada desde el Centro Cultural.

La piel calada del edificio se ha concebido para desdibujar sus propios límites. De día, la composición aleatoria o *"celosía"* filtra la luz solar generando dinamismo a espacios centralizados (Hall del Teatro) y otorga flexibilidad de armado a espacios indeterminados o cambiantes en el tiempo (Escuela de Arte). A la vez que permite a los usuarios ver sin ser vistos.

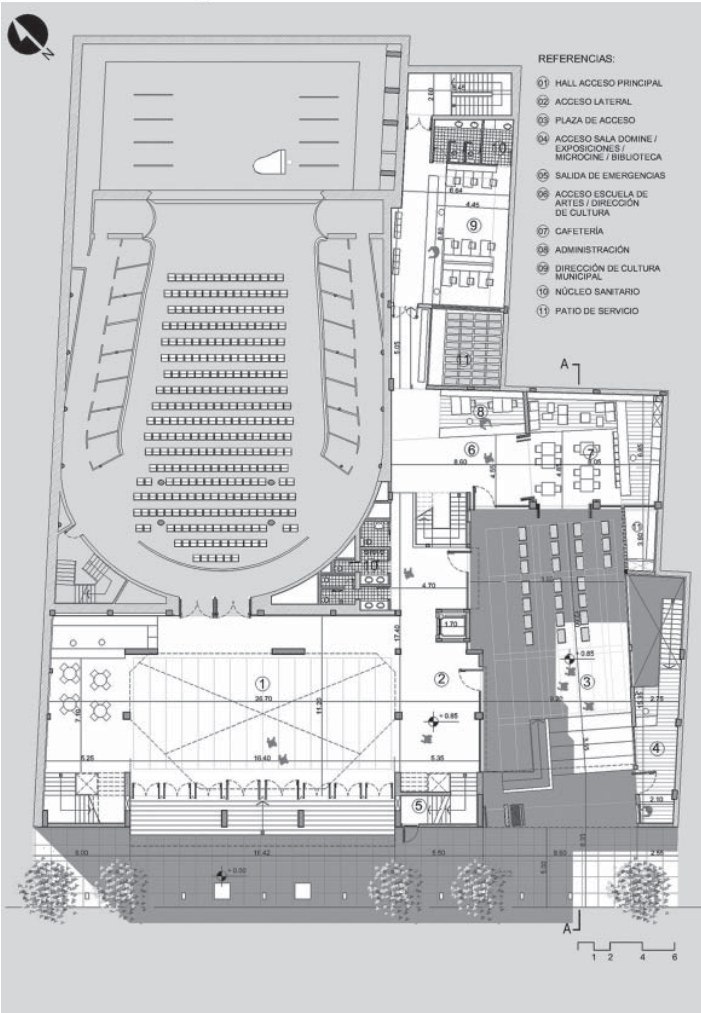
De noche, esta celosía convierte al Centro Cultural en un enorme *"fanal"* que sirve como referencia al pasante. Este elemento compositivo resuelve un aspecto clave de la fachada-retablo, como es la integración en una pieza única del hueco de la terraza a la que desborda el Auditorium en la última planta, desde el cual se pueden obtener distintas imágenes o postales de la Plaza 25 de Mayo y la Iglesia Santa Rosa de Lima.

Finalmente ésta pieza arquitectónica, puede contribuir a funcionar como una pantalla gigante del Centro Cívico de la ciudad, para la realización de espectáculos masivos al aire libre o promocionar eventos singulares, cubriéndose con un telón temporario que se sujeta a la estructura principal de la celosía propuesta.

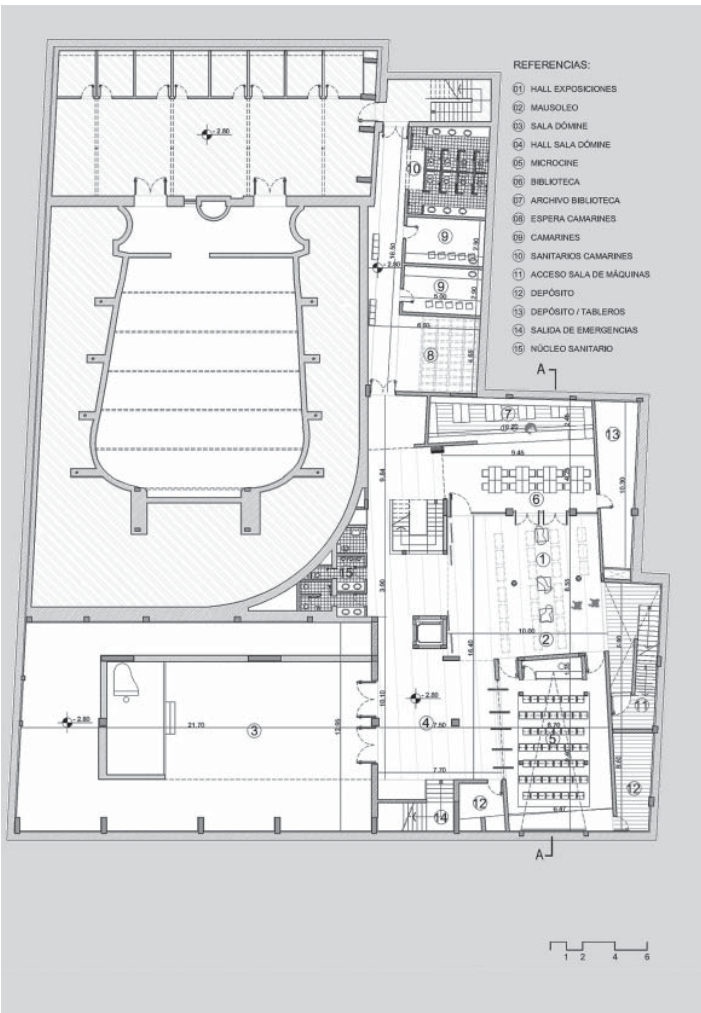
tería de ascensores y la escalera de acceso a la Escuela de Arte.



PLANTA BAJA NIVEL +0.85 MTS.



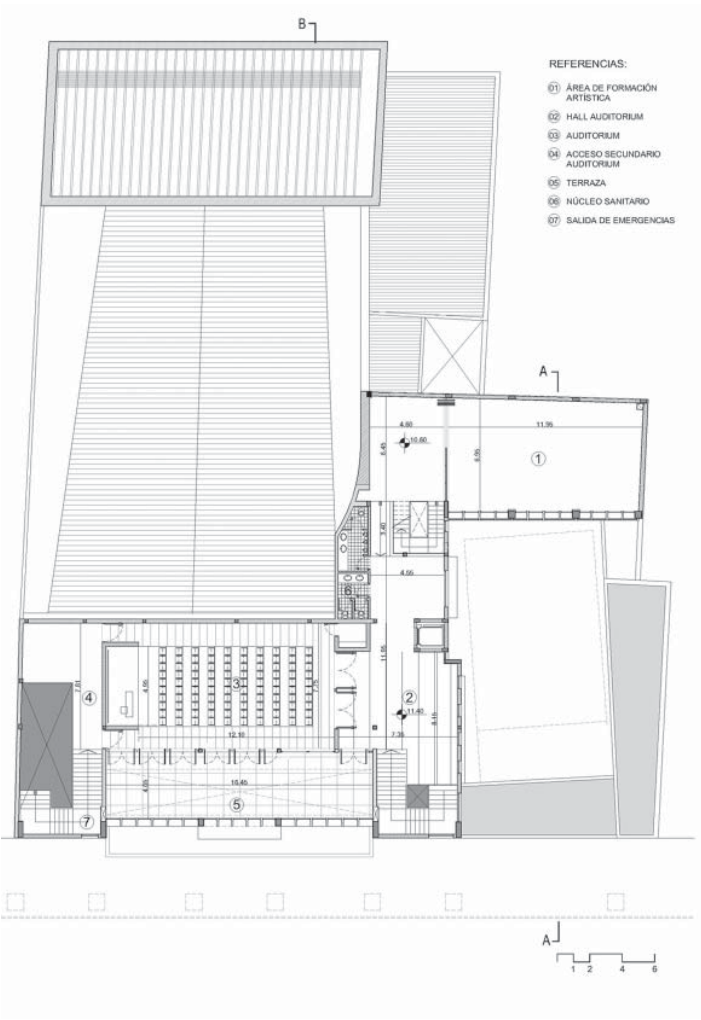
PLANTA SUBSUELO NIVEL -2.80 MTS.





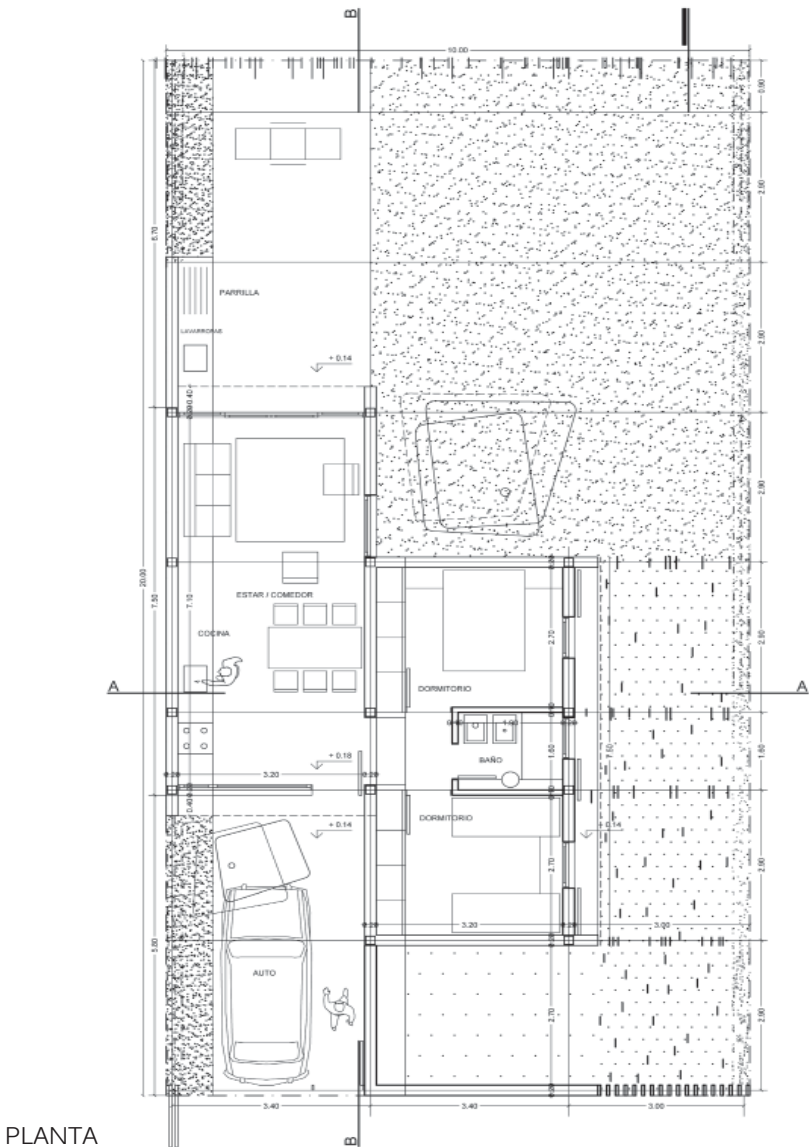
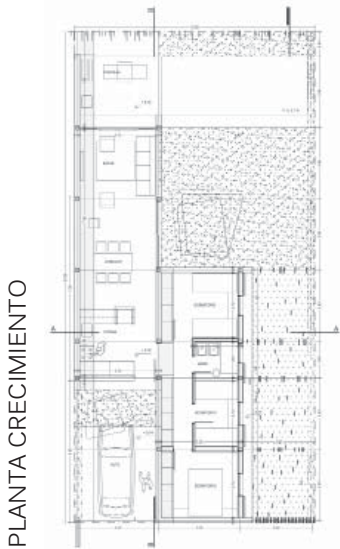
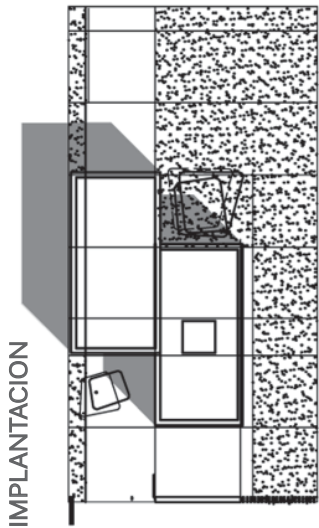
PLANTA AUDITORIO NIVEL +11.40 MTS.

