

16



In the curved area the membrane is clamped to every inner-diagonal wooden beam every second is main clamping

TOTAL
Main and additional clamping lines

MAIN
curves marks the boundaries membrane fields and the main (double) clamping - see detail C3-10

ADDITIONAL
Highlighted curves show the additional (single) clamping in order to achieve the necessary shape

DIECISEIS



CUBILLA - FANEGO + MUÑOZ - MANGADO - NJIRIC + - SHARP

Presidente UNLP **Arquitecto Gustavo Azpiazu**

Autoridades FAU

Decano: **Arq. Néstor Bono**

Secretario de Coordinación y Gestión: **Arq. Javier García García**

Secretario Académico: **Arq. Jorge Prieto**

Secretario de Extensión Universitaria: **Arq. Gustavo Paez**

Secretario de Posgrado: **Arq. Alejandro Lancioni**

Secretario de Investigación: **Arq. Juan C. Etulain**

Prosecretaria de Asuntos Estudiantiles: **Arq. Georgina Respiggi**

Director de Obras y Proyectos: **Arq. Hugo Olivieri**

Director de programa de asuntos institucionales: **Arq. Cecilia Giusso**

Director de programa de relaciones internacionales: **Arq. Pablo Remes Lenicov**

Consejeros Académicos Profesores: **Arq. Fernando Gandolfi**

Ing. Roberto Igolnikow

Arq. Edgardo Lufiego

Arq. Gustavo San Juan

Arq. Horacio Morano

Prof. Carlos Federico

Graduados: **Arq. Sergio Gutarra**

Arq. María Julia Roca

Auxiliar Docente: **Arq. Leandro Varela**

Estudiantes: **Sr. Juan Sebastián Marcó**

Sr. Omar Capli

Sr. Mauro Giménez

Sr. Nicolás Milani

Consejeros Superiores

Profesor: **Arq. Guillermo Salvador Nizan**

Graduado: **Arq. Santiago Pellejero**

Auxiliar: **Arq. Horacio Lafalce**

Estudiante: **Sr. Walter Soto**



Tapa:

Experiencia Luque, Joseto Cubilla.

Casa Cipea, Njiric +.

Contratapa:

Casa Cipea, casa Race,

Concurso Biblioteca de Estocolmo. Njiric +.

Revista de la FAU 47 al fondo

Director responsable: **Arq. Nestor Bono**

Editor: **Arq. Pablo E. M. Szelagowski**

Secretario de redacción: **Arq. Pablo Remes Lenicov**

Coordinación editorial: **Arq. Raúl W. Arteca**

Diseño y producción: **Arq. Magdalena Posadas**

Mesa Editorial: **Arq. Raul Arteca**

Arq. Pablo Remes Lenicov

Arq. Pablo E. M. Szelagowski

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 / revista47fau@hotmail.com

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. Editorial de la Universidad. Pre-impresión e impresión: Grafikar. Tirada: 1000 ejemplares. Número de Registro Nacional de la Propiedad Intelectual: 403928. Ley 11.723. Año 12. Número 16. Julio de 2008.

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

- 02- **Complejidades de la Ciudad Moderna e Ideales Utópicos**
Dennis Sharp
- 10- **Estigma de Idealismo. La obra de Johannes Duiker (1890 - 1935)**
Claudio Conenna
- 18- **Mario Roberto Álvarez y Asociados en el CAPBA 1**
Guillermo Posik, Pablo Reynoso, Laura De Luca y Guillermina Farias
- 24- **Algunas consideraciones sobre diferencias y aproximaciones en enfoques conceptuales y criterios operativos en tareas de INVESTIGAR – PROYECTAR en Arquitectura**
Emilio Tomás Sessa
- 28- **Notas al margen**
(Intención - Lenguaje - Contenido - Forma)
Jorge García
- 34- **La ciudad como *Stimmungslandschaft***
Marcelo Bidinost
- 38- **Arquitecturas donde habita el arte**
“Continente y contenidos en la ciudad contemporánea. Símbolos y escala”
Andrea Tapia
- 45- **Algunas ideas sobre la enseñanza del proyecto**
Cristina Carasatorre
- 48- **La compleja relación con el color de uno de los maestros de la arquitectura moderna: Nueva edición de la Policromía arquitectónica de Le Corbusier**
José Cainano
- 52- **Identidad territorial en municipios bonaerenses**
Caso San Antonio de Areco
Néstor Bono, Inés Carol, María Julia Rocca, Miguel Seimandi y Augusto Avalos.
- 58- **Gestión urbanística mixta en ciudades centrales**
Un estudio sobre la intervención en vacíos urbanos
Juan Carlos Etulain
- 64- **Cipea House**
Njiric +
- 68- **Gracani Housing**
Njiric +
- 72- **Concurso para la ampliación de la Biblioteca Pública de Estocolmo, Suecia**
Njiric +
- 76- **Race house - Sljeme**
Njiric +
- 80- **Experiencia Luque**
José Eduardo Cubilla
- 82- **Casa Gavilan - Wild**
Yona Muñoz y Sergio Fanego
- 85- **Casa Mburucuya**
Yona Muñoz y Sergio Fanego
- 88- **Concurso Internacional de Ideas Museo de Arquitectura de Salamanca**
Enrique Speroni, Gabriel Martínez, Juan Martín Flores, Fernando Sebastián Fariña, Sebastián Samban
- 92- **Piscinas en la Coruña**
Francisco José Mangado Beloqui
- 95- **90 Años de la Reforma Universitaria**
- 96- **Colaboradores**

Complejidades de la Ciudad Moderna e Ideales Utópicos

Dennis Sharp

El presente artículo se centra en el dilema que padecen muchas de nuestras ciudades. Cómo convivir con la presencia del pasado, reconocerla y al mismo tiempo, ser sensible y creativo con ello, sin sofocar al pasado ni a las aspiraciones de futuro.

Como muchas grandes ciudades, Buenos Aires es un sitio en donde la evidencia física del pasado posee una fuerte influencia sobre el esquema de la ciudad, facilitando un contexto —y un escenario— para el presente, así como una inspiración para desarrollos futuros. Ésta ciudad, como muchas otras, nunca descansa y varía constantemente debido a las nuevas posibilidades y a las influencias de cambios impredecibles, sean estos arquitectónicos, sociales, políticos o culturales.

Y aquí comienza el dilema. Muchas ciudades ya establecidas buscan en el pasado una especie de seguridad, evidenciando en su propia historia correlatos tanto con el pasado como con el presente. Todas fueron capturadas por la máquina del tiempo. Lewis Mumford, el historiador urbano más perceptivo escribió que el verdadero propósito de las ciudades es “en parte, hacer el tiempo visible”; un iluminado pensamiento basado en el libro de Spiro Kostof “The City Assembled” el cual conduce su atención hacia las cualidades durables del entorno urbano moderno: “Cada ciudad posee un borde que cambia con el paso del tiempo... cada ciudad posee divisiones internas, espacios públicos, calles...” pero advierte “las ciudades son fenómenos muy particulares-específicos con momentos en el tiempo y con las vicisitudes del sitio y la cultura- como para ser fijadas por taxonomías absolutas”. Prefieren el éxito a través de la diversidad, el desarrollo y la complejidad del crecimiento acumulado.

En su libro “A Theory of Good City Form”, Kevin Lynch identifica algunas de las características que todo asentamiento humano debe poseer. Incluye áreas de actividades, subcentros, montajes, landmarks, recorridos, quizás panoramas y “tiempo y espacio” en donde “el sentido emocional profundo del momento presente está vinculado con el pasado y el futuro cercano o distante... el tiempo muy probablemente será más importante para la mayoría de las personas que su correspondiente sentido de la orientación en el espacio”.

Podemos examinar algunos de estos temas en relación con la “Ciudad Moderna” y sus “dualidades”. Como por ejemplo, el lugar de la arquitectura Moderna en la ciudad histórica, en particular con la inserción de edificios modernos y esquemas que representen un cambio de escala y materiales.

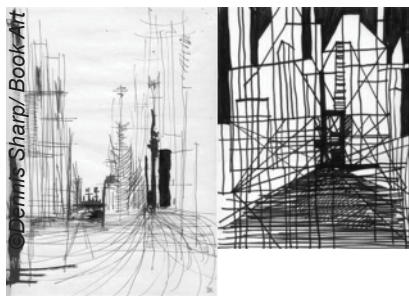
También debemos examinar en este artículo, algunas de las tendencias, técnicas y actitudes actuales que involucren el diseño de las nuevas ciudades incluyendo: ciberespacio, realidad virtual, ciudades en cuatro dimensiones, la presión de lo étnico y la dimensión cultural y pública como un cambio a través de la introducción de nuevas formas, figuras y nuevos entornos urbanos.

Hoy estamos siendo testigos de cambios en nuestras ciudades en escalas sin precedentes. Esto inevitablemente significa un gran cambio en el equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo.

A través de la aldea global, existen cambios en la sustancia y en la construcción en las ciudades existentes y en los métodos empleados para cambiarlas, agregándole y regenerándolas en consecuencia. En un sentido ya todo ha cambiado, pero nada tan fun-



Title Page - Montage: London, Hong Kong, Sydney, etc



'City as Theatre' Studies by Dennis Sharp



The Utopian City of Fritz Lang: Metropolis 1924

damental. Las ciudades han estado con nosotros por siglos. De todos modos, la preocupación por el cambio climático, la sustentabilidad, y los problemas de crecimiento nos llaman a todos a estar alerta, operando conscientemente en el desarrollo de la ciudad y sus cambios. Pero esto deberíamos verlo en la historia del pasado inmediato, y en las lecciones que éste nos ha dejado.

Tomemos un ejemplo: uno de los arquitectos modernos pioneros alemanes, Bruno Taut que en 1919 defendió la importancia de lo que él llamó “Ciudad Corona” (Stadtkrone) como representación focal para la ciudad. Este tema todavía es relevante a pesar de que el símbolo ya no será la Iglesia Catedral o el Ayuntamiento. La Ópera de Sydney debe mostrar al mundo cómo una nueva estructura simbólica puede tener un efecto duradero. Del mismo modo Bilbao. Estos ejemplos recientes ocupan su lugar al lado de la Torre Eiffel de París, el Picadilly Circus de Londres y el Empire State Building de New York. Pero el símbolo no lo es todo, cuando la ideología y la organización están presentes.

La Dicotomía Modernista

En la primera mitad del siglo 20 el “Movimiento Moderno” en arquitectura se caracterizó por la dicotomía.

Arquitectos y urbanistas se dividieron en cómo ellos y los planificadores interpretaron la “Ciudad Moderna”, la cual fue vista como algo completamente diferente de lo que sucedió en el pasado. La ciudad tradicional fue transformada desde un compacto espacio medieval, centrado en iglesias y feudos, hacia una tabla bien flexible erigida para mostrar una hermosa colección de edificios públicos clásicos, cuya ornamentación y expresión de la cultura era símbolo de bienestar económico o de libertad tanto para las iglesias como para el estado.

Durante la Revolución Industrial muchas de las ciudades que se crearon fueron “Lugares de Riqueza” cabalgando con las demandas eclécticas de los nuevos barones de la industria y del comercio.

Los arquitectos de principios del siglo XX tenían un programa completamente diferente para la ciudad, como se puede ver en la Carta de Atenas y en otros documentos dogmáticos de sus propuestas de grillas, zonas y centros. Pero siempre se pasó por alto que, para los modernos, hubo más de un camino hacia adonde ir. De hecho, en un mo-

mento crucial en los primeros años del siglo XX, fue clara la división entre los adherentes al código clásico por un lado (por ej. Camillo Sitte, 1843-1903) quienes pensaban una cercana relación entre las formas tempranas de la ciudad y la organización del espacio público y las plazas, y por otro, aquellos que sostuvieron las ideas del “crecimiento orgánico”. Esto último incluye a Ebenezer Howard (1850-1928), Patrick Geddes (1854-1932) y más tarde a Frank Lloyd Wright (1867-1959); todos ellos establecieron teorías individuales del planeamiento urbano basadas en ideas orgánicas y valores “cívicos”. Le Corbusier, por su parte, pensó en la erradicación de la ciudad existente; una coyuntura que fue extendida y que refleja la diversidad y los diferentes objetivos de la Ciudad Jardín defendida en Inglaterra, los Futuristas Utópicos en Italia (Sant’Elia y Mario Chiattone), los Constructivistas Soviéticos (por ej. Milyutin y Tatlin), las utopías individuales visionarias en los grupos de alemanes activistas (Taut, Hablik), en los integrantes de los CIAM y de los diseñadores Bauhaus.

Esas divisiones fueron siempre descritas a partir de las líneas tradicionales de la historia del arte y fueron vistas como una dicotomía entre Romanticismo y Clasicismo, lo Apolíneo y lo Dionisiaco, entre lo informal y lo formal. Quizás sea más pertinentemente ver la arquitectura del siglo XX como un asunto entre lo Expresionista (o Expresionista-Orgánico) y las tendencias Funcionalistas y Racionalistas. Ambas poseían programas para tratar con la ciudad, con su crecimiento y con su reorganización.

El cambio más grande para el modernismo y su ciudad ocurrió durante y al final de la Primera Guerra Mundial. Esta fase de transición presenció el fin de los valores del siglo XIX. Una nueva estética y nuevas actitudes sociales fueron emergiendo en consecuencia de que el Zeitgeist cambió radicalmente.

Si la ciudad del oeste (y sus derivados de Australasia, Latinoamérica y África Colonial) fue creciendo a través de un discurso dicotómico, la ciudad asiática estuvo dirigida en una trayectoria completamente diferente. Aquí la densidad, los valores de la tierra, y la intensidad de los desarrollos dejaron poco espacio para el reino público. Un buen ejemplo es el contraste entre el denso centro urbano de la vieja ciudad y la espaciosa y neoclásica área administrativa de Sir Edwin Lutyens y H.Baker en Nueva



Tokyo, today



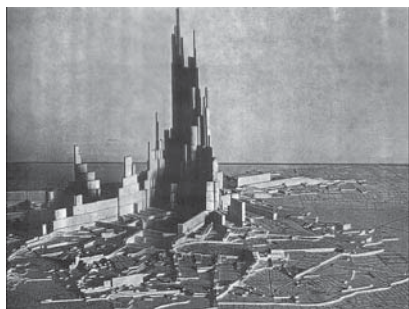
Tokyo at Night



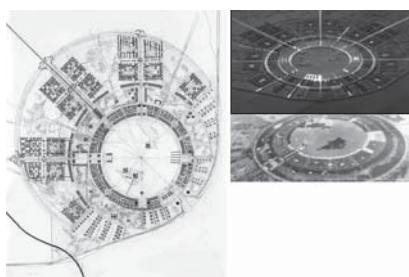
Trafalgar Square London: pedestrianised in 2006



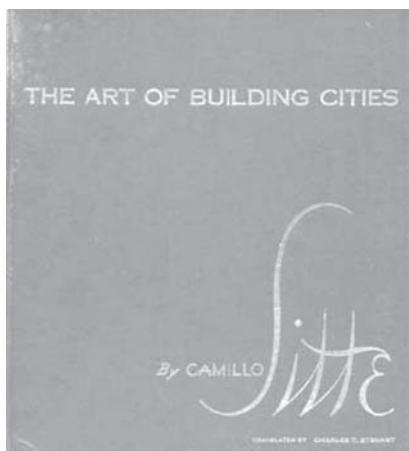
Manhattan, New York, as an Idealised place 2006



'A City Crown model'



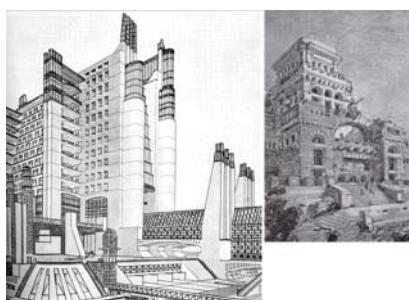
Von Gerkan Marg u. Partner Lingang Harbour City, China, 2003



Cover of Sitte's book 'The Art of Building Cities', LUP



Ebenezer Howard (1850-1928) Founder of the Garden City Movement 1901 Concept above, reality to the Right! The plan by Parker & Unwin, 1903



Two kinds of utopia for Milan, Antonio Sant'Elia, Milan Station 1912

Delhi, India. El plano cartesiano de Le Corbusier del período de posguerra para el centro de la nueva capital de la ciudad de Chandigarh es una vez más un ejemplo pertinente de la introducción de los principios modernos del oeste en el país indio. Queda aquí claramente enfatizado el contraste entre la construcción de la ciudad del Este y del Oeste.

Entonces, ¿qué es lo que las hace tan diferentes?

En un artículo reciente, el arquitecto japonés Tadao Ando compara Londres con su casa en la ciudad de Osaka. Escribe "Todos los edificios son diferentes (en Osaka) y no están en armonía ni con su espacio ni con su vecindario. Tokio está muy congestionado. No existe espacio real para que la gente se relaje. Por comparación, en Londres existe mucho espacio y existe una conexión entre los edificios".

Ando es uno de los pocos arquitectos que trabaja para conectar arquitectura y paisaje con el hombre, con sus actividades y con sus emociones: "El reino de mis diseños," declama, "es impartir significado valioso a los espacios a través de elementos naturales y de los diversos aspectos de la vida cotidiana". Está acertado, por supuesto.

Ciudad de Contrastes

Los pioneros de la modernidad, aquellos arquitectos, planificadores, artistas y diseñadores urbanos que estaban interesados en la naturaleza en sintonía con las teorías del crecimiento orgánico y las ideas sociales, precedieron a los llamados arquitectos Racionalistas o Funcionalistas de finales de los años 1920. El funcionalismo en sí mismo es, de todos modos, un concepto estético y técnico (Zweckkunst, o "arte UTIL") del que hablaba Hermann Muthesius y otros miembros de la Deutscher Werkbund desde los tiempos de su fundación en 1907. En el encuentro de la Werkbund en Colonia de 1914 la distinción sobre el instinto individual artístico versus la producción en masa fue discutida muy vehementemente por Muthesius y Henri Van de Velde en una confrontación bastante conocida.

Los Funcionalistas promulgaron las miradas de Le Corbusier y hacia el final de la década (en 1928), fundaron la clave de la organización Moderna, los CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) en La Sarraz, Suiza. A través de los congresos siguientes se dio una amplia aceptación de los principios modernos en donde la tecnología (por

ej. la maquina ideológica que ayudó a inspirar tanto la Revolución Industrial como el movimiento Funcionalista) no se mezcló con la mirada orgánica de los más sensuales Expresionistas y con su adhesión al Movimiento de la Ciudad Jardín. Un movimiento que comienza como un experimento práctico en Letchworth Garden City en 1903, pero que rápidamente se dispersó a través de todo el mundo incluyendo India, África y China. Esta posición de paisaje, auto-suficiente, de arquitectura y planificación aparece ahora tan importante como lo era hacia finales del siglo XIX. Letchworth se estableció en 1901-03 en una gran área rural en los alrededores de la ciudad de Londres. Para ese momento, fue un concepto completamente diferente en un Londres denso, polucionado y superpoblado. La "Ciudad Jardín" fue una idea utópica y conceptual, sin historia, que posibilitó las bases para una ciudad utópica e ideal. Le Corbusier admiraba este concepto, pero no la forma. Muchos jardines modernos de las ciudades y de sus suburbios siguieron a Letchworth, como en el caso de Hampstead en Londres, Hellerau en Alemania, los parques y los lagos suburbanos de Chicago y los más recientes ejemplos de China y Japón.

Crecimiento y Forma en la ciudad

Esta dicotomía nos trae a la mente un importante número de temas, algunos de los cuales deberíamos reiterar. Sale a la superficie otra vez la forma en que las ideas del diseño urbano y del crecimiento de la ciudad deben convivir (en especial en ciudades con centros históricos). Es posible pensar en este sentido en experimentos expresionistas como los de Magdeburg de Bruno Taut, quien pensó en renovar el centro de la ciudad a través de la inserción del color, hormigón y vidrio, así como en la simbólica Stadtkrone mencionada anteriormente para enfatizar la "imagen" del centro de la ciudad. Taut en sus dibujos para la Arquitectura Alpina muestra cómo, en una cordillera o en el valle de un río, la nueva arquitectura cristalina puede ser introducida para poner de manifiesto una vibrante cultura urbana. La Stadtkrone en sí misma es ahora un Palacio de la Cultura, como lo es hoy la Ópera de Utzney en Sydney, el Guggenheim en Bilbao de Gehry, la pirámide del Louvre de I. M. Pei y la Ciudad de la Ciencia en Valencia de Calatrava. Los edificios culturales de hoy parecen ser la ciudad moderna, pasando por encima de la Iglesia y del Estado.

La Ciudad Funcional

Por contraste, y aquí es preciso leer entre líneas, la concepción popular de la Ciudad Funcional fue ejemplificada en los esquemas de zonas y en las propuestas como las del Plan Voisin de Le Corbusier (con su propuesta de destrucción del centro de París), en los principios de la Charte d'Athenes y en el proyecto para la Ville Radieuse.

Londres conoció el más grande plan de ordenación urbana para el transporte mecánico propuesta en 1938 por Arthur Korn y Feliz Samuely, conocido como "Plan MARS para Londres" producido por el ala británica del CIAM, el Grupo de Investigación de Arquitectura Moderna. El plan evidenciaba una total reorganización de Londres con nuevos nodos de transporte y redes sociales, pero dejando intacto el centro histórico. En 1942, luego de que las bombas alemanas hayan devastado el centro de la ciudad, el plan fue promovido como un modelo de reconstrucción por The Architectural Review, quien en su número de Junio de ese año lo llamó "Master Plan para Londres". De todos modos fue defendido arduamente por Arthur Korn como "un concepto para la interpretación y la implementación" más que como un Master Plan, y nunca fue comprendido para ser leído sólo como una guía de trabajo. A pesar de esto, se probó que fue un camino de influencia para los arquitectos y planificadores británicos de la posguerra, y para la difusión de esquemas de zonas en diversas partes del país. El programa de las New Towns británicas comenzó primero en Stevenage y en Hertfordshire, a sólo unas pocas millas de distancia de las ciudades jardín de preguerra, culminando algunos años más tarde en la nueva ciudad de Milton Keynes.

En ese momento muchos de los pensamientos estuvieron dirigidos al problema del tamaño y del carácter de la Ciudad Moderna, resultando en consecuencia en la producción de diversos enfoques para el quehacer de la ciudad. Estas aproximaciones incluyen entre otros el trabajo del Profesor Kevin Lynch sobre "Imageability" con la publicación del libro "The Image of the City", el trabajo constante de Constantinos Doxiadis en Ekistics, y la influencia de los proyectos "Arcológicos" de Paolo Soleri, quien fuera uno de los primeros en demostrar la practicidad de su acercamiento entre "arquitectura y ecología" (popularizado en el

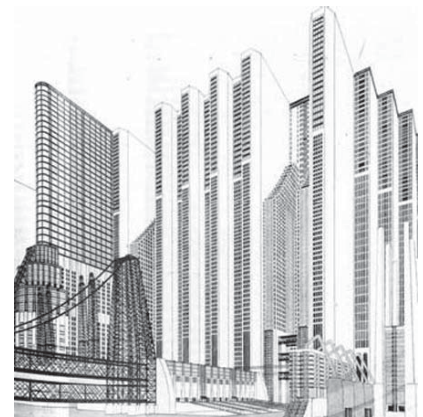
libro del MIT sobre miniaturización) con la construcción de Arcosanti: una ciudad prototípica de alta densidad en el norte de Arizona que pone su énfasis en la densidad y en la concentración. Soleri, en 2005, proyecta su primer "Arcology for China"; una ciudad lineal tan larga como el famoso Muro, con una serie de centros de vecindad.

La Megaestructura

Arcosanti es un ejemplo de Megaestructura, a pesar de ser negado como tal por el mismo Soleri. En los años '60 el arquitecto japonés Fumiko Maki impuso su idea de Megaestructura en la cual todas las funciones de la ciudad serían alojadas en un solo bloque. En la misma década Reyner Banham en su libro Megaestructuras dijo que el año 1964 fue el Megaaño; y fue cierto ya que ese año hubo ejemplos de esta nueva idea de quasi ciudad en diversos lugares el mundo desde la bahía de Tokio, los proyectos de Archigram, el Brunswick Centre en Londres, las ideas de Ragon y Friedman para París, la Dee City en Liverpool o el corazón lineal central de la nueva ciudad escocesa de Cumbernauld.

En otros sitios las ciudades fueron cambiando rápidamente. Adoptando la planificación por zonas de la Carta de Atenas y adaptando las ideas del lienzo limpio de los funcionalistas, la demolición y la subsecuente "renovación urbana" de las grandes áreas históricas en las ciudades, ocuparon su lugar a través de Inglaterra, Europa y eventualmente y por razones diferentes en Norteamérica. Lo nuevo parecía estar enemistado con lo viejo. El nuevo hijo perdió contacto con la realidad compacta de las áreas centrales en muchos lugares, particularmente en EEUU donde se llevó a las afueras a los Shopping Mall (ahora llenos de estilo) dominando los nuevos suburbios.

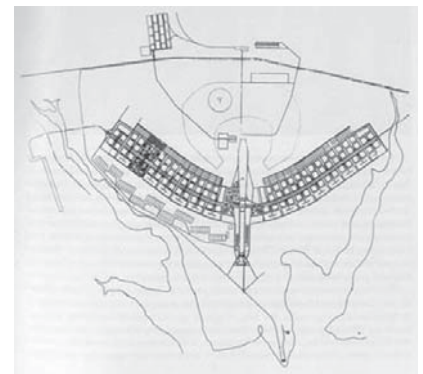
El centro de Varsovia por su parte, fue una excepción y fue recapturado en su origen histórico luego de la guerra. Su reconstrucción basada en líneas tradicionales fue más por razones psicológicas que por razones arquitectónicas. De todos modos, nunca fue vista como un acto de modernismo de oposición sino como una reconstrucción que sostuvo un mensaje profundamente psicológico y simbólico para la nación.



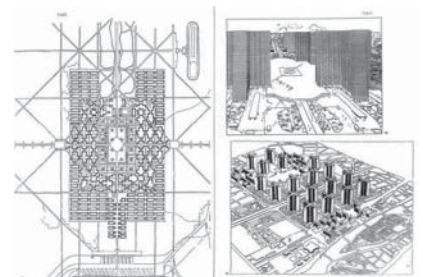
Mario Chiatton Apartments as 'Structures for a modern metropolis'



Mars plan for London, 1938



Masterplan for Brasilia by Lucio Costa



Le Corbusier: Utopian visions for Paris

Le Corbusier y la Ciudad Funcional

La “Ciudad Funcional” fue concebida y desarrollada como una idea de los CIAM bajo la guía y la influencia de Le Corbusier. Derivó en parte de experimentos urbanos de Tony Garnier en la ciudad de Lyon y de los ejemplos expuestos en su libro *Une Cité Industrielle*. Pero los miembros de CIAM llegaron a los problemas de la ciudad en una forma progresiva, en primer lugar a los problemas de los suburbios y de la existencia mínima de los conjuntos de vivienda en el primer congreso en Frankfurt (1929), cambiando su controvertida posición hacia un pensamiento sobre la reconstrucción de posguerra con la pregunta ¿Pueden sobrevivir nuestras ciudades? (1942), y levantando los centros urbanos históricos en el CIAM VIII en Hoddesdon (1951) publicado como un informe titulado “El corazón de la ciudad” señalando la importancia de un núcleo central único.

Ocho años más tarde, habiendo dejado muchas preguntas sin respuesta sobre la ciudad y la reconstrucción de la posguerra, este potente grupo de Modernos aceptó el hecho de que el Zeitgeist había cambiado otra vez. El CIAM rápidamente murió y con ellos la posición más dura de los Funcionalistas. Salieron entonces al aire nuevas actitudes y nuevos tópicos de discusión desde las intervenciones internacionales del Team X, hasta el costado más prosaico del periodismo arquitectónico. Cómo una ciudad puede tener un corazón sin una “cultura”, fue la pregunta central.

Pragmatismo Inglés

The Architectural Review, la cual había promocionado la causa Funcionalista durante los años de entreguerra, giró en los años '50 hacia lo que llamarían el modo “Townscape” (el paisaje urbano). AR duró unos cuantos años propugnando un acercamiento pragmático del hacer en la ciudad. El Paisaje Urbano fue un concepto útil, aunque idealizado, que tuvo en cuenta todas las características de las actitudes del diseño y del urbanismo inglés. The Architectural Review decía que el townscape era “algo más grande que los edificios individuales, la arquitectura moderna o toda idea profesional de arquitectura y planeamiento”. Semejante arrogancia no impresionó demasiado, pero por su objetivo en el Townscape la editorial prosiguió: “es la expresión visible de la vida colectiva, los hombres

juntos... haciendo un organismo aún más grande”. Estos discursos fueron claramente realizados para enfatizar el rol del significado del espacio público y de la necesidad de caracterización de las ciudades. No era tan totalitario ni tan Darwinista como suena, pero condujo a más palabras y bosquejos que a resultados físicos tangibles. Esto era lo que sucedía a pesar de perseguir “una infinidad de maneras particulares de propuestas” para los espacios urbanos, apuntando proféticamente quizás a las ciudades modernas de hoy que no son ambientes tan coherentes sino sitios multicéntricos, polivalentes y de múltiples capas, tanto físicamente como étnicamente.

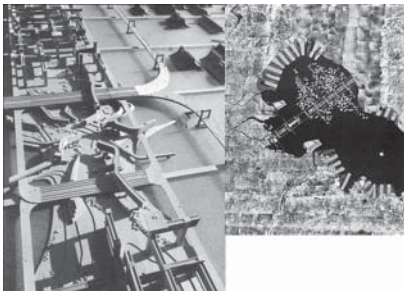
Con una matriz de energías y de correlaciones dinámicas entre la gente y siempre en crecimiento, los ambientes dinámicos adquieren una gran significación regional e incluso global con la adición cada año al planeta de 50 ciudades de más de un millón de habitantes.

En el humor optimista cada vez más grande de la Gran Bretaña de la posguerra, en los años 60, la naturaleza de los espacios públicos pertenecientes a las autoridades locales era absolutamente diferente de los espacios privados pertenecientes a las empresas privadas (como Civic Trust) quienes rápidamente construyeron bajo las ideas del “Townscape” de la Review rápidamente descubiertas por ellos (y para quienes entonces yo trabajaba como arquitecto Investigador).