CORTE A-A

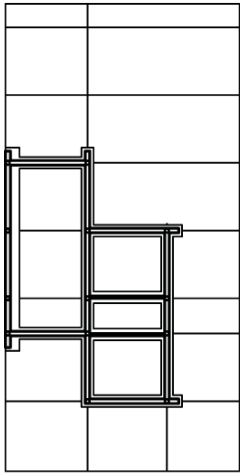


Concurso Nacional de anteproyectos de vivienda de interés social de la provincia de Neuquén

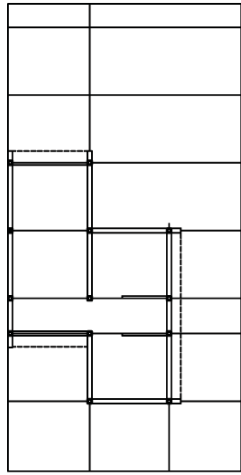
1º Premio. Julia Molina, Josefina Morin, Francisco Petraglia, Jorge Sánchez



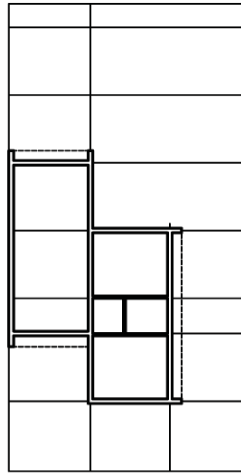
ESTRUCTURA



FUNDACION - ZAPATA CORRIDA



MAMPOSTERIA Y REFUERZOS



ENCADENADO SUPERIOR

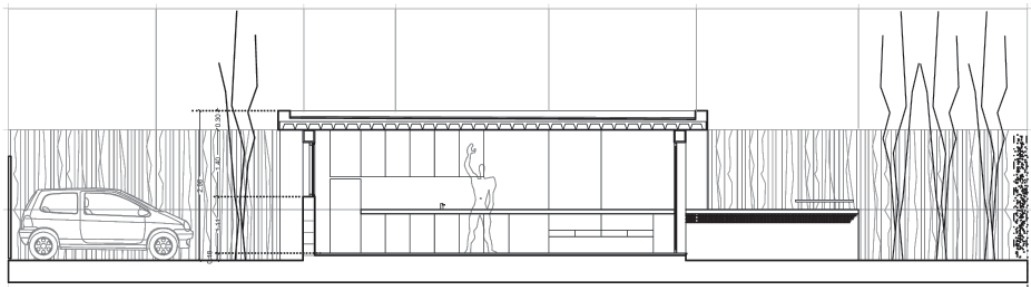


LOSETA DE HORMIGON PREMOLDEADO

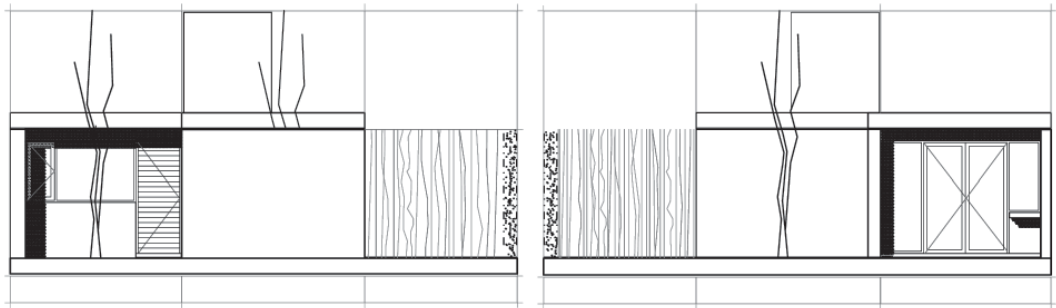
VISTA LATERAL

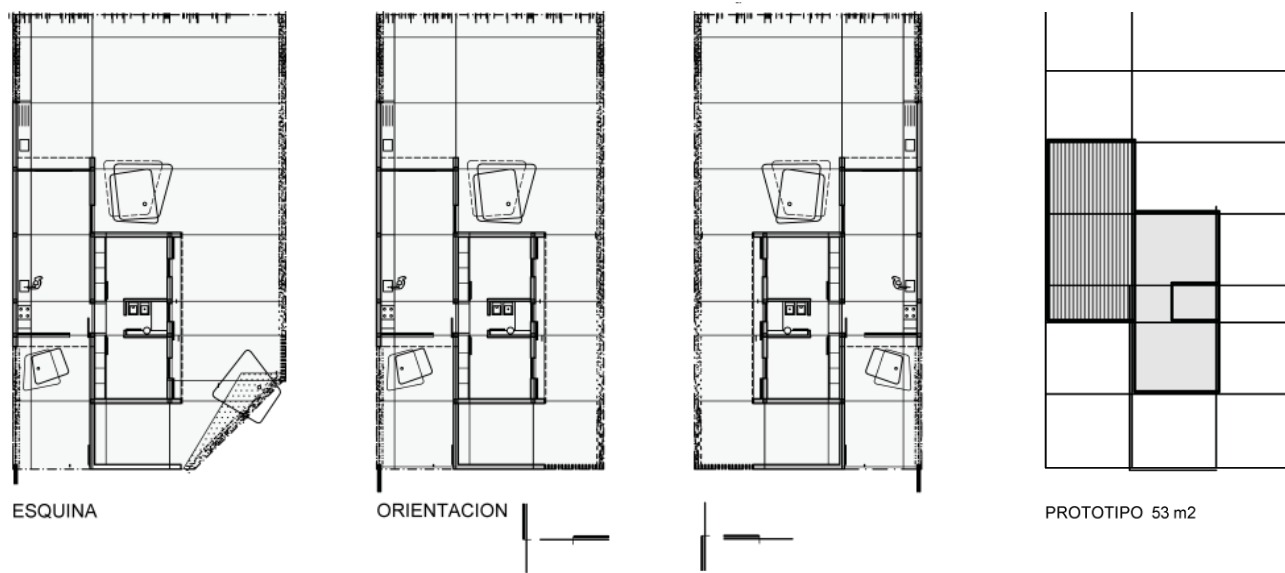


CORTE B



VISTA FRENTE
VISTA FONDO





Memoria

El problema de la vivienda social radica en la ausencia de un concepto integrador de la vivienda techo por el de vivienda hábitat, entendiendo éste último como la construcción de urbanidad. Basados en esta definición, creemos que los límites de la vivienda se extienden a los del terreno; proponiendo una forma de ocupación que enriquezca y amplíe la dimensión perceptual de ésta, a través de patios (accesos), expansiones (social - dormitorios), sector (pileta, parrilla, auto) y áreas (crecimientos).

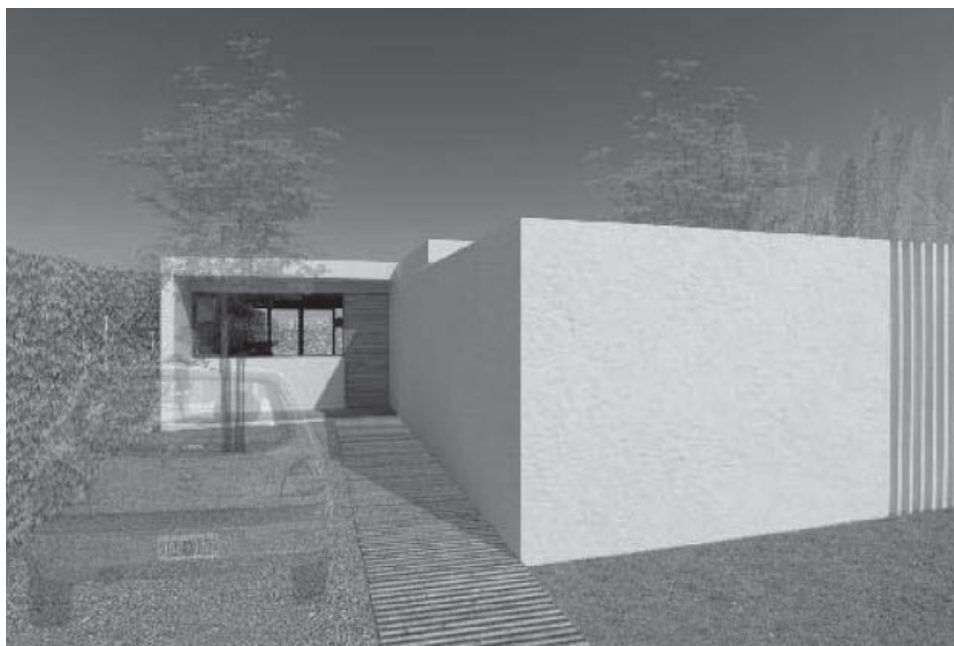
Formalmente está compuesta por dos pabellones apaisados que expresan una clara síntesis, materializada en el tratamiento estético de los elementos constructivos y en la economía de medios.

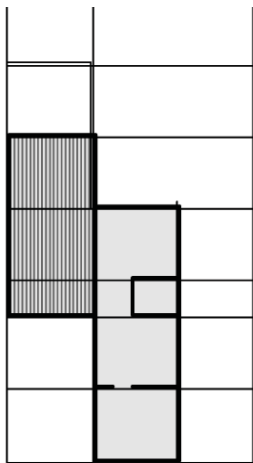
Como principio ordenador, el proyecto separa el sector privado, del área social desarrollando cada uno de estos en una superficie de 3,20m. x 7,20m. de medida interior.

El espacio es lo más importante y se limita a crear zonas donde cada actividad encuentra su lugar y su escala, tal como sucede con el sector dormitorios, en un espacio controlado y propio.

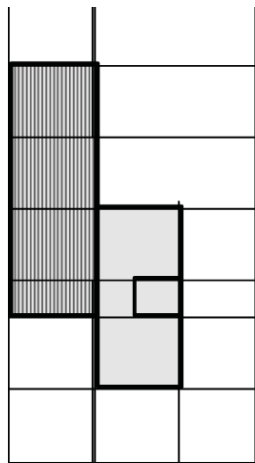
Los techos definen lugares y las carpinterías apenas nos limitan con el exterior; los muros y los muebles crean las direccionalidades deseadas; algunos elementos se desmaterializan para actuar como planos, líneas o transparencias y otros expresan toda su humanidad como placares, bibliotecas, mesadas, cocina, mesas y parrilla.

La escalabilidad que suele acompañar el crecimiento del núcleo familiar original se interpretó como un incremento de los dormitorios y de las áreas comunes con criterio de flexibilidad sin modificar la esencia y la estructura del proyecto.

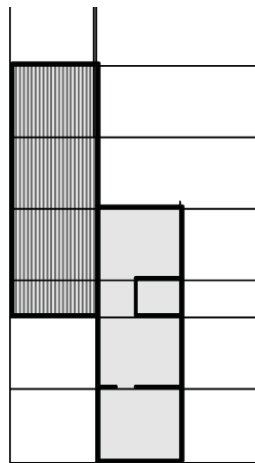




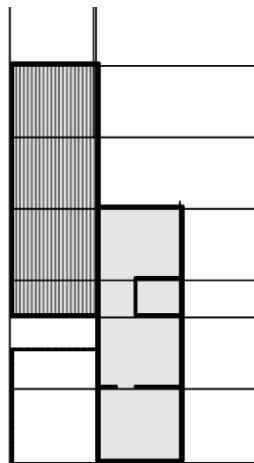
ESTAR - COMEDOR 26 m²
3 DORMITORIOS



ESTAR - COMEDOR 46 m²
2 DORMITORIOS



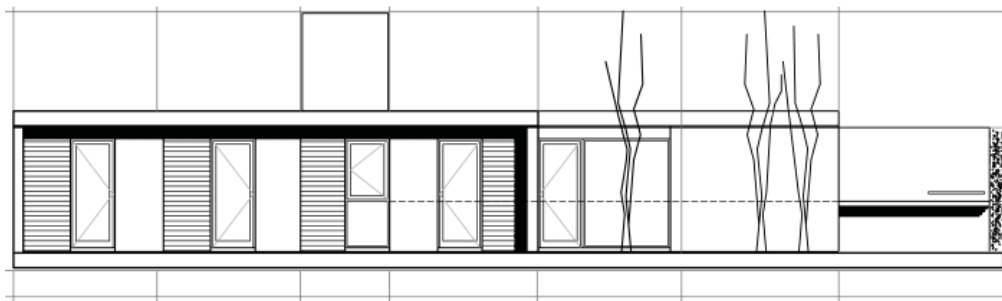
ESTAR - COMEDOR 46 m²
3 DORMITORIOS



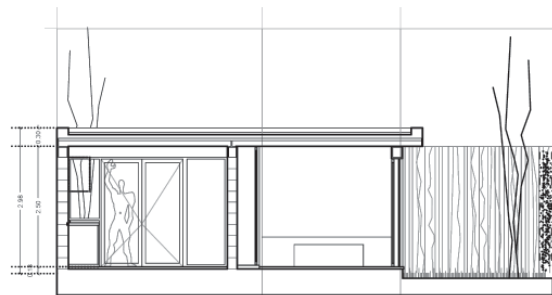
ESTAR - COMEDOR 46 m²
3 DORMITORIOS - GARAGE



VISTA LATERAL



VISTA CRECIMIENTO



CORTE A



Curso de posgrado El proyecto moderno.

Taller de Proyectos. Edición 2010.

Profesores Guillermo Posik y Pablo Reynoso

Introducción

Ante el pluralismo y la dispersión que sufre la arquitectura en la actualidad, es difícil sustraer el proyecto de soluciones pertenecientes a universos estéticos distintos -cuando no contradictorios-, debido a la falta de identidad de una práctica que se desarrolla impulsada por la inercia y orientada por doctrinas y movimientos que se suceden periódicamente unos a otros.

La larga serie de correcciones estéticas y operativas -inaugurada por el brutalismo a mediados de la década del sesenta- hace difícil abordar la concepción del proyecto moderno desde un marco coherente. No se puede confundir la modernidad con un conjunto de rasgos estilísticos ni de preceptos morales o ideológicos, sino que es preciso reconocerlo como un modo de afrontar y resolver la construcción de la forma con la consistencia que caracteriza su idea específica de orden.

Cimentar la arquitectura en una idea moderna de forma implica reconocer -aún hoy- que desde los inicios del siglo XX no se ha conseguido superar los modos de concepción visual que el arte moderno inauguró.

Debido a la ausencia de un sistema estético previo -como sucedía en el clacismo- la acción subjetiva del arquitecto adquiere una relevancia particular en la práctica de la arquitectura. Sin embargo, este modo "subjetivo" de concebir -basado en valores que aspiran a ser universales- acaba produciendo objetos específicos dotados de una formalidad concreta que identifica la obra.

Si se quiere recuperar la dimensión ordenadora propia del proyecto moderno, es fundamental establecer con claridad el marco en el que se inscribe su práctica. Para ello es preciso esbozar los fundamentos estéticos de la modernidad -ámbito cultural de la arquitectura de hoy- para que el proyecto recupere la capacidad "formativa" que caracterizó a la arquitectura de los dos primeros tercios del siglo pasado.

El curso se centrará en la identificación de los valores de la modernidad arquitectónica, sus orígenes en las vanguardias constructivas de principios del siglo XX y su relación con los criterios de proyecto que responden a una idea abstracta de forma, haciendo especial hincapié en los materiales de la arquitectura, como elementos básicos de un proyecto que, en la medida en que se basa en la experiencia, puede superar el impulso primitivo de la originalidad para alcanzar los objetivos supremos de la coherencia y la calidad.

El proyecto de arquitectura es, a la vez, la herramienta y el objeto del conocimiento específico del arquitecto que hace de él un operador único e inigualable en la configuración del espacio arquitectónico. Nadie como él concibe el habitar, para quien el proyecto constituye el instrumento fundamental de su práctica, orientada a otorgarle consistencia formal al edificio.

Sobre estas coincidencias y a partir del convenio de colaboración entre la Facultad de Arquitectura de la UNLP y la Facultad de Arquitectura de la UFLO hemos construido a través de diversas actividades académicas -que incluyen la visita de Helio Piñón en 2009 y de Javier García Solera en 2010- un espacio de intercambio y debate con el objetivo de acortar las distancias geográficas y acercar las coincidencias que nos permitan encontrar denominadores comunes, que hoy fructifican en la realización conjunta de Curso de Posgrado El Proyecto Moderno para alumnos avanzados, profesionales y docentes tanto de la UNLP como de la UFLO (subsede Comahue) y el Colegio de Arquitectos de Neuquén, a orillas del río Limay.

Se presentan a continuación una selección trabajos de La Plata y de Neuquén de un total de 25 trabajos realizados.

Profesores del curso:

Guillermo Posik | FAU • UPC * (Profesor Responsable) - Pablo Reynoso | FAU - Alejandro Delucchi | UBA • UFLO *** - Néstor Sulkin | UBA • UPC - Pablo Frontini | UNdelar ** • UPC - Ricardo Fernández Rojas | UBA • UPC - Sebastián Adamo | UBA • UPC Marcelo Faiden | UBA • UPC - Bernardo Roselló | FAU - Hernán Vázquez | FAU • UPC - Malena y Jerónimo Ballesteros | UBA • UFLO

- * Universitat Politècnica de Catalunya.
- ** Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de la República, Uruguay.
- *** Universidad de Flores

Temas

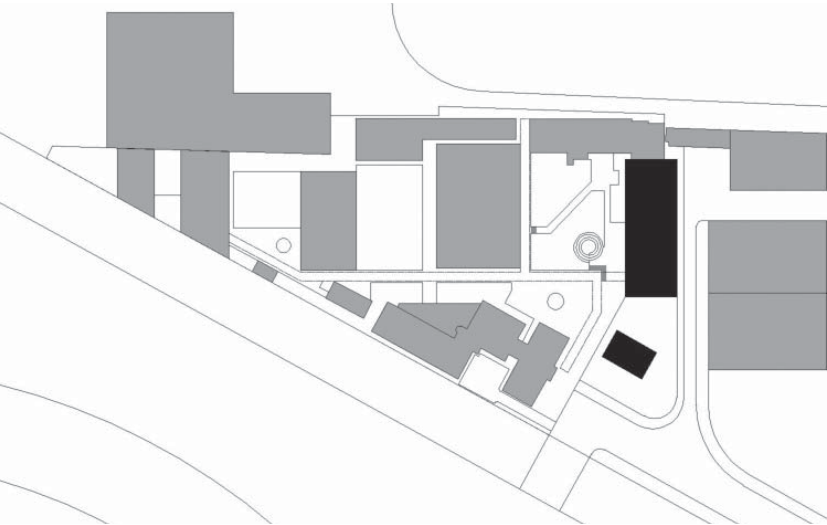
El Proyecto Moderno La Plata.

El objeto de este ejercicio es proyectar un edificio de aulas-taller con distintas capacidades y despachos para que los talleres de arquitectura desarrollen las tareas complementarias a la docencia en el ámbito de la facultad con una superficie total de 1.800 m2.El edificio deberá emplazarse dentro del área que ocupan actualmente las aulas 1 y 2 de la FAU, el antiguo edificio de Agrimensura y los espacios circundantes a ellos según se especifica en el plano adjunto.

El Proyecto Moderno Neuquén.

El objeto de este ejercicio es proyectar un edificio destinado a un Centro Comunitario Barrial con una superficie total de 1.000 m2. El edificio deberá emplazarse dentro del terreno que se detalla a continuación y los espacios circundantes a ellos según se especifica en el plano adjunto.

Curso de posgrado El proyecto moderno.
Posik, Reynoso



IMPLANTACION LA PLATA



IMPLANTACION NEUQUEN

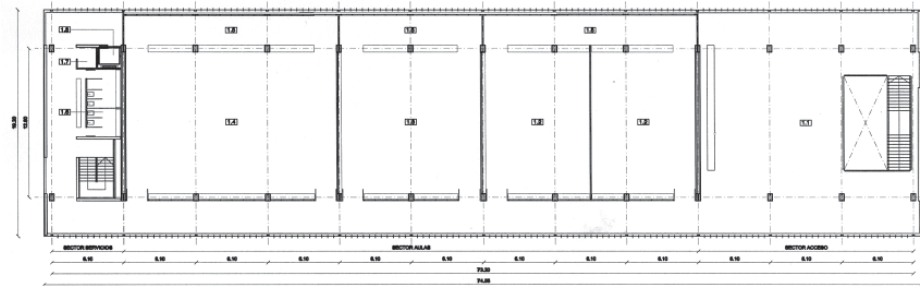
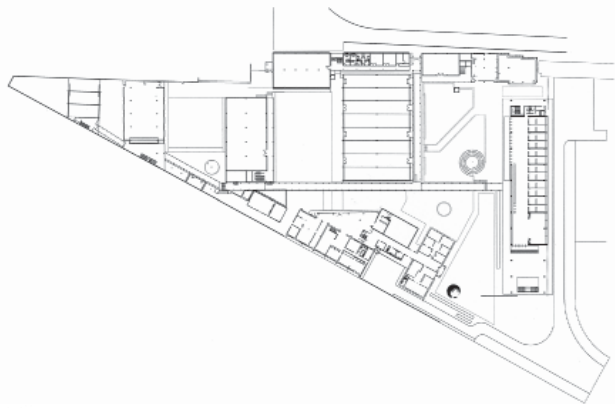
Memoria.

Se propone un cuerpo prismático rectangular que contendrá la totalidad de las funciones dentro de un perímetro lo mas ajustado posible y que mediante una serie de operaciones simples responderá a las necesidades del entorno existente. El edificio se colocara paralelo a la calle de servicio, y mediante un desplazamiento se despegara del edificio existente del buffet, incorporando de visualmente al patio de la Facultad el edificio de Hidráulica de la Facultad de Ingeniería, y generando el necesario límite y caracterizando el patio existente. Con este desplazamiento se generara además un patio de acceso a la Facultad, proponiendo y calibrando un adecuado dialogo con el edificio institucional (el "chalecito") existente de la Facultad.

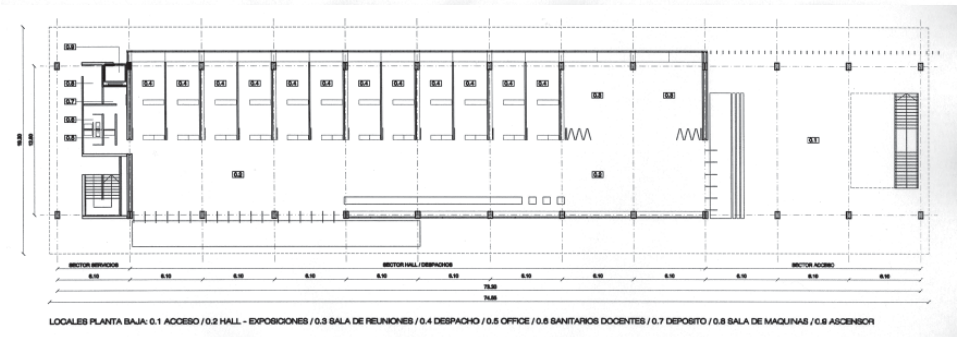
La conformación de edificio se dará por la colocación de tres planos horizontales equidistantes, que aprovechando el desnivel del terreno existente alojaran en la menor altura resultante las funciones de los despachos y hall de exposiciones, liberando las alturas mayores para las funciones pedagógicas. Esta organización estará soportada por un esquema estructural que busca el compromiso entre rendimiento estático y flexibilidad de usos, un sistema de columnas moduladas cada 6.10 m y separadas 12 m en el sentido contrario, con voladizos a cada lado de 3 metros que alojaran los sistemas circulatorios horizontales y ayudaran a estabilizar la estructura achicando los momentos flectores resultantes en el sector de mayor luz entre apoyos.

La organización se completa con dos puntos fijos en ambos extremos de la pieza, en el sector lindante con el acceso principal de la facultad, una escalera de importantes dimensiones, que conecta funcional y espacialmente al sistema, articulando y dando límite al sector de terrazas que oficia de patio elevado y mirador del edificio. En el otro extremo se ubica un segundo sistema de circulación vertical, escalera de emergencias y elevador, y el grupo de sanitarios y sala de maquinas.