En 1963-4 fueron introducidas experiencias con intentos colectivos de rehabilitación de la calle, en lugares tales como Norwich y Windsor en donde se invitó a los operadores de negocios que renovaran colectivamente sus características, en un esquema democrático de mejoramiento auto financiado. Esto funcionó bien con los ambientes tradicionales. Pero la pregunta realizada fue: ¿qué sucede con los edificios modernos en situaciones urbanas existentes? Aquí los verdaderos problemas emergieron entre los diseñadores de los edificios singulares que adherían a una política de contraste entre lo viejo y lo nuevo, en contra de los que apoyaban a los hacedores conservacionistas de ciudad los “blenders and melder”. Este último grupo intentó integrar lo nuevo en lo viejo buscando una reciprocidad de estilos, escala y de medios de expresión. Otros fallaron. Bruno Zevi en un editorial en su revista *L'*



©2005 Soleri Archive
Paolo Soleri's Utopian vision – Arcosanti, Arizona 1970 -



Kenzo Tange et al, Tokyo Bay Project 1960 -



©Archigram
Ron Herron, Walking City 1964



Warsaw, Old Town, Reconstruction after total destruction during WW2, 1946-



Architectural Review campaign 'Outrage' published June 1955. 'Counter-Attack' December 1955.

Architettura de 1956, escribió que la construcción de edificios nuevos en áreas históricas de Italia “había sido desastrosa”. Zevi admitió que existía una paradoja, en el sentido que también “implica una incompatibilidad entre lo antiguo y lo moderno”. La Arquitectura Moderna, remarcó, debe poder permanecer en contacto con el pasado sin destruirlo y hacerlo sin la renuncia a sus propios medios de expresión.

Lo Orgánico y el crecimiento Natural

Una rama del desarrollo dicotómico del Movimiento Moderno al cual Zevi apoyaba era el “orgánico”, un término que se aplicó al crecimiento natural de ciudades y un concepto básico del trabajo de Frank Lloyd Wright.

Para Wright la ciudad “natural” estaba basada en los principios democráticos corporizados en su diseño para Broadacre City (1932). Broadacre era un lugar apolítico donde la historia estaba para ser hecha, más que para ser preservada. Aunque fue controlada por el tamaño del terreno y por una filosofía agraria desarrollada a lo largo de los años, indudablemente engendró un deseo americano por las fronteras generosas, expandidas, descentralizadas y siempre extensas como puede ser visto en ciudades del desierto tales como Phoenix, Arizona y las ciudades “borde” como Los Ángeles.

Mumford, escribiendo sobre la Broadacre de Wright en su libro “The Culture of Cities” decía que aquel se ocupó del “problema fundamental de la integración comunal” y que su arquitectura era “una síntesis profética: un microcosmos de la nueva economía biotécnica”. Pero no era lo suficientemente fuerte como para prevenir el crecimiento de la omnipresente Las Vegas; era algo más, un ejemplo de la “Disneysificación” en la cual la vida americana ha creado sus propias versiones de la historia. Los edificios en Las Vegas tales como la Pirámide de Keops, Manhattan, y la Torre Eiffel aún cuando estén escalados correctamente, siguen siendo poco convincentes como trabajos de arquitectura.

No obstante a su presencia en forma y figura, ofrecen un elemento simbólico de la Globalización en una ciudad saciada por un Kitsch aceptable, como se vio en el trabajo teórico de Venturi y Scott Brown y en la popularidad del strip de Las Vegas. Pero el Kitsch no fue sólo

privilegio de los americanos. Ha contaminado a muchas otras ciudades.

¿Lecciones para aprender?

¿Tenemos lecciones para aprender que no se puedan encontrar en una revaloración del anhelo del Movimiento Moderno por la importancia social, la cohesión de la comunidad y la relevancia estética? No debemos olvidarnos, recordando a Las Vegas por un momento, que en 1995 esa ciudad fue votada como una de las diez ciudades de mejor calidad de vida en EEUU. Por supuesto que es Moderna, pero su modernidad tiene poco que ver con el funcionalismo de los programas Expresionistas de un mundo de posibilidades arquitectónicas modernas. Este nuevo concepto fue transformado por los materiales modernos, las luces, el color, las singularidades y una rica mezcla de vulgaridad y de cultura gratuita. Las Vegas no ha tenido pasado.

De todos modos tenía menos que ver con Le Corbusier y la Ville Radieuse, e incluso quizás menos con Frank Lloyd Wright y el sueño de de la ciudad democráticamente descentralizada que podría construirse horizontalmente en una gran extensión de tierra rural. La Ciudad de Broadacre fue radicalmente alterada después, en una carrera por acomodar allí los tipos de los edificios más americanos como el rascacielos, una taxonomía que el propio Wright llamó “un logro americano natural”. Las propias ideas de la ciudad ideal de Wright fueron complementadas pronto por la necesidad de incorporar la tipología del edificio en altura. Así es que Wright construyó en Oklahoma la Price Tower. Otro tipo en altura, la “Mile High Illinois” de 1956 se destinó para el gran centro Metropolitano de Chicago. Esto creó un precedente provocativo posible de emular por los proyectistas de la ciudad. Tener 500 pisos de alto, contener una población de 100.000 personas y proveer espacio para 1.500 automóviles. Que “nadie podría permitirse el lujo de construirlo ahora”, dijo Wright, “pero que en el futuro nadie puede permitirse el lujo de no construirlo”. Entonces deberíamos ver ahora los proyectos recientes desde Chicago a Dubai, Kuala Lumpur y Shanghai hasta Astana. ¡Es como si todos quisieran tener este tipo de elefante blanco en su sala de estar!

Valores Simbólicos, Espirituales y Sociales

Lewis Mumford, a quien le simpatiza-



*Civic Trust for the North West: rejuvenation of Lord Street, Southport, Lancs
Dennis Sharp Architects / Robert Gardner-Medwin / Lucien Pietka*



Sydney Opera House, Jørn Utzon



Sydney Harbour area



Bilbao: Guggenheim Museum, Frank Gehry



Masterplan for Astana, Kazakhstan by Kisho Kurokawa



General view of new central of Astana, Kazakhstan Kisho Kurokawa



The new Astana



City of London: Future options?

ban los edificios altos, vio la ciudad generalmente a través de sus varios períodos en la historia, desde de su crecimiento orgánico, sus orígenes, sus funciones, su representación simbólica y sus medios de expresión. La ciudad fue un centro de expresión tecnológica y socio-económica basado en los más fundamentales problemas sociales y espirituales, en la fantasía y los mitos, en las leyendas, la monumentalidad, el simbolismo y el estilo. En 1951 Mumford afirmó que la arquitectura moderna se cristalizó en el momento en que las personas comprendieron que los modos más antiguos de simbolismo ya no hablaban del hombre moderno; en un momento en el que, por el contrario, las nuevas funciones traídas por la máquina tenían algo especial que decir a la humanidad. Así, desgraciadamente, Mumford afirmó, “al momento de comprender estas nuevas verdades, las funciones mecánicas han tendido a absorber expresión... como resultado de ello, la imaginación arquitectónica... se ha empobrecido”. Agregó además que la máquina ya no puede simbolizar adecuadamente nuestra cultura, como lo hizo un templo griego, un palacio del Renacimiento o un rascacielos.

Cambios en Escala y Magnitud

El arquitecto alemán Günter Behnisch ha dicho “lo viejo no es nuevo”, entonces lo nuevo nunca puede ser viejo. Por consiguiente es ilógico para lo nuevo acordar con el pasado, aunque podría tener en cuenta temas, de gusto, altura y también respecto a la escala y el volumen. Pero si nosotros volvemos a la magnitud y a los usos mixtos e incluso al nivel específico del arquitecto, todas las cosas pueden haber cambiado mucho, desde la intrusión estructural de grandes bloques de oficinas y de shoppings en el tejido de una ciudad pequeña, hasta un rascacielos en un distrito comercial medieval, en el que causa un tremendo caos imponiendo una escala diferente de volumen y densidad.

Nuevos Standards

Las normas estéticas de hoy fluyen entre las teorías de la deconstrucción, la complejidad y el caos tanto como entre las normas precedentes. Los arquitectos deberían poder mediar con este cambio conceptual. Esto es tan fundamental como tener ya formado un nuevo

lenguaje de formas y siluetas como en los trabajos de Utzon, Libeskind, Ando, OMA, Foster, Gehry y Hadid. Sin embargo existe el miedo a la plaga de la homogeneidad y a la ortodoxia de esas nuevas formas, introducidas en el tejido de la ciudad existente bajo nuevas y siempre inauditas demandas. Desgraciadamente en muchos casos estas experiencias aparecen como viajes por el ego de algunos arquitectos icónicos.

Fuerzas del mercado y Eco-ciudades

¿Deberían cambiar los diseñadores, librados a las fuerzas del mercado? Actos de cambio que ahora mencionamos como “intervenciones urbanas” o “regeneración de la ciudad” se están persiguiendo activamente tanto en Londres como en Singapur, Bilbao, Estocolmo, Mumbai y Beijing.

A través de ellos se está desarrollando una nueva matriz urbana basada en las ideas de eco-ciudades, como en aquellas propuestas realizadas por Kisho Kurokawa (1934-2007) para los proyectos en China, Malasia y Kazajistán. Estas propuestas de “Eco-ciudades” fueron diseñadas de manera conjunta, flexible, tecnológica y dinámica, todas relacionadas con una extensa teoría de la simbiosis.

Es posible de construir gradualmente un nuevo escenario moderno con la creación de ciudades dinámicas que ofrezcan un programa de diversidad introducido en los sitios sin un violento trastorno. El plan del 2001 de Kurokawa para Astana es un buen ejemplo pero que ya ha sido modificado. Se crearon diversas ideas provisionales para la ciudad basadas en la simbiosis entre la historia y el presente, entre la ciudad y la naturaleza, en reciclar (tanto agua como basura) dentro de la idea de un crecimiento sustentable.

El aeropuerto internacional de Kuala Lumpur, Malasia, también se pensó como una idea simbiótica, puesto en el borde de un bosque con arboledas más pequeñas (paisaje y estructura), es parte de un corredor ecológico propuesto para ser conectado directamente con la capital situada a ochenta kilómetros de distancia.

Tenemos aquí un componente de la ciudad moderna que combina lo viejo con lo nuevo y desafía al arquitecto contem-

poráneo a olvidarse de las dicotomías del pasado. Busca un futuro creativo con nuevos desafíos urbanísticos en una escala inimaginable para los integrantes del CIAM setenta años atrás. El tejido conectivo propicio para tales pronósticos son hoy los ordenadores. Esto nos ha conducido a todos hacia un mundo de realidad virtual en el que, y por el que la ciudad puede ser registrada sistemáticamente, puede transformarse y puede transferirse a través de imágenes. No se confina a un determinado lugar: cubre “cualquier lugar” en el mundo.

El título “Vancouverism” se ha transformado en una marca global que significa un renacimiento urbano que ha tomado como sitio ese paraíso costero del noroeste canadiense. Inspirada originalmente en la visión del pionero arquitecto moderno Arthur Erickson, la ciudad se ha desarrollado en una nueva dirección sin perder demasiado su escenario único, sus paisajes y su vida costera. Actualmente, en el borde de la ciudad predominantemente mixta, los edificios para los negocios han huido a los suburbios. Una ciudad de alta densidad habitable (recientemente se la votó como una de las ciudades más habitables de América del Norte) que se caracteriza por sus delgadas torres sobre una base de casas urbanas.

Uno esperaría que con el florecimiento de las ciudades Chinas como Beijing y Shanghai pudiera seguirse un modelo igualmente inspirado de integración urbana. Tristemente no es así; la mezcla histórica de viejas propiedades, el tiempo y la memoria parecen no coincidir con las presiones para el cambio y la demanda urgente de alojamiento en la ciudad.

La edad del ciberespacio ofrece una multiplicidad de oportunidades de comunicación (un componente principal de la ciudad Occidental) pero que ya está volviéndose parte del pasado. “Multiconectividad” es el nombre del nuevo juego, y la tecnología digital, tanto en el espacio virtual como en el real, les permite a los diseñadores alterar y cambiar situaciones en una nueva cultura visual llevándolos a las ciudades los espacios propicios para el ocio así como los lugares de negocios, cultura y placer. También, y esto probablemente sorprendía bastante a las generaciones de los CIAM, están volviéndose lugares para vivir, trabajar y disfrutar. Pero el Este y el Oeste no están en la misma huella; aquí intervienen

de manera significativa la historia y las culturas indígenas.

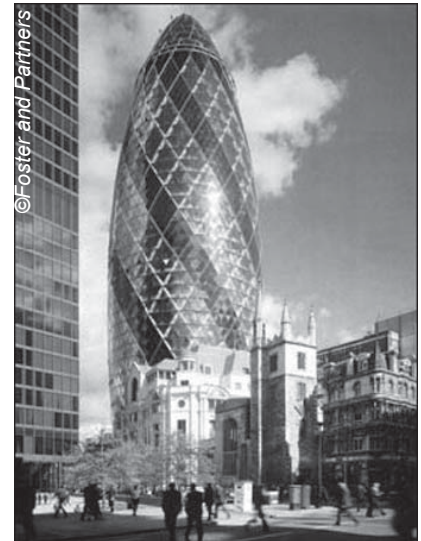
En la ciudad asiática la explosión de densidad llena las calles de personas, y la intensidad del espacio público se va llenando de aspectos urbanos menos familiares para el oeste: caminos elevados y de alto nivel, los “atriums” y los centros comerciales, los inmensos halles multi-nivel de negocios de comidas rápidas, que proporcionan los puntos de reunión social. Uno puede encontrar allí pocos parques y plazas. Son las interpretaciones arquitectónicas en el diseño de esos lugares los que crean la identidad urbana, la cual brinda la figura para la ciudad moderna; como en el caso de Tokio que retiene su tradicional “invisibilidad”, su carácter y su intensidad moderna.

Recientemente se han presentado dos temas que dirigen los debates actuales en el campo de la cultura y el desarrollo. Éstos, involucran lo que Robert Putman llama “Capital Social” (por ej. el rol de los espacios públicos, las instituciones y las tradiciones culturales) y “Creatividad” como el atractor que quizás hayan perdido las ciudades para su transformación, como lo ha expuesto recientemente el comentarista social Richard Florida. Sus hallazgos y sus propuestas están ya muy alejadas de aquellas preocupaciones de los CIAM, pero mucho más cerca de la idea de comunidad y de las teorías espaciales de Rapoport, Alexander y Lynch las cuales han formado familias de generaciones de diseñadores post CIAM. ■

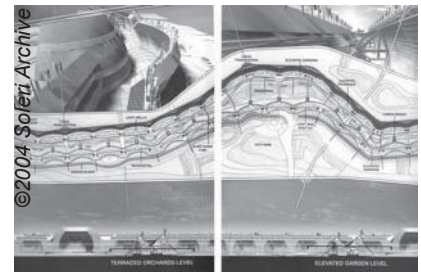
Traducción: Pablo Remes Lenicov

Referencias

Algunas fuentes fueron citadas en el texto, incluyendo las siguientes:
 Mumford, Lewis, *The Culture of Cities*, London 1938
 Girardet, Herbert, *Creating Sustainable Cities*, Totnes, 1999
 Kostof, Spiro, *The City Assembled*, London 1992
 Chan, Bevnair, *New Architecture in China*, London 2006
 Melet, Ed, *Sustainable Architecture*, Rotterdam, 1999
 Sharp, Dennis, *20th Century Architecture: A Visual History*, Musgrove, 2001 and *Planning and Architecture*, London 1966 (MARS Plan of London)
 A esta lista, me gustaría sumar estos títulos actuales, los cuales resumen las actitudes comunitarias sociales y económicas para la construcción de la ciudad:
 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York 2002
 Robert Putnam, *Bowling Alone*, New York 2000 and *Better Together: Restoring the American Community*; New York, 2003



Foster and Partners Swiss Re Building City of London 2004 Known as the Gherkin

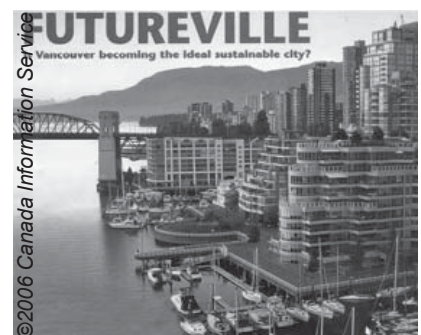


Paolo Soleri: Linear City 'Solare' China 2004

Going anywhere nice this year?



Magazine Article on Shanghai



Futureville

Estigma de Idealismo

La obra de Johannes Duiker (1890 - 1935)

Claudio Conenna

“...El ideal es un gesto del espíritu hacia alguna perfección... mientras existan corazones que alienten un afán de perfección, serán conmovidos por todo lo que revela fe en un ideal: por el canto de los poetas, por el gesto de los héroes, por la virtud de los santos, por la doctrina de los sabios, por la filosofía de los pensadores...”

José Ingenieros

1.- Un Demiurgo solitario.

En el marco histórico-teórico de la arquitectura, Duiker ha sido una personalidad relativamente libre de las tendencias establecidas en su propio país. Nos referimos a las Escuelas de Ámsterdam y Rotterdam. Su autonomía se debe, por un lado, a que supo alimentarse y simultáneamente mantener distancia respecto de la sintaxis del ladrillo, característica principal de la Escuela de Berlage y de la tradición holandesa. Y, por otra parte, de la tendencia vanguardista Neoplástica “*de Stijl*”, de van Doesburg, Rietveld y Mondrian. Su libertad intelectual y creativa le permitió así mismo evolucionar con un sello personal, sin ignorar la arquitectura de los maestros de la primera generación de la modernidad tales como Wright, Le Corbusier o Perret o los alemanes Behrens, Gropius, y Mies.

Su filosofía y su obra podemos incluirla dentro de la tendencia funcionalista holandesa “*Nieuwe Bouwen*” o “*Neue Sachlichkeit*”²² en la que participan arquitectos como M. Stam, J.B. van Loghem, J.A. Brinkman y L.C. van der Vlugt entre otros, quienes se inspiraron en la idea de arquitectura internacional, en las vanguardias elementarista y constructivista rusas, en las nuevas tecnologías del hormigón, el vidrio y el metal. Impregnados de ideales socialistas intentan desarrollar una arquitectura que responda servicialmente a las necesidades básicas del hombre.

La arquitectura de Duiker detrás de una sencillez superficial encierra un rico y complejo repertorio de detalles formales, funcionales y constructivos. Sus edificios, aunque no pocas veces son asimétricos, resultan morfológicamente claros y rigurosamente funcionales, expresando así, una atractiva plasticidad de discreta organicidad y ligera deformación.

Su postulado era el bienestar social antes que el personal, y la salud humana en la arquitectura aún más que el bienestar. En este sentido Duiker fue un forjador de ideales, no pocas veces ausentes hoy en nuestra sociedad formalista y consumista. Su postura señala un camino, el de servir, el cual muchas veces por egocentrismo olvidamos. A partir de allí viene lo esencialmente bello. En consecuencia, aplicó su talento al desempeño de esa misión trascendental.

A pesar de su temprana muerte logró expresar su ideal y dejarlo sellado con arquitectura construida para quien filosóficamente lo quiera seguir. Su trabajo completó las iniciativas de su inspiración, su obra arquitectónica fue el gesto que legitimara el ideal de su intención. El ideal del servicio social a través de la arquitectura gravitaba en su espíritu; tenía la

clarividencia de su propio ideal, y de esta intención construyó el gesto, los edificios que lo caracterizan. Ellos son los que han impedido el marchitamiento de sus genuinos objetivos filántropos, los que en mayor o menor medida todos sordamente incubamos y muchas veces, por ansiedad frente a lo contingente, la miopía hacia lo elevado o el temor a caminar en soledad, ignoramos o enterramos.

2.- Tres Ideales: economía, higiene y transparencia

Los tres aspectos básicos en su arquitectura son Economía de recursos arquitectónicos, Higiene y Transparencia. Aplicados en sus edificios demuestran, a modo de principios funcionalistas que colaboran eficientemente al mejoramiento de las condiciones de salud física y psicológica del hombre.

Dichos ideales se verifican en sus escritos teóricos, en lo edificatorio de su arquitectura, y aún en lo didáctico de su mensaje, el cual, no es sino esencialista apuntando a la calidad de lo realmente útil y no a las superficiales bellezas de lo aparente.

Es interesante como advierte la practicidad y brevedad de la naturaleza en su desarrollo al reflexionar sobre la ley de Economía basada en las leyes cósmicas. Su juicio al respecto es convincente:

*“...un cuerpo en caída libre, un rayo de luz, una explosión, un cuerpo celeste girando en su órbita o el proceso constructivo, todo sigue el camino más corto, aunque existan muchas posibilidades”*²³.

Es de los pocos arquitectos que habla de la economía espiritual, lo que demuestra un pensamiento filosófico profundo que supera lo estilístico-lingüístico en arquitectura. El concepto “*economía espiritual*”²⁴ para Duiker lleva implícita la meditación sobre lo infinito. En otras palabras, lo que puede ser útil hoy por su sencillez y economía para cubrir una necesidad temporal del hombre no alcanza para hacer cultura. Aquello que se produzca debe dejar un mensaje más profundo y esencial casi con carácter de eternidad.

Si bien Duiker es partidario de la economía del funcionalismo, basada en el desarrollo eficiente de la técnica y en el fin al sentimentalismo antieconómico del ornamento, muestra sin dogmatismos una posición fina y autocrítica. Su actitud es más humilde y objetiva tendiendo a aportar siempre algo más a lo esencial de cada cuestión arquitectónica. Ello queda demostrado cuando reflexiona críticamente con su aseve-

ración sobre el valor artístico de la técnica en la arquitectura medieval frente a los axiomas alemanes que apuntan dogmáticamente a desbaratar el pasado: “*El arte comienza cuando termina la técnica*” o “*la arquitectura comienza donde se terminan los ornamentos*”⁵.

El maestro holandés no intenta convertirse en un técnico absoluto antisentimentalista sino más bien, en un racionalista que dialoga con las sensibilidades perceptivas y psicológicas del hombre.

El término economía no significa para él lo rigurosamente funcional y práctico carente de sensibilidad artística, va más allá. Hace referencia a una ley más completa de lo económico, aquella que está relacionada estrictamente con la verdadera acepción del término, vale decir, el buen manejo de los recursos materiales y espirituales.

Así, la economía de recursos va ligada en su obra a la ligereza, tal vez inspirada en la fineza de la arquitectura gótica, a la que consideraba como la máxima expresión de economía y artesanía en piedra. La ligereza va referida a varios conceptos que se relacionan con lo etéreo, lo versátil, lo sutil y la liviandad constructiva, los que consecuentemente ofrecen luminosidad y transparencia a la arquitectura para conseguir la liberación psicológica del hombre. La que contribuye además con la apertura hacia el desarrollo natural de la imaginación y la apetencia de belleza, objetivos a los que todo ser humano aspira. Esto indica que se trata de un funcionalismo que supera las virtudes tecnócratas de la alta tecnología al estar impulsado por los valores espirituales de alta conciencia moral, como él mismo lo denominara.

Desde sus primeros proyectos que datan de fines de la década del '10, la preocupación por la higiene y la salud son prioritarios en su obra. El Asilo de Ancianos en Alkmaar (1917) aunque de planta neoclásica, es un ejemplo de salubridad con las viviendas que se abren a patios orientados al sur. Igualmente en esta misma línea se ubica el Sanatorio Zoonestraal donde gracias a la estructura aporticada de hormigón armado se incorporará la idea de transparencia en el enriquecimiento espacial. Cabe destacar en su obra, especialmente de 1924 en adelante, la significativa colaboración del ingeniero Jan Wiebenga en el diseño estructural. El complemento de ello se verifica en la fineza del diseño de las carpinterías, la cual no es sino que un adelantado gesto minimalista en la economía de recursos.

La mayoría de los detalles compositivos arquitectónicos y constructivos son en sus obras abstractos y livianos porque llevan encarnados los ideales de la estética maquinista cuya

economía y belleza van ligadas a la practicidad funcional.

El común denominador de los tres ideales ya mencionados es la idea “*inmaterialidad*”⁶, concepto que rige casi sin excepción todas sus obras, particularmente las de su última década. Cuestión que se verifica desde el uso de los materiales hasta en el manejo cromático -blanco, gris o aluminio-; colores aluden a las máquinas, barcos y aviones.

Todos estos principios tratados a nivel práctico o materializados arquitectónicamente vienen ligados a otro superior o más elevado, el relacionado con el “*equilibrio cósmico*” del cual derivan los primeros, sobre el cual no pocas veces Duiker menciona.

3.- Cinco Obras Significativas

En general su obra, aunque no es grande en número es rica en calidad, al punto que cualquier intervención –adherencias o substracciones- para nuevas necesidades, deteriora el auténtico y genuino carácter *minimalista* del edificio. La economía de elementos arquitectónicos utilizados en sus edificios nos lleva a considerarlo uno de los precursores de esta tendencia tan actual en nuestros días.

Fué por naturaleza enemigo del ornamento, razón por la cual nos lleva en primera instancia a asociarlo a la actitud de Loos, uno de los máximos predecesores combatientes de la ornamentación y segundo esa pureza en su arquitectura, descarnada de cualquier adherente decorativo o simbólico, nos recuerda a la música de Iannis Xenákis, quien se queda sólo con lo esencial del sonido.

La austeridad y eficacia a las que apuntan como objetivos básicos sus propuestas, hacen que estos gocen de otro tipo de sensualidad diferente a la romántica. Ellos son para Duiker organismos vivos donde la belleza formal es filtrada ante todo por su utilidad funcional. El ascetismo es el que los hace bellos debido a la esencialidad práctica y de bienestar que persiguen.

De los cinco edificios que estudiaremos a continuación los tres primeros pertenecen a la segunda etapa (1924-31) y los otros dos a la tercera y última (1931-35).

Los edificios de la tercera etapa difieren de los de la segunda en dos aspectos básicos: primero en la preferencia de la estructura metálica y segundo en la utilización de las líneas curvas en lo formal.

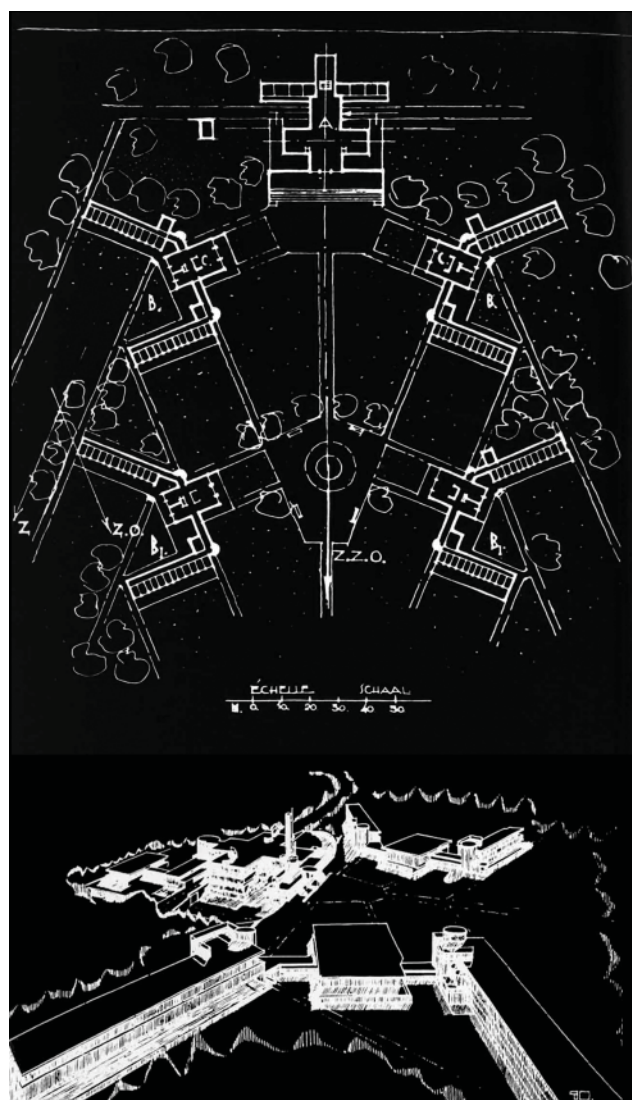
Por un lado, evoluciona de la pesadez del hormigón a la liviandad del metal teniendo en cuenta una vez más los cri-

terios de economía, considerando el bajo costo del mismo para esa época. Y por otro, de la rigurosidad ortogonal a la plasticidad de la curva en los aspectos compositivos morfológicos. Esta evolución como de la primera etapa a la segunda está marcada por la maduración creativa, notoria de Duiker proyectista, quien nos deja implícito un mensaje sabio respecto al crecimiento de cualquier individuo como diseñador. Legado que nos ayuda a evitar la repetición de cualquier fórmula compositiva por exitosa que fuese. Siempre hay posibilidades de avanzar y crecer creativamente un poco más.

3-1.- Sanatorio Zonnestraal (1926-31) Hilversum

Este sanatorio antituberculoso fue fundado por la Unión de Trabajadores del Diamante de Ámsterdam y basado en ejemplos británicos de este tipo a principios del siglo XX⁷. Más que un monumento arquitectónico, es un símbolo de solidaridad hacia los trabajadores holandeses. Además es un auténtico paradigma de la "Nueva Objetividad" holandesa junto con la fábrica Ven Nelle (1925-31) de Brinkman y van der Vlugt en Rotterdam.

Se implanta en un área boscosa en las afueras de la ciudad. Ello nos ayuda a entender la libertad orgánica de la propuesta y la respuesta funcional a un programa sanitario basado en la helioterapia, el aire y la luz. Estos tres parámetros encuentran respuesta arquitectónica de manera precisa en este proyecto,



pues más que un edificio es un grupo de ellos organizado a la manera de un pequeño poblado.

La propuesta general del sanatorio goza de la rigurosidad simétrica de la arquitectura clasicista, tema ajeno a los objetivos compositivos de la modernidad. El cabezal de la composición es el Edificio Central. Luego, a base de un eje simétrico, se ordenan los pabellones de los dormitorios, los cuales individualmente presentan una composición completamente plástica y asimétrica, siguiendo las reglas de orientación y funcionamiento casi maquinista del edificio.

El Edificio Central aloja los elementos programáticos de uso público del hospital tales como: recepción, instalaciones médicas, consultorios, administración, espacios secundarios de servicio, cocina, comedor etc. La organización espacial de este edificio es compleja. La planta baja se compone de cuatro alas lineales paralelas alojando las funciones menores, mientras que en el primer nivel una planta cruciforme, la que constituye una sala de usos múltiples –comedor, reunión, espectáculos etc.–, integra en vertical tres de las cuatro alas inferiores. El esquema espacial total del edificio central resulta ser una trama en tres dimensiones.

Los pabellones de los dormitorios son dos y de dos niveles de altura cada uno. El pabellón Henry Ten Meulen, fue el primero en construirse de los propuestos y se inauguró en 1928. El segundo, Dresselhuys en 1931. Ambos se implantan simétricamente a la derecha e izquierda del Edificio Central. Los pabellones buscan la mejor orientación, hacia el sud-sudeste, donde se ubicaban los enfermos. Hacia el norte los corredores de circulación interior. Ellos son de un ancho de 1.50m, medida base del módulo de la planta para carpinterías, y elementos divisorios⁸. Múltiplos de esa medida son considerados para la estructura, columnas cada 9 m a lo largo y 3 m a lo ancho⁹. Consigue así una perfecta coordinación modular entre los sistemas estructural y espacial.