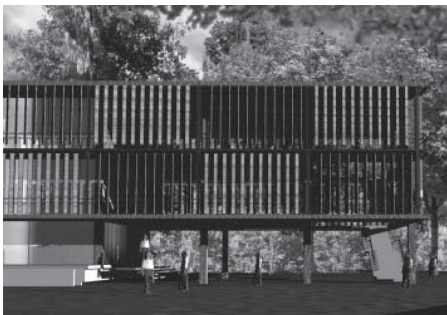
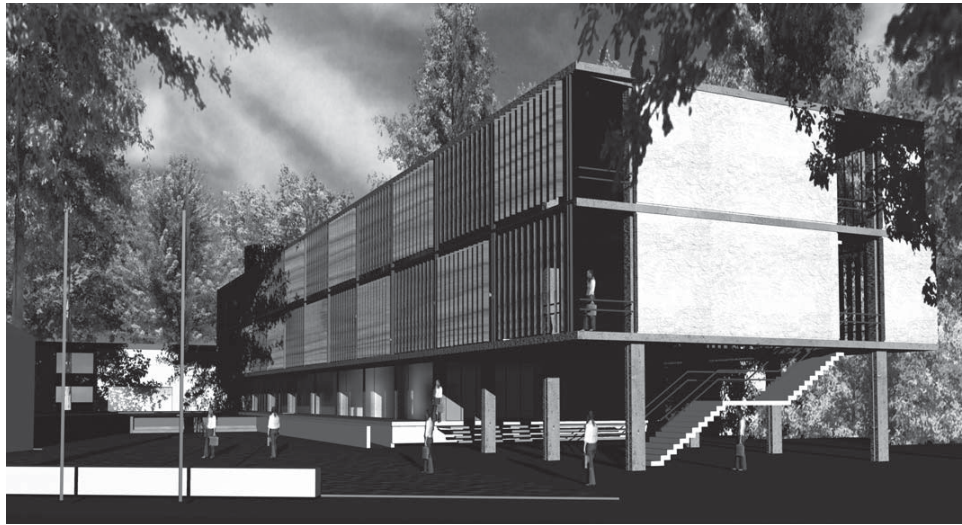
Constructivamente el edificio explora en una tecnología que exprese la naturaleza propia de los materiales, centrando su búsqueda en las leyes de composición formal de la pieza mediante la resolución del detalle arquitectónico, antes que en la complejidad de los materiales empleados. Una simple estructura resistente de hormigón armado, cerramientos de carpintería de aluminio y paños transparentes o translucidos de vidrio según las necesidades funcionales y un sistema de lamas de madera sobre el límite exterior del edificio para producir el necesario acondicionamiento lumínico de los sectores pedagógicos son suficientes para resolver la materialidad de un edificio que busca el compromiso entre la sencillez constructiva y el futuro mantenimiento al que será sometido.



LOCALES PLANTA PRIMERA Y SEGUNDA: 1.1 TERRAZA ACCESO / 1.2 AULA 100 m² / 1.3 AULA 180 m² / 1.4 AULA 250 m² / 1.5 DEPOSITO AULA / 1.6 SANITARIOS ALUMNOS / 1.7 SALA MAQUINAS / 1.8 ASCENSOR

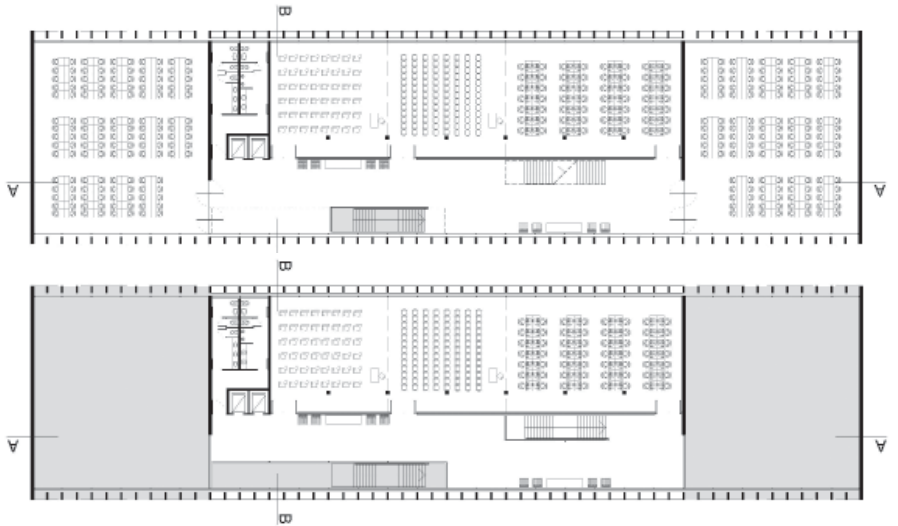
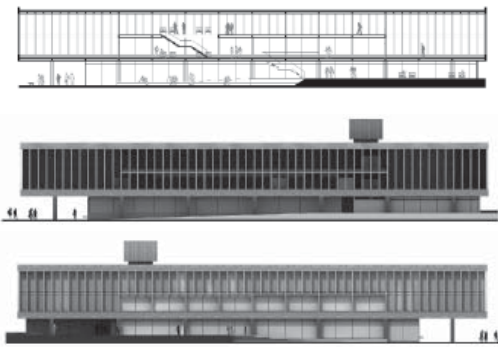
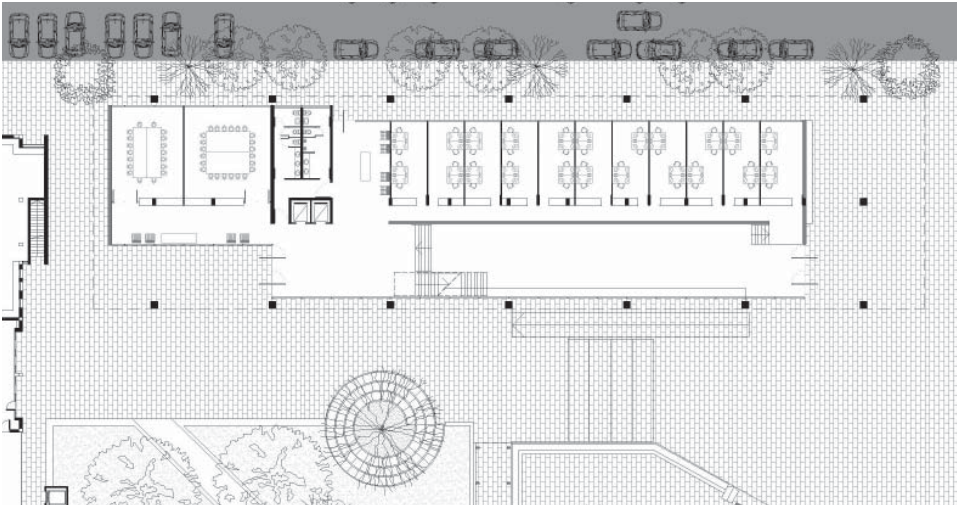


LOCALES PLANTA BAJA: 0.1 ACCESO / 0.2 HALL - EXPOSICIONES / 0.3 SALA DE REUNIONES / 0.4 DESPACHO / 0.5 OFFICE / 0.6 SANITARIOS DOCENTES / 0.7 DEPOSITO / 0.8 SALA DE MAQUINAS / 0.8 ASCENSOR



AUTORES:
Bollettino, Granado
Colaboradores:
Marcelo Basualdo,
Matías Avila

Memoria:
El monumento a los Des-
aparecidos determinó el
SENTIDO.
Un prisma de 70 x 18 x 12
mts. Contuvo el PROGRAMA
y determinó la FORMA.
En la estructura y la envol-
vente, el ARTILUGIO.



Autor: Fernando Grigioni

Memoria.

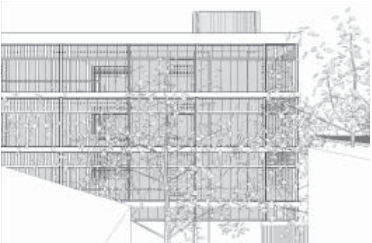
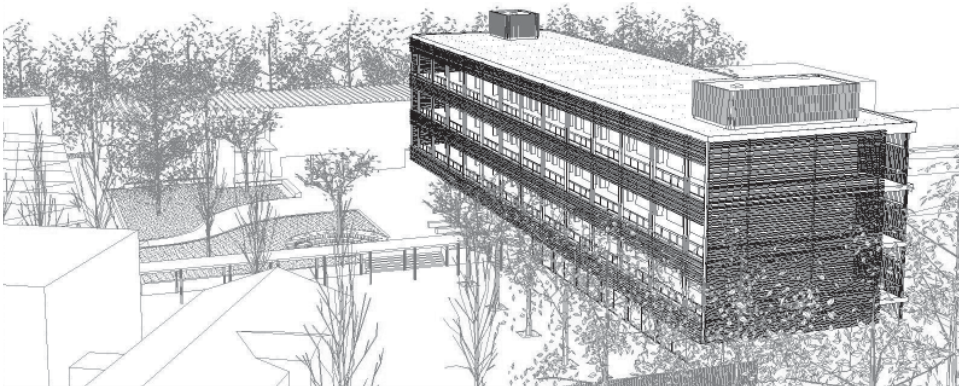
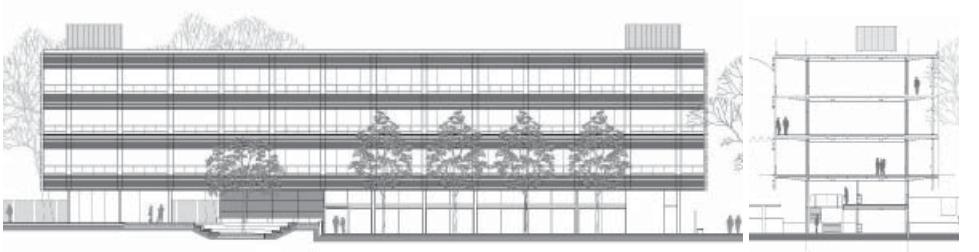
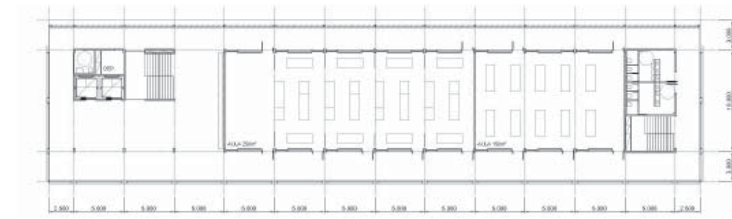
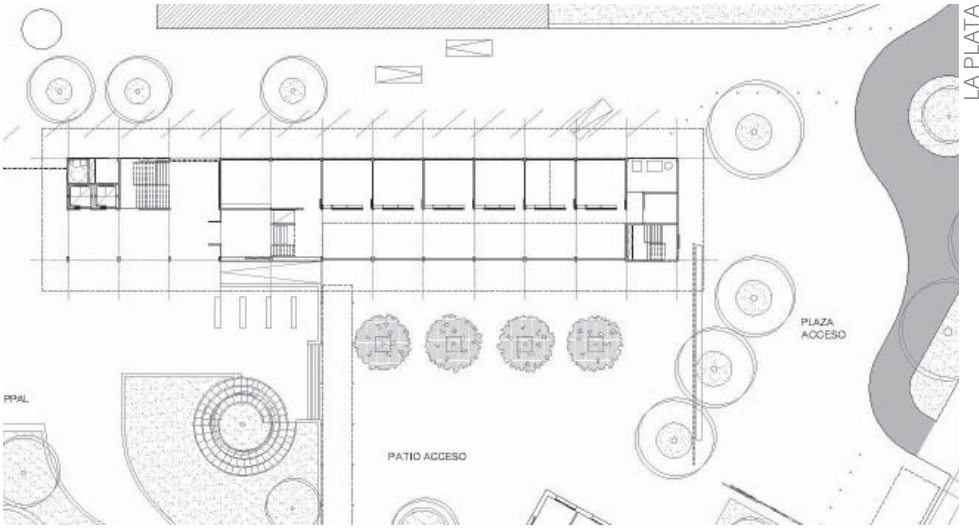
Con el múltiple objetivo de generar una explanada o plaza de accesos –peatonal, vehicular y desde el ferrobús en proyecto–, y de delimitar el predio de la FAU controlando su perímetro, se propone una pieza longitudinal que conforma un nuevo patio de llegada y favorece perspectivas largas al patio representativo e “histórico”, adelantando su percepción apenas se traspone el ingreso principal por calle 47.

La relación con las edificaciones existentes se produce a través de la cualificación de los vacíos –verdadero espíritu de este conjunto edilicio dada la particular calidad ambiental del parque en que se ubica–, y de su puesta a escala con la nueva ampliación. Con igual propósito se plantea la vinculación con el sistema de galerías de circulación semicubierta y se propone su paulatina renovación según un nuevo tipo constructivo.