Cada pabellón, pensado en sí mismo como la pieza de una máquina, puede a su vez estandarizadamente ser repetido a lo largo del eje de simetría que conduce al edificio central, favoreciendo así la idea de crecimiento, tan importante en la arquitectura para la salud.

La organización espacial de los pabellones es compuesta, radial y lineal. Las dos alas lineales de los dormitorios se articulan de manera radial desde un espacio central pivotante público de ingreso, estancia y encuentro donde predomina la luminosidad y la transparencia.

En los pabellones de los dormitorios se enfatiza jerarquizadamente la idea de función y conexión. Así como Kahn desde de la década del '50 acentuará en su arquitectura la idea articular entre lo sirviente y lo servido, Duiker en este proyecto identifica por medio de la idea de articulación la función principal de la circulación.

Los conceptos de plan libre y fachada libre en todo el conjunto son lógicamente posibilitados por el diseño de la estructura, en este proyecto en hormigón armado.

En el momento en que fue construido y aún hoy, a casi 80 años después, es necesario reflexionar sobre el valor plástico-orgánico que le otorga Duiker a la arquitectura racional, industrial, maquinista y científicista de la época. Posiblemente, sea una interpretación profunda, más que literal o visual de la filosofía organicista wrightiana. Así, el maestro holandés puentea la relación entre la racionalidad orgánica de Wright en las *Casas de la Pradera* y la plasticidad funcionalista de Aalto. Una evolución lineal en este sentido nos permite descubrir el hilo filosófico-compositivo conector que existe entre las arquitecturas

de Wright, Duiker y Aalto.

3-2.- *La Escuela al Aire Libre - Amsterdam (1927-28)*

Situada en el centro de un terreno urbano, en el vacío o corazón de la manzana que deja el bloque perimetral construido. Simetría y articulación empírica son dos características básicas de esta obra. La espacialidad y la estructura en hormigón armado son dos subsistemas jerárquicos en la composición de este edificio.

Lo diáfano y lo blanco expresan lo higiénico que tanto deseaba ofrecerle a un edificio. La elegancia y el rigor de su funcionalidad son dos virtudes que junto con la ligera construcción y las múltiples transparencias caracterizan esta escuela que aún funciona a la perfección.

Se trata de un esquema cuadrangular dividido en cuatro partes. En el centro del mismo se ubica el núcleo de circulación vertical –escalera y ascensor-, en un segundo, un importante espacio semi-cubierto a modo de patio en altura para las dos aulas que terminan de componer los sectores complementarios de la planta tipo.

Formalmente, aunque desde el ingreso al patio, se observa un volumen claramente cúbico, debemos remarcar que la habilidad del proyectista es tal que al acercarnos el cubo se desmaterializa en todas las escalas por el fino juego articular de llenos y vacíos, rupturas y articulaciones en las esquinas. Este edificio diáfano y resplandeciente satisfizo sus profundos deseos de hacer una arquitectura transparente para una sociedad más saludable, siguiendo el ejemplo de las escuelas en la naturaleza para niños enfermos.

Es verdad que por cuestiones racionales, la función y la estructura fueron sus únicos asuntos inspiradores. No obstante, el resultado estético final demuestra que fue algo más que eso. Un ejemplo era la elaboración de la esquina en forma de voladizo donde el concepto de libertad y ligereza aparecen jerarquizados. El uso preciso de la tecnología de avanzada en su época fue el punto de partida del creativo resultado final de sus propuestas.

El bloque de ingreso, resuelto linealmente y en forma de puente dejando la planta de ingreso libre, se integra a los edificios linderos con precisión. Aunque su lenguaje determina su época y se diferencia del resto, no queda volumétricamente

descontextualizado del mismo.

La apertura hacia a la calle por medio de esta planta libre propone una interesante relación interior–exterior y un diálogo visual entre el espacio libre del corazón de manzana de la escuela y el paisaje urbano. Los niños no se sienten encerrados, al tener presencia directa de la calle, y los paseantes se ven invitados a verlos jugar durante las horas del día que ellos utilizan la escuela.

3-3.- *Escuela Artesanal, Scheveningen, (1929-31) (segundo proyecto)*

Esta obra muestra la flexibilidad intelectual de Duiker. La libertad tipológica y lingüística es evidente aunque se trate de un tema educacional, similar al de la Escuela al Aire Libre, proyecto casi contemporáneo. Adopta una tipología diferente según el terreno que dispone, el tipo de escuela, su escala y sus usuarios –estudiantes de formación profesional–.

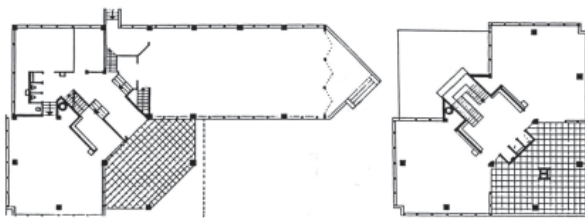
La implantación del edificio en el lote establece un diálogo con el irregular esquema del terreno. La rigurosidad ortogonal de la propuesta no crea espacios residuales, contrariamente forma equilibrados espacios-patios con la forma anómala del terreno. El proyecto se adapta apoyándose sólo en la línea de fachada.

La idea rectora de este proyecto podría definirse como un cluster lineal con una forma similar a una “H” aplanada de rigurosa modulación y ortogonalidad estructural, lo que además, se expresa lingüísticamente en los alzados. El concepto del término “estructural” va referido no sólo al sistema estático de sustentación sino también al compositivo arquitectónico. Ambos se encuentran perfectamente ensamblados.

Un eje central de circulación organiza las funciones. La axialidad en este caso no implica simetría. De manera asimétrica y discontinua se ordenan las aulas y los espacios de apoyo. En esta discontinuidad organizada, aunque sigue una ley de ortogonalidad, existe una voluntad firme de despegue, articulación y hasta independencia volumétrica. Estrategia que por otra parte contribuye al aligeramiento arquitectónico de un programa vasto y complejo.

La estructura de hormigón armado se conjuga con la articulación empírica del diseño espacial y formal del proyecto.

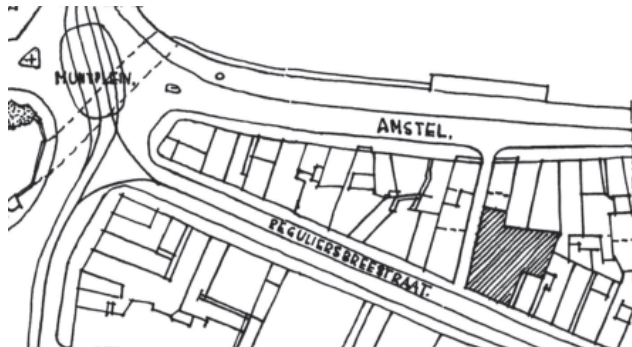
Formalmente, la fachada principal hacia la calle presenta un juego de paralelepípedos apaisados finamente ensamblados y articulados. No obstante, se destaca una línea horizontal en piedra negra, que cubre la altura de la planta baja, subraya así la combinación variada de los cuerpos neutros rectangulares blancos en los dos pisos superiores. Las fachadas que dan a los patios interiores responden de modo continuo, austero y sereno en relación con la que da a la calle. Seguramente para



contrarrestar la forma variada de los límites del terreno. La estudiada serie de aberturas, de variadas dimensiones según la función que deben iluminar y ventilar, se plantean libremente dentro del severo marco geométrico de cada cuerpo.

3-4.- Cineac⁰ Amsterdam (1933-34)

En un sector estratégico dentro del centro histórico de la ciudad del Amstel, diseña este teatro para temas de la cotidianidad. Transformó algunos espacios existentes en el lote, en un espacio para la *Efemérides de la Actualidad*. El objetivo era ayudar a la gente a escapar, de algún modo, de la monótona rutina que implica lo cotidiano. Con lo cual compuso una "edificio-máquina" donde se proyectaban de continuo documentales y noticias de la vida diaria. La proyección continuada favorece al flujo constante de espectadores pasantes. Así, el Cineac puede entenderse simbólicamente como un monumento a la continuidad de la vida urbana tanto en lo literal de su programa como en su expresión arquitectónica, apostando



a la identidad cultural de su época. La relación con la calle desde su objetivo programático debía ser fluida y dinámica, simultáneamente en lo conceptual y lo arquitectónico.

La racionalidad moderna frente al anticuado romanticismo es el paso adelante o el corte que propone esta obra en cuanto a la relación arquitectura y sociedad.

Utilizó los espacios del sótano y las fundaciones existentes en el lote para implantar un esqueleto metálico. El hierro era un material económico y le permitió un mejor aprovechamiento del exiguo terreno disponible.

La planta trapezoidal redondeada de la sala está perfectamente incrustada en el terreno de forma irregular, aprovechando al máximo con espacios de servicio y apoyo, los pequeños triángulos residuales entre la forma implantada del programa y la existente del lote, cuyas dimensiones no llegan a los 400 metros cuadrados de superficie.

La idea de corte, cuya altura total no supera los cuatro niveles y resulta inferior a la de los edificios vecinos, posee una elaborada resolución debido a la interesante articulación que plantea con las funciones, y entre éstas con el espacio semi-cubierto de dos niveles que propone en la esquina. El corte variado se ve complementado con el resultado volumétrico y lingüístico exterior. Este último está enriquecido por el equilibrado juego de los aventanamientos.

La estructura sustentante debía adaptarse a las nuevas exigencias del programa Sala de Proyecciones basándose en la fundación existente del edificio demolido. Ella es una de las razones básicas por la que se utilizó un esqueleto de acero y se descartó el hormigón.

Dos aspectos diferencian exteriormente al Cineac del resto de las construcciones de la zona. Por un lado, se libera verticalmente en la esquina y al tiempo se integra formalmente con autoridad propia al contexto inmediato. Su presencia queda



diferenciada por la liviandad y ligereza de la construcción, la que poco tiene que ver con la densidad del ladrillo que domina el contexto. En segundo lugar, la equilibrada proporción entre lo lleno y lo transparente le otorgan al edificio interés también durante la noche por el atractivo contraste que genera, similar al negativo de una fotografía. En ambos sentidos esta obra se acerca filosóficamente al edificio Bat'a (1927-29) de L. Kysela en Praga.

El Cineac logra elevarse como edificio por la desmaterializada y etérea estructura complementaria de hierro que sostiene los epígrafes. Estructura y epígrafes consiguen, por su escala, aumentar estratégicamente y de manera virtual el volumen edilicio de un programa relativamente pequeño. Lejos de cualquier exhibicionismo formal y comercial el Cineac, se alza en el entorno urbano a la manera de un hito cívico que orienta e identifica.

Es notable destacar el delicado escalonamiento propuesto en la fachada del estrecho pasaje Regulierssteeg, que nos lleva hacia el canal, de manera que el edificio se integre mejor a la escala del callejón que conduce al Binnen-Amstel.

Los avances tecnológicos de automatización utilizados en esta obra colaboran en la permanente actualización y funcionalidad de la arquitectura, así climatización, acústica e iluminación fueron temas técnicos vitales en la idea total que complementan espacialidad, función, estructura y morfología.

La liviandad material con la que fue construida la sala colabora en un mejor funcionamiento climático y acústico, ya que una construcción maciza de muros y losas emanaría calor y crearía reverberación¹¹.

No es fácil entender como de una sencillez y sobriedad exterior notoria se puede conseguir una complejidad interior rica y variada. Este es el mensaje más importante que transmite el Cineac en nuestros días donde se observan tantas extravagancias formales tan vacías de contenido.

3-5.- Grand Hotel Gooiland (1934-36) Hilversum

Este proyecto está constituido básicamente por una sala de teatro y un hotel de lujo con todos los servicios complementarios. Hoy, luego de su restauración en 1988, es un Centro Cultural de la ciudad.

Es un ejemplo de mediana escala que responde con sobriedad al contexto urbano inmediato. Es paradigmático en la relación edificio-ciudad. En la toma del terreno se destacan a la vez precisión y plasticidad contextual. El lote tiene forma de "L" deformada, donde una parte de la misma da a la calle Luitgaardeweg y la otra a la curva Emmastraat-Langestraat. El proyecto se desarrolla siguiendo la ley generacional del terreno. A cada sector de la "L" le corresponde un tema. El Hotel se implanta sobre el que da sobre la calle curva de mayor importancia y amplitud. El teatro se recuesta hacia la



parte posterior del lote sobre la parte de la "L" que da a la calle con frente más estrecho.

Se trata de una obra compuesta por dos temas complejos cada uno en sí mismo. Resuelve con sencillez cada uno y también la articulación integrada de ambos. Del mismo modo que pudo trabajar liberado de las fuertes tendencias arquitectónicas existentes en su país, diseña plástica y orgánicamente los dos edificios en un solo complejo. Simultáneamente jugando con la simetría y la asimetría según le convenga para resolver con solvencia ambos programas en conjunto.

El concepto de integración en este edificio es pleno, tanto en su relación con el ambiente urbano como entre los dos programas, distintos y complejos. La propuesta del hotel es abierta y la del teatro compacta y los puntos articuladores de encuentro entre las dos funciones son lógicamente sus sectores más públicos, el café-restaurante del hotel y el foyer del teatro. La fluidez espacial entre ambos en los niveles públicos es una de las características más notables en este edificio.

El hotel se abre en los niveles superiores en forma de "U" hacia una terraza generada sobre la cubierta del hall de ingreso y el restaurante, a modo de belvedere urbano. La propuesta de corte permite que el volumen de las habitaciones en "U" quede liberado del de la planta baja por un nivel intermedio, perteneciente a las zonas de los sectores públicos del hotel. El corte además de ampliar espacialmente el nivel público lo enriquece por la iluminación que penetra desde la terraza.

La respuesta estructural está resuelta en metal más que nada por la economía del material. Las columnas parecen sin embargo ser de hormigón, puesto que están revestidas por una malla metálica revocada en cemento para protegerlas de cualquier posible incendio¹².

4.- Antecedentes y Consecuentes

a) Antecedentes Primera Etapa (1917-24)

La primera etapa en la obra de Duiker es un período de maduración más que de creación. Sus propuestas están fuertemente asociadas a corrientes arquitectónicas ya consagradas. Ello es básico en el desarrollo de cualquier diseñador hasta que se fortalezca en su camino hacia la creatividad propia. No es casual que los resultados de esta etapa sean, por el modo de producir en base a sus antecedentes, bastante más diferentes que los de las dos que le seguirán.

Ahora bien, la Rijksacademie (1917-19) en Ámsterdam posee reminiscencias wrightianas si pensamos en la Unity Church del maestro americano.

La asimétrica articulación volumétrica de la Escuela artesanal, en Scheveningen (1921), la podemos asociar en primer término a la obra de Wright y en segundo a la de W.M. Dudok, quien por la misma época construyera en Hilversum dos edificios importantes, también de inspiración wrightiana, como la Piscina Municipal y la Escuela Dr. Bavinck. Y nos animaríamos a decir que esta influencia se extiende aún hasta la segunda propuesta de la misma escuela (1929) aunque con un reelaborado lenguaje racional asociado al de la modernidad.

En las casas Doomstraat, sin embargo, se verifican ciertas connotaciones neoplasticistas, mientras que en el grupo Joh. van Oldenbarneveldtlaan, existen semejanzas con los bloques de viviendas de la urbanización Spangen (1919) en Róterdam de J.J.P. Oud, ya lejano a los ideales del grupo "De Stijl".

En las primeras viviendas en La Haya (1918-22), si bien las Kijkduin se asemejan en gran parte al lenguaje wrightiano, las viviendas Leplaan y Thomsonlaan presentan una interesante elaboración proyectual entre la escuela de Ámsterdam y la articulación racional loosiana.

El proyecto para el concurso del Chicago Tribune (1922) varía entre la verticalidad estructural wrightiana y el riguroso lenguaje horizontal miesiano. En este edificio detalles ornamentales del ingreso, aunque racionalizados, se acercan a las articulaciones de Wright.

b) Antecedentes Segunda y Tercera Etapa (1924-35)

Aunque exista una evolución tecnológico-material de una etapa a la otra, referida básicamente al cambio de la estructura en hormigón armado por el esqueleto en acero; las dos últimas fases, son consideradas de manera unificada puesto que no muestran diferencias lingüísticas, estando selladas por el mismo carácter de arquitectura blanca, fachada libre y notorias superficies vidriadas. En conjunto ambos períodos presentan una obra madura, basada en un común denominador estilístico definido, unificado y comprometido con los ideales de la modernidad.

Antecedentes

a) Las galerías y los pasajes, que permiten pasar de un bloque-función a otro en las alas de dormitorios del Sanatorio Zoonestraal, poseen un lenguaje reconocible, gesto que le otorga independencia y libertad a las funciones específicas e identidad propia a la circulación-conexión. Este tipo de proyectación racional-funcionalista seguramente tiene su antecedente en el constructivismo ruso, vanguardia que por ese entonces y desde hacía tiempo venía desarrollando una tendencia científica del diseño arquitectónico.

b) La escalera cilíndrica en hormigón y vidrio como remate de volumen en los Pabellones de Dormitorios del mismo Sanatorio, tiene como antecedente un detalle similar en la Fábrica Fagus (1911-12) en Alfeld de W. Gropius.

c) En el Cineac la influencia tanto en lo arquitectónico como en lo filosófico, parece ser constructivista. K. Frampton lo compara con el trabajo Constructivista de la película “El hombre con la cámara oculta” (1929) de Dziga Vertov, donde en una continua proyección de la realidad, la dinámica de la Metrópolis Moderna juega un rol preponderante¹³.

d) En el Hotel Gooliand, si bien, no se encuentran rasgos netamente expresionistas de Mendelsohn tampoco podemos negar absolutamente la semejanza plástica de las curvas en los bocetos de Duiker observando los del maestro teutón. Pareciera haber una interpretación que filtra sólo lo esencial de lo que le interesa o tiene que ver con su propia filosofía de diseño.

Consecuentes

En los siguientes párrafos intentamos remarcar la importancia de la arquitectura de Duiker no en sí misma sino en cuanto a la herencia que nos deja y cuán viva puede aún estar si la comparamos con las que le sucedieron. Los

ejemplos sincréticos que siguen a continuación nos dan una idea de lo que intentamos reflejar:

a) La organización plástica de los volúmenes del Sanatorio Zoonestraal en Hilversum es fuente de inspiración para Alvar Aalto al diseñar el Sanatorio Antituberculoso Paimio (1928-33) en Finlandia.

b) El aventanamiento en la fachada exterior de la Biblioteca del Ayuntamiento Säynätsalo (1949-52), también de Alvar Aalto, podría considerarse un consecuente del detalle articular de la fachada longitudinal interior de la Lavandería en Diemen (1924-25), especialmente si observamos la conocida fotografía de antes de su finalización. Esta misma obra a su vez, resulta ser un interesante antecedente de la Casa Lovell (1927-29) en Los Ángeles de R. Neutra. Lo observamos particularmente en el modo como se estructuran los planos de fachada con las carpinterías en relación al lleno de los antepechos, lo muros y las losas.

c) La fachada del proyecto para el Banco y Caja de Ahorro Rijswijksche (1918) en la Haya antecede conceptualmente a la Casa del Fascio (1932-36) de Terragni en Como. Igualmente, pero en el sentido estructuralista y de desmaterialización o alivianamiento de la masa construida, el bloque de viviendas Nirwana (1927) en la Haya le antecede al edificio de apartamentos Rustici (1933-35) en Milán, también de Terragni.

d) El Gran Hotel Gooliand en Hilversum como otros proyectos de este período donde la tendencia curvilínea prevalece de manera jerárquica, podría considerarse un antecedente ideológico de la filosofía proyectual del brasileño O. Niemeyer, quien por esa época comenzaba a realizar sus primeros proyectos orientados hacia un racionalismo dinámico y orgánico.

e) El ensamble sensible entre estructura y arquitectura de la Boots Factory (1930-32) en Nothingamshire de Owen Williams y el Queen College (1966-71) en Oxford de James Stirling, podrían considerarse un consecuente de la Escuela al Aire Libre. En las tres propuestas la estructura participa del lenguaje total del edificio, colaborando con los ideales de ligereza, luminosidad, higiene y transparencia.

f) Por otra parte, en lo conceptual respecto a la idea de transparencia, de lo espacial, formal y estructural, el diseño de la Escuela al Aire Libre de Ámsterdam basado para la formación saludable de los niños en la relación directa de las aulas con el espacio exterior y el contacto con el sol, se podría considerar antecedente del Asilo Sant’Elía (1934-37) de Terragni en Como quien cumple al detalle en este edificio ambas cuestiones de habitabilidad educacional.

g) El proyecto de J. Stirling para el concurso Honan (1950), programa que incluía un Instituto de Cine y Oficinas, parece heredar gestos de diseño pertenecientes a la Escuela Artesanal en Scheveningen.

h) Algunas de las unidades del condominio Sea Ranch (1966) y la casa Burns (1974), ambas obras de Charles Moore en California, podrían ser un consecuente de la Vivienda de Campo (1924) en Aalsmeer. La cual también podría considerarse un antecedente del proyecto para una Villa (1955) de J. Stirling, donde la unidad tipo se asemeja en corte a la

vivienda de campo en cuestión.

i) La obra de Duiker durante su segunda etapa, y particularmente la Escuela al Aire libre podemos considerarla como un puente conceptual entre el Constructivismo ruso y los Laboratorios de la Escuela de Ingeniería (1959) en la Universidad de Leicester de J. Stirling. La articulación del volumen de circulación y el de la función, el aligeramiento volumétrico donde la transparencia predomina, sumado al desprendimiento de otro cuerpo diferente en la base –los Talleres en los laboratorios y el Gimnasio en la escuela– nos conduce a pensar, no en influencia, sino en soluciones emparentadas con lenguajes y formas distintos, donde Duiker parte de una forma cuadrangular pura y simétrica y Stirling de un cluster asimétrico de funciones.

j) La galería para Exposiciones Temporales Kunsthal (1987-92) en Róterdam, la Casa del Bosque (1992-94) en Holanda, El Educatorium (1993-97) en Utrecht, Casa en Burdeos (1994-98), son cuatro obras de R. Koolhaas posible de asociarlas por su transparencia, minimalismo, economía de recursos y claridad resolutive de las partes con el todo, a las obras y proyectos de las dos últimas etapas de Duiker.

5.- Epílogo

Podríamos decir que para Duiker la arquitectura se encuentra en la amalgama de la técnica y el arte como la sabiduría lo era para Sócrates en el encuentro de la ciencia con la virtud. El valor de su obra en el tiempo, fuera de los resultados archi-

tectónicos concretos, yace entre otras cosas en su esfuerzo por realizar el ideal que la estructuraba y su remota eficacia.

La fragilidad en la búsqueda del éxito no nos permite ver más allá del deseo de reconocimiento por parte de nuestros contemporáneos. Precisamente, el mensaje que Duiker nos deja en este sentido con su obra y su pensamiento es el de la amplia visión, se trata de un horizonte que prefiguró más allá de su tiempo. Sus aspiraciones eran inherentes con la sociedad y la cultura arquitectónica en la que le tocó vivir, como inmanente es la exégesis que se debe hacer de su obra en relación con los aspectos que superan los problemas estrictamente del diseño.

Su obra arquitectónica, además de su calidad intrínseca, cumplió también decisiva y fecundamente en el sentido social. Es de destacar que su sensibilidad fue el instrumento de complemento puesto al servicio de sus cualidades imaginativas de arquitecto. Aunque también sea cierto que estas no se forman sino basadas en la sensibilidad misma.

Siempre está presente el deseo de que cada generación esté maduramente preparada para comprender el ideal social de la arquitectura, el que Duiker como tantos otros siguieron. Él cumplió su destino, su misión y pasó en gran parte ignorado por su propia generación y más aún por las posteriores entre ellas la nuestra.

Sus ideales, arquitectónico-sociales continúan aún hoy siendo rayos de luz en la sombra del exacerbado formalismo que nos cubre. No debemos olvidar que pensar superficialmente el diseño de un edificio se acerca más a la misantropía que al servicio social.

Hoy a setenta años de su prematura muerte no podemos tener sino una actitud magnánima de agradecimiento y admiración ■

NOTAS:

- 1.- José Ingenieros: "El hombre mediocre", pág. 10, 214
- 2.- "Nieuwe Bouwen" = Edificio Nuevo - "Neue Sachlichkeit" = Nueva Objetividad, tendencia funcionalista durante la década 1923-1933 en Alemania con W. Gropius, en Suiza con H. Meyer y Holanda con los mencionados. El término Sachlichkeit encierra los conceptos de funcionalidad y rendimiento en la nueva sociedad industrial.
- 3.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 36 y Cuaderno de Notas 10, pág. 88.
- 4.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 36 y Cuaderno de Notas 10, pág. 89.
- 5.- J. Duiker "Dr. Berlage y la Nueva Objetividad", Cuaderno de Notas 3, pág. 34.
- 6.- M. Bayón, Duiker, Interior del Cineac, pág. 72-73
- 7.- J. Molema y W. de Jonge, "Johannes Duiker", Architectural Review 1055, pág. 51, y M. Casciato y W. de Jonge, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" Casabella 562, pág. 48-49.
- 8.- G. Milelli, "Zonnestraal il Sanatorio di Hilversum", pág. 54.
- 9.- W. de Jonge, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" Casabella 562, pág. 50.
- 10.- Cineac = Cine-actualités: proyección secuencial corta y sonora de noticias informativas de la actualidad.
- 11.- M. Bayón, Duiker, Interior del Cineac, pág. 45
- 12.- J. Molema, Jan Duiker, pág. 15 y 174
- 13.- K. Frampton, prólogo en J. Molema, Jan Duiker, pág. 8

BIBLIOGRAFIA:

- Bayón Mariano, Jan Duiker: interior del CINEAC de Amsterdam, 1934, Barcelona, 2004.
- Casciato Marisella y de Jonge Wessel, "Johannes Duiker il costruire funzionalista" Casabella 562, pág. 40-58, 61-63, Milano 1989.
- Curtis Williams J.R., L'architettura moderna del Novecento, Milano, versión italiana, 2002.
- Duiker Johannes, "Tres Artículos de Duiker, Berlage y la Nueva objetividad. Manifiesto de Frank Lloyd Wright". Reseña del libro Bouwen de Van Loghem. Cuadernos de Notas 3 ETSAM, Madrid, (1995).
- Frampton Kenneth, Arquitectura Moderna, historia y crítica, Atenas, versión griega, 1987.
- Ingenieros José, El hombre mediocre, Buenos Aires, 1961.
- Loos Adolf, Ornamento y Delito y otros escritos, Barcelona, 1980.
- García Rafael, "Equilibrio y economía, Edificios de la segunda etapa de Duiker", Cuadernos de Notas 4, ETSAM, Madrid (1996).
- García Rafael, "Funcionalismo en evolución: Hotel Gooiland y edificios de la última etapa de Duiker", Cuadernos de Notas 6 ETSAM, Madrid, 1998.
- García Rafael, "Jan Duiker 1890-1935, Esbozo de una vida truncada". Cuadernos de Notas 10 ETSAM, Madrid, 2005.
- Loos Adolf, Ornamento y Delito, Barcelona, 1980.
- Milelli Gabriele, Zonnestraal Il Sanatorio di Hilversum, Milano 2000.
- Moholy-Nagy László, The New Vision and Abstract of an Artist, New York, 1947.
- Molema Jan y de Jonge Wessel, "Johannes Duiker", Architectural Review 1055, pág. 49-55, London, 1985.
- Molema Jan, Jan Duiker, Barcelona, 1989.
- Rowe Colin, "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos", Barcelona, 1978.
- Smithson Alison and Peter, "The Heroic Period of Modern Architecture", London, 1981.
- Stirling James, "Building and Projects 1950-1974", London, 1975
- Van Dijk Hans, Twentieth-Century Architecture in Netherlands, Róterdam 1999.



Mario Roberto Alvarez en el CAPBA 1

Arqs. Guillermo Posik, Pablo Reynoso, Laura De Luca y Guillermina Farías.

Inroducción de Guillermo Posik

Ante todo me siento honrado que el Colegio de Arquitectos me haya designado para coordinar este evento que cuenta con la presencia del arquitecto Juan Molina y Vedia (autor del libro recientemente publicado) y dos de los integrantes del estudio Mario Roberto Alvarez y Asociados: el arquitecto M. R. Alvarez y el arquitecto Fernando Sabatini.

Sería redundante enumerar los méritos y distinciones que el estudio en general -y Mario Roberto Alvarez en particular- han obtenido en su larga trayectoria profesional, bien conocidos a través de los libros, las revistas y las publicaciones sobre su obra.

Considero que esta es una ocasión especial para aportar un punto de vista diferente sobre una arquitectura ejemplar, realizada con perseverancia y convicción durante setenta años.

Descubrí la obra de Alvarez a los pocos años de graduarme en la Facultad, cuando comencé a apreciar que la genuina arquitectura moderna persevera con el tiempo por encima de los estilos de moda, cuando comprendí que las frases “dios está en los detalles” y “menos es más” no son expresiones abstractas, sino que se ejercen constantemente desde el trabajo que se realiza con pasión, cada día, una y otra vez, con una irrenunciable vocación de perfeccionamiento.

Porque la única forma de hacer un gran trabajo es amando lo que hacemos.

Tal vez esta no sea -como dice Helio Piñón- “la vía hacia el éxito fácil de innovación y sorpresa constantes, sino la que escoge los criterios de calidad como señal de identidad de lo auténtico”.

Hoy es evidente, mirando hacia atrás, comprobar la vigencia de su arquitectura a lo largo de los años.

Arquitectura que la crítica se ha empeñado en llamar “profesionalista” porque es asumida desde una posición estrictamente disciplinar, sin discursos que la justifican o explican.

A pesar de que con frecuencia se le atribuye a la arquitectura moderna cierta desconsideración con la ciudad, sin dudas, Buenos Aires es mejor con sus edificios.

La destreza con que la Bolsa de Comercio y el American Express retoman las alturas de sus linderos, la consideración para con el edificio de Vladimiro Acosta en Figueroa Alcorta 3010, la plaza de accesos del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires sobre la calle Sarmiento, las “plazas” del Panedile I y II, las Galerías Jardín, el edificio SOMISA, el conjunto del Club Alemán, el vestíbulo de Posadas y Schiaffino -su casa por casi cincuenta años- son apenas unos pocos ejemplos de la pertinencia cívica de sus edificios. Como el mismo Mario Roberto Alvarez suele decir: “sencillez y claridad, simplicidad estructural, solvencia técnica, pureza formal, calidad de los espacios, las proporciones y los detalles” son los principios de su obra y -al mismo tiempo- los atributos de una arquitectura moderna que está realizada desde una convicción profunda y auténtica. Una arquitectura que no se deja atrapar por los dogmas, que no requiere explicaciones que la mirada sea incapaz de apreciar, que se aprende mirando más que teorizando.