El bloque propuesto para el aulaario contempla en planta baja y en entreplanta un sector para despachos de profesores, salas de reuniones y exposiciones; y en los niveles subsiguientes un sector de aulas de distintas superficies, éste último con sistema circulatorio y de expansiones en galerías y terrazas semicubiertas, al igual que el resto de los pabellones existentes.

El sistema estructural queda claramente expuesto en el corte transversal y presenta pilares de sección rectangular más dos núcleos de tabiques de hormigón visto; y losas de entrepisos y cubierta alivianadas en una dirección de armado principal con cantilever perimetral; sin vigas intermedias para favorecer la flexibilidad en la compartimentación del espacio y el pasaje de tuberías de acondicionamiento térmico por aire. La estructura de la entreplanta del sector de despachos está resuelta con periferia de acero y losetas pretensadas.

Elementos metálicos que resuelven las barandas y el control solar –atento a las distintas orientaciones–, y a un tiempo controlan o permiten las visuales hacia y desde el edificio, según consideraciones de usos y de vistas disponibles.



AUTOR: Fernando Argüelles

Memoria.

Nuestra facultad no es un edificio cerrado, ni en un solo volumen, todo lo contrario, es abierto y conformados por edificios diferentes "desparramados" por el bosque.

El proyecto toma como dato principal estos puntos, así elementos de la arquitectura existente como la galería, estructura cerramiento e implantación son tomados en cuenta al momento de proyectar.

Todos los materiales utilizados están a la vista, tratando de eliminar lo superfluo, entonces conceptos como síntesis, economía de medios y austeridad son premisas fundamentales en el proyecto.

La estructura constituye el edificio en sí mismo, es el elemento principal definidor del espacio, se utilizaron columnas, vigas y losas premoldeadas y pretensadas, esto permite obtener grandes luces con apoyos en los lados más largos y liberar toda la planta.

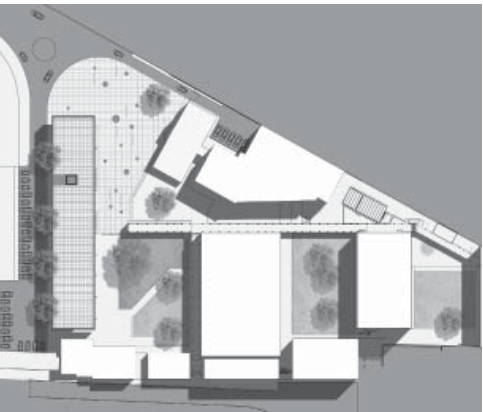
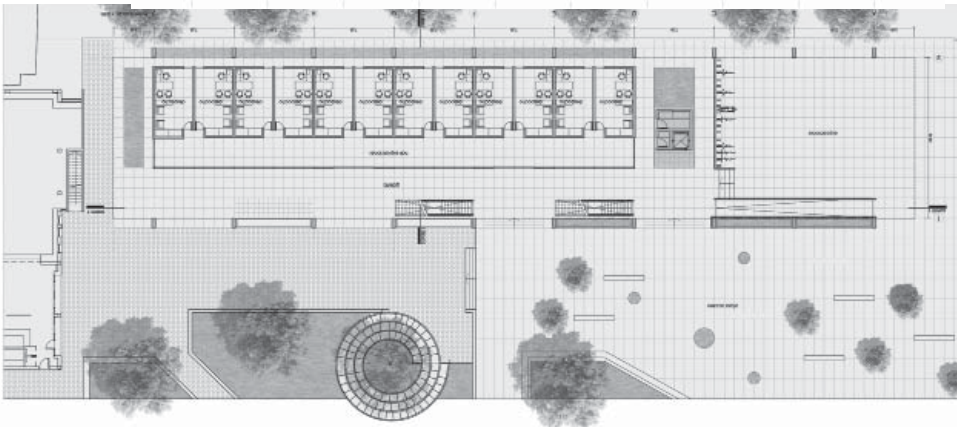
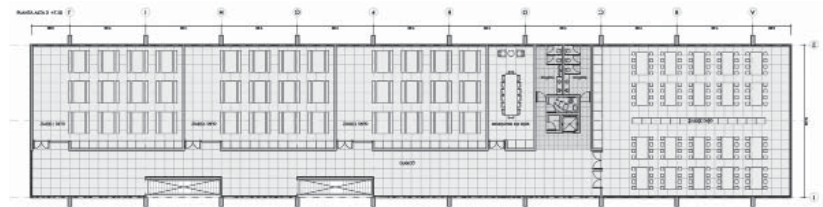
El único elemento fijo es el núcleo, lo demás puede cambiar.

La flexibilidad, se expresa como posible cambio, permitiendo distintas configuraciones de plantas y fachada.

La galería, el lugar de encuentro de la facultad, se utiliza como espacio de circulación al aire libre y expansión con vistas al patio y resguardo del sol.

El cerramiento de perfiles Uglass, más cerrado hacia las vistas desfavorables, tiene como función la de crear una piel uniforme, de día deja pasar la luz, creando un espacio controlado de luminosidad y de noche la piel se "enciende" convirtiendo así al edificio en un hito o faro de la facultad reconocible desde la llegada sobre calle 47.

El edificio resultante es una construcción básica de imagen fuerte, simple y flexible adaptable a los cambios que se sucedan en el futuro.



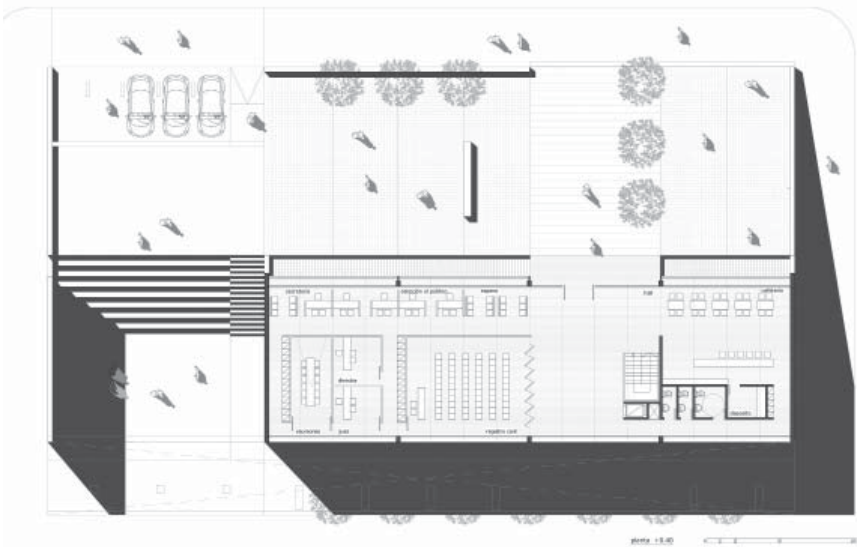
AUTOR: Alejandro Szilak

Memoria

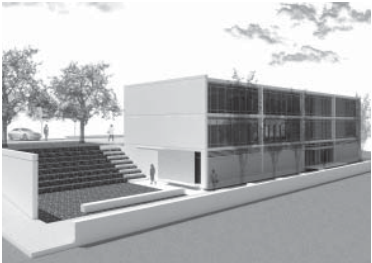
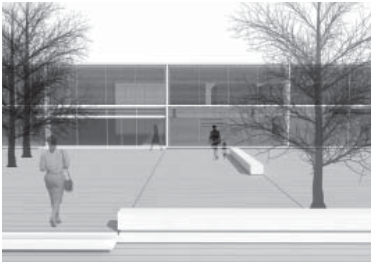
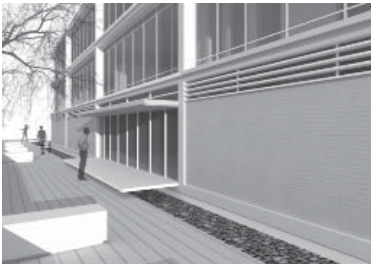
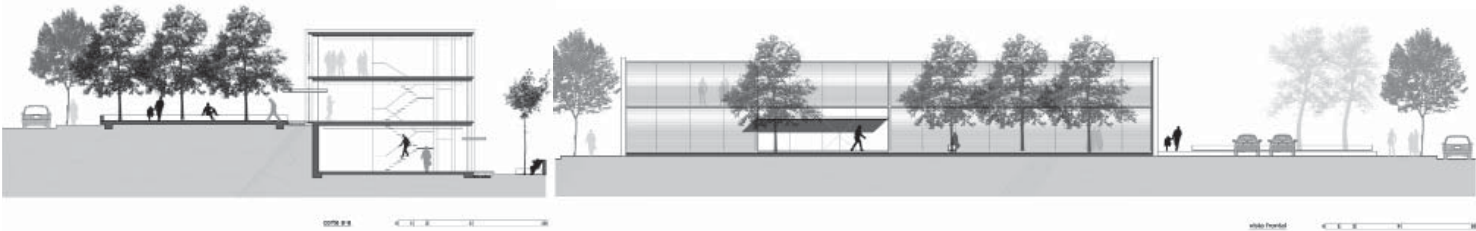
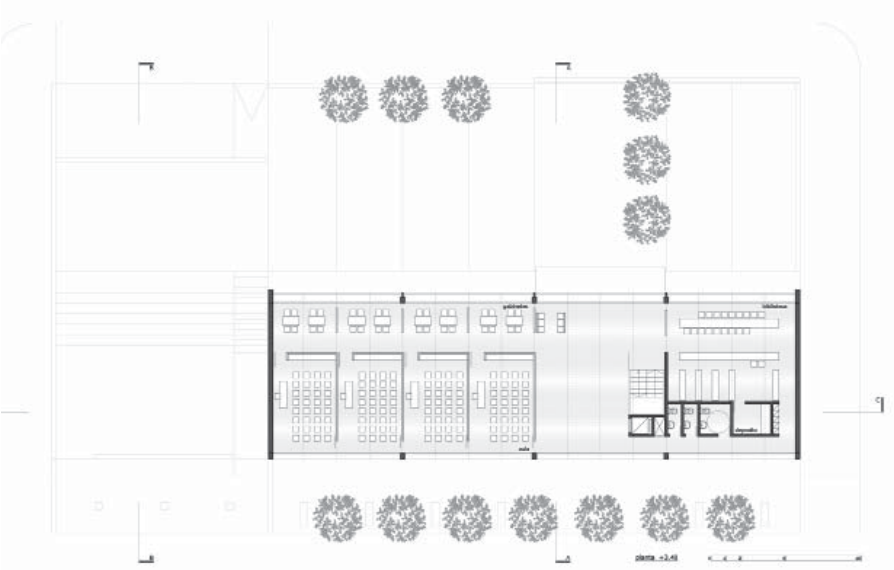
Se buscó una posición ortogonal del edificio a fin de aprovechar las diferencias de cota de nivel para los dos accesos proyectados; dejando una plaza como ingreso al acceso principal y un corredor posterior peatonal como ingreso directo al S.U.M. El edificio se re-cuesta sobre la calle lateral mas transitada (Mendoza), liberando la derecha del edificio a un espacio de uso exterior peatonal, directamente vinculado con la estructura del barrio.

La definición de una estructura clara y precisa marcó la estrategia proyectual, así ésta define el proyecto y se convierte en el orden interno y espacial del edificio. Tres plantas con cinco pórticos paralelos de hormigón armado definen el proyecto espacial y visual; de esta manera libera la planta a cualquier programa necesario, dotando a cada una de la flexibilidad necesaria para cumplir con el programa requerido.

La visualidad del edificio proyectado es el resultante de concebir un sistema preciso, donde los elementos constitutivos del artefacto crean una totalidad que los ordena.



NEUQUEN



AUTORES: Cecilia Bóveda, Sabrina Bruno, Analía Caballero, Santiago Giuliani, Gustavo Maidana, Mónica Videla

Memoria:

La propuesta plantea una intervención que propone la menor ocupación del suelo sobre el nivel de la calle de acceso, con el objetivo de liberar las visuales en el sentido Norte \ Sur y para definir un espacio público en relación a la calle.