Paradójicamente, sin haber ejercido jamás la docencia, sus obras son ejemplares para todos aquellos que con una mirada intensa, pero selectiva a la vez, son capaces de distinguir con precisión los pormenores de la genuina arquitectura moderna.

El libro que hoy se presenta -el primero de una colección de 10 estudios argentinos- es otro aporte singular que contribuye a difundir una de las obras más extensas y variadas de la arquitectura Argentina y Latinoamericana.

Las innumerables aristas que tiene su obra -muchas de las cuales quedan aún por explorar- la transforman en un caso paradigmático de estudio.

Sólo es necesario despertar la misma vocación y la misma pasión con la que están realizados sus edificios.

Muchas gracias.

Inroducción de Juan Molina y Vedia

Como yo ya he escrito un texto, voy a ser breve. Cuando Mele me propuso que hiciera este trabajo lo tomé como un premio y un regalo que me hacían. Lo escribí casi de memoria, porque las obras de Álvarez en

Buenos Aires, van llegando... y con alguna selección que hice yo me formé un recorrido que después hice en una veloz bicicleta. Recorrí todas las obras de las cuales hablo en el libro. Notarán que traté de no escribir sobre lo que sabía de Álvarez, sino que salí a hacer una expedición a cada una de ellas, porque en realidad lo que quiero es que no crean todo lo que digo, que no lean el texto, sino que vayan cada uno de ustedes a verlas.

Uno sabe que hay opiniones diferentes en la arquitectura, que hay diversas maneras de ser feliz, que cada uno recorre una manera de ser feliz, y esta es una.

Pero el tema consiste en no caer en la trampa de querer establecer rankings porque esto me parece que es peligroso. Debería ser reemplazado por una actitud más madura, que empieza dándole la opinión a ustedes. Vayan a ver las obras.

Cuando yo escribí un libro sobre Beretebide no por casualidad puse un plano de Buenos Aires con las direcciones. Repito que no interesa que crean la opinión que yo tengo, sino que los invito a que vayan a ver las obras y que se formen ustedes su propia opinión.

Porque la arquitectura de Álvarez me deja una impresión de totalidad que no había advertido desde el principio. Tiene una calidad extraordinaria de precisión, de exactitud y de simplicidad pero además tiene poesía, que es una cosa muy difícil de conseguir.

Y cuando se la consigue, como una cosa oculta, que no está en primer plano, uno puede apreciar que hay una sensibilidad, que hay además de un tema estético, junto con el tecnológico, con el de la gestión, de cómo se maneja una obra. En esta época, esto me parece sumamente importante -teniendo talleres acá y en Buenos Aires- porque hay una facilidad muy grande en confundir un dibujo con una obra construida.

Este es para mí el tema principal por el cual me parece interesante recuperar a Mario Roberto Álvarez, que fue compañero de una tía mía -que se llamaba Julia-, que competía con él en los premios, de manera que yo a él lo conozco de desde antes de estudiar arquitectura.

En las oportunidades en que lo volví a ver me pareció un tipo íntegro, un porteño de la década del '30 que me recuerda a unos tíos míos por su reserva con respecto a las cosas emotivas. Sin embargo, cuando uno sabe mirar su obra descubre el fuego que está detrás de la exactitud. Nada más.

Introducción de Mario Roberto Alvarez

Señoras y señores, buenas noches. No acostumbro hacer discursos y ésta noche tampoco espero hacerlo. Creo más bien, porque lo he practicado cada vez que he viajado, en el método socrático y he aprendido mucho de las respuestas a mis preguntas.

Algunas veces a grandes arquitectos les he hecho preguntas insolentes y ninguno de ellos se ha ofendido. Me refiero a una pregunta que le hice una vez a Mies Van der Rohe en Chicago con un compañero que hablaba alemán, Ruiz Guiñazu: ¿que opina usted de Wright...?. Luego les cuento la respuesta.

En Estados Unidos entendí que el que tiene la palabra frente a un auditorio tiene la obligación de presentarse. Lo haré brevemente: tengo 93 años y 11 meses. Soy hijo de un castellano trabajador, honesto y estudioso, medalla de oro de un bachillerato en España, y de una joven, hermosa e inteligente, mi madre, hija de un vasco francés, Elissamburu, y para agregar más condiciones de mi falta de flexibilidad en muchas cosas, soy Ourricariet Etchegaray.

Para poder estudiar, de los 140 compañeros de clase fui el único que tuvo que trabajar para ayudar a sus padres. Uno de los primeros días de clase concurrí para advertir al profesor de Análisis Matemático, cuyo apellido recuerdo pero no tiene sentido que lo mencione, para decirle que no podía ir a sus clases de mañana porque trabajaba. Este hombre habrá pensado que era una mentira y me dijo: "Jovencito, o se estudia o se trabaja". Lindo aliciente para mí, para un muchacho pobre que tuvo que trabajar durante toda la carrera.

El primer día de clase, se me acercó otro estudiante y me dijo: "¿Usted es fulano?" Sí, le respondí. Entonces me dijo: "Yo sé

que usted es medalla de oro en el Colegio Nacional de Buenos Aires y yo lo soy del Instituto Libre de Segunda Enseñanza. Le aseguro que yo voy a ser la medalla del curso de arquitectura". Por mi no se preocupe, le contesté, yo me voy a recibir en muchísimos años, seis, siete, ocho, de manera que la medalla será de usted.

Debo recordar siempre -porque mantengo mi obligación de ser agradecido con todos los que me han ayudado- de que, además del poco tiempo que me quedaba para estudiar, trabajé en el Centro de Estudiantes de Arquitectura.

Fui secretario, presidente varias veces (dos) y delegado estudiantil. Un compañero del centro de estudiantes, Hugo Armesto, me preguntó cuáles eran mis notas, porque le parecía que podía ser aspirante a algún premio. Le dije: "mirá, hasta ahora, son todas buenas pero lo que vos me preguntás de que siga siendo alumno regular, no creo que pueda mantenerlo, porque no he hecho absolutamente nada de la entrega de Modelado. Faltaban tres días para hacerlo, seguí su consejo; me dieron a hacer una cabeza, creo que hice una pelota, me dieron a hacer una pelota, y yo creo que hice otra cosa, total el único aprobado de mi carrera fue Modelado. Pero he aquí que con ese Modelado y mis notas -que siguieron siendo altas- fui a pesar de aquella otra estudiante medalla de oro, y en función de haberme portado bien o de haber estudiado mucho, obtuve el promedio más alto de los tres últimos años.

Con ello gané una beca y viví cerca de un año en Europa. Fue en ese viaje donde he mencionado que además de visitar todas las obras que me interesaban por haberlas visto en libros y revistas, le hacía preguntas, algunas veces indiscretas, a los colegas.

Espero que esta noche ustedes tengan a bien hacer preguntas fáciles.

Nada más.

Preguntas

GP. *Para romper el hielo, y mientras me acercan las preguntas de los oyentes, me gustaría hacerle dos preguntas, que no sé si son fáciles o difíciles, pero se las voy a hacer igual.*

MRA. Veremos, si es difícil vale doble la respuesta.

GP. *La primera pregunta es en relación a los aspectos visuales de sus edificios.*

Es particularmente llamativo para mí, ver cómo los detalles de sus obras siempre están en escala. Pongamos por ejemplo el edificio Portofino, en Punta del Este. Si uno lo mira desde doscientos metros y observa los tanques de reserva que están revestidos con perfiles z, se puede apreciar el contrapunto de luces y sombras. Al mismo tiempo cuando uno se acerca a dos o tres metros, en la terraza, con la piscina, también están en escala. Mi pregunta es simplemente: ¿Cómo lo hace?

MRA. La pregunta es difícil, y la respuesta vale por tres o cuatro. Porque en realidad, no es por vanidad, sino porque realmente no sé decirle cómo lo hago. Sí sé decirle, que tal vez por mi ascendencia francesa practico la duda en forma sistemática. Cada cosa que hacemos, no la hacemos una vez, la hacemos varias. Y realmente lo que realizamos -en definitiva- es producto de un análisis despiadado a lo que hemos propuesto en forma inicial.

Recuerdo que mi profesor de latín, -en el Colegio Nacional- explicaba algo que me ha quedado por costumbre practicar. Ovidio -famoso por sus versos- hacía algo parecido. Escribía algo, lo dejaba, lo volvía a ver un tiempo después, lo modificaba y así sucesivamente hasta que no podía superar lo que inicialmente había escrito.

Sin embargo los versos de este poeta latino, tienen una frescura, producto de un trabajo silencioso. Son producto de lo que siempre sostengo: que la arquitectura es el 98% de transpiración y lo que queda de inspiración. Recuerdo que de las muchas cosas que he leído y estudiado y me han quedado grabadas a mí y a mis asociados, son las lámparas de la arquitectura de Ruskin. Una de ellas es la pereza. Por eso, para no caer en ella, hacemos las cosas muchas veces y todo el mundo puede creer que son frescamente espontáneas.

No sé si he sido concreto, pero le he explicado un poco el porqué de lo que hago bien.



GP. La segunda pregunta que tengo para hacerle es en relación a la estructura y a los cerramientos de sus edificios. En repetidas oportunidades usted ha mencionado que a la hora de comenzar a proyectar lo hace consultando con un ingeniero estructuralista. Esto de alguna manera demuestra el papel que usted le asigna a la estructura en el proyecto. Ahora bien, a la hora de definir los cerramientos de un edificio ¿cómo se toman las decisiones? ¿en qué momento? ¿cómo se decide un edificio con curtain wall o un edificio con antepecho?

MRA. A lo primero le respondo que mi ideal hubiera sido ser como Nervi, un arquitecto ingeniero. Creo que la estructura es básica y configura el resultado de una obra. Personalmente no conozco ninguna miss mundo que tenga un mal esqueleto. Es por eso que considero que la estructura forma parte obligada y necesaria de una obra. El resultado no es que tenga el ingeniero al lado, sino que nos proponemos nuestro mejor objetivo con respecto al deseo de una estructura buena.

Hemos hecho obras en lo posible con algunas características que tienen cierto interés. En el Banco Avellaneda, en Quilmes, realizamos una torre en la cual la planta tipo tiene 16 columnas que mueren en cuatro en la planta baja. Con el andar del tiempo, cuando hicimos el IBM en Catalinas Norte, repetimos la misma solución pero en vez de tener las aristas de hormigón expuestas directamente hicimos pirámides.

Con el tiempo se mencionó que un edificio hecho en Alemania por el arquitecto Eiermann había sido la fuente de inspiración nuestra. Le respondimos que nosotros lo habíamos hecho cinco años antes con una obra realmente concretada.

El calculista para nosotros es nuestra mano derecha y las 3 veces que tuve la suerte de estar con Nervi llegué a la conclusión de que el ideal era ser arquitecto ingeniero y no arquitecto artista.

GP. ¿y su respuesta a la segunda parte de la pregunta?

MRA. ¿cuál es la segunda parte?

GP. En el momento de las decisiones del cerramiento: ¿cómo se decide un curtain wall o un edificio con antepecho?

MRA. En realidad no lo tenemos estudiado seriamente. Es un problema económico donde el antepecho sólido o vidriado puede hacerse o no en función del costo y su función. Lo que sí siempre he luchado cuando hemos tenido que hacer una obra -como el caso del Club Alemán- de no tener edificios herméticos.

Las empresas constructoras que he mencionado que corregimos por su falta de puntualidad quisieron que el edificio fuera totalmente hermético. Creo que es un error, porque nuestro clima no exige la hermeticidad completa, y en la práctica en el Club Alemán muchas aberturas que eran fijas terminaron abriéndose a pedido de los usuarios.

Creo que hay una exageración, una copia no meditada cuando se hacen edificios totalmente herméticos, a menos que el propietario así lo exija.



GP. Aquí llegan las primeras preguntas ... ¿Cómo se inspiró para hacer la Bolsa de Comercio de Buenos Aires, en especial la entrada principal? Son preguntas difíciles!

MRA. Sí lo son.

Más allá de la entrada principal, -que en realidad es fácil de explicar cómo se hizo- me preocupó un poco, que la Avenida Leandro N. Alem, en función del gabarit que el terreno permitía, estuviera al lado de la magnífica obra de Christophersen y el correctísimo y nunca bien ponderado Edificio COMEGA.

Esto hace que haya tres alturas sobre la avenida mencionada. Es por eso que luché para que sobre Leandro N. Alem, repito, tuviera la misma altura con la parte más baja de las torres del COMEGA. Es decir, que impuse en el estudio una condición en homenaje a que la silueta de L. N. Alem entre Corrientes y Sarmiento no fuera un muestrario de tres alturas diferentes, sino que fueran dos.

Por eso la altura de la fachada sobre 25 de Mayo fue una consecuencia de la obligación que me impuse para no tener tres alturas sobre una avenida, y lo que quedó fue la expresión al exterior del salón de operaciones. Con lo cual, lo que usted pregunta es una consecuencia que nos impusimos para ordenar la silueta sobre una avenida igualando la altura de un vecino.

GP. ¿Qué considera que un arquitecto debe saber para llevar adelante el oficio la arquitectura de la mejor manera?

MRA. Creo que el arquitecto, como decía Gropius, tiene que saber construir. Mi libro de cabecera fue un libro que se terminó en el mil ochocientos y pico, hacia finales del siglo y se llama Choisy. De la lectura del mismo que he releído varias veces llegué a la conclusión de que las formas son producto de la evolución de los métodos de construcción. Si los egipcios hicieron muchas columnas y tenían una arquitectura adintelada, es porque realmente no conocían otra forma

de construir más que la técnica trilitica con las longitudes que le permitía la época.

Cuando aparece el arco, avanza la arquitectura. Luego el gótico se inspira directamente en un deseo de construir en altura, aparece una cosa lógica que es el arbotante, algo que permite que no se despatarre -usando un mal término hispánico- la altura de la nave. Luego llega el renacimiento que para mí fue un retroceso. Ya en 1700 un obispo que se llamaba Bordenoir decía que había que construir sin copiar partes arquitectónicas anteriores. En el Libro del Té, Okakura Kakuso vuelve a decir lo mismo, que no se puede hacer arquitectura con elementos del pasado porque eso no es arquitectura, eso es decoración, eso es escenografía, repito, eso no es arquitectura.

GP. ¿Si usted tuviera que ser jurado para elegir Profesores de concursos de arquitectura, que valoraría en la elección?

MRA. Valoraría los antecedentes, su espíritu de enseñanza, su dedicación. Mientras pertenecí al centro de estudiantes de arquitectura, sobre todo cuando fui presidente, organicé algunas huelgas y provoqué algunas renuncias de algunos ayudantes porque se pasaban el rato de enseñanza que correspondía mirando el reloj.

Creo que la arquitectura es algo muy difícil de enseñar. La arquitectura, como dijo un gran arquitecto en el pasado, no se aprende, sino que se practica. Es decir que valoraría la dedicación y para ello exigiría que por lo menos dedique completamente la mañana o todo el día. Ese es el motivo por el cual he pregonado y practicado una política de dedicación, solo al ejercicio profesional.

Alguna vez algún profesor me llamó y me dijo: ¿Usted ha opinado que yo soy mal profesor? Sí señor, le respondí. Con lo cual he captado amigos y bastantes enemigos. Por eso, porque no he querido contradecirme, porque entiendo que para ser libre hay que procurar no hacer lo que uno no debe ni quiere, nunca he aceptado ejercer la docencia.

GP. *¿Qué opina de la vivienda social hoy en día y por qué los arquitectos de primer nivel la dejan en un segundo plano?*

MRA. Cuando obtuve la beca Ader, el tema que me propuse fue el de la vivienda económica. Viajé por Europa por todos los medios posibles. Para crear más tiempo y aprovechar la estadía algunas veces he pernoctado en el Ejército de Salvación y volví de regreso en barco por haber vendido mi pasaje de primera con otros cinco inmigrantes.

Me dediqué al estudio de la vivienda económica fundamentalmente en los dos países que más se ocuparon. En la Alemania de Hitler y en la Francia de aquella época. Estoy hablando de 1937. Estuve en Hilversum, Holanda, donde dijeron yo que era el segundo sudamericano que se acercaba para estudiar el problema de la vivienda económica. El otro había sido el uruguayo Scasso, autor del Estadio Centenario de Montevideo.

Los alemanes se dedicaron al problema de la vivienda económica con una intención política para alejar la posibilidad del Comunismo y entendieron que una casa debía ser el símbolo que significara una aproximación a la burguesía. La casa de planta baja, un sótano, una huerta y el automóvil Volkswagen.

Los franceses en cambio se dedicaron a la habitación en altura hicieron torres y aplicaron sistemas de prefabricación. Beaudouin y Lods, en las afueras de París en Chatena y Malabri. Hicieron viviendas económicas con elementos prefabricados.

Esto produjo la concentración de la población de bajos recursos en lo que se llamó el cordón rojo. Es decir dos políticas distintas de cómo encarar la vivienda económica. Entre nosotros, he admirado y he tratado de trabajar con Antonio U. Vilar, realizando viviendas económicas con fibrocemento que en aquella época era mal visto porque existían casas prefabricadas hechas por Tortosa.

He participado en concursos del Banco Hipotecario con la mala suerte de que las veces que participé no obtuve ningún premio.

Sí puedo mencionar -con pena- que el Instituto Argentino del Cemento Portland, en el año 1939 organizó un concurso sobre

viviendas económicas. Nosotros que teníamos montones de documentación que había traído de Europa presentamos una casa prefabricada con elementos de hormigón y con gran sorpresa nos criticaron diciendo que estaban mal estudiadas las juntas.

Las juntas las había copiado de la obra de Beaudouin y Lods, que tenían 14 pisos. Con lo cual quiere decir que entre nosotros la prefabricación siempre fue una mala palabra.

GP. *¿Cuál fue su experiencia profesional en los Centros de Salud en el Norte Argentino del plan Carrillo en el gobierno de Perón y el primer plan quinquenal?*

MRA. Carrillo que fue un gran ministro de Salud Pública, contrató por antecedentes a varios estudios, algunos, lo digo porque es verdad, tuvieron sus obras en Buenos Aires, a nosotros que no teníamos posibilidades ni relaciones, nos tocó, en el interior del país. Las desarrollamos tratando de adaptarlas a los medios con los materiales que correspondían. El contrato que firmamos con Carrillo fue que la arquitectura de los mismos centros debía ser colonial, hasta con columnas salomónicas.

Pensando de que cuando se hicieran las obras el ministro no estaría -como sucedió- tienen nada de colonial, salvo la sobriedad, la sencillez y la adaptación al terreno.

Me pasé en cada uno de los lugares donde se hicieron estos centros cerca de una semana, estudiando lo que estaba hecho para aprender cómo se construía bien en esos lugares tan difíciles.

Para no hacer larga la respuesta diría que en Catamarca dirigí todos los pabellones en dirección al zonda y en Corrientes, que todo lo blanco con el viento y el tiempo se convertía en rosa. Creo que es la primera vez que hice un edificio con fachadas rosas.

En un momento desgraciado -entiendo yo- de la historia política de nuestro país fue defenestrado Carrillo y todo pasa a Salud Pública bajo la autoridad del Ingeniero Dupeyron, gobierno de Perón.

Un día como regalo nos reunió a todos los contratados en un salón del Ministerio de Obras Públicas y nos obsequió pidiéndonos

la renuncia, y para justificar lo que había decidido manifestó: "las documentaciones están hechas con la gente del ministerio, por lo tanto, puedo hacer la dirección de obra sin la necesidad de ustedes". Los otros colegas y demás políticos se quedaron callados. Me permití en cambio decirle: "señor ministro, está equivocado, usted será ingeniero, pero con una misma documentación se pueden hacer varias obras parecidas". Nos retiramos con la renuncia solicitada y alguno de los presentes me contó con el tiempo que el ministro dijo "este arquitecto es un compadrito". Tardé 2 años en percibir los honorarios pendientes.

GP. *Para el Arq. Sabatini: ¿Qué significa para usted trabajar con el arq. MRA?*

FS. En principio digamos que la respuesta a la pregunta es que es un honor. Uno a veces no toma conciencia, no porque no se da cuenta de quién es Alvarez, sino porque el vértigo del trabajo hace perder la magnitud de lo que significa.

Pero bueno, en estos momentos, donde lo escucho a Alvarez en toda su dimensión valoro su experiencia, su claridad, la consecuencia de su arquitectura. Por lo tanto es un honor y una alegría ya que uno lo ve a diario.

Como dice Alvarez "uno es feliz cuando su trabajo es una especie de hobby". Si bien no es un hobby del todo, me divierto mucho trabajando y me encanta lo que hago y lo que hacemos juntos con todo el resto de los socios.

MRA. Muchas gracias (dirigiéndose al arq. Sabatini)

GP. *¿Qué opina de la urbanización del Nordelta y de este tipo de "ciudades" lejos de la trama urbana?*

FS. Eso lo puedo responder yo como usuario. Como todo, tiene su parte positiva y su parte negativa. La parte positiva, para no empezar con lo malo, es que se ha generado un polo de escape para el usuario privado que no encuentra soluciones en la ciudad: servicios, seguridad, calidad de vida, etc. Y creo que es un efecto positivo que producen estos emprendimientos.

La parte negativa, es que las autoridades o



los gobiernos no toman conciencia de lo que significa. En muchos países del mundo -por ejemplo en los EEUU- se ha producido alrededor de los cincuenta, con toda la aceleración económica de la posguerra un fenómeno de descentralización de las ciudades.

La Capital Federal está teniendo un proceso de descentralización en el cual las autoridades o todo el mundo cree que los autos brotan como hongos porque a la gente se le ocurre comprar autos por la reactivación.

Pero la cuestión es que la ciudad se ha descentralizado. Hay 300.000 personas que se han ido de la Capital Federal y viven en algún lado. ¿Dónde viven? Viven en los barrios cerrados. ¿Porqué? Porque la ciudad no brinda lo que esa familia requiere.

Ahora: ¿cuál fue la política de respuesta de la ciudad? Por lo que vimos el año pasado fue "la veda de la construcción". La torre es la culpable o la sumatoria de todos los males urbanos de la ciudad. Como no hay verdades absolutas a este respecto, las torres en definitiva no son las enemigas de la ciudad ni tampoco la panacea.

Con lo cual cuando se piense el futuro código de planeamiento urbano se debería tener en cuenta que la ciudad -para que siga siendo ciudad- debería ubicarse en lo que es el mundo hoy en día, donde internet, y los medios de comunicación hacen que quizás la ciudad no tenga razón de ser.

Las autoridades tienen que tomar conciencia de que las ciudades tienen que ser atractivas para las inversiones.

Para cerrar el tema, en mi opinión, los barrios cerrados no son ni buenos ni malos, es una solución que surge de la falta de política o de falta de conciencia urbanística que existe en todas las ciudades.

Hay un concepto muy erróneo de que la ciudad bajita no es depredadora, todo lo contrario. Esa mirada romántica de la vieja ciudad, nos llevará al fracaso urbano. Hay que impulsar una política donde la ciudad pueda crecer en altura, acortar las distancias de traslado y ser una ciudad más eficiente. Mi convencimiento es que hay que analizar si la ciudad eficiente es una ciudad extendida con casitas y arbolitos, yo creo que es un concepto erróneo. Mientras tanto van a seguir creciendo los barrios cerrados.

GP. *El otro día escuché una entrevista a MRA en radio Mitre -creo- en donde le preguntaban acerca de las torres. Cuando Alvarez dijo que le parecían bien, los periodistas se quedaron más que sorprendidos, porque no esperaban semejante respuesta en medio de todo este tumulto de las nuevas torres que crecen por todo Buenos Aires. Simplemente quería destacar que me llamó la atención la sorpresa de los periodistas, porque hay como una idea generalizada de que la torre está mal de hecha.*

FS. La torre no está ni bien ni mal. Es como todo, depende de como se haga. Vos dabas el ejemplo del edificio de la Bolsa de Comercio de Buenos Aires por su respeto urbano, por las alturas, por como se insertaba y el Panedile con dos edificios que tapan las medianeras y una torre exenta. Todo depende de cómo se maneja. No hay nada ni bueno



ni malo en sí mismo. La torre no es ni la enemiga de la ciudad -tal vez hay muchos que no entienden la ciudad- pero en la toma de decisiones de un código a futuro, urbanístico, hay que tener en cuenta no sólo la marcha y el cacero lazo de los vecinos, sino explicar realmente cómo funciona la ciudad.

No quiero defender la torre a ultranza, ni tampoco quiero matar al viejito que toma mate en la puerta, quiero decir que la ciudad, para que tenga razón de ser a futuro tiene que ser un polo de inversión. Nosotros hace tres años participamos en un concurso en la ciudad de Osaka, donde obtuvimos el primer premio, esa gente ha tomado conciencia de ese problema, tienen un grave problema de descentralización, es decir que los japoneses no están pensando en irse a un barrio cerrado, sino que hay un tema económico en todo el sudeste asiático que ha mutado su economía. La ciudad está implosionando y lo que plantean para solucionarlo es rescatar esos puntos de implosión, reactivarlos pero no planteando casitas y demás, sino torres con grandes espacios verdes. Un equilibrio entre la altura, la densidad y los espacios verdes, es decir, una mejor calidad de vida.

GP. *Hay dos de los presentes (aunque seguramente deben ser más de dos) que se han quedado intrigados sobre la opinión que le dió Mies van der Rohe sobre Wright.*

MRA. Pensaba decirlo al final, como sorpresa. La pregunta que le hice y que con el tiempo pensé que era insolente. La respuesta fue: "es un gran arquitecto, pero que no va a hacer escuela". Opinión que comparto.

GP. *Para el arquitecto Molina y Vedia: ¿Cuál es la problemática de la ciudad? ¿Porqué cada vez más la arquitectura no brinda respuestas satisfactorias a los asentamientos y aislamientos sociales y qué opina de los planes federales actuales?*

JMyV. He hablado mucho sobre ello, pero respondiéndolo a la pregunta con respecto al tema de la torre sí o la torre no, creo que la

que es mala es la torre por peón.

Un concepto que yo desarrollé en un libro sobre Beretebide es el del tejido mixto, que coincide con algo que dije antes: que la gente es distinta, las familias son distintas y yo soy un viejito que toma mate en la puerta de mi casa y no pienso dejar de hacerlo, pero no me importa si en la otra cuadra hay una torre, está perfecto.

A mí me resulta difícil explicar la arquitectura, porque lo entiendo como un oficio apasionante, pero no tiene nada que ver con la miseria, la desocupación y no tiene ningún arma para resolver eso desde el oficio mismo.

Sí es importante prepararse desde los estudios como lo hizo Alvarez en los años 40. Todos estamos preparados para ..., pero de estar preparados a poder hacerlos hay una distancia y hay otros temas de los cuales hoy no sería oportuno hablar: como el capital y sus consecuencias, etc. etc.

Hoy creo que el tema es otro. Al que preguntó eso, si quiere que hablemos más, por supuesto lo podemos hacer, pero ahora no es el momento.

Cuando se discutió sobre las torres, yo salí inmediatamente a buscar todas las torres bien hechas que hay en Buenos Aires, que son muchísimas y también las torres que están mal hechas, que son una plaga. Cuando una torre llega abajo tiene que tener un campo que se prepare para recibirla para que no sea una torre, más otra torre, más otra torre ...

Además la torre es una contribución urbana fantástica porque si una torre está bien hecha, otorga a una obra realizada con capital privado un rédito público. Todas las obras que hace el estudio de Alvarez tienen algo más.

GP. *Aquí preguntan: Dada su formación académica que que ha tenido en los años 30 antes de su viaje a Europa: ¿la arquitectura racionalista que tímidamente se producía en la ciudad era objeto de su curiosidad?*

MRA. En su momento tenía conocimiento

de que hacíamos una arquitectura de otra época, producto de que nuestros profesores y los arquitectos que más trabajaban en la ciudad de Buenos Aires eran destacados colegas de origen francés o descendientes de la École de Beaux Arts.

La sospecha de que había otra arquitectura se basaba en que con los recursos escasos que poseía, compraba revistas extranjeras. Una revista alemana llamada Bauformen, que no era el mejor ejemplo de avance, porque en esa época había ya una arquitectura politizada, mostrando poder, como fue la arquitectura que tuvo Alemania con Speer e Italia con su arquitecto principal: Piacentini. Leía y compraba Techniques et Travaux y la L'Architecture d'Aujourd'hui.

Por mi parte estaba convencido de que nosotros vivíamos atrasados muchos años. Como anécdota de detalle para hacer conocer la falta de flexibilidad de algunos profesores, recuerdo que inspirado en una publicación que encontré de un sanatorio en Mont Blanc hice un proyecto siguiendo la trayectoria del sol.

Cuando insistí con mi propuesta, que por supuesto no era la que el profesor -de origen francés- preconizaba, me tiró los planos y me dijo: "¿quién se cree usted que es el profesor?".

GP. *Es rara la pregunta porque no la entiendo, en realidad no sé a quién está dirigida pero dice así: ¿qué cosas de la arquitectura de Mario Roberto Álvarez no le gustan, si las hay y qué desearía que perdure de la misma en adelante? Supongo que debe ser para usted, que hable de las obras que no le gustan ...*

MRA. No es vanidad, pero en general casi todas las obras que hemos hecho, las hemos hecho aspirando a que sean diez puntos, para que sean como resultado arriba de siete y medio.

Cuando hemos tenido un cliente que como muchos intervenía con sus veleidades arquitectónicas diciéndonos lo que debíamos hacer y cómo hacerlo, como nos pasó con el Shopping Alto Palermo, una obra nada más ni nada menos de 70.000 m², la hemos renunciado.

Qué cosas no me gustan... no me gusta cuando maltratan una obra que hemos hecho con cariño. Cuando el que la compra llama a algún colega que la transforma totalmente y -como mencionaba hoy- lo que era blanco lo pintó rosa y nos obsequió además dos columnas de ladrillo de dos metros de alto en la entrada, con unos hermosos jarrones arriba.

Pasando un día por el Teatro General San Martín, encontré que estaban pintando de verde la fachada principal y después me enteré de que sin mi consentimiento, el techo de la sala principal que lo habíamos hecho azul oscuro, lo habían pintado de colorado. En la Academia de Bellas Artes he fracasado cada vez que he propuesto que se disponga algo que impida que mientras vive el arquitecto que hizo una obra, quién quiere cambiarla, modificarla o mejorarla, debe obligatoriamente consultar al arquitecto. Ratifica esta posición de que a nadie se

le ocurre pintarle bigotes a la mona lisa o ponerle brazos a la Venus. Creo que hay un respeto por las esculturas y por las pinturas, como no lo hay por la obra de arquitectura. Hace muchos años tuve la oportunidad de entrevistar a Niemeyer y entre las muchas cosas que me manifestó, dijo que en sus contratos ponía como condición obligatoria que los propietarios o sus herederos no podían hacer nada que modificara la arquitectura que había realizado mientras él viviera.