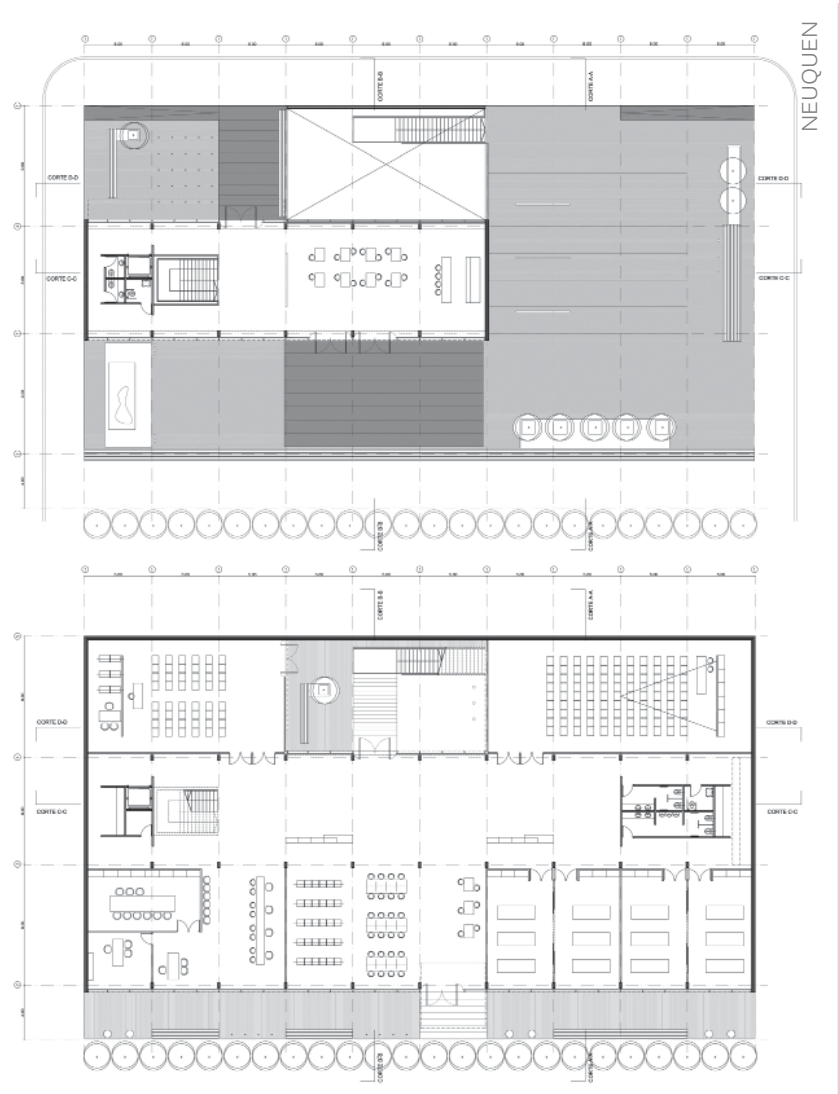
Se propone entonces una pieza de un solo nivel sobre la Av. Le-loir y se define una plaza seca provista de equipamiento.

En el nivel -3.00m se produce un pasaje arbolado que funciona como "atajo" entre las dos calles laterales, con un acceso independiente a la biblioteca ubicada en la planta inferior del edificio.

La planta se estructura a partir de 3 franjas longitudinales, la central organiza el hall y las circulaciones de todo el edificio, ubicando dos núcleos húmedos, uno en cada punta. La franja norte resuelve el programa del Auditorio y del Registro Civil. La banda Sur alberga aulas, biblioteca y la parte administrativa.

En la planta superior se materializa solo la banda central, definiendo el acceso, núcleo húmedo y bar.

La retícula estructural en planta es de 6m x 8m. Los planos horizontales de cubierta y entrepiso están resueltos con losas de hormigón armado, los muros laterales son de ladrillo pintado de blanco, los cerramientos de la cara Norte y Sur se materializan con carpinterías de chapa adecuándose a los requerimientos de la orientación y a las solicitudes del programa.



AUTORES: Dawidowicz Alexis,
Mercado Agustín

Memoria

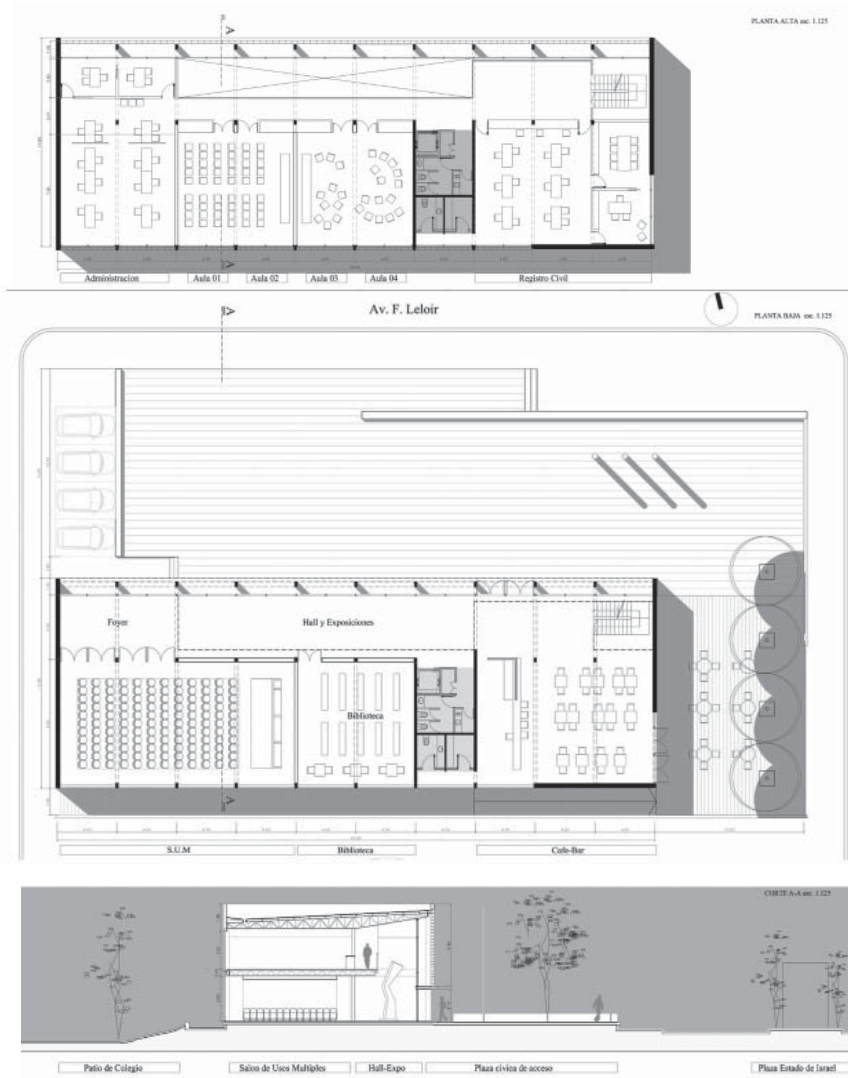
El edificio se sitúa sobre el solar de manera de determinar un gran espacio público de llegada sobre su frente y se recuesta sobre uno de los laterales permitiendo un desequilibrio armónico que busca acotar y dar proporción a los espacios vacíos exteriores, dándole orden y jerarquías.

Un edificio compacto, definido entre dos laterales sólidos, con austeridad y contundencia, donde su mayor ambición está dada por resolver la complejidad del programa y las características del sitio con muy pocos recursos formales, pero con una profunda búsqueda en reinterpretar el uso convencional de los materiales.

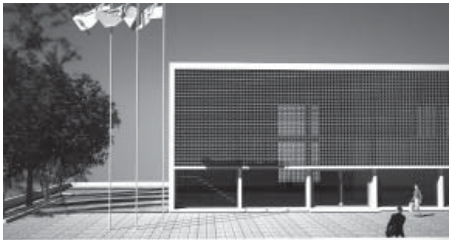
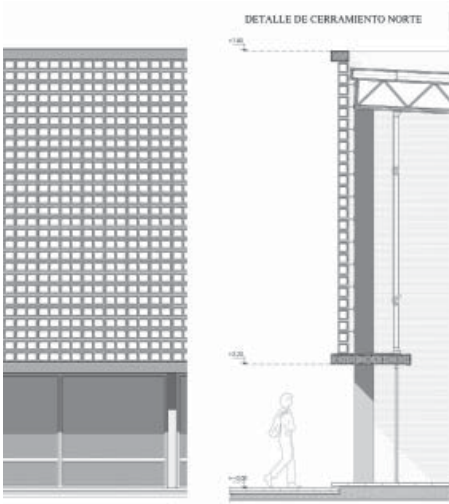
El frente y contra frente resuelven con el mínimo recurso su condición de orientación y relación con entorno.

Una estructura de hormigón que determina la condición formal del edificio, y que a su vez está dada por el estudio del cerramiento y por la relación entre edificio, geometría y lugar.

La ubicación estratégica del núcleo de servicio en la planta, define, ordena y da coherencia al programa, determinando hacia ambos lados usos diferentes, actitud idéntica a la que busca el edificio con el solar.



NEUQUEN



AUTORES: Menna Carlos Manuel, Basso
Juan Marcos, López Varela Ignacio Antonio

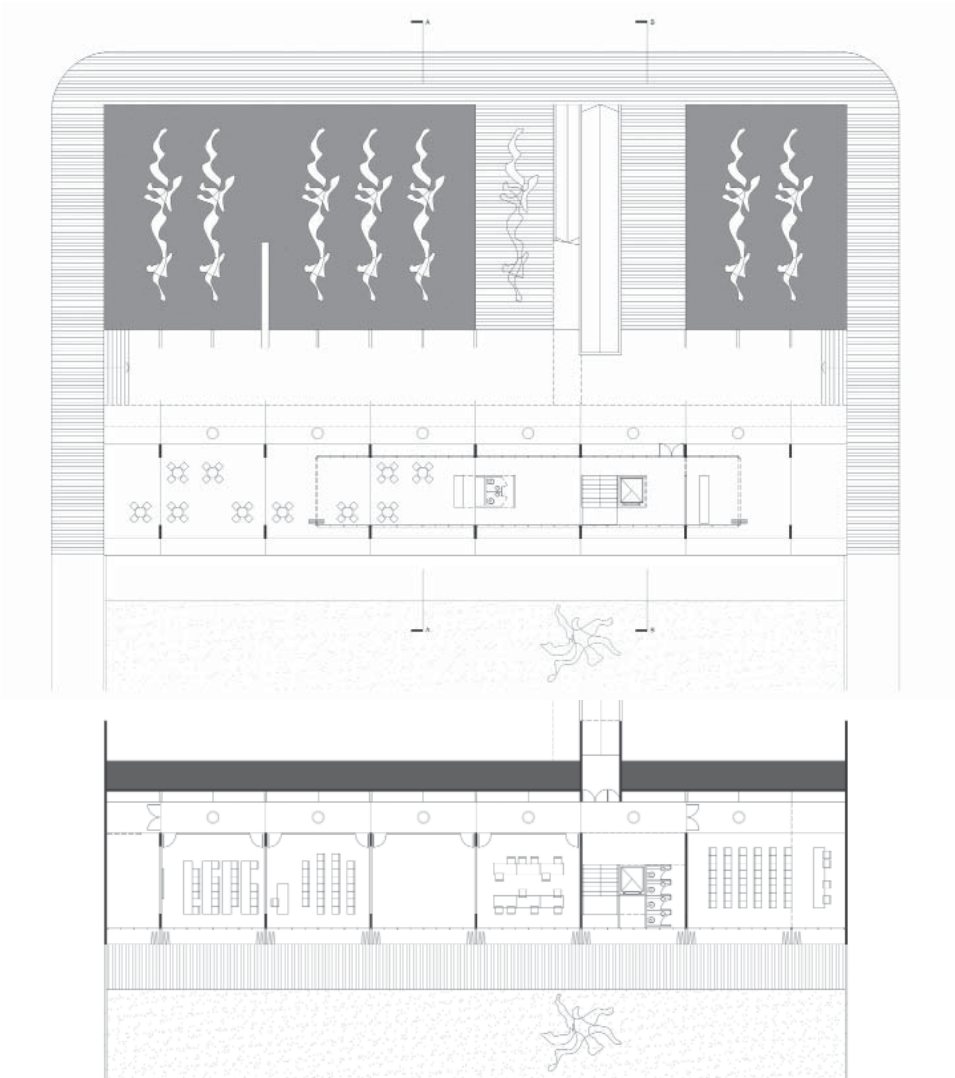
Memoria

Esta pieza arquitectónica de 50 mts x 10 mts ocupa un tercio del terreno activando dos áreas públicas. Al norte una plaza de acceso definida funcional y espacialmente por la presencia de un sistema de rampas y la verticalidad de sus álabos en contraposición a la horizontalidad del edificio, y al sur, un parque público recreativo de uso compartido con la escuela primaria existente.