GP. *Dos personas preguntan ¿Qué opina del arquitecto Clorindo Testa?*

MRA. Es una pregunta que reiteradamente me hacen. Además de amigo y compañero de la Academia, hace una arquitectura totalmente distinta a la nuestra. Considero que él es un artista como arquitecto y nosotros, en cambio, somos unos ingenieros, como arquitectos. Tal es así, que me han hecho socio, sin pedirlo, del Centro Argentino de Ingenieros. Por eso dicen que somos los más ingenieros de los arquitectos y los más arquitectos de los ingenieros.

GP. *¿Por qué arquitecto contemporáneo se vio influenciado?*

MRA. Creo que por muchos. La arquitectura que nosotros hacemos hace 71 años, no tiene una, sino que tiene muchísimas influencias. Hemos tratado siempre -como decía Marina Waisman, una arquitecta cordobesa lamentablemente fallecida- de ser simples en un mundo complicado.

Rechazamos a los arquitectos que sospechamos que hacen una arquitectura para llamar la atención o para que se hable de ellos. Nosotros creemos que la arquitectura debe ser: sobria, práctica, sencilla y hacer lo más con lo menos. Ellos no pertenecen a nuestra afición. Rechazamos sin pedantería el nombre y la práctica de muchos arquitectos estrellas que inundan las revistas de arquitectura y que son famosos.

GP. *Otra pregunta que le hacen: ¿Cómo entiende usted, si ayudó o no, el paso de la regla T a la computadora en el proceso de diseño?*

MRA. Hoy hablábamos -antes de esta charla- que la computadora simplificó muchísimo las modificaciones de producción. Lamentablemente en la época en que nosotros comenzamos a trabajar teníamos el tiralíneas que se cargaba con tinta china, y que si se nos caía una gota en el plano, había que hacerlo de nuevo.

Todas las computadoras que tenemos en el estudio fueron adquiridas con la aclaración previa de que yo nunca tocaría una computadora.

GP. *¿Qué sensaciones y enseñanzas le dejaron los encuentros con Mies y Le Corbusier?*

MRA. De todos ellos he aprendido algo y sería lamentable que no mencionara a Auguste Perret a quién conseguí traer de Francia con la ayuda de mi compañero Lavalle Cobo. Auguste Perret -como ustedes saben- fue el arquitecto que por primera vez utilizó

el hormigón armado en un edificio en la calle Franklin, en París. De él aprendí muchas cosas, entre otras a hacer lo más con lo menos, que la arquitectura debe ser sobria, simple y funcional y que debe perdurar a pesar de las modas, sin pretender llamar la atención.

Si usted viene a nuestro Estudio -está cordialmente invitado, y también cualquiera de ustedes- notará que eso que decimos lo hacemos.

Últimamente hemos agregado con relativo éxito hacer maquetas porque si bien no son la expresión exacta de la verdad, muestran algo que los croquis, las perspectivas y demás elementos no muestran. Nuestro profesor de historia del arte decía que el cuadro de las lanzas reducido a una diapositiva ya no era más una obra de arte.

Esta es una forma de trabajar que nos requiere un gran esfuerzo, pero a quien le gusta su profesión -o como decía Borges encontró un hobby en la misma- es un privilegiado a quién el trabajar mucho no le duele ni molesta.

GP. *¿Cuál cree que es el fin de la arquitectura? ¿Qué mensaje le daría a los estudiantes de arquitectura?*

MRA. Que si tiene vocación, cultive la duda y la paciencia. Que no tenga pereza y que trabaje mucho.

Muchas gracias.■

El 6 de septiembre pasado el CAPBA -Distrito I- invitó al arquitecto Mario Roberto Álvarez y al arquitecto Juan Molina y Vedia en ocasión de la publicación del primer libro de la colección "Diez Estudios Argentinos" del Diario de Arquitectura de Clarín.

Participó también el arq. Fernando Sabatini del estudio MRAyA y actuó como moderador el arquitecto Guillermo Posik.

Todo el material gráfico y escrito fue producido y elaborado por los arqs. Guillermo Posik, Pablo Reynoso, Laura De Luca y Guillermina Farías.

El texto fue corregido por el estudio MRAyA.

Algunas consideraciones sobre diferencias y aproximaciones en enfoques conceptuales y criterios operativos en tareas de INVESTIGAR – PROYECTAR en Arquitectura.

Emilio Tomás Sessa

Estas reflexiones se producen sin intención de agotar el tema, por el contrario, impulsadas por el deseo de habilitar un intercambio de opiniones que permitan un diálogo más fluido y como producto del mismo, generar actividades complementarias entre ambos campos de actividad. Se dirigen a la problemática del proyecto de arquitectura y no deben ser confundidas con otros aspectos más específicos o recortados y por lo tanto delimitados de la actividad, sean estos atinentes a aspectos tecnológicos - constructivos, urbano - ambientales, histórico - críticos o de otras ramas particulares y parciales, todas ellas vinculadas al saber de arquitectura y del proyecto, pero no desde el amplio marco de síntesis necesario en que se concibe la acción de proyectar.

Las tareas de investigar y proyectar en arquitectura aparecen, en el campo de las actividades de la disciplina, como asimétricas y muchas veces contrapuestas en términos de lo que significan en el campo de la cultura arquitectónica como totalidad. Marcadas una; por el impulso metodológico y la otra por la voluntad arquitectónica constituyen, para quienes intentamos hacer de ambas una práctica solidaria que acepta las diferencias pero reconoce los aportes, espacios de activi-

dad que atraviesan el saber de arquitectura nutriéndolo desde fundamentos, procedimientos y metas diversas.

Desde esa visión se puede proponer que; ambas nutren en una silenciosa dialéctica la construcción del campo del saber desde actuaciones conceptuales y virtudes funcionales diversas que merecen ser evaluadas y consideradas, en el ánimo de iluminar posibles reformulaciones que favorezcan el avance de la construcción de saberes en diversos sectores de actividad de la disciplina en que; es momento importante de los resultados, la legitimación de los procedimientos.

La investigación opera sobre problemas o visiones generales, el proyecto sobre problemas particulares introduciendo aquello que es inducido por lo que lo rodea.

En la alternancia de impulsos conceptuales e instrumentales implicados en la problemática de proyectar, esto es; en el proceso de proposición de un artefacto arquitectónico, aparecen momentos claramente definidos y otros difusos en cuanto a la pureza de cada uno de estos parámetros.

LA INVESTIGACIÓN.

“El contenido forma y la forma confiere sustancia”
George Steiner. “Gramáticas de la creación”.

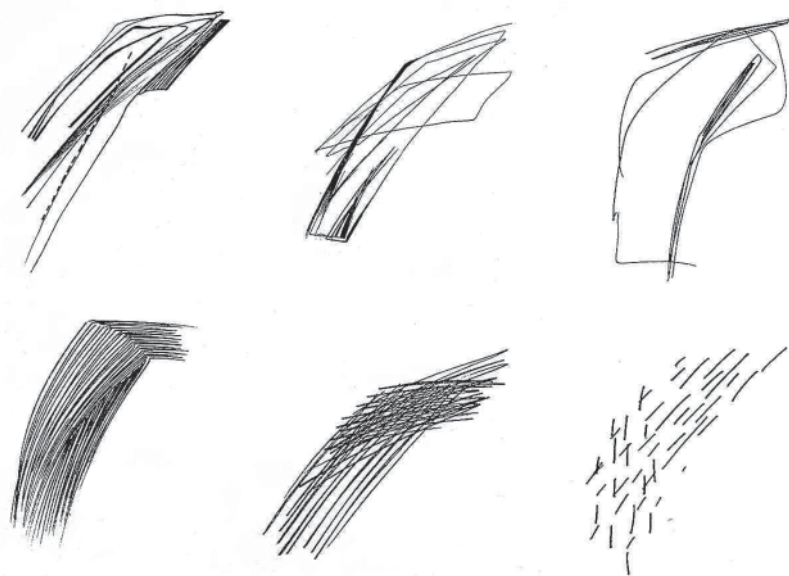
Se apoya en procesos “protocientíficos”, basados en aproximaciones metodológicas que tienden a la precisión del sistema estableciendo un camino a partir de encontrar coherencia entre proceso y resultado, en la búsqueda de que la hipótesis no se “disperse”.

Aparece una clara diferencia entre trabajar sobre modelos propios, emergentes o disparadores de la propia investigación, o sobre estudios de trabajos ajenos. El primer caso supone un recorrido – especulativo interesado en explorar en el propio proceso de producción – del camino hacia una formulación del modelo, abonado por problemáticas similares a las que aparecen en los proyectos reales, pero que admiten especulaciones libres o por lo menos más abarcativas.

El estudio y conocimiento, amplio y profundo del estado del arte, aparece como una condición imprescindible del proceso. La existencia y el reconocimiento de resultados compartidos en una “comunidad epistémica” es otra condición dominante. En el mismo sentido, la existencia de estatuto que otorga “categoría” y lo instala como carrera, otorgando cierto “prestigio” de aristocracia científica - técnica.

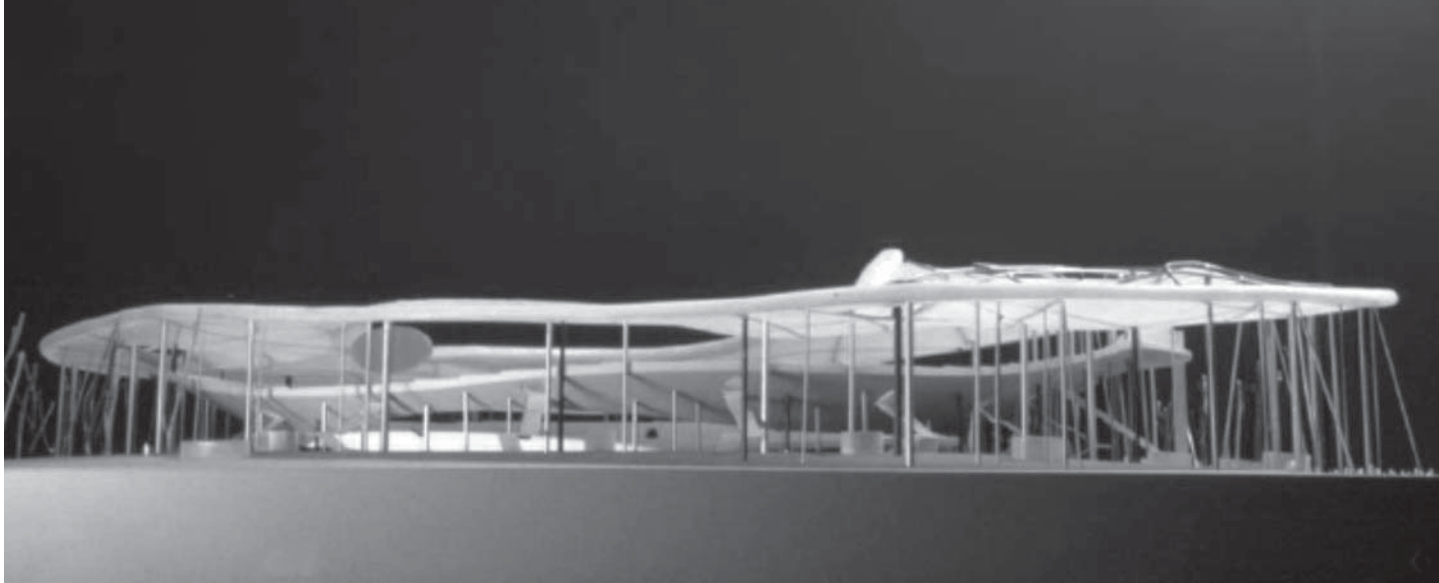
Implica en general un pensamiento *formal – racional – estructurado – articulado – sucesivo acumulativo – asociado*, que reconoce categorías formales y de áreas disciplinares, en general rígidas y establecidas, produciendo por asociación áreas de conocimiento y saberes estancos o determinados, lo que funciona legitimando conocimientos y otorgando estatuto. ¹

La base de la estructura del conocimiento se nutre de estudios de valor universal, lo que implica una amplia difusión e intercambio y como tal una cierta homogeneización de saberes que se acomodan a la circunstancia. ² Momento importante de los resultados es



Zaha Hadid. Estacionamiento en Terminal de autobús en Estrasburgo – Francia. La compleja distribución final de la demarcación de líneas de estacionamientos es producto de una meticulosa superposición articulada, según trazados superpuestos, logrados en soporte digital.





la legitimación de los procedimientos, lo que supone arribar a metas, a lo sumo a “resultados esperados”, estableciendo las formas, diversas por cierto, de llegar al resultado y medir los logros. La precisión cuantitativa es un patrón fundamental así como también la claridad de expresión y comunicación del mismo.

La demanda de formular una metodología, específica y original para el caso, debe estar referida a hipótesis y objetivos, cronograma y metas parciales, intentando establecer un contexto estructurado que impone condiciones y marca precisas indicaciones de actuación estableciendo un camino de todo el procedimiento en el que, pareciera que ceñirse a él, es un principio de certificación del resultado a obtener. Incluye un juego dual abierto a lo transdisciplinar como contexto necesario para una actuación integral, aunque alienta implícitamente, la formación de especialistas. Situación ponderable desde el punto de vista de la profundidad de la formación de conocimiento, no así de su aplicación, la que depende del acoplamiento de estrategias transversales, laterales, la mayoría de las veces basadas en procedimientos más pragmáticos.

En la idea de operación, los valores experimentales ponen de manifiesto el grado de aproximación científica del proceso y del saber aplicado, lo que supone una cierta independencia entre la operación y el objeto, por lo tanto extensible a lo universal o a lo particular – circunstancial del mismo, el que no siempre es reducible a la norma.

EL PROYECTO

*“¿Y si los modernos estuvieran equivocados?
¿Y si no tuvieran talento?
¿Por que no pensar que también los modernos se fastidian, se aburren, se cansan, cuando la modernidad sedimenta y pasa a ser un nuevo sentido común...?”*
Roland Barthes. “Como vivir juntos”.

El proyecto es una forma particular de un saber aplicado. Su resultado es un misterio, su proceso incluye el desafío de comenzar a hablar de algo que todavía no está lo que supone hacer converger visiones del mundo e ideas de cosas del presente con otras que sobrevendrán. Consiste en operaciones simultáneas de aplicación de aproximaciones conceptuales

y manipulación de instrumentos proyectuales en un procedimiento que tiene capacidad de mutación permanente de poder transformarse a sí mismo, reformulándose y readaptándose en función de proposiciones que encuentra en el propio proceso.

Se concibe como una construcción interpretativa original que sintetiza en una estructura espacial - morfológica, condiciones de equilibrio entre una serie de instrumentos relacionados con la realidad cultural y social, posicionándose a la vez como emisor de información y receptor de nuevas propuestas.

El rol de la experiencia propia y de la ajena es tomada como valor disparador y referencial en la determinación de las condiciones del problema, en el proceso de proyecto y en la verificación de los resultados.

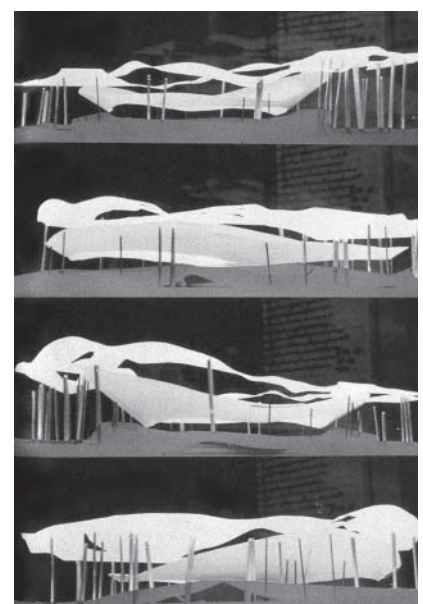
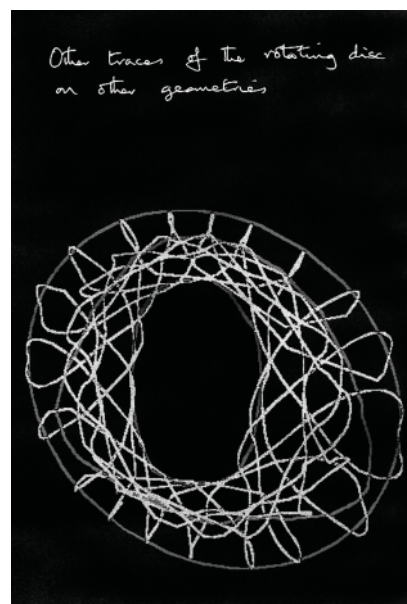
El proceso se realiza a partir de la selección, estudio y comprensión del material de trabajo sobre trabajos expertos (conocimiento de otro), los que son deconstruidos y reconstruidos para resolver el problema planteado (conocimiento propio). Esto constituye un proceso de “transformaciones

adaptativas” que validan nuevos conocimientos y por lo tanto, nuevas percepciones del problema y nuevos instrumentos de proyecto.

Se instala de esta manera la noción de “práctica sensata”, de inteligencia en acción, que cobra vida en la actividad a partir de manipular informaciones e ideas, identificar y aprender a operar instrumentos específicos, transformar y trasladar significados, en el proceso de resolver problemas y descubrir nuevos contenidos y valores.³

La propuesta de proyectos de arquitectura aparece como el “momento” de síntesis a través de una puesta en escena, una representación, en términos de espacio arquitectónico organizado y culturalmente potenciado, avanzando en la proceso a partir de afirmarse en certezas progresivas.

Dadas las particulares condiciones “propositivas” de la práctica, en el proyecto de arquitectura, aparecen claras instancias de decisión y evaluación, de orden creativo - subjetivo, en el momento de dar forma - intención, al formular la sustancia arquitectónica síntesis de las complejidades que constituyen el campo de referencia y suceso del proyecto.



Cecil Balmond. Estadio Deportivo en Chemnitz - Alemania.
Avances progresivos para pasar de una propuesta que define el tema como: “...un campo de juego no es más que espacio de césped cubierto por nubes”, a la forma final del proyecto, fundamentalmente la compleja geometría de la cubierta ondulada, recurriendo al ordenamiento digital de curvas en el espacio.

Frente al desafío de proponer y la necesidad de elegir, se presenta el proceso de observar, experimentar, modelar, teorizar, generalizar, siempre de manera crítica y selectiva, y a partir de ello, proponer operaciones con instrumentos específicos del proyecto, que no operan a partir de verdades absolutas anteriores. Frente al propio problema solo hay conjeturas, sobre las que en algún momento hay decisiones o discriminaciones que no cuentan con ningún aval, mecanismo este, típico de algunos procesos creativos en los que la conclusión solo es posible frente al resultado final, lo que a la vez permite postular una tradición futura. ⁴

La tarea de proyectar implica un equilibrio o interrelación entre el desarrollo de *elementos conceptuales y técnicas de diseño* las que operan a partir del manejo de instrumentos específicos del proyecto de arquitectura, lo que no excluye la existencia de momentos intuitivos. Requiere hoy de saberes transversales de los distintos sectores de conocimiento que forman parte del proyecto y su especialización y que en general no responde a momentos lineales, dado que se trabaja con lo imprevisible, lo diverso y lo irregular; incorporando e integrando otros pensamientos no lineales.

No hay hipótesis absolutas; se avanza sobre conjeturas que se articulan según el acoplamiento que se va modelando en el avance del proyecto, las que se verifican y legitiman solamente a partir de los resultados. ⁵

La “idea” - en arquitectura - asume la autoridad ordenadora, la dirección que orienta el desarrollo del proyecto, poniendo en equilibrio el orden con las fuerzas exteriores del edificio con la coherencia interna del proyecto, las que se sintetizan en un orden final de naturaleza material y formal. También incluye la razón estética, la que debería operar desde una lógica reductible al pensamiento común.

El procedimiento reconoce tres instancias dominantes: el primero, el de la concepción

general de “la cosa” esto es; sintetizar un objeto cuya modelización contenga respuestas sobre todas aquellas cuestiones que fueron prefiguradas desde problemas, intenciones o voluntades a ser acopladas. Compone una configuración que se presenta como “única” a pesar de ser un producto multicompuesto. Un segundo que consolida y confirma la organización de los espacios y las formas con eficiencia conceptual y dimensional, buscando la definición del objeto.

Por último un tercer momento que da forma final al lenguaje material de la pieza arquitectónica en la fina dialéctica entre sutileza y precisión del detalle que define el lenguaje y el duro determinismo que impone la racionalidad de la técnica (sea esta en su dimensión maquina, artesanal, informática o lo que el futuro depare).

Como totalidad, su resultado final no describe su proceso. Lleva implícito un seductor juego de “descubrimientos” a la par de decisiones y voluntades, en el que la forma - sustancia final en que el proyecto se presenta - emerge como una entidad impregnada por el proceso de “hacer” el proyecto como una entidad autónoma que, en un momento del proceso, es autoreferencial, poniendo en juego cuestiones como la voluntad creativa y el saber del rigor instrumental.

INTERCAMBIOS - METAS Y RESULTADOS. DILEMAS SOBRE LA CAUSALIDAD EN CADA CASO.

“... pero no es tan crédulo el arte, no abre la boca ante los cortejos de pompas fúnebres, como la historia.”

Macedonio Fernández

La investigación tiene el desafío de movilizar un “tempo” de pensamiento crítico - operativo, reflexivo y sistemático, sin consumirse en el apremio de resultados a veces solo impulsados por la experimentación “per se” sin dirección, sentido o contenido. De esta manera sus resultados pueden trasladarse al proyecto, el que contará con información sustentada en resultados elaborados y verificados.

El proyecto debe imaginar lo que no está y avanzar en su configuración. La investigación explica la configuración. En Investigación la causa se busca como fundamento, como disparador; por lo tanto es necesario saber sobre la causa. En el proyecto el resultado es propuesta, resultado determinante; es causa de nuevas causas. Uno explica la causa el otro la propone.

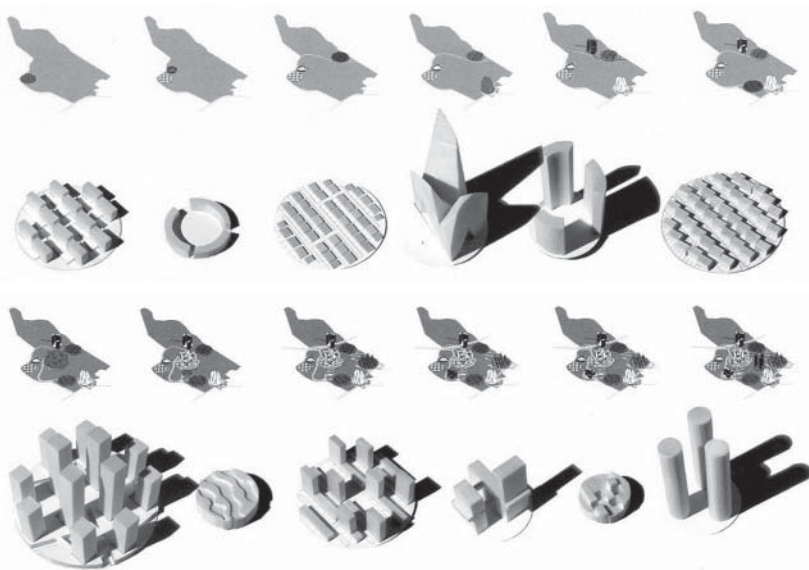
La investigación difícilmente incorpore el valor artístico - propositivo desafiándose con lo que no está, pudiendo aportar a la operación de proyectar, en la forma de contribución al conocimiento de instrumentos implicados en distintos momentos del proceso. Encontrando dificultades para desvelar el sentido de totalidad que el resultado final implica y a la forma de llegar a el a partir de procesos parciales que el proyectar supone en cuanto a mecanismo aplicado a casos particulares.

En el proyecto es difícil reconstruir el procedimiento a partir de la configuración del resultado. En la investigación en general, se diluye el resultado como forma final y es casi imprescindible reconocer el camino del procedimiento.

Estamos hablando de investigación sobre el proyecto de arquitectura, lo que no evade el necesario conocimiento general y abarcativo de los diversos aspectos que demanda el saber de la disciplina.

Tal vez el verdadero desafío de la investigación sea el de iluminar, aclarar, presentar la inteligencia de problemas, procesos y resultados de las diversas maneras de la forma del proyecto, su proceso de configuración y las demandas que lo sostienen. Puede proveer un soporte específico desde el interior de la disciplina y desde otras exteriores sobre los saberes conceptuales e instrumentales que hacen al proyecto de arquitectura.

Está claro que en lo aleatorio, ecléctico e híbrido que es el proceso de proyecto, difícilmente se pueda abarcar la totalidad de respuestas a los diversos problemas



Rem Koolhaas. Ciudad de Penang - Malasia.

Exploración de diversos modelos arquitectónicos para la propuesta de un sector urbano concentrado en un área natural a preservar.

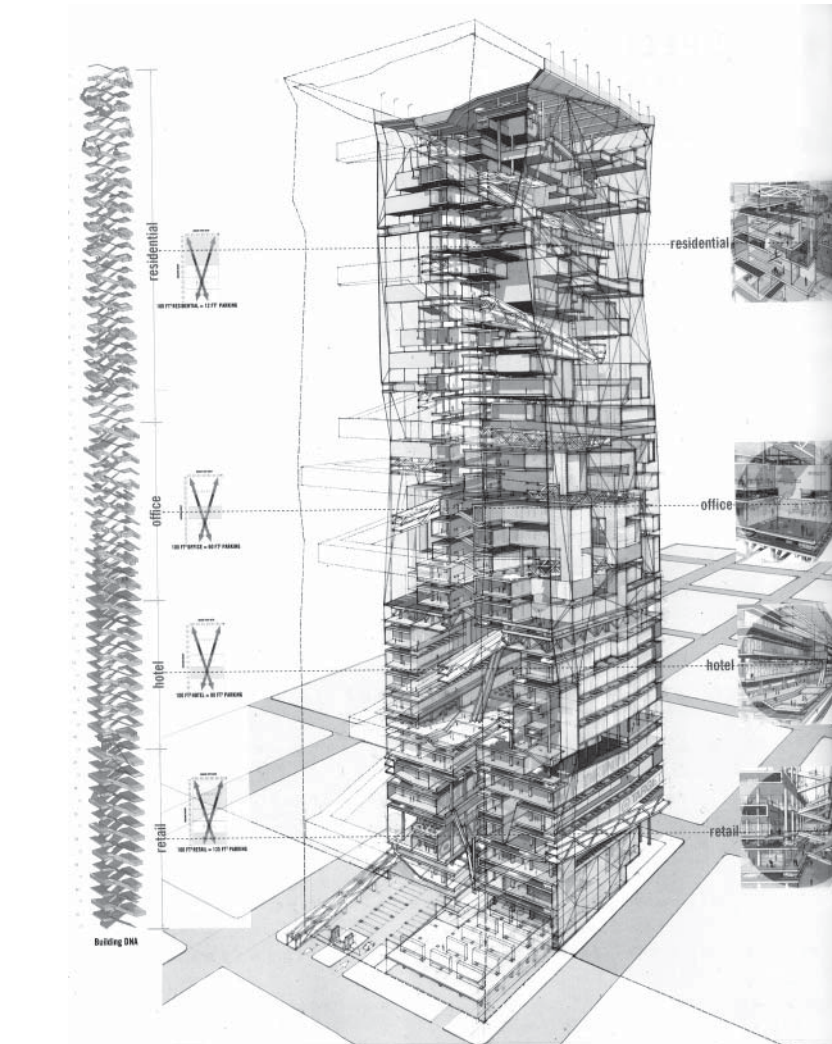
que el mundo de las cosas presenta y la arquitectura da respuesta en la forma de proposiciones espaciales.⁶

Un proyectista no tiene que conocer todo el estado del arte al momento de proyectar, solo lo que intuye le conviene en orden con la voluntad arquitectónica del proyecto en ciernes. Tiene que saber todo, al igual que el investigador en el momento de estudio para construir conocimiento.

Pero si admitimos que la investigación funciona a lo sumo como un banco de pruebas de actuaciones experimentales, en general referidas a temas diversos, es en el proyecto como totalidad donde puede comprobarse la validez de los estudios particulares. La “razón proyectual” tiene la obligación de proponerse el desafío de no tentarse por razones únicas o tensiones particulares y aceptar el desafío de “integración equilibrada” de la síntesis de diversidades en sus distintas expresiones.

La investigación no aparece como un camino para hacer un proyecto sino para saber del proyecto y de sus diversas fases. Y esto incluye la necesaria reflexión entre aproximaciones y diferencias, entre investigación y experimentación o deberíamos decir arquitecturas experimentales, reconociendo en este último caso que se corre el riesgo tal como lo expone Heidegger que “...la investigación no es una panacea y puede quedar atrapada en los intereses de la razón instrumental, ciega a sus fines...”

La conciencia y percepción del caso y del contexto del mismo, no son reducibles a normas. La imposición de la condición de calidad del resultado, supone metas para el proyecto, diversas en cuanto a que la perfección y precisión del logro se ajustan a su constatación y verificación en el “objeto real” y en la calidad de la arquitectura con que el problema fue resuelto, incluida la dimensión artística, la proposición estética con la que la propuesta toma forma y lenguaje. Mientras que en el proyecto; investigación, experimentación y propuesta se presentan



Lewis Tsurumaki. Especulaciones.
Experimentaciones de proyecto específicas en una necesaria articulación de intenciones de organización arquitectónica y recursos informáticos para la construcción de imágenes.

juntos, en investigación son procedimientos “separables”, siendo el proyecto, un resultado no necesariamente único y casi planteado como verificación de resultados que no se comprueban en sí mismo, sino en cuanto confirman o niegan el proceso de investigación. Si funciona un método de proyecto – esto es, con adaptación casi particular para cada caso – es un valor general orientativo que tiende a orientar o corregir los lineamientos generales de la operación que viene a ser siempre contaminada en el propio proceso de trabajo.

Por último también parece importante poder discernir entre trabajos que se comparan sin

marco referencial y trabajos que no pueden ser comparados sin marco referencial. Paso previo a la discusión de la libertad operacional, en el marco de la cultura arquitectónica internacional, a partir de estados del arte localmente referenciados; supone la posibilidad de funcionamientos relativamente autónomos o que pueda distanciarse del sistema “global”. En el proceso intervienen pertenencias y referencias cruzadas y superpuestas; internacional - local, cosmopolita - vernáculo, modernidad - tradición. Todas con diferentes contextos sociales y económicos y diversas expresiones arquitectónicas.⁷ ■

NOTAS

- 1.- “El saber científico es la forma de legitimación mas consistente que ofrece la cultura moderna”. Nestor Garcia Canclini. “Culturas Híbridas”.
- 2.- “... característica de la operación - el saber científico - es su naturaleza formal. Esto significa que las propiedades que la definen son independientes de la naturaleza particular de los objetos a los que se aplica.” Jean Ladrière. “El reto de la racionalidad”. La ciencia y la tecnología frente a las culturas.
- 3.- “El análisis está impregnado de voluntad formal y esta no es pura voluntad estética como sucede en otras artes, está llena de cosas concretas sin las cuales la arquitectura no existiría”. Franco Purini. “Comporre l’architettura”. Edit. Laterza. 2000.
- 4.- “Todo arquitecto debería sorprenderse de los resultados obtenidos”. Louis Kahn.
- 5.- “No existen verdades absolutas, sino conjeturas acerca de lo que se hará .” Federico Soriano. “Sin - Tesis”.
- 6.- “... la forma, en su análisis, no se revela como una entidad estable, mas bien como una entidad mutante y según el punto de vista de quien viene observada, es por eso que tal modo emerge con mayor evidencia y como cosa porosa, porque contiene en si la huella del proceso discontinuo – de tanto repensar y buscar cambios – en que consiste el proyecto”. Daniele Pisan. “L’Imperio dei Segni. Eisenman e Terragni. Casabella N° 738.
- 7.- “La relación entre identificación imaginaria y simbólica – entre el yo ideal y el idea del yo es la que hay entre identificación “constituida” y “constitutiva”: para decirlo simplemente, la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa “lo que nos gustaría ser”, y la identificación simbólica es la identificación con el lugar desde el que nos observan, desde el que nos miramos de modo que nos resultamos amables ...” Slavoj Zizek. “El Sublime Objeto de la Ideología”. 2003

Notas al margen

(Intención - Lenguaje - Contenido - Forma)

Jorge García

En las notas que siguen, se intenta indagar en la Intención, el Lenguaje, el Contenido y la Forma, con el fin de echar luz sobre cuatro “momentos” por los que, casi inadvertidamente, pasa el proceso creativo. De ningún modo se ha tratado de establecer una “secuencia” de esos momentos, desmentido en la práctica por un proceso proyectual de gran interacción, ni mucho menos estipular “categorías” de la crítica, sino simplemente advertir que en su presencia insoslayable queda involucrado el alumno como totalidad.

Ante el formidable desafío que implica ir ampliando su cosmovisión arquitectónica, creemos que es en estos “momentos” donde se destila la más profunda originalidad de su propuesta, proyectando su trabajo hacia una dimensión integral. Lo de “Notas al margen”, pues, intenta ser simplemente un punteo de cuestiones que están dando vueltas alrededor del proyecto, un llamado de atención sobre la profundidad de su calado.

La tarea primordial para la docencia de arquitectura es la de promover la autonomía del alumno, que se hace sustancia en la caracterización del problema. Pero para que ésta se canalice en voluntad de proyecto y creatividad se deben movilizar fuerzas que, antes que de alguna instrumentación específica, surgen de lo profundo de su formación. Tal “movilización” depende en gran medida de su actitud vital ante el proceso creativo, de la profundidad y compromiso con que sea asumido en el trabajo diario, y de la atención docente para que germine en suelo fértil.

Y a nuestro modo de ver, su instrumento central es la crítica del proyecto, la indagación de cómo y desde dónde se hace arquitectura. Pero si no somos cuidadosos de las fases que va adoptando el discurso crítico hasta hacerse “problema arquitectónico”, se desaprovecha una clara oportunidad de incidir en la formación desde la raíz. Así, vemos que con frecuencia las “Intenciones” son tomadas como “intercambiables” y “adaptables” según convenga a la resolución de algún esquema; que el “Contenido” es indistintamente limitado a la enunciación retórica de unos objetivos generales, o automáticamente asimilado a un determinado “Lenguaje”; que la “Forma”, en fin, es validada tanto por su fidelidad literal a una “Intención” como por la adscripción a un lenguaje particular.

Estos cuatro “momentos” pasan por el proceso del alumno como ventanas que se abren a la vastedad del mundo arquitectónico: su situación histórico-social, su protagonismo en la construcción de la cultura, y aún la genuina expresión de su universo psíquico y emocional no son cosas enseñables teóricamente, sino destiladas en un lento proceso de asimilación. Pero: ¿cómo evitar hacer de ellos una mera enunciación retórica?; ¿cómo aprovecharlos sin imponer procesos similares digeridos por otros?; ¿cómo transmitir la fuerza

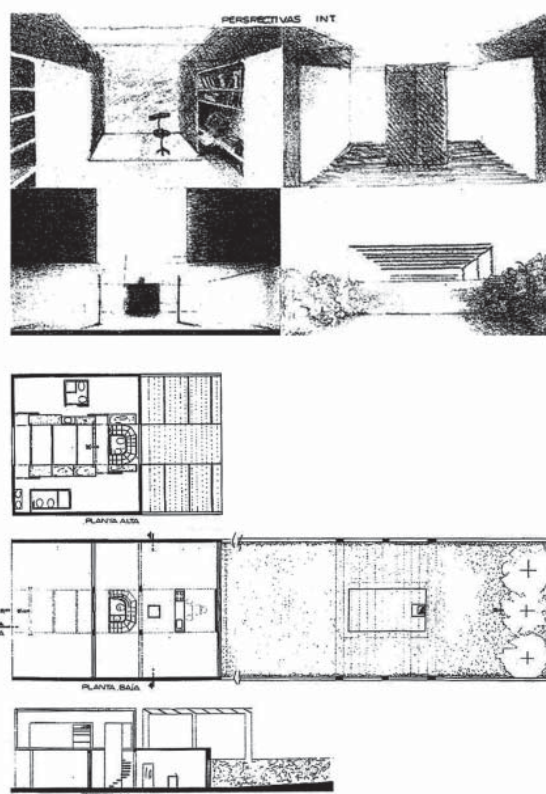


Figura a - Intención y Sentido: Una alumna del primer año del Taller de Arquitectura se siente conmovida por la alusión circunstancial de un docente del papel de la luz en la arquitectura. A partir de ese momento, su búsqueda se orienta a articular las funciones de una vivienda unifamiliar mediante diferentes calidades de luz, haciendo de esa diferenciación el eje de su búsqueda. Sin dejar de lado otros factores, pero con la claridad conceptual nacida de la conciencia en la naturaleza de su búsqueda, lo logra plenamente. Alumna RAQUEL LOLISCIO, curso 1er. Nivel año 2000-Taller Vertical de Arquitectura nro.7: SARAVI-GARCIA-BUSSO

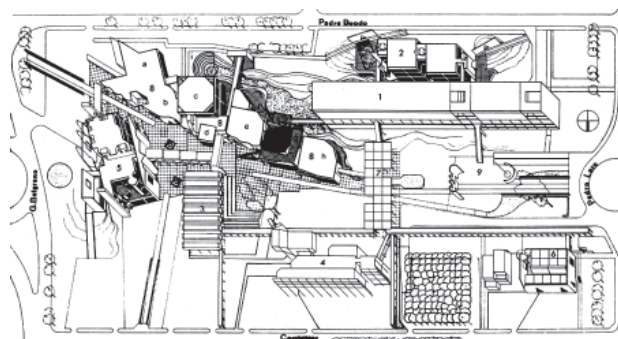


Figura b - Individuo y Sociedad: Clorindo Testa, en el Concurso para el “Completamiento del Centro Cívico de Santa Rosa” (cuya primera etapa, de una impresionante impronta Corbusierana, fuera proyectada por él mismo en los años cincuenta) no se plantea la continuidad de aquella impronta más de 30 años después, sino la ampliación efectiva del conjunto hacia las áreas no desarrolladas del predio. Y en su configuración -opuesta, podría decirse, al primero- testimonia dos momentos históricos del desarrollo arquitectónico y urbano de la Ciudad. Así, el “problema planteado” para Testa no fue el “completamiento” del espacio Corbusierano anterior (opción tomada por muchos concursantes), sino el “completamiento” en el tiempo del desarrollo urbano de la Ciudad, cambiando completamente el eje de la discusión.

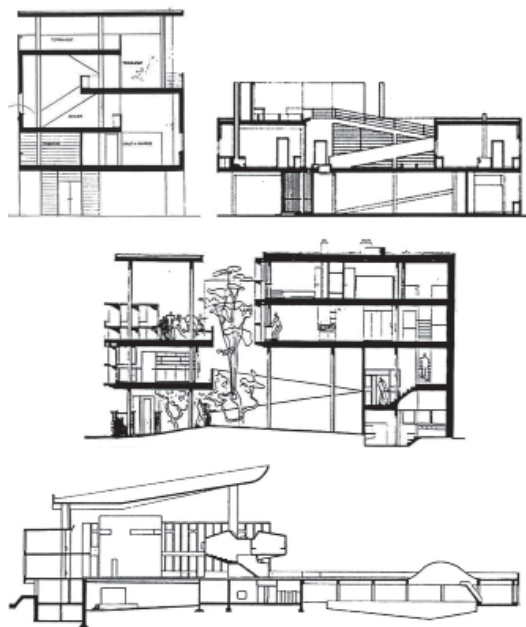


Figura c - **Carácter simbólico: MÁQUINAS DE HABITAR:** “Objetos a reacción Poética” que, más allá de sus funciones específicas, son como máquinas procesadoras de flujos espaciales propulsadas por el movimiento humano, correlacionando las funciones vitales con los elementos del espacio natural, urbano y social.- VILLA CARTAGO - VILLA SAVOIE - CASA CURUTCHET, de Le Corbusier. COLEGIO MANUEL BELGRANO DE CORDOBA, de Bidinost, Chute, Gassó, Lapacó, Meye.

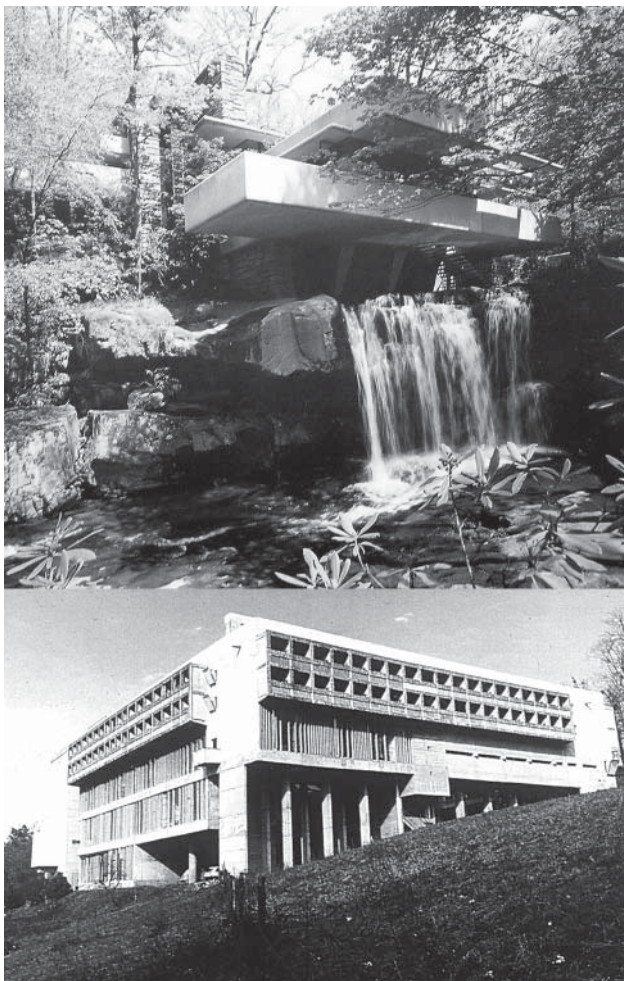


Figura d - **Instrumentos:** Esta mirada no siempre implica unanimidad, sino más a menudo, polémica: en una comparación clásica, F. LL. Wright y Le Corbusier muestran dos actitudes diferentes, casi polares, ante el modo de concebir la relación del objeto arquitectónico con el medio natural. Frente a sitios de similar topografía escarpada, en la “Casa de la Cascada”, Wright acompaña “orgánicamente”-como un hongo silvestre- la dinámica natural, mientras que en el “Convento de La Tourette, Corbu lo “ordena” de arriba hacia abajo, mediante una horizontal superior.

necesaria para extraerlos de sí mismos?; ¿ cómo desplegarlos en la acción proyectual?

Responder a estas preguntas requerirá del docente, a la par de una conciencia más clara de su profundidad, particularidades y diferencias, una intuición certera para detectar dónde se hilvanan naturalmente con la práctica cotidiana del alumno, a fin de poder alentarlos, facilitar su desarrollo y respetar sus tiempos de maduración. A este objetivo apuntan las notas que siguen.

1 - LA INTENCIÓN

Intención y Sentido

“La arquitectura media y condiciona las relaciones vitales con la realidad, determinando las dimensiones, el espacio y las formas de la vida humana, organizando las infinitas relaciones de los hombres entre sí y con las cosas”, dice Giulio Carlo Argan en su admirable libro “Walter Gropius y el Bauhaus”. De acuerdo a ello, el hombre no sólo “hace” sino que proyecta en lo que hace impulsos normativos para su vida psíquica y social, integrando lo racional e irracional en un conjunto indisoluble de ideas y sentimientos con los que interpreta la realidad y le da forma. Exigiendo a sus obras una “cualidad” que las diferencie del mero objeto, del mero utensilio, del mero producto, responde a la necesidad de reconocerse en ellas, de conformar con ellas un mundo, un cosmos, un orden: de dotar de sentido a lo habitable.

Esta búsqueda, implícita en las “intenciones”, está en la base del sentido impreso a las cosas creadas. Pero esta unidad y armonía naturalmente anheladas, tanto en las cosas como en su sentido, son renovadas incesantemente por la dinámica histórico-social, imponiendo la búsqueda de una nueva respuesta. (Figura a)

Individuo y Sociedad

El imperativo que impulsa al hombre a la creación es generado por esa tensión perpetua entre su psiquis singular –que busca un sentido- y una situación histórico-social determinada que, en principio, se lo impone. De esta tensión emergen un conjunto de “intenciones” que buscan rebasar la interioridad psíquica y manifestarse en el único ámbito en el que tiene sentido hacerlo, el ámbito social. Finalidad y sentido se conjugan así en la “intención arquitectónica”: al mismo tiempo que se procura la satisfacción de una necesidad, con un sentido impreso por la psiquis se inclina a satisfacerla de un modo determinado.

Pero para que ese impulso subjetivo no se vea subsumido o anulado por el peso de lo establecido, “el sentimiento debe formar parte de algún modo en los procesos de conocer, de entender, de crear”¹, debe haber lugar para que esa intención aún informe incluya a la vez lo psíquico y lo social, condensando la unidad del sujeto con el mundo: “el sentimiento del espacio se desarrolla junto con los fines, y en arquitectura, cuando ese sentimiento se afirma como algo que trasciende la adherencia a la función, resulta también inmanente a los fines. El logro de tal síntesis representa un criterio de juicio fundamental de la arquitectura”².

Dirección, Sentido, Intensidad

No es casual la apelación dramática de Le Corbusier: “sólo se puede hablar de arquitectura cuando existe un sentimiento poético”³. Le Corbusier ubica a “La Intención” en la cúspide de la pirámide arquitectónica, como un acto –esencialmente individual- que provee de sentido a los demás factores, ha-

ciendo depender de la pasión puesta en ella –variable según cada individuo- la medida de su valor. Insiste una y otra vez que, antes que un recurso de composición arquitectónica, trazar un eje es un acto de la voluntad: “El eje está en las intenciones”; “El eje es una línea de conducta hacia un objetivo”, etc. Son las intenciones las que le dan intensidad a las relaciones entre las partes: preeminencia del sentido sobre los instrumentos formales, y no al revés.

Por ello, y aunque en última instancia todo lo que encontremos en un individuo singular sea creado socialmente, la intensidad de la intención dependerá siempre de la compleja ecuación -que nunca es lineal y determinada- entre la radicalidad de su psiquis y el medio social en que se desarrolla. Las intenciones son fuerzas subjetivas que impulsan al proceso proyectual dándole su dirección, sentido e intensidad. Son el motor de la búsqueda. Por ello, el momento de la intención es un momento de particular autonomía del sujeto, su oportunidad de incidencia en el escenario social, y el patrón de medida de su intensidad vital, de su pasión.

“Pero la intención no es todavía un contenido, aunque sólo sea por el hecho simple de que a ninguna intención, por más limpia que haya sido preparada, le esté garantizado que la obra la ponga en práctica”²⁴.

2 - EL LENGUAJE

Carácter simbólico

“Un ser que estuviese enteramente sin relaciones con el lenguaje no es ni siquiera una idea, pues pierde toda fecundidad”²⁵. Así, toda intención buscará ser comunicada, y toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje. Lo que caracteriza al lenguaje humano -a todos los lenguajes- es su carácter simbólico, la peculiar facultad de poder evocar una cosa sin la presencia del dato real, la transformación del dato en concepto o representación. De este modo, no hay acontecimiento o cosa, natural o artificial, que al entrar en relación con el hombre no participe de alguna forma en el lenguaje, recreando un mundo de relaciones a partir de dicha transformación.

Por lo tanto, la Arquitectura -como cualquier otra manifestación humana- puede ser concebida como una especie de lenguaje encaminado a la comunicación de sus contenidos espirituales, mediante la transformación simbólica de experiencias peculiares que no pueden ser expresadas adecuadamente de otra manera. Desde este ángulo, la arquitectura puede ser considerada como el producto de una particular abstracción: la representación imaginaria de la estructura espacial del ambiente, creado por el hombre para sí mismo: al mismo tiempo que establece correlaciones funcionales con la naturaleza, entabla con el espacio un sistema de correlaciones simbólicas al que se podría llamar el lenguaje de la Arquitectura. (Figura c)

Instrumentos

La Arquitectura toma contacto con el mundo de la Naturaleza y aspira a realizarse en la Materia. Pero al mismo tiempo pertenece por esencia al mundo de la sociedad, donde las leyes inmutables de la naturaleza pierden su valor absoluto: simetrías, gravedad, ritmos, proporción, pierden su carácter inexorable y fatal. A su vez, el mundo de la naturaleza pierde en ese contacto su carácter definido y concreto original, transmutándose en paisaje como hecho cultural: luz, cielo, agua, atmósfera, se transforman en horizonte, textura, reflejo, vibración, etc. Aún el espacio natural más virgen, en estado

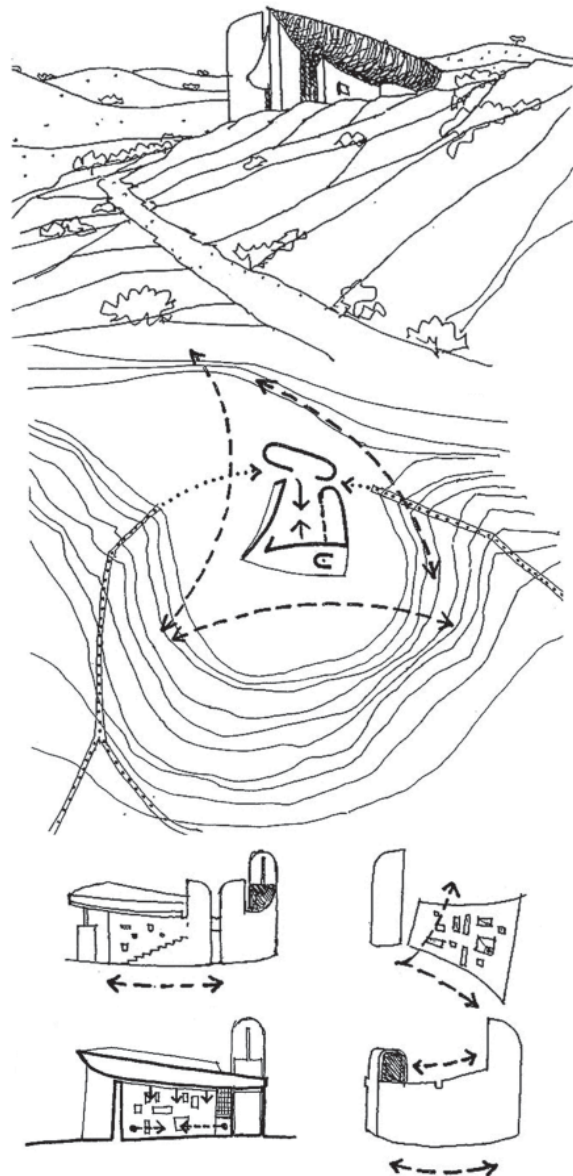


Figura e - Especificidad: La Capilla de Ronchamps brinda un extraordinario ejemplo de cómo traducir a términos arquitectónicos los complejos factores racionales e irracionales propios del tema, preservando no obstante la libertad para el manejo de contenidos específicos: Los movimientos intencionales del suelo y del techo (contradictorios con la tradición de la arquitectura religiosa, y no obstante congruentes con la finalidad de fondo); la inversión de la tradicional fuga perspectivista que alejaba al Cristo de los fieles; el equilibrio entre la escala cósmica y la humana, patente tanto en el “Peso” de la “panza” del techo como en la raja de luz en el apoyo; el diálogo con la naturaleza circundante (convexidades y concavidades del edificio como contraparte del paisaje; la “proa” como “vértice de dos sonoridades”), etc. (Ver a este respecto el excelente análisis que hace Ernesto Rogers en su libro: “Experiencia de la Arquitectura”, en el artículo llamado “El método de Le Corbusier y la forma de la Capilla de Ronchamps”)

de pura naturaleza, es transformado por la mirada humana según su cultura.

En el suceder caótico e inorgánico del espacio natural y la materia, el hombre recorta una porción, la organiza y conforma con un sentido actual, propio e intransferible. Los límites de ese recorte son siempre provisorios, expandibles y maleables de acuerdo a la evolución de su aparato psíquico consciente e inconsciente. Con los instrumentos de siempre (manipulación de las relaciones de escala y proporción, manipulación del cambio y movimiento en la luz, el espacio y la materia)



Figura f - Validez y Verdad: Más que en su polémico vocabulario formal, el contenido fundamental del proyecto del Centro Pompidou de Piano y Rogers consiste en la decisión de compactar el programa en un único volumen flexible y funcional (que evita toda retórica "monumental"), e implantarlo en el predio "haciendo lugar" para una plaza cívica, compartida con el característico entorno preexistente. Así, es la interacción entre el "artefacto" moderno -reducido voluntariamente a una "cruda funcionalidad"- y el escenario histórico de la ciudad tradicional lo que valoriza una plaza pública de extraordinaria vitalidad, y es en ese marco donde cobra lógica y sentido la discutida impronta formal.

establece un Orden que es modificado a lo largo de la historia, haciendo del porqué de sus transformaciones y permanencias el material fundamental de reflexión. (Figura d)

Especificidad

Pero del mismo modo que la música no puede ser traducida en palabras, el lenguaje de la arquitectura no es traducible verbalmente: la esencia de la comunicación arquitectónica no es discursiva sino representativa. "Lo que puede ser expresado sin dificultad en el lenguaje discursivo no tiene necesidad, y en esencia, "no puede" ser expresado en el lenguaje representativo, pues ya ha alcanzado en el primero su máxima perfección, definiéndose como un hecho conceptual y no de otro tipo"⁶. Esto explica la insuficiencia de la "Intención" antes mencionada, por lo que su expresión en palabras sólo puede ser admitida como alusiva, fragmentaria y provisoria. Por ello, los procesos de simbolización arquitectónica, cuando agotan su contenido en el discurso verbal, suenan a falsos y superficiales.

A diferencia de las formas verbales, las formas arquitectónicas no son "medios" para transmitir el contenido conceptual de un mensaje, sino "conquistas en la experiencia del espacio", un fin en sí mismo. Dicho de otro modo, el "contenido" específico de la comunicación arquitectónica está inmerso en el signo arquitectónico que lo comporta, de acuerdo a su propia

y específica naturaleza; la obra de arquitectura debe "hablar" por sí misma y de sí misma, de su propia constitución como "artefacto". Su "contenido" arquitectónico esencial no se comunica "a través" de un lenguaje sino "en" el lenguaje, como producto de la acción constructiva del sujeto sobre los materiales de proyecto. Lo demás, la mediación alusiva a algún "mensaje", la "dimensión simbólica", etc. formará parte del ancho campo de la interpretación. (Figura e)

3 – EL CONTENIDO

Validez y verdad

Los lenguajes son una creación colectiva que preexiste al sujeto individual y que, por lo tanto, lo obligan cada vez a revalorizar los valores inmanentes que encierran. Esta necesidad de permanente actualización necesariamente los transforma, proyectándolos potencialmente siempre a "otro lenguaje". Pero este impulso de renovación del lenguaje no termina en cada individuo; es sólo en el mundo histórico-social en donde podemos responder a las exigencias de validez y verdad.

Así, el Contenido Arquitectónico es la revalorización permanente de aquello que no queda automáticamente resuelto y disuelto en un lenguaje, de aquello que no ha cabido enteramente, de aquello que lo desborda en una nueva contradicción. Elaborarlo es incorporar ese nuevo aspecto de la realidad no contemplado expresando el problema a través de la solución, tensando aquellos elementos que lo resuelvan hacia otras configuraciones validadas y capitalizadas en el Colectivo Social. (Figura f)

Tradicición e innovación

Intenciones y formas pueden repetirse, y de hecho lo hacen. El Contenido, en cambio, es lo nuevo que queda. Podríamos asimilarlo a la interpretación que Le Corbusier hace de la Tradición, como "la cadena de todas las innovaciones humanas a lo largo de la historia, una flecha dirigida hacia adelante, y de ninguna manera hacia atrás". La Arquitectura fundamenta su consistencia en una voluntad intrínsecamente afirmativa, tanto en el proyecto como en su materialización, y si debe cargar sobre sus espaldas las crisis y renovación de las formas preexistentes, está obligada a mostrar en lo nuevo el mismo espesor y unidad de lo que reemplaza. Este esfuerzo por hacerse cargo positivamente de la contradicción como catalizadora de nuevos contenidos es la palanca maestra que hace avanzar la arquitectura.

Por ello, ni el Contenido puede radicar en los elementos invariantes o "constantes" de un lenguaje (un esqueleto que lo sostiene, pero que lo congela), ni el Lenguaje puede ser considerado simplemente como un "neutral" instrumento operativo "adecuado" a determinados contenidos, reduciendo así una relación tan íntima y particular. Es el error de aquellas teorías que -indiferentes o escépticas ante ese movimiento- hacen del lenguaje la esencia del contenido, o de aquellas otras que, mecánicamente habituadas a considerar el contenido como "depositado" desde afuera, no alcanzan a captar el incesante proceso de destrucción-construcción del lenguaje que tal revalorización comporta. (Figura g)

Necesidad y libertad

La contradicción, resuelta en la síntesis no forzada de un proyecto, ilumina la conciencia de un mundo deseable y factible, dos condiciones complementarias insustituibles del hecho arquitectónico. Y es en este reflejo normativo

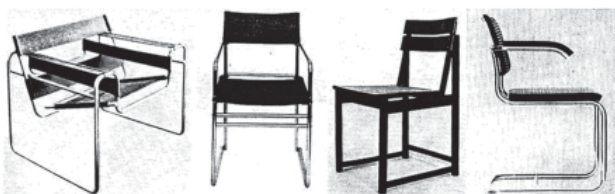
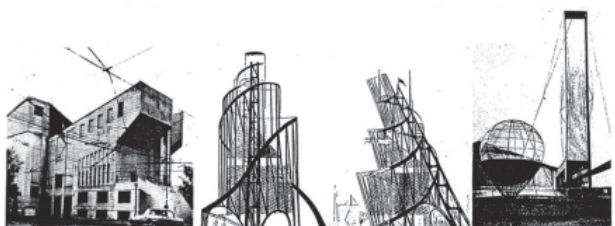


Figura g - Tradición e Innovación: Durante las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias artísticas crearon un universo absolutamente nuevo de formas en sintonía con los nuevos tiempos. Los Constructivistas Rusos, comprometidos con el proceso revolucionario, creyeron ver en el dinamismo la imagen de la Revolución, en la geometrización y abstracción el espíritu racionalista que la guiaba, en la audacia técnico-formal el rol emancipador de la ciencia y en el simbolismo de la máquina la herramienta de liberación de las masas obreras, protagonistas de la Revolución. Otro tanto puede decirse de aquel revolucionario mobiliario pensado en la Bauhaus para la vivienda popular. Pero hoy vemos que las mismas imágenes y objetos son utilizados con éxito en los emprendimientos más emblemáticos del Capitalismo avanzado, como demostración de omnipotencia técnica y poder civilizatorio en la Aldea Global. Lo que en su origen fue una creación fundada en la conmoción de lo establecido, devino en un lenguaje prestigiado por su aceptación cultural. Esto no quita ni agrega valor patrimonial a los hallazgos del pasado, pero pone en evidencia la ausencia de una férrea relación de causa-efecto entre los contenidos políticos y sociales y el universo formal. No es que las formas hablen en un idioma revolucionario o reaccionario. Hablan —o dejan de hacerlo— en el idioma actualizado del mundo.

que se proyecta sobre todos los aspectos del problema en donde encuentra sus mayores posibilidades de influencia. Si la condición para la actividad artística “pura” es la absoluta libertad, sin otro condicionamiento más que el propio desarrollo del artista, el “impuro” pensamiento arquitectónico trabaja en una dirección diferente —aunque complementaria—. Función, gravedad, clima, materiales, en el contexto de su relatividad histórica, son parámetros que le confieren el derecho a llamarse Arquitectura; “el arquitecto se ciñe a estos

parámetros hasta satisfacerlos y dominarlos, para luego hacer el esfuerzo inverso de alejarse de ellos, siendo esa distancia la dimensión de su arquitectura, la medida de su vigencia en el tiempo”⁷. El artista arranca de la libertad una necesidad; el arquitecto, de la necesidad una libertad.

4 - LA FORMA

Creación y razón

“La forma es el fondo que asciende a la superficie”, escribió Víctor Hugo para expresar esa magmática fluidez que transmuta la trascendencia del impulso comunicativo en inmanencia de la forma. Si es fiel a los sentimientos del mundo imaginario que le dio origen, la forma los encarnará como su réplica sensible. Pero precisamente esta necesaria existencia previa de un mundo imaginario nos sugiere que el núcleo originario de la creación formal no está en la racionalidad. Con ésta podemos preparar condiciones y deducir hasta el infinito las consecuencias de problemas ya planteados, pero difícilmente podremos imaginar uno nuevo, que es en esencia lo que hacemos en arquitectura. “La función de la razón es desplegar los problemas en todas sus implicancias, confrontarlos y fusionarlos con los estratos más profundos e inconscientes de manera de poder asumirlos, darles forma y llevarlos a la práctica”⁸. “Un instrumento de control, sobre un plano más objetivo, de nuestro libre albedrío”, en palabras de Le Corbusier.