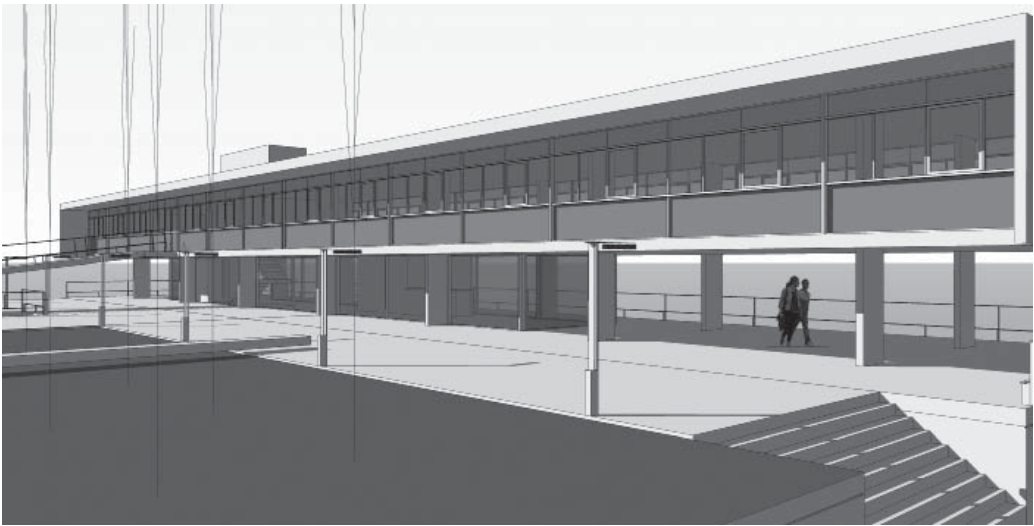
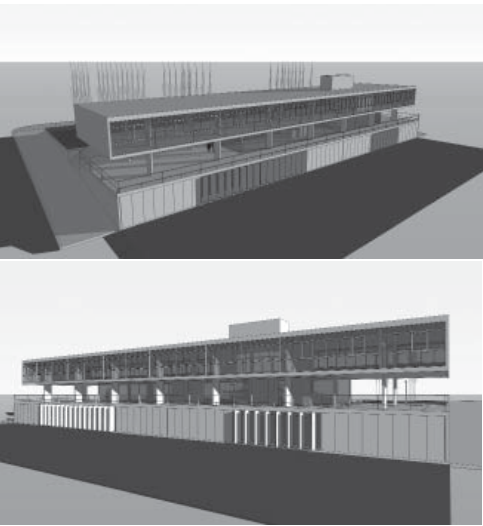
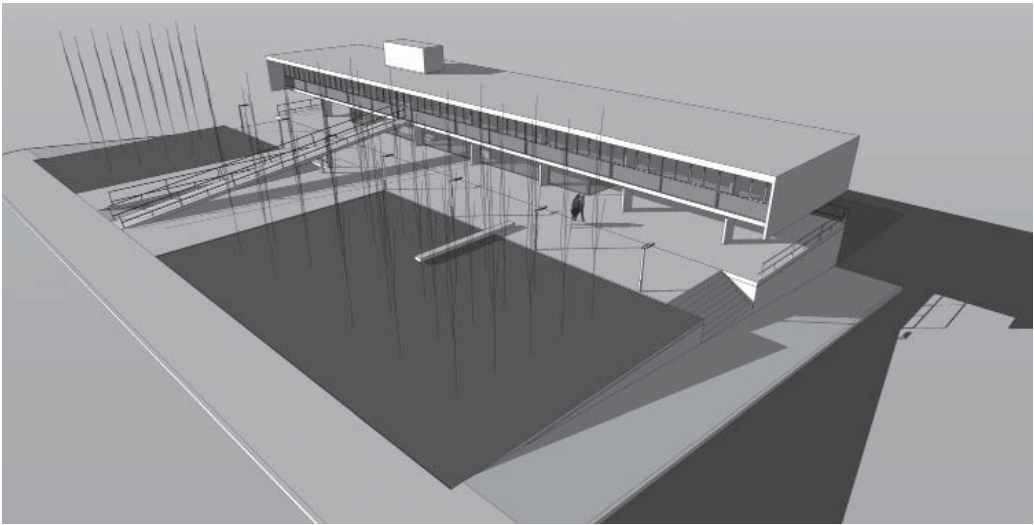
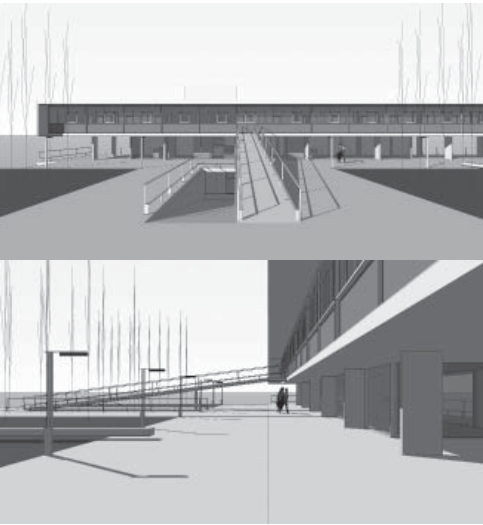
Mediante su estratégica ubicación, el edificio aprovecha el desnivel natural del terreno para estructurar un claro sistema de relaciones entre los distintos espacios públicos y el programa. Desarrollado en tres plantas, el nivel inferior alberga el sector destinado a SUM y aulas que expanden sobre el parque recreativo. En su planta intermedia, la plaza de acceso penetra en la huella del edificio cubiertas por extensas superficies semicubiertas cualificando los accesos, expansiones y lugares de espera. El sector destinado a registro civil, administración y biblioteca se despega del cero dominando ambos espacios abiertos y aprovechando la posibilidad de extender sus visuales hacia el horizonte valletano.

Las rampas proponen un sistema de recorridos exteriores que penetran en la plaza cuyo remate en la sala de espera del registro civil abre sus visuales a la ciudad, y permiten independizar los accesos a cada nivel del edificio.

La estructura soporte se encuentra definida por un módulo básico de 7.00 mts de ancho resuelto en hormigón armado, determinada por las dimensiones requeridas por el programa para un aula, módulo que resuelve satisfactoriamente la flexibilidad espacial y funcional necesaria para este tipo de equipamiento público. El cerramiento fue resuelto según las variables condiciones de orientación, visuales y que permitieron determinar las distintas situaciones de transición en cada planta, y es puesto en tensión constante con la estructura soporte, configurando la estructura formal del edificio.



NEUQUEN



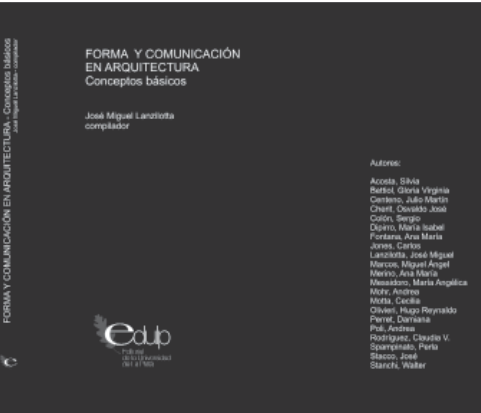
Ing. Civil Isaac Danon

El pasado 24 de julio ha fallecido inesperadamente el Ingeniero Isaac Danon, querido Profesor de nuestra Facultad. Su desaparición ha provocado un profundo pesar en sus seres cercanos y en los círculos que lo conocieron durante su destacada actividad profesional en las Facultades de Arquitectura de La Plata y Buenos Aires.

Sus estudios de Ingeniería en la Universidad de Buenos Aires le permitieron desarrollar una exitosa carrera en la que se destacó la participación en concursos nacionales junto a arquitectos de primer nivel como Justo Solsona.

El Ing. Danon se incorporó a la Facultad de La Plata como Profesor de la asignatura Estructuras I a comienzos de los años 70, reuniendo un equipo inicialmente conformado por docentes porteños y los platenses Mercedes Aschero y Martín Ostinelli. Ejerció la docencia de manera creativa durante más de cuarenta años, siendo muchos los docentes que lo acompañaron y los estudiantes conscientemente formados para poder enfrentar los desafíos de la profesión. Fue integrante del Consejo Académico de la FAU UNLP, y a comienzos del 2001, fue designado Profesor Extraordinario en carácter de Consulto de la misma en honor a su carrera y a su trayectoria como profesor Universitario.

Quienes han tenido la oportunidad de compartir su tarea docente y sus enseñanzas, despiden con inmenso cariño al Maestro, quien gracias a su gran inteligencia pudo enfrentar tantas situaciones problemáticas con claridad y criterio positivo.



FORMA Y COMUNICACIÓN EN ARQUITECTURA
Conceptos básicos
José Miguel Lanzilotta
Editorial de la Universidad de La Plata

Este libro es una compilación; un intento de establecer conceptos básicos como apoyatura a la materia Comunicación en la Facultad de Arquitectura de la UNLP. Es el propósito de los autores, que sirva como soporte teórico en el proceso de aprendizaje de los alumnos de los primeros años.

“... La adquisición de conocimientos supone la existencia de un proceso. El hombre parte de lo existente, observable, manipulable, generando el pensar en “ello”. La percepción le informa, el pensamiento en relación a experiencias anteriores y en proceso de asociación lo lleva a la abstracción de conceptos e incluso lo proyecta, con la acción, hacia una respuesta nueva (el hueso se convierte en adorno, la piedra en punta de flecha...)” (Propuesta Pedagógica, para la materia

Comunicación, Centeno, Lanzilotta, Olivieri. F. A.U., U.N.L.P., 1999).

En este proceso aparecen dos campos:

A) La teoría.

Por un lado la cuestión del conocimiento de la forma, materia prima en el acto proyectual. En nuestro caso la forma del espacio arquitectónico y su relación con lo macro, el edificio; y este a su vez con la ciudad. Entonces, las leyes de la percepción, (en la acepción de la Gestalt, como estructura) relacionadas con el estudio de la forma aparecen como un tema insoslayable. La morfología, como un instrumento conceptual en el proceso de diseño, nos sirve para acrecentar la creatividad. El estudio de las simetrías, de los diferentes tipos de proporciones, las teorías relacionadas con el color, el lenguaje arquitectónico, etc., son temas que se tratan en sus páginas.

B) La práctica.

En la práctica de la comunicación de arquitectura, aparecen instrumentos, las diferentes modalidades de expresión de la arquitectura: el boceto, la perspectiva, las técnicas manuales y las técnicas digitales, las combinaciones de ambas, etc. Todas estas a su vez están íntimamente relacionadas también con los temas teóricos cuya síntesis enunciamos en el punto “A”. De tal manera que unos como otros aparecen siempre interrelacionándose en todas las instancias del complejo proceso creativo.

José Manuel Lanzilotta



EL AUTOR Y EL INTERPRETE
Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet
Daniel Merro Johnston
Ediciones 1:100

Basado en una Tesis Doctoral, este libro representa el resultado de una particular investigación que el autor desarrolló sobre Le Corbusier y la casa Curutchet, más la relación proyectual que se estableció con Amancio Williams.

En esa investigación, Daniel Merro nos introduce en una variable muchas veces olvidada dentro del proceso del proyecto: la incidencia del cliente y sus demandas, sumando a esto la fuerte personalidad del Dr. Curutchet y su vínculo con Le Corbusier y Williams. Pero especialmente se coloca el acento en la experiencia proyectual como proceso evolutivo, muchas veces presentándose éste como un camino escabroso, donde la interpretación del proyecto por parte de Williams y la correspondencia con el maestro suizo le añaden una riqueza que se convierte

en sí misma en un cuerpo tan importante como el resultado construido.

Lo que era, lo que pudo ser y lo que se acordó ser. Cuidadosamente graficado, no solo encontraremos la documentación ya conocida sobre esta obra, sino una gran cantidad de croquis parciales y planos originales. Los mismos fueron proporcionados por la Foundation Le Corbusier, lo que le agrega un plus de calidad a esta edición. Los estudios redibujados de las variantes de escalera y hall de acceso, minuciosamente expuestos según sus variantes de acuerdo a su evolución cronológica, son de producción del autor y constituyen un material inédito. Se podría decir que luego de la monografía publicada por Alejandro Lapunzina en 1997, no existe otro texto tan completo sobre esta obra única.