Imaginación y Lógica

Pero si con la razón no alcanza, tampoco la creación es una reacción simplemente emotiva, la expresión directa y cruda de una experiencia inmediata. La creación es más bien la capacidad de dar estructura a esa experiencia, de encontrar una expresión lógica a la reacción originaria.

Si hay algo arbitrario en la creación formal, esto le viene dado del proceso esencialmente libre de su constitución. Mediante un juego enigmático y polivalente, de luces y de sombras, se van destruyendo los nexos habituales de sentido a fin de conseguir una apertura fértil para la Imaginación. Y en las sucesivas vueltas de ese juego, “la lógica ... (se convierte) en la gran liberadora de la imaginación, presentando innumerables alternativas cerradas al sentido común irreflexivo, y dejando a la experiencia la tarea de decidir, cuando la decisión es posible, entre los va-rios mundos que la lógica ofrece a nuestra elección...Así, en lugar de hallarnos encerrados entre estrechos muros..., nos hallamos en un mundo abierto, de libres posibilidades, en el cual queda mucho desconocido porque hay mucho por conocer.”⁹

“La imaginación es esencialmente vital e irracional: diluye, difunde, disipa a fin de recrear (¿en el juego?), o bien, allí donde este proceso resulta imposible, lucha por idealizar y unificar”, dice Schiller. Todo el potencial disponible es puesto en acción para crearnos una imagen, para “visualizar”, haciendo diferencias por calidades y calidades por diferencias: su fundamento es “lo cualitativo”. “Esta puesta en imágenes es lo que permite “crearnos un mundo” que en ciertos aspectos es común a todos los hombres, y que también es absolutamente particular, tanto para crear lo nuevo como para recrear lo nuevo creado por otros”¹⁰. (Figura h)

Cambio y permanencia

La realidad es inacabada e incompleta, abierta y proyectada al futuro. Si por un lado viene marcada por lo vivido con toda

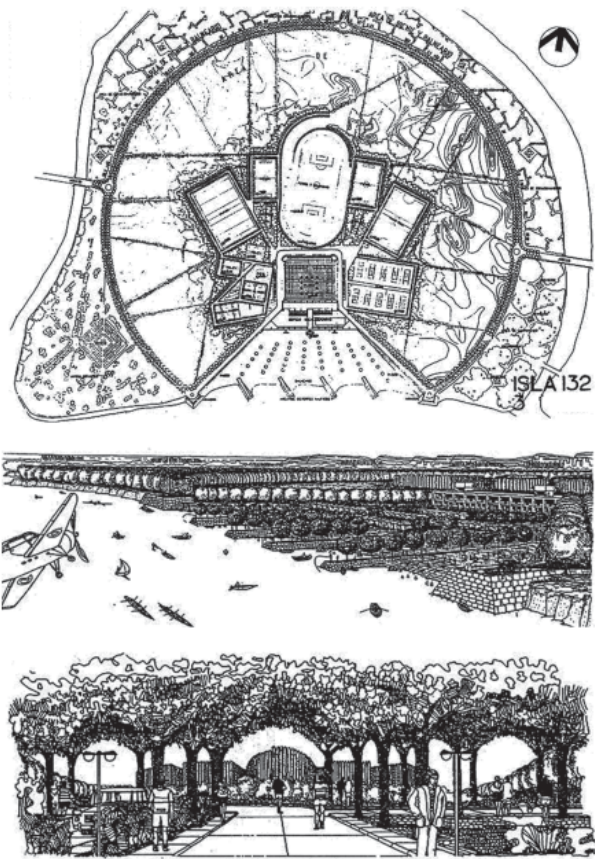


Figura h - Imaginación y Lógica: En el concurso para la "Parquización e Instalaciones Deportivas de la Isla 132 de Neuquén (un predio de 65 ha.), nos enfrentamos a un triple problema: el carácter insular del predio, el grave fenómeno de la erosión (acentuado dramáticamente en el frente de la Isla sobre el río Limay), y la necesidad de una propuesta paisajística que tome en cuenta el contraste fundamental que caracteriza el paisaje patagónico: la aridez de la meseta y el valle fertilizado por el riego. Funcionalmente, el programa planteaba una actividad Recreativa de carácter regional y masivo y un conjunto de actividades deportivas formales, cubiertas y descubiertas. En suma, dispersión y concentración. En este proyecto, la lógica vino en nuestra ayuda: en el esfuerzo por hacer consciente en el usuario (a pesar de su extensión) el carácter insular del lugar, lo que al principio parecía obvio fue revalorizado. El partido surgió de asumir concientemente la lógica ideal de la insularidad, (en círculos concéntricos), aprovechando expresivamente los puntos de conflicto con la topografía real: así, el boulevard perimetral es "interrumpido" por la erosión sobre el río Limay; en un centro desplazado hacia el río, La "ciudadela del deporte" "monumentaliza" el paisaje vegetal del valle; entre ella y el collar perimetral "La Pelada", un pedazo del árido paisaje patagónico atesorado entre ambos.



Figura i - Unidad y Síntesis: El sillón BKF, de Bonet-Kurchan-Ferrari Hardoy es un gran ejemplo de síntesis entre demandas utilitarias básicas e interpretación contemporánea: Funcionalidad y Economía de medios ("menos es más"); referencias a una tecnología "apropiada" a condiciones locales de producción; Lo estructural como equilibrio dinámico en lugar de la tradicional "tectonicidad"; La forma "libre" naturalmente desplegada en el espacio; y sin perder un ápice de modernidad (más bien lo contrario) referencias a la memoria local ("El cuero de vaca") sin concesiones folclóricas, utilizando materiales que evidencian así ser "contemporáneos en el plano de la sensibilidad".

su carga histórico-social estructurada y estructurante, por el otro es amorfa e incierta, "una ventana abierta al caos". El hacer arquitectónico actúa sobre lo contingente; el mundo problemático no es a priori ni bello ni feo, ni racional ni irracional, puesto que de hecho no es de una vez y para siempre sino que está construyéndose paso a paso como consecuencia de la acción de dar forma, poniendo en juego nuestra responsabilidad.

En esa conciencia, nuestra opción arquitectónica se va desplazando de la "presen-tación de un espectáculo" estático y contemplativo al valor de un esquema organizativo, abierto a la percepción, participación e interpretación libre de sus significados, elevando al usuario de una condición pasiva de espectador a una condición activa de protagonista-productor de significados en plena sociabilidad, es decir, a creador de un "modo de vida".

Pero si en el transcurso del devenir histórico los "modos de vida" tienden a cambiar y eventualmente desaparecer, la arquitectura tiende a permanecer. Estas tendencias sugieren que su finalidad no es tanto la de ajustar sus formas a unas funciones utilitarias contingentes como la de interpretar esas demandas, haciéndolas trascender a un plano de cultura.

Así, la forma adquiere en el campo arquitectónico un status propio, influyendo decisivamente tanto en el modo en que la necesidad va a establecerse como en el sentido de su renovación. Por ello, su valor estará dado por la ecuación que resuelva fielmente el cumplimiento de funciones utilitarias objetivas, alejándose lo más posible de una funcionalidad coyuntural determinada.

Unidad y síntesis

La forma así creada será una nueva unidad impuesta sobre lo existente. Es la síntesis natural de nuevas contradicciones que han desbordado las formas anteriores en la organización de un sistema de relaciones enteramente nuevo, aún cuando utilice los mismos elementos. Tanto Mies van de Rohe como Louis Kahn coinciden en considerar a la forma como un hecho contingente y vital, ligado a la acción. Como tal, la forma no es la "revelación" intemporal de una esencia inmutable sino el producto del trabajo histórico sobre la materia, una "ejecución". Es una síntesis dialéctica entre medios y fines en la que los medios no son neutrales, sino elementos constitutivos del acto creador mismo. (Figura i) ■

NOTAS:

- 1) SUZANNE LANGER: Citada por A. Lorenzer en "La Arquitectura como Ideología"
- 2) THEODOR W. ADORNO: Citado por A. Lorenzer en "La arquitectura como Ideología"
- 3) LE CORBUSIER: "Hacia una Arquitectura"
- 4) THEODOR W. ADORNO: "Teoría Estética"
- 5) WALTER BENJAMIN: "Angelus Novus"
- 6) ALFRED LORENZER: "La arquitectura como Ideología"
- 7) TADAO ANDO: Revista "Croquis" nº 44+78
- 8) GIULIO CARLO ARGAN: "Walter Gropius y el Bauhaus"
- 9) BERTRAND RUSSELL: "Los problemas de la Filosofía"
- 10) CORNELIUS CASTORIADIS: "El Avance de la Insignificancia"

La ciudad como *Stimmungslandschaft*¹

Marcelo Bidinost

« El placer que sentimos frente al paisaje es provocado sin duda por los elementos que configuran el cuadro, pero también supone un trabajo subjetivo, una transposición de sensaciones, como cuando contemplamos un obra de arte : las impresiones físicas de las formas, los colores, los sonidos se combinan y se transforman para crear en nosotros una emoción... »²
Albert Dauzat, *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, 1914

¿Por qué el interés por el sentimiento urbano? Porque la ciudad es un espacio de vida y el sentimiento que ella despierta toca concretamente la arquitectura y el urbanismo. Este hecho ha sido descuidado durante un buen tiempo, en el cual, se han priorizando los aspectos funcionales de la ciudad, sin tener en cuenta sus aspectos sensibles. Podemos afirmar que de la misma manera en que una obra de teatro, un film, una noticia, etc., pueden emocionarnos, el espacio urbano también lo hace. El estado de ánimo que él nos produce pueden ser captado en tiempo real a través las representaciones artísticas, que expresan el sentimiento que el espacio urbano despierta.

Esta tesis propone, partiendo de mis propios recuerdos de infancia, de comprender los sentimientos que despierta el espacio urbano y suburbano de Buenos Aires. Sobre un fondo histórico la ciudad ha sido leída a través sus representaciones artísticas. Estas producen un sentimiento que ha permitido captar no solamente la manera en que la ciudad era percibida sino el efecto psíquico que ella producía. De esta manera, basándome en las representaciones de la ciudad me propuse de escribir una parte de la historia de Buenos Aires como la historia de los sentimientos con que sus habitantes cargaron los diferentes barrios, sentimientos cambiantes que dependen de la mirada que es, a su vez, condicionada por esas representaciones. Estos sentimientos han sido observados y analizados bajo los aspectos siguientes: in situ (el espacio físico), in visu (los modelos culturales), in actu (la experiencia espacial) e in sensu (las representaciones).

El objetivo de la tesis es de dar una mirada aguda sobre el efecto sensible de la forma urbana, lo que quiere decir como despertadora de una *Stimmung* particular. La tesis quiere, igualmente, concientizar sobre la integración de los aspectos sensibles del espacio en el proceso de diseño.

En realidad, pensar en la ciudad, no es solamente un asunto de especialistas implicados en los problemas urbanos. Podríamos afirmar que todos los personajes que nos dan una impresión particular del fenómeno urbano pueden ser considerados como « teóricos de la ciudad », por más modesto que su aporte sea. Es posible pensar que un atento viajero que fija una impresión particular en sus notas de viaje, un pintor que caracteriza un paisaje particular, un poeta que nos muestra un aspecto oculto del espacio urbano, un fotógrafo que fija un instante único, etc., merecen toda nuestra atención, pues sus observaciones nos revelan todo el encanto de lo real, de la ciudad como espacio vivido. Y más, sus impresiones influyen nuestra mirada. Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* (1890), bien expresa esta idea :

« ¿ A quién sino a los impresionistas, debemos esas maravillosas nieblas parduzcas que rastrean por nuestras calles de Londres, esfumando la luz de los faroles y convirtiendo las casas en sombras monstruosas? [...] El cambio extraordinario que ha tenido lugar en el clima de Londres durante los últimos diez años se debe por entero a una escuela artística [...] Las cosas son porque las vemos; y cómo lo vemos, depende de las artes que nos han influenciado [...] En la actualidad, la gente ve nieblas no porque haya tales nieblas, sino porque los poetas y los pintores le han enseñado la misteriosa belleza de sus efectos. »³

Por otra parte, Pierre Sansot en “La poética de la ciudad” (1996), nos invita a reflexionar sobre un cierto lenguaje urbanista que impone una reducción inaceptable de los fenómenos urbanos. Él nos dice al respecto :

« Existe un cierto lenguaje urbanista operacional del cual rechazamos la escisión que introduce entre el hombre y la ciudad [...] Ella [la palabra que se dice científica] considera la ciudad en término de volúmenes y superficies. Que nos comprendan bien. No negamos – lejos de ello – la



El centro. Guillermo Facio Hebequer, Calle Corrientes, Buenos Aires, 1935

necesidad de utilizar la cantidad, las proporciones, las consideraciones arquitectónicas en la construcción de la ciudad. Pero no hay por eso que eliminar al hombre, el cual debe ser considerado, ya que sus necesidades más ricas no son cuantificables. »⁴

La ciudad como espacio vivido está cargada de emociones, de afectos, de recuerdos, de sueños. En la ciudad cada uno de nosotros vive una experiencia personal y cada vez única, en la alegría, en la tristeza, en la angustia, etc. Esos aspectos tocan concretamente la arquitectura y el urbanismo. En realidad nos hacemos, conscientes o inconscientemente, una imagen propia de la ciudad según nuestra propia experiencia. Para ilustrar esto me gustaría citar a Borges :

« Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. »⁵

La *Stimmungslandschaft*

Para denotar el conjunto de sentimientos que un lugar nos despierta se propuso la noción de *Stimmungslandschaft*. La *Stimmung* puede ser definida como una disposición afectiva o un estado psíquico que caracteriza un dispositivo, en el caso que nos ocupa, un espacio urbano.⁶ La noción de *Stimmung* se refiere al efecto psíquico que un espacio nos produce. Esta noción nos renvía a la estética psicológica alemana de principios del siglo XX. De otra parte la noción de *Stimmung* se parece a la noción de carácter en la medida en que esta noción - en la teoría de la arquitectura du « grand siècle » francés - también significa el efecto que una arquitectura produce y para denotarlo esta teoría se basa en un vocabulario psicológico: serio, triste, alegre, sereno, etc., como la estética citada. En realidad la teoría de caracteres contenía los germen de ciertos aspectos de la estética moderna y preparó en gran medida la estética del *Einfühlung* (Lipps, Riegl, Worringer, Kandinsky, Berson,...)⁷

El interés en la *Stimmung* reside en el hecho, en que ella une el objeto (el entorno) y el sujeto (el hombre) y en consecuencia ella es la expresión del espacio vivido. Martín Steinmann quien ha estudiado la noción de *Stimmung* en arquitectura, lo explica de manera precisa :

*« Si podemos describir los trazos que crean la *Stimmung* de un espacio, esos trazos no lo crean uno por uno, sino solamente como totalidad [...] Es el conjunto lo que despierta un *Stimmung* [...] La *Stimmung* no es*

*nada de subjetivo en el hombre ni nada de objetivo en el espacio. Ella concierne al hombre en su unidad indivisible con el mundo. Es por eso que la *Stimmung* es la clave del conocimiento del espacio vivido. »⁸*

Y más tarde dirá :

*« Es la *Stimmung* que reúne las cosas en un todo ; es con la *Stimmung* como escribió Simmel con respecto al paisaje, que el alma hace de los pedazos de paisaje, un paisaje particular »⁹*

La noción de *Stimmungslandschaft*, propuesta en la tesis permite de designar el conjunto de sentimientos que despierta un lugar y que lo va a caracterizar como un paisaje particular. Georg Simmel, en un corto texto sobre la percepción del paisaje titulado *Filosofía del paisaje* (1913), se refiere a la noción de *Stimmung*:

« El paisaje digamos, nace a partir del momento en que los fenómenos naturales yuxtapuestos sobre el suelo terrestre son reagrupados en un modo particular de unidad. El soporte mayor de esta unidad es sin duda lo que



El suburbio. Antoni Berni, Primeros Pasos, Buenos Aires, 1936.

llamamos la *Stimmung* del paisaje. En el hombre, nosotros entendemos bajo esa palabra la unidad que colora constantemente la totalidad de sus contenidos psíquicos, unidad que no constituye nada de singular en sí mismo ni adhiere, en muchos casos, a algo singular designable, pero que sin embargo representa lo general donde se encuentran todas esas particularidades. Ahora bien, lo mismo vale para la *Stimmung* del paisaje: ella penetra en todos los detalles de éste, sin que podamos determinar uno solo de ellos como responsable de ella.»¹⁰

La *Stimmung* caracteriza, de esta manera, un paisaje particular resentido como una unidad:

«El paisaje posee una *Stimmung* a partir del momento en que es visto como una unidad [...] La unidad que instaura el paisaje como tal, y la *Stimmung* que pasa de él a nosotros y por la cual nosotros la captamos, sólo representa los elementos analizados después de un solo y mismo acto psíquico.»¹¹

He partido entonces de la hipótesis que la ciudad como espacio vivido, pues cargada de emociones, despierta un sentimiento. Esta idea se expresa a través de la noción de *Stimmung* urbana (*städtische Stimmung*), que se transforma en una categoría de sentimiento urbano. Este es captado en las representaciones de la ciudad. Por otra parte el sentimiento urbano experimenta la relación cambiante entre el hombre y su entorno y él puede estar profundamente inscripto en un época y quedar fijado más allá de su época de origen.

El trabajo partió entonces de la idea que es posible de encontrar en las representaciones de la ciudad una estructura de sentimiento¹², o dicho de otro modo, una *Stimmung* particular redondante que marca las variadas y personales impresiones de los diferentes actores de la ciudad y caracterizan un paisaje urbano singular.

Los diferentes sentimientos urbanos

De manera sintética se propone aquí de clasificar algunos espacios urbanos y suburbanos de Buenos Aires en relación al sentimiento que ellos despiertan y que son expresados en las artes.¹³

- Un *Stimmung* del frenesí: El centro, la calle Corrientes.

La calle Corrientes deviene, hacia los años treinta, con sus edificios en altura y sus lugares de diversión, un espacio nervioso, agitado, lleno de luces, de colores y de movimiento. Su fuerte tránsito, los carteles publicitarios, la vitalidad de la calle llena de gente, la marcan de una *Stimmung* del frenesí. Ella va a caracterizar al hombre metropolitano —anónimo en medio de la multitud— y el ser porteño.

Aquí una descripción de Roberto Arlt de esta calle frenética:

«Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollos a "lo spiedo" y salas doradas, y puestos de cocaína y vestíbulos de teatros, ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y qué vaga! Más que calle parece una cosa viva, una creación que rezuma cordialidad por todos sus poros; calle nuestra, la sola calle que tiene alma en esta ciudad, la única que es acogedora, amablemente acogedora, como una mujer trivial, y más linda por eso. ¡Corrientes, por la noche! Mientras las otras calles honestas duermen para despertarse a las seis de la mañana, Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos, y enguinaldada de rectángulos verdes, rojos y azules, lanza a las murallas blancas sus

reflejos de azul de metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico.»¹⁴

- Un *Stimmung* miserable: los barrios del sector sur.

Los barrios del sur se caracterizan, hacia los años veinte, como un paisaje suburbano miserable. Este paisaje está compuesto por una mezcla de grandes estructuras industriales (puentes, silos, elevadores, chimeneas, fábricas, etc.) y pequeñas estructuras en chapa y maderas (las casas de los obreros del puerto). Todo bajo el humo y la niebla como en el comienzo del film *Barrio Gris* (1954) de Mario Soffici. La *Stimmung* de miseria de ese paisaje suburbano corresponde a la *Stimmung* de vida triste de sus habitantes.

W. H. Koebel dans *La Argentina moderna* (1908), ve *La Boca* como un paisaje miserable:

«La parte de Buenos Aires equivalente a los barrios bajos de las ciudades de Europa es el barrio de *La Boca*, un barrio donde se encuentran los trabajadores del puerto y gran parte de los miserables.»¹⁵

- Una *Stimmung* exuberante: los barrios del sector norte

Una *Stimmung* de exuberancia marca el sector norte de la ciudad. Allí encontramos suntuosas residencias, *pêtités hôtels*, hoteles particulares y palacios, generalmente separados de la línea de edificación por amplios jardines privados. Las formas suntuosas y pomposas del rococó francés, con balcones que se abren sobre amplios jardines, se corresponden bien a la pretensión de clase. La fachadas, en revoque gris, imitan la piedra natural, a falta de ella. Los techos en mansarda, sinónimos de buen gusto francés, están presentes. Amplias calles arboladas, plazas y parques públicos completan este cuadro urbano. Una atmósfera de ostentación, de lujo y de refinamiento caracteriza este sector de la ciudad hecho a medida para una burguesía en ascensión hacia el final del siglo XIX. Esos barrios tienen la particularidad de quebrar la monotonía del rígido damero de Buenos Aires y presentan un trazado pintoresco con calles curvas, numerosas plazas, *squares* y *ronds-points*. El visitante Jules Huret dice en 1911:

«El barrio de las residencias comienza alrededor del plaza San Martín, que es como una sección de un parque inglés, y se orienta hacia el Norte [...] En ese barrio que se encuentran las suntuosas residencias de la gente rica de Buenos Aires [...] Vemos allí balcones con flores, ensayos de estilos compuestos, y muchos de ellos están bien logrados. Ciertos hoteles están rodeados de jardines —magnolias, palmeras, pinos, plátanos— y cerrados con rejas [...] Si miramos el aspecto general de las fachadas, podríamos creer que nos encontramos en la *Plaine-Monceau*; las mansiones parecen tan ricas, el estilo es a veces parecido, generalmente más hermoso, o al menos más audaz y variado; los arquitectos han osado más que en París. Sin embargo las diferencias no escapan al ojo experto. Las fachadas ambiciosas imitan perfectamente la piedra natural, pero están recubiertas de un revoque al que se le ha dado el aspecto de la piedra. Cerca de la avenida *Alvear*, encontramos un sector diferente de toda la ciudad que no es en ángulo recto, encontramos la encantadora sorpresa de la *pespectiva*. Son bastante raros en una ciudad plana y rectilínea. Nos apresuramos de aprovechar un poco de la ondulación propia del pintoresco.»¹⁶

- Una *Stimmung* amable: los barrios del oeste

Los barrios del oeste se caracterizan por una *Stimmung* amable. Éstos constituyen la frontera entre el norte aristocrático y el sur obrero. En la literatura, son representados como el lugar

de los trabajadores honestos que creen en el ascenso social. Esos barrios amables presentan construcciones bajas, geométricamente simples y de color blanco o gris. Estas casas se sitúan generalmente retiradas de la línea de edificación y poseen un pequeño jardín florido hacia la calle y un patio al que se abren todas las habitaciones. Una puerta metálica enmarcada por un muro cierra este jardín. Sin embargo, la repetición de esas casas sobre el damero de Buenos Aires es responsable de la monotonía y del sentimiento de tristeza asociado a la ciudad.

El poema *Cuadrados y ángulos*, de Alfonsina Storni describe bien esta situación :

*Casas en enfilada, casas en enfilada,
Casas en enfilada
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.
Casas en enfilada.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.*

*Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada!*¹⁷

Estos ejemplos muestran los diferentes sentimientos que nos despierta el espacio urbano. Se han presentado sintéticamente los siguientes: frenesí, miseria, exuberancia y amabilidad sin citar los variados sentimientos detectados en el trabajo de tesis. Esto nos muestra que debemos ser conscientes de nuestra experiencia urbana, de los sentimientos que el espacio urbano nos despierta y tratar de comprender con una mirada crítica sus trazos, buscando las causas no solamente en nosotros mismos sino igualmente en la historia, a través de los modelos culturales que nos han podido influenciar. No podemos permitirnos una actitud inocente frente a las cosas. Sentimiento y razón deben guiar nuestras acciones, ya que el sentimiento no es producto del azar, el esta armado por convenciones sociales construidas históricamente. En la tesis se ha tratado de tejer los lazos que forman un sentimiento urbano particular que me apareció en principio, de manera ingenua, en mis propios recuerdos de infancia ya que « cuando nos ocupamos de las cosas, nos ocupamos de nuestros recuerdos. »¹⁸ ■

Notas:

1- Este artículo presenta, en grandes líneas, la tesis defendida el 26 de septiembre de 2007 en la Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne intitulada « La ville comme Stimmungslandschaft. Le sentiment urbain à Buenos Aires aux XIXe et XXe siècles. » (La ciudad como Stimmungslandschaft. El sentimiento urbano en Buenos Aires en los siglos 19 y 20), realizada bajo la dirección del profesor Martin Steinmann.

2- Las traducciones del francés al español, en el caso donde no se disponía de la versión en español, están hechas por mi.

3- Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira, Intenciones*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 37-38.

4- Pierre Sansot, *La poétique de la ville*, Armand Collin, Paris, 1996, p. 11.

5- Jorge Luis Borges, *Epílogo del Hacedor*, 1960.

6- La palabra *Stimmung* no tiene una traducción directa ni en español ni en francés. Ella está cargada de una afectividad imponderable. Sería algo así como la atmósfera o el ambiente. Henry Corbin dans *Qu'est-ce que la métaphysique ? la traduit comme « tonalité affective »*. A fines puramente metodológicos la *Stimmungslandschaft* podría traducirse como sentimiento del paisaje aunque su encanto reside precisamente en esa afectividad imponderable.

7- Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1880*, Picard, Paris, 1986, p. 198.

8- Martin Steinmann, « Les limites de la critique », in *Matières n°6, EPFL-IA-LTH, Lausanne, 2003, p. 27.*

9- Martín Steinmann, « Espaces et expériences », *op. cit.* p. 40.

10- Georg Simmel, *op. cit.*

11- Georg Simmel, « Philosophie du paysage », in *La tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, 1988, p. 238.

12- Aquí es necesario referirse al trabajo de Raymond Williams en literatura. Ver *El campo y la ciudad (1973)*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

13- Nos voy a tratar aquí el fondo histórico y cultural de cada uno de esos sentimientos ni su mecanismo de construcción. Esto ha sido tratado en tesis. Sólo me voy a limitar a mostrar las variadas impresiones que suscita el espacio urbano.

14- Daniel Scroggins « Corrientes por la noche », in *Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, Publicadas en El mundo entre 1928-1933. Ed. culturales argentinas*, Buenos Aires, 1981.

15- W. H. Koebel, *L'Argentine moderne*, Rene Rogers et Cie, Paris, 1908, p.34.

16- Jules Huret, *Buenos Aires au Grand Chaco, Faquelle, Paris, 1911, pp. 59-61.*

17- Alfonsina Storni, *Cuadrados y ángulos*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1961, p. 28.

18- Aldo Rossi. Cita extraída de Martín Steinmann, in *Forme Forte, Ecrits 1972-2002, Birkhäuser, Basilea, 2003, p. 180*

Arquitecturas donde habita el arte

“Continente y contenidos en la ciudad contemporánea. Símbolos y escala”

Andrea Tapia

“Todos los grandes depósitos se convertirán en museos y los museos en depósitos”.
Andy Warhol

La Globalización definida como el principal motor de la transformación urbana de los últimos 20 años, modifica los modos de habitar, sobre todo modifica la escala de valores con la que se evalúan o califican nuestros hábitat. Entendiendo por ahora el hábitat como un lugar genérico sin escala. La Arquitectura como producto cultural en algunas de sus manifestaciones tiene el deber de aproximarse a la obra de arte, pero no puede de ninguna manera dejar de cumplir con la función primera que ella denota y connota, que es aquella de transformar el espacio en lugar, con sentido, significado y memoria (Marc Augé 1997). Como producción cultural puede ser interpretada, leída, como objeto polisémico, lleno de sentido. Llevando implícito un gran número de significados que amplía su horizonte en tanto la producción arquitectónica se inserta en un contexto global mas que local, pero corriendo el riesgo de perder la capacidad comunicativa con su entorno inmediato por no construir en manera conjunta los marcos interpretativos¹ para ser leída, interpretada por los distintos tipos de usuarios. La arquitectura connota una ideología del habitar, por lo tanto se ofrece en el mismo momento que persuade, a una lectura interpretativa capaz de generar un enriquecimiento, formativo e informativo. (Umberto Eco, 2004)². Ahora bien se habla de productos arquitectónicos particulares, museos, espacios expositivos, galerías de arte, parques... espacios donde habita el arte y la cultura.

Es muy significativo que en este momento se reflexione sobre espacios del habitar, ya que de cualquier modo esto significa establecer relaciones dinámicas entre el que habita y el espacio, entre sus formas. El espacio ahora interactivo entre lo que se muestra y el que es el destinatario de ese mostrarse, es decir entre el que hace ejercicio del fruir y el objeto a ser fruido, se convierte en un espacio comunicativo por excelencia, en forma e imagen, para atender las nuevas exigencias de la fruición que aparece mediada por las nuevas tecnologías massmedia³ que hacen del observar un tipo de observación diferente, establece otras dinámicas y tiempos para el acto de observar y consumir arte.

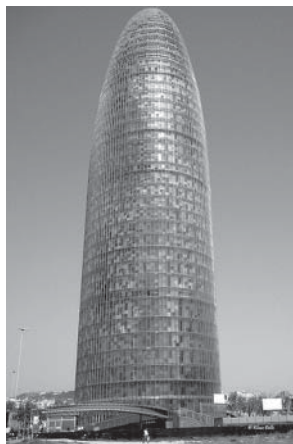
Ante esta nueva manera de consumo del arte cabe la pregunta: ¿Qué sucede hoy con estos espacios?
Si se habla del habitar, se habla de los lugares y las relaciones

que se establecen en ellos y con ellos, lugares dinámicos, de cobijo, de vida, de creación, lugares que hoy generan imágenes, imágenes a ser consumidas.
Y es aquí donde se puede especular con definir los límites, si existen, entre

¿Qué cosa es hoy el Continente?
¿Y qué el Contenido?

Se puede decir en este momento que el museo es solo un contenedor, un continente? Hoy el significado del museo vacila entre el ser un instrumento o un objeto y de consecuencia de materializarse como un gran caja, silenciosa, anónima o una catedral urbana.

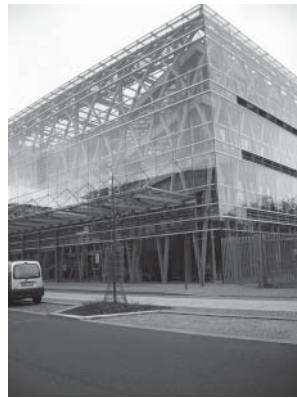
El rol adquirido hasta ahora por el museo es por excelencia el de ser el depositario de las obras de arte y todo tipo de objetos de gran valor artístico y cultural de un lugar, pero esto no es suficiente para definir un museo. Hoy se deben adjuntar otras



características, mas complejas, con el fin de que el museo, los espacios expositivos etc, mantenga el propio punto de interés focalizado en la cultura y en la realidad local, internacional global.