De interés innegable para todo profesional, este libro resulta revelador para los estudiantes de arquitectura, donde encontrarán que un proyecto arquitectónico se encuentra cruzado por sinnúmero de variantes y variables que lo condicionan hacia su resultado. Así es como también puede leerse entre líneas que nuestra profesión es un camino complejo y apasionante, donde la verdadera autoría de una obra termina, en muchos casos, determinada por el crecimiento autónomo del proyecto prescindiendo a veces tanto de su autor, como de su intérprete.

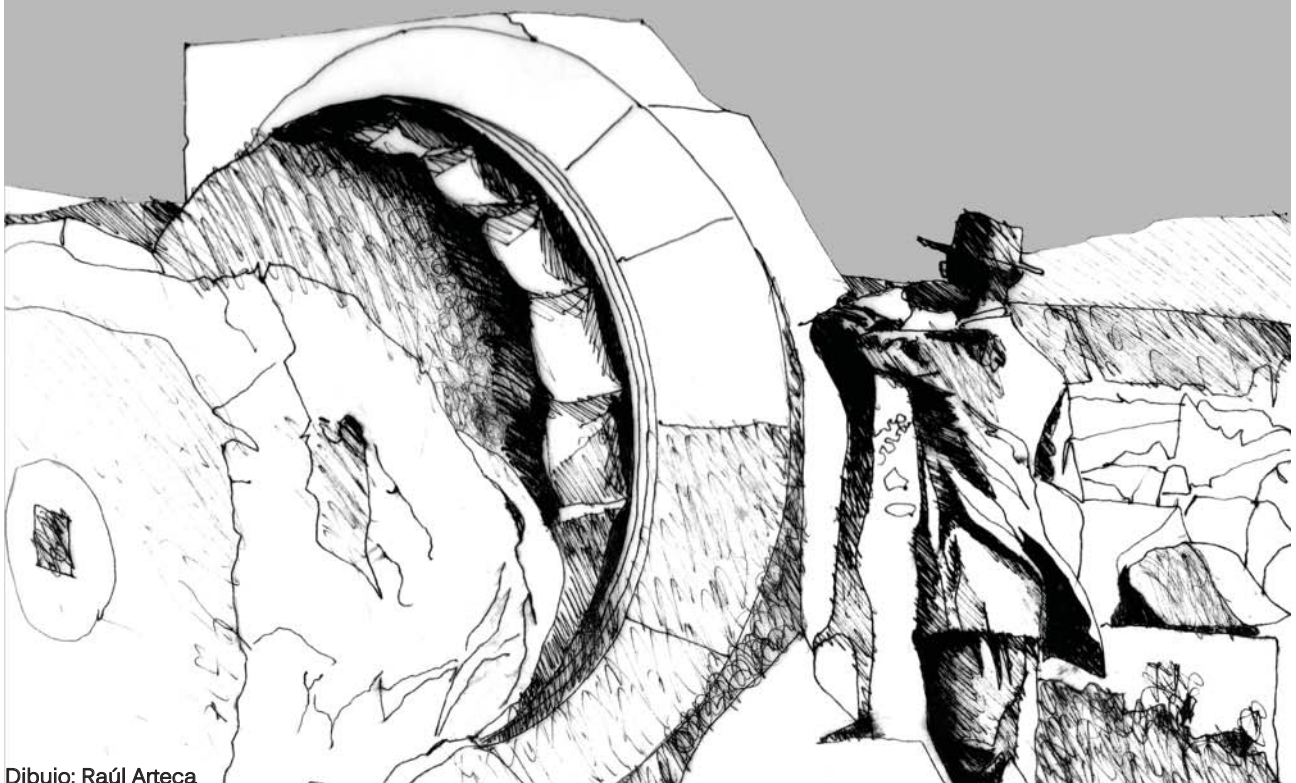
Raúl W. Artega

El Viaje de Oriente realizado por Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) junto a Auguste Klipstein hace ya 100 años, representa uno de los episodios mas clarificadores sobre cómo aprender arquitectura y proyectarla al futuro.

Este viaje, relatado por Jeanneret en un texto publicado poco después de su muerte, nos enseña a ver, a estudiar arquitectura, a disfrutarla, a emocionarnos con ella y a reflexionar acerca del valor de lo anterior para encarar la renovación del presente de la disciplina.

Basta recorrer el capítulo sobre el Partenón para captar la potencia de espíritu que LC despliega sobre los hechos esenciales de nuestro pasado disciplinar.

El viaje es una explosión de acontecimientos sensoriales y espirituales plasmados con absoluto rigor técnico en relatos, croquis, dibujos, y anotaciones en sus seis Carnets, fuertemente esclarecedores sobre el valor operativo del aprendizaje arquitectónico. Con este material, gráficamente publicado y anotado por Giuliano Gresleri varios años después, LC construye los "fantasmas" sobre los cuales él y sus colaboradores deberán trabajar en el estudio de la Rue de Sèvres durante toda su carrera.



Dibujo: Raúl Arteca

Mario Corea se graduó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral en Rosario, para luego trasladarse a Boston donde en 1964 recibe el título de M.A. in Urban Desing de la Universidad de Harvard. Fue colaborador en los estudios de José Luis Sert y Paul Rudolph. Fue docente en la Universidad Nacional de Rosario. Ha obtenido el Diploma en Urban Studies de la Architectural Association de Londres. En 1976 emigra a Barcelona. Allí fue profesor en la Escola Técnica Superior d'Arquitectura del Vallés de la UPC. En Barcelona, Corea integró sus diversos estudios con los arquitectos Edgardo Mannino, Francisco Gallardo y Lluís Morán. Ha desarrollado una gran y contundente obra de arquitectura en Argentina y el exterior. En la actualidad continúa desarrollando su práctica profesional en Barcelona. Asiduamente visita la FAU de la UNLP. **Gustavo Azpiazu** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es profesor de Arquitectura e Historia en la FAU UNLP. Ha desempeñado altos cargos de gestión en la UNLP, incluida su Presidencia; actualmente es Decano de la FAU. Desde su estudio en La Plata ha desarrollado una voluminosa obra con numerosos premios en concursos. **Javier García García** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es profesor de Arquitectura, Materialidad y Representación Gráfica en la FAU UNLP. Ha desempeñado varios cargos de gestión en la FAU llegando a ser Vicedecano. **Carlos Jones** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es profesor de Comunicaciones y Arquitectura en la FAU UNLP. Ha desarrollado una vasta actividad profesional en La Plata. Ha obtenido numerosos premios en concursos. **Pablo Lilli** es arquitecto graduado en la FAU UNLP. Se desempeña como docente de Arquitectura e Historia en la FAU UNLP. Posee una amplia trayectoria en la profesión, con numerosos premios y distinciones en concursos de arquitectura. Su estudio en La Plata ha desarrollado una vasta obra con numerosos premios en concursos. **Stuart Narofsky** es arquitecto graduado de NYIT (New York Institute of Technology). Inicia su práctica profesional en 1983. En el año 1997 establece su firma Narofsky Architecture en la ciudad de New York. Es profesional acreditado LEED desde 2008. Su obra se destaca por el diseño residencial focalizado en arquitectura sustentable y modular. Actualmente es profesor invitado de Pratt Institute y dicta conferencias en el estado de NY. **Martín Badie** es arquitecto egresado de la FAU UNLP, se ha desempeñado como docente de la FAU UNLP. Actualmente trabaja como Project Manager y Construction Manager en la firma Narofsky Architecture en la ciudad de New York. **Claudio Conenna** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Docente en la FAU UNLP entre 1984 y 1993. Colaborador permanente de 47 al fondo. Doctorado en 1999 en la Universidad Aristóteles de Tesalónica. Ejerce la profesión en Grecia. Enseña arquitectura e historia en Grecia y Chipre. **Nelson Inda** es arquitecto y trabaja en Montevideo, Uruguay. Ha sido uno de los responsables de la Elaboración del Plan de Ordenamiento Territorial de Montevideo y se ha desempeñado como Director de Planificación Territorial en Montevideo y como Asesor del Plan Urbano y Ambiental de Buenos Aires. Ha sido premiado en varios concursos, ha ejercido de jurado y ha sido un constante divulgador de la problemática de la vivienda social, el patrimonio legado y el urbanismo. **Tony Díaz** (Antonio Díaz del Bó) se graduó en 1964 en la Universidad Nacional de Buenos Aires, realizó cursos de posgrado en Italia e Inglaterra. Proyectó y construyó numerosas obras en Argentina y España, habiendo obtenido premios en varios Concursos Nacionales e Internacionales. Entre sus escritos se destacan "La Escuelita 1976-1981: 5 años de enseñanza alternativa en la Argentina" (1982), "Incertidumbres" (1992) y "Tiempo y Arquitectura" (2009). Desde 1988 vive y trabaja en Madrid. **María Cristina Domínguez** es arquitecto. Posee una Maestría en Conservación del Patrimonio obtenida en el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, sede Argentina. Es Docente-Investigador en Historia en la FAU-UNLP. Posee una Especialización en Conservación del Patrimonio Edificado, Historia, Teoría y Crítica y Diploma de Estudios Avanzados en Gestión del Patrimonio Histórico en la Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. Actualmente desarrolla su tesis doctoral. **Susana Stange** es arquitecto egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se ha diplomado de Especialista en Calidad de la Construcción en la Universidad Nacional de San Martín. Se ha desempeñado como Docente de Estructuras y de Instalaciones. Es investigadora del IIPAC de la FAU UNLP. En colaboración con otros profesionales ha desarrollado una variada actividad profesional. **Enrique Speroni** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Se ha desempeñado hasta hoy como docente de Arquitectura, Comunicaciones y Procesos Constructivos en la FAU. Ha participado de innumerables concursos obteniendo significativos premios y posee una gran obra construida a partir de su trabajo en ellos. **Gabriel Martínez** es arquitecto graduado en la FAU UNLP. Ha sido docente de Arquitectura, y Comunicaciones en la FAU UNLP. Posee una vasta obra construida, mucha de ella producto de una notable participación en concursos en los que ha obtenido numerosos premios. **Juan Martín Flores** es arquitecto graduado en la FAU UNLP. Es docente de arquitectura e la FAU. Ha participado en numerosos concursos obteniendo numerosos premios. Posee una importante obra construida. Desarrolla su profesión en La Plata. **Juan Carlos Etulain** es arquitecto graduado en la FAU UNLP y doctor en arquitectura FADU UBA. Es Profesor Adjunto de Planeamiento Físico y de Arquitectura. Ha sido Secretario de Investigación en la FAU UNLP. Desempeña su actividad profesional en La Plata. **Gustavo Páez** es arquitecto graduado en la FAU UNLP. Se ha desempeñado como docente en Arquitectura y es Profesor Adjunto de Introducción a la Materialidad. Es Secretario de Extensión de la FAU UNLP. Desempeña su actividad profesional en La Plata. **Leandro Varela** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es Magister en Diseño, Gestión y Planificación del Paisaje, de la Universidad Central de Chile y es Coordinador de la Maestría de Paisaje, Medioambiente y Ciudad de la FAU UNLP. Es docente de la Maestría y en Taller de Arquitectura. Es investigador del IIPAC. **Julia Molina** es arquitecto graduada en la FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata. **Josefina Morin** es arquitecto egresada de la FAU UNLP. Fue docente en la FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata. **Francisco Petraglia** es arquitecto graduado en la FAU UNLP. Fue docente FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata y San Miguel del Monte. **Jorge Sánchez** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es docente de Taller de Arquitectura en la FAU UNLP. Ejerce la profesión en La Plata. Ha participado en numerosos concursos. **Guillermo Posik** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Ha realizado estudios de Doctorado en el ETSAB de la UPC y trabajado en la oficina de Helio Piñón en Barcelona. Es profesor Adjunto de Taller de Arquitectura y profesor de Posgrado en la FAU UNLP. Posee una gran obra profesional en La Plata. **Pablo Reynoso** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es docente de arquitectura y docente de posgrado en la FAU. Ejerce su actividad profesional en La Plata.



ESCOLA BUFALA

MODERNA

16
06/07



ESCOLA BUFALA

MODERNA

17
06/07