Al hablar de escala, se habla de dimensiones, dimensiones espaciales, temporales, flexibles y dinámicas. Estas dimensiones tienen que ver con lo cotidiano: el barrio; con lo secuencial y el palimpsesto: la ciudad y por fin con el territorio. En estos últimos años se ha asistido a la construcción de símbolos arquitectónicos⁴ que deben por fuerza, atendiendo a la globalización, atender a una escala extraterritorial, global. Es decir a una escala abstracta virtual que tiene que ver con la construcción de valores globales (Bauman 1999)⁵ impuesto y absorbidos de algún modo por el local.





Ahora bien cuando el proyecto arquitectónico debe responder a la necesidad de construir un fragmento global en una ciudad local, que puede tener un carácter internacional (que es otra voluntad), ¿cuales son los intereses, es decir qué se quiere comunicar⁶ con el objeto arquitectónico?; ¿estos intereses, intervienen en el proceso creativo? El proyectista es consciente de los significados que la obra arquitectónica lleva implícitos?

La ciudad se convierte así en el primer gran continente de objetos arquitectónicos expuestos para ser consumidos por un público global, que a través de los massmedia comienza a tener algunas de las llaves de lectura, equivocadas, pero eficientes, para el sistema competitivo de las ciudades. El turista, asiste al consumo compulsivo de objetos como el Guggenheim de Bilbao, o el Museo del Holocausto en Berlín, etc. ¿Pero estos objetos construyen el continente de manera creativa?

En este momento el proceso creativo en arquitectura fija su interés, mas que en los clásicos preceptos de funcionalidad y estética, que respondían a una postura ética sobre el espacio del habitar, entendido como el espacio que cobija todas las actividades del hombre, en los valores de la imagen.

Imagen que muchas de las veces se vacía de contenido para convertirse en evento, contundente, de alto impacto visual, pero efímero, produciendo así la necesidad en aquellos proyectistas mediáticos, de la búsqueda incansable de la novedad, recordando a los pobladores de Leonila.

“Leonila, la ciudad de Calvino, contiene la historia de la pasión por la novedad, que ellos continúan a cultivar, cada

día en modo que la pasión de la que hablan pueda renacer y ser alimentada incesantemente, y la historia de esa pasión pueda continuar a ser relatada, oída, escuchada ávidamente e incrédulamente creíble. La generación de la novedad tiene como contra cara la generación de desperdicio, porque lo nuevo viene a ocupar el lugar de algo que existía antes, dejando este algo vacío de contenido, sin sentido, convirtiéndose en basura” (Bauman 2005).

Puede el contenido generar por sí sólo residuos dentro del continente? ¿Cuáles son los efectos de la aparición de estos objetos al interno de la ciudad cuando no son pensados como parte integral de un proyecto de ciudad complejo? Pueden construir ciudad? Es en esta primera reflexión de símbolos y escala que se pueden sacar algunas conclusiones: La arquitectura dando respuesta a discursos globales pero a través de repertorios locales.

El caso del Guggenheim de Bilbao (1993, encargo directo) es uno de esos casos singulares⁸, poco frecuentes donde una arquitectura de autor, responde a las dos escalas simbólicas, debido a que forma parte de una proyecto mas amplio Bilbao Ría 20009, que tiene como objetivo, según palabras del alcalde: “conseguir mejorar la calidad vida de las personas, cuidar el entorno, ofrecer mejores servicios pero, sobre todo, ponerla en posición de acometer nuevos retos: la capacidad de impulsar una nueva transformación, más allá del entorno urbano, para hacer de la metrópoli un espacio dinámico y atractivo para un mundo que cambia y se globaliza” un proyecto de ciudad estudiado desde el local para insertarse en el mercado global y una particular sensibilidad de los proyectistas para interpretar los indicios locales en clave contemporánea. En este caso local y global construyen mundo propio, construyen la identidad de Bilbao. (foto 7)

Pero esta fórmula, no es una fórmula, de la misma manera que la técnica impresionista no puede hacer de cualquiera que la aplique un artista.

Cuando desde las administraciones públicas se hacen lecturas parciales de la realidad, se corre el riesgo que se confundan los intereses que deben intervenir en el proceso creativo del continente, en este caso la ciudad.



Como ejemplo de esta última interpretación se puede reflexionar sobre el caso de Cagliari, Cápital de la Región Autónoma de Cerdeña, una isla en el Mediterráneo que sufrió en todas sus etapas históricas un gran aislamiento de los avances que se sucedían en el continente. Esta realidad la marca fuertemente y la condiciona en este nuevo período histórico donde la velocidad del fluir de la información y la implantación de modelos globales, no deja construir en el local los elementos que permiten hacer una interpretación de lo que acontece a nivel global y se compran modelos que pueden no resultar eficiente en estos contextos.

El Betile, “Museo Mediterráneo de Arte Nurágico y Arte Contemporáneo” (2006) salió a concurso con el deseo y el firme propósito de ser el generador de una transformación urbana de la ciudad de Cagliari, su área metropolitana y el resto de la isla.



El contexto, lo existente, es el área llamada Sant'Elia, antiguo barrio de pescadores que se fue desarrollando con vivienda de uso social, que hoy se encuentra en estado de degrado.

La respuesta a esta realidad física y social y a los imperativos del programa¹⁰ se manifiestan de diversa manera a través de 9 propuestas. Todas ellas, propuestas de gran impacto visual, apelando a la imagen y a la simulación. Simulación que no permite ver el contexto real, proponiendo un simulacro de ciudad. La ciudad y su historia vienen canceladas, que en el caso de este museo, que debe contener la historia cultural de Cerdeña en uno de sus aspectos más importantes y trascendentes que es el arte Nurágico, es una gran contradicción. La Contemporaneidad fagocita la historia, la banaliza y quita todo tipo de referente, el arte nurágico y su especial tipo de construcción viene vaciado de contenido, ironizado, en algunas de las propuestas, de manera tal que no se pueda interpretar.

El primer premio es el otorgado a la propuesta de Zaha Hadid. Propuesta que se erige como una formación coralina en el borde del mar, sin hacer referencia a su contexto ni al



contenido, es la obra misma que se erige en contenido, sin continente. La falta de conceptualización de la ciudad emerge después de tener el premio del museo como un problema que el nuevo edificio no es capaz de resolver, para ello se convoca a Koolhaas con OMA, la Universidad de Cagliari y al Politécnico de Milano, para llevar a cabo un taller proyectual con el objetivo de dar respuesta al área en cuestión.

El caso del Guggenheim de Bilbao y del Betile de Cagliari se muestran como objetos con características si se quiere estéticas equiparables pero cumpliendo funciones muy distintas a nivel simbólico y de escala. El Guggenheim de Bilbao es un continente y un contenido al mismo tiempo pudiendo hacer entrar en relación ambas escalas, la local y la global, la del continente y el contenido, la de la Ciudad, su área metropolitana y el objeto arquitectónico, en cambio el Betile de Zaha Hadid, se erige como objeto de deseo, sin función, sin contenido¹¹. No es el contenedor o el continente de una colección es un objeto en si mismo que se autorepresenta. Ante esto cabe la pregunta..

La posibilidad de liberarse de la semántica, de la historia y de la cultura, que se hace posible a partir de los nuevos lenguajes gráficos, de las nuevas formas que se pueden producir a partir de la inserción de nuevos instrumentos tecnológicos. ¿ Valida el objeto arquitectónico?

Cuando se cambia de escala y la arquitectura se transforma en objeto, objeto creado para cumplir una función en particular, creado como contenedor o continente de la producción cultural y artística. ¿ No debería cumplir con su función primera, que es la de ser el contenedor de calidad para ese tipo de producción dialogando con el lugar donde se inserta?

Y aquí la segunda reflexión tomando el objeto en si mismo como continente, forma, imagen, contenido, simulacro, representación de lo localglobal, que se hace mundo propio¹² ...

El continente realizado para una colección particular, el caso del museo de XUL SOLAR en Buenos Aires. El Museo fue inaugurado el 13 de mayo de 1993. Las obras que se exhiben fueron seleccionadas por el mismo Xul Solar para el Pan Klub. Estas constituyen la muestra permanente del Museo junto con objetos, esculturas y documentos que pertenecen a su archivo personal. El edificio del Museo fue proyectado por el Arq. Pablo T. Beitía partiendo de los planteos, asociaciones e imágenes tomados de la producción artística de la obra de Xul Solar.

El edificio, de más de cien años, incluía inicialmente dos plantas y dependencias de azotea ocupando cerca 20 metros de frente por 10 metros de profundidad, sobre un terreno de 400 m2 en la calle Laprida. Lo integraban cuatro viviendas, dos en planta baja y dos en planta alta; de estas últimas la más grande fue la que habitó Xul Solar hasta su muerte, en 1963. El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica de Xul Solar, y recreando en el gran salón las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. En el interior, los muros y bovedillas de albañilería se sustituyeron en forma gradual de acuerdo a las percepciones de un recorrido en avance desde el ingreso por componentes de hormigón armado que, organizados en el espacio como una nueva urdimbre estructural, liberan de soportes a los espacios en planta baja y organizan los recorridos interiores a través de las visiones arquitectónicas de Xul Solar que se nutren ahora, de una realidad propia: la nueva



espacialidad contemporánea se incorpora al velado interior del tejido urbano, dejando suspendida la casa del artista sobre los recintos abiertos al público.

En este caso los intereses en el proceso creativo son más ideológicos que económicos, logrando mantener viva una memoria cultural y artística, y un diálogo con el contexto urbano que lo circunda. Los elementos compositivos del continente son una consecuencia directa, tanto a nivel estético, conceptual e ideológica del contenido que debe albergar. Operación que esta sustentada por una producción cultural y artística fuertemente entrelazada con el contexto local, con el contexto cultural porteño.

El último de los casos es el del continente como objeto de exposición en una ciudad y como contenedor de una colección vasta, el caso del MALBA de Buenos Aires. Realizado en forma paralela a todos los casos de arquitectura global que se dieron en Buenos Aires en la década del 90, pero consiguiendo sintetizar lo local y lo global en el mismo elemento.

El MALBA es el resultado del concurso internacional convocado en el marco de la VII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, que tuvo lugar en Octubre de 1997, con el objetivo de diseñar un museo para albergar la prestigiosa colección de arte latinoamericano reunida a lo largo de los últimos 20 años por Eduardo F. Costantini.

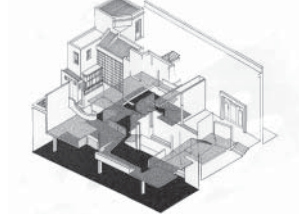
El MALBA proyectado por el grupo Tapia, Fourcade, Atelman, ha sido concebido para resolver una doble relación que se da entre museo y ciudad, entre continente y contenido, con el objetivo de generar un entorno ideal para la interacción entre las personas y el arte; y al mismo tiempo, como una institución cultural distintiva, que involucre a la ciudad y su cultura. Este concepto se ve operativamente en el hecho, de ser un proyecto generado simultáneamente de adentro hacia afuera y viceversa, considerando el arte y la ciudad como los modeladores de una arquitectura atemporal.

El MALBA se inserta en un entorno urbano fuertemente consolidado, pasando a formar parte del eje cultural-institucional que corre a lo largo de las Av. Figueroa Alcorta y Av. del Libertador que reúne varias de las instituciones más representativas de la ciudad de Buenos Aires; la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte decorativo, la Facultad de Derecho, entre otras. De adentro hacia afuera las salas de exhibición y los espacios públicos constituyen el alma del museo por lo tanto es la concepción y la organización de estos espacios lo que define el carácter total del edificio. Las dos grandes salas son resueltas en una arquitectura sin “distracciones” visuales.

Cajas blancas “socavadas” estratégicamente para permitir la entrada de luz natural tamizada, a través del uso de distintos formatos y ubicaciones de lucernarios, que les confieren un carácter singular y personal a cada una de estas salas. Estos espacios primordiales se organizan alrededor de un gran espacio central que recorre toda la altura del edificio en el que se organizan todas las circulaciones y movimientos del público.

La imagen exterior del museo es prácticamente la expresión literal de su “tejido” interior, “moldeado” por estas fuertes características urbanas, materializada en dos únicos materiales. La piedra para encerrar los grandes volúmenes macizos correspondientes a las salas de exhibición. Y el vidrio para los espacios complementarios y de circulación. Los diferentes contrapuntos entre estos dos materiales, definen las características singulares de cada una de las fachadas.

Todos estos elementos confluyen en una arquitectura atemporal y austera, en la que el concepto dominante es el de un edificio emblemático y esencial destinado a permanecer y a





convertirse en un referente para la cultura de la ciudad. Su expresión arquitectónica sugiere de forma contundente, una forma de comunicación entre la ciudad, sus habitantes y el arte. En este caso el museo MALBA, logra responder a ambas escalas, la global por una parte y la local haciendo que la imagen consumista de la arquitectura se transforme, en este caso, en lenguaje propio, mediado por los intereses locales, ya sea culturales, sociales, económicos.

Después de este breve recorrido por estas tres diversas propuestas de espacios donde habita el arte, se puede señalar que : El objeto arquitectónico se lee como formas, imágenes que habitan el espacio.

El Continente o contenido es considerado como espacio de comunicación, mensaje, objeto comunicativo.

Que esos objetos que fueron creados para ser espacios donde habita el arte se convierten en espectáculo, cuando hasta ahora el arte era el que producía el espectáculo.

Continente y Contenido se materializan en símbolos según las escalas de lectura.

¿Que se desea como continente? ¿La ciudad? ¿El objeto arquitectónico?. Según la respuesta son los intereses que participaran en el proceso creativo, en el proceso de enunciación de la obra: proceso por el cual se definen en que contexto se inserta la obra, cuales son los límites de su interpretación, a quién está dirigido el continente y el contenido, cual es el lector modelo, pero en este punto es muy importante determinar quién será de alguna manera el que proyecte determinado continente, porque, sin ninguna duda, el continente lleva implícitos significados que le son propios al autor, que tiene que ver con su propia enciclopedia, y es aquí donde también se define el rol de los diferentes entes administrativos públicos y privados que construyen continentes y contenidos en la ciudad contemporánea.

Cuáles son los intereses del continente, es decir qué se desea que suceda al insertar un determinado objeto arquitectónico en la ciudad. Pudiendo enumerar una serie de intereses o de factores a los que el objeto debe responder: culturales, artísticos, económicos locales –globales, urbanos, educativos, etc.

La construcción del lenguaje para ser interpretado, por quienes? Locales o globales? La ciudad como continente Local Global.

El museo como mediador entre el global y el local, es el objeto que da las claves interpretativas y posibilita la participación y complicidad del que lo utiliza, del lector.

¿Cuál es el deseo de la ciudad que se muestra como continente de objetos contenedor de cultura, ser global? ¿O transformarse en mundo propio?.

Algunas Conclusiones Continente y Contenido: El proceso creativo y sus intereses.

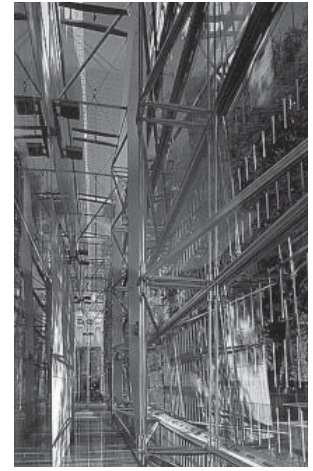
1. El continente como producto cultural

La Arquitectura como producto cultural, objeto comunicativo entendido como materialización de mensajes muchas de las veces imperativos, connotivos¹³ que modifican las escalas de valores e identidad del grupo social que hace uso de ellos.

La arquitectura es una práctica cultural entre otras prácticas culturales (en el sentido antropológico), lo que equivale a decir que el juego con referentes es inherente a la idea misma de la arquitectura. Esto no significa que se deben reproducir esos referentes, sino apropiarlos y usarlos de alguna manera para comprometer a la gente, criticar ideas, transformarlos en otra cosa, para glorificarlos o destronarlos, para socavar o promover, para producir belleza y placer.

2. El continente como objeto de consumo

El contexto Global nos introduce en la cultura del consumo, por lo tanto la arquitectura es leída como imagen, imagen que se transforma en espectáculo, en mercancía. La cultura es el producto de una sociedad, hoy una sociedad que se divide entre el local y el global, construyendo este último la sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord. Se debe vender y producir en manera continua generando la necesidad de ser consumida, adoptando siempre formas nuevas, que no siempre tienen significado. Pero considerando la arquitectura materialmente permanente y fáctica¹⁴, es decir que se posiciona en el espacio e impone sentido. ¿Que sucede cuando se apela a tácticas que tienen que ver con generar efectos pertenecientes al mundo del espectáculo?. Siendo efímeros, vacíos de contenido,



no legibles para la gente común?. La estimulación sensorial a que inducen estas imágenes puede tener un efecto narcótico que disminuye la conciencia social y política, dejando a los arquitectos atrapados entre los algodones de la estética, lejos de las preocupaciones reales de la vida cotidiana. Se viene a sugerir que en el embriagador mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura. La embriaguez de la estética conduce a una estética de la embriaguez, y a la consiguiente disminución de la conciencia crítica. El resultado es una cultura de consumo sin sentido, donde ya no hay posibilidad de un discurso significativo. En tal cultura, la única estrategia efectiva es la de la seducción. El proyecto arquitectónico se reduce a un juego de formas vacías y seductoras, y se apropia de la filosofía como barniz intelectual para justificarlas.

3. El continente como espectáculo

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación. (Guy Debord 1967). El arte como espectáculo, se transforma en el arte en el espectáculo¹⁵, que según la escala donde es interpretado, la ciudad se convierte en el espectáculo que contiene el arte y la arquitectura como su contenido, corriendo el riesgo de incurrir en lo que se denomina tematización de la ciudad, su macdonalización. O la arquitectura se convierte en espectáculo, y aquí se debe hacer una pausa de reflexión, porque si la arquitectura se convierte en espectáculo, este es eventual y efímero, perdiendo su capacidad de constituirse en un atractor local global que permita el desarrollo de la ciudad y que permita cumplir con el objetivo de ser el continente del arte y la cultura. El rol urbano de algunas de estas arquitecturas era o es muy fuerte y altamente caracterizante en el largo plazo, no solo en términos cuantitativos, sino y sobre todo en términos cualitativos, por la incidencia que tienen en los centros históricos, o la revitalización de áreas abandonadas, en la recuperación de la periferia degradada o el rediseño de un paisaje, parques, lugares de encuentro y servicios, para la población estable o móvil del lugar. Es por esto que muchas veces, no siempre en pleno conocimiento, la ciudad ha debido olvidar o cancelar la propia memoria y el tejido conectivo sedimentado a lo largo de siglos de historia, inventándose una nueva imagen, recomponiendo el propio skyline y el ambiente circunstante, teniendo en cuenta muy atentamente los tiempos de ejecución de esta nueva imagen, para evitar la disminución del efecto mediático deseado. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma

de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia. El lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción global, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción. (Guy Debord 1967).

4. El continente como generador de residuos

La generación de la novedad y su consecuencia, el residuo. La globalización hoy a cambiado nuestra manera de percibir el espacio, su forma concreta y real, y nos ha inmerso en un mundo imaginario, que nos convierte en fabricantes de simulaciones, donde la ciudad descrita no es la real, o por lo menos no la totalidad. En este contexto la globalización demuestra la necesidad de construir la ciudad¹⁶ a su imagen y semejanza, para ser visible, sin ser solamente una construcción de homologación a nivel virtual, sino de crear en el imaginario y en el estrato real da las ciudades su imagen. La generación de fragmentos globales en la construcción de la ciudad generan a su vez áreas consideradas residuos, no en términos de espacios vacíos sino de espacios considerados basura. A partir de las reflexiones de Bauman sobre la generación de "Vidas Descartables" se puede parangonar el fragmento global como un producto de la ciudad el cual genera al mismo tiempo residuos. Residuos que en realidad son fragmentos de ciudad degradada, contenedor de estratos de población que el sistema global considera vidas de descarte. Este problema que viene provocado a nivel global no encuentra en esta última la solución, es la ciudad en el local la que debe afrontar esta situación. Situación que podría ser tratada a partir de involucrar, introducir, hacer participar a todos los actores. "Ahora que el progreso triunfante de la modernización ha alcanzado todos los rincones de la tierra que casi toda la producción y el consumo humano esta mediado por el dinero y el mercado, y que los procesos de mercantilización, comercialización y de la monetización, de los medios de subsistencia humano han penetrado cada grieta y fisura del planeta, no son más disponibles soluciones globales a problemas locales, ni descargas globales para excesos locales. En realidad es todo el contrario. Todas las localidades, incluyendo aquellas mas modernizadas, deben soportar las consecuencias del triunfo de la globalización de la modernidad, encontrándose de frente a la exigencia de buscar soluciones locales a problemas producidos globalmente. (Bauman 2005)¹⁷" Para cerrar, Jorge Silvetti nos propone hacer una reflexión sobre el nuestro que hacer de arquitecto, que muchas veces no se detiene a pensar en su producción, en lo particular, en "Lo específico y fundamental que los arquitectos hacemos, que es imaginar y producir forma arquitectónica. De esa forma que no se ocupa sólo de posiciones estéticas elaboradas a priori, o de vocabularios heredados. Sino más bien, es la forma arquitectónica que involucra todas las fuerzas que convergen en el resultado final, sean

estas culturales, sociales, económicas o ideológicas tanto como técnicas o metodológicas. De ahí que el lenguaje, los edificios, la topografía, el arte, la moda, la televisión y el cine, materiales nuevos y viejos —por sólo nombrar algo de lo que es forma y genera forma— hayan sido y todavía sean la savia que habita y nutre la topografía de nuestro derrotero intelectual (Jorge Silveti 2004). Pero es aquí en el estudio de estas formas que nos debemos detener, en las formas que se han producido en el contexto de la globalización bajo la cual tiene lugar esta pérdida progresiva de significado que son doblemente desafortunadas, porque ocurren bajo la engañosa euforia de la proliferación de diferentes modos, acercamientos y técnicas de la producción de forma, que pretenden haber facilitado y multiplicado nuestras

habilidades para generarla y la otra que es la de estar transformando al arquitecto en el observador aturdido de seductoras maravillas. Hablar de globalización mucha de las veces suena banal y redundante, pero este fenómeno que hoy se ha instalado en casi todos los rincones del planeta, puede ser un instrumento positivo en el proyecto de nuestros continentes, ya sean ciudades, museos, espacios expositivos. Lo importante es poder tomarse el tiempo de investigar, estudiar y reflexionar sobre los productos globales y sus contextos locales para poder aprender de lo que esta sucediendo y sacar provecho de ello. No caer en la trampa de la pereza, de adquirir aquello que se ve, porque ahora sabemos, por las experiencias de estos últimos 20 años que lo que se ve no necesariamente es correcto. ■

NOTAS: 1.- Eco, Umberto. *La obra y la complicidad del lector que es capaz de llenar los espacios vacíos que deja el autor en la obra, el desarrollo de esta teoría la encontramos en el libro "Lector in Favula"* ed. Tascabili BOMPIANI, Bologna 2004 3.- Eco, Umberto "La Estructura Ausente" Cap. pag 229 ed. Tascabili BOMPIANI, Bologna 2004 3.- El uso de los medios de comunicación y la fragmentación del espacio urbano, modifican las nociones de distancia y proximidad espacial; las relaciones sociales no se confunden ya exclusivamente con el entorno vital inmediato o con la vida doméstica, sino que se amplían a la escala de la ciudad. Estos hechos implican numerosos retos urbanos; se trata de posibilitar la convivencia de sociedades y culturas diversas, de favorecer la implantación de prácticas innovadoras, de tratar la mezcla de usos, la relación vivienda-trabajo, las posibilidades y modalidades de creación de espacios culturales en estrecha vinculación con los espacios recreativos, de trabajo y la vivienda. 4.- La construcción de la torre Agbar, por ejemplo, en Barcelona es muestra de ello, que se fortalece en la medida que los mass media y el ayuntamiento lo utilizan como la imagen representativa de Barcelona, imponiéndola como escenografía de los más variados eventos como pueden ser los festejos del fin de Año con el espectáculo de Fuegos Artificiales que hasta ese momento eran realizados en La Sagrada Familia de Gaudí. 5.- Bauman y la construcción de valor lejos de los centros de decisión local. 6.- Hoy la arquitectura mas que nunca es un objeto comunicativo de consumo. 7.- "Vite di scarico" Zygmunt Bauman ed. Laterza. 2005 Bari. 8.- El proyecto de ubicar una sede europea en Bilbao del Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo se inscribe en el conjunto de actuaciones desarrolladas por las Administraciones Vascas para contribuir al proceso de regeneración de la estructura económica del País Vasco y potenciar las posibilidades de convertir el área metropolitana articulada en torno a Bilbao en núcleo de referencia de las regiones del eje Atlántico. El Museo Guggenheim Bilbao constituye uno de los elementos más importantes dentro del plan de reurbanización de la ciudad de Bilbao, junto con otros grandes proyectos concebidos por algunos de los más prestigiosos arquitectos del mundo: la ampliación de la capacidad operativa del puerto, la renovación del aeropuerto de Bilbao encargada a Santiago Calatrava, el Palacio de Congresos diseñado por Federico Soriano, la construcción de un ferrocarril metropolitano, diseñado por Sir Norman Foster, y la construcción de una pasarela peatonal en Uribitarte, sobre la ría, diseñada por Santiago Calatrava. Este plan también prevé la urbanización de la amplia zona que discurre junto a la ría junto al Museo Guggenheim Bilbao, concebida por César Pelli. El Museo Guggenheim Bilbao es el resultado de una colaboración excepcional entre las Administraciones Vascas y la Solomon R. Guggenheim Foundation que se basa en la complementariedad de los recursos. La Administración Vasca aporta su autoridad política y cultural y la financiación para la construcción y funcionamiento del Museo, mientras que la Solomon R. Guggenheim Foundation aporta sus colecciones, los programas de exposiciones especiales y su experiencia en los aspectos administrativos y de gestión museística a nivel internacional. 9.- se ocupa de coordinar y ejecutar diversas actuaciones que integran urbanismo, transporte y medio ambiente. Son proyectos desarrollados con un enfoque global y que se ajustan a las directrices de planificación urbana determinadas por las autoridades urbanísticas. y que cuentan con la participación y apoyo de todas las Administraciones y empresas que participan en el accionariado de la Sociedad. 10.- Convertirse en el espacio de reenvío a los otros lugares de identificación del arte nuragico de la Cerdeña y de la Cuenca del Mediterráneo, a partir del Museo Arqueológico de Cagliari. Considerar atentamente la presencia en el Museo de salas y espacios donde el visitante será informado sobre la geografía de los lugares con presencias nuragicas en Sardegna, siendo uno de los objetivos principales seducir al visitante con la propuesta del descubrimiento de otros sitios arqueológicos, museos, lugares expositivos, al interior de la isla. Hospedar un laboratorio de confronto y experimentación donde se puedan observar de las diferentes formas y modos de producción de los objetos expuesto de los dos periodos históricos, el nuragico y el contemporáneo, constituyendo la esencia del programa expositivo y de investigación, por lo tanto se hace referencia a espacios muy flexibles que soporten dimensiones diversas. Un recorrido expositivo múltiple, capas de meter en tensión e hacer interactuar la percepción estética de la obra de arte con su historicidad y contextualización. Proponiendo modalidades cognitivo – perceptivas de lectura y atravesamiento de los espacios del museo que permitan articular recorridos expositivos sobre diversos niveles y tiempos de lectura. El museo deberá ser un contenedor abierto a públicos diversos, poniendo particular atención en el planteo de la entrada de acceso y a las relaciones que se establecen entre los espacios internos y externos. La secuencia de los ambientes públicos, hall de ingreso, librería, mediateca, bar restaurante, sala de conferencias y espacios comerciales, deberá ser proyectada en íntima coherencia con el contexto espacial, cultural y económico del entorno inmediato. 11.- La propuesta proyectual de los interiores del Betile no tiene en cuenta la colección ni el tipo de objetos que debe albergar. 12.- Como lugar propio (Marc Augé, 1997) como deseo de arraigo, pertenencia, identidad y memoria colectiva a través del fortalecimiento del espacio público. 13.- Según Jakobson La función conativa es aquella por medio de la cual se busca producir efectos en el receptor, se le dan órdenes, consejos, etc La función emotiva se refiere a la capacidad que el mensaje tiene de expresar emociones, sentimientos e identidad a través del La función fática consiste en el trabajo que se hace para garantizar el contacto. La función metalingüística define el código en uso, e implícitamente la relación entre los interlocutores. La función referencial permite al mensaje de ponerse en relación con el mundo, de hablar de algo. La función estética se refiere a la organización interna del mensaje, el modo en el cual está formado (en el arte el mensaje comunica sobre todo con su forma. 14.- Idem. 11 15.- Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. 16.- Según Saskia Sassen, hoy las ciudades emergen como territorios estratégicos que contribuyen a demostrar la nueva política económica global. La Arquitectura, el urbanismo y el diseño urbano tuvieron, cada uno de manera particular, un rol fundamental en la parcial reconstrucción de la ciudad como plataforma para el crecimiento veloz de una amplia gama de actividades y flujos globales económicos, culturales y políticos. "Perche le città sono importanti" Catalogo della Biennale di Venezia 2006. 17.- Vite di scarico" Zygmunt Bauman ed. Laterza. 2005 Bari

Bibliografía

AUGÉ, Marc ; 1997 « Los no Lugares Espacios del Anonimato Una antropología de la sobremodernidad ». Editorial Gedisa – 1997 BAUMAN, Zygmunt; 1999 "La Globalización – Consecuencias humanas" – Ed. Fondo de Cultura económica – Buenos Aires, 1999 BAUMAN, Zygmunt; 2005: "Vite di scarico" ed. Laterza. 2005 Bari BAUDRILLARD, Jean ; 1981 – Cultura y Simulacro – Kairós – Barcelona, 1981 BAUDRILLARD, Jean; 2001 – "Los Objetos singulares", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001 ECO, Umberto; 2004 "La Estructura Ausente" Cap. V pag 229 ed. Tascabili Bompiani, Bologna 2004 GUY DEBORD, 1967 "La sociedad del espectáculo" SASSEN Saskia, 2006 "Perche le città sono importanti" Catalogo della Biennale di Venezia 2006 SILVETTI Jorge 2004, "Las musas no se divierten Pandemonium en la casa de la arquitectura" Punto de Vista, Buenos Aires 2003

Algunas ideas sobre la enseñanza del proyecto

Cristina Carasatorre

La enseñanza del proyecto

La noción de proyecto establece un campo específico de conocimiento y es a su vez la herramienta de configuración de la arquitectura.

En nuestras universidades – me refiero concretamente a la Universidad Pública en la Argentina – prevalece la idea de una formación profesional, siendo el campo del proyecto el eje de todo el programa de la carrera de arquitectura.

Está ligado a un esquema de enseñanza, en el que para aprender a hacer arquitectura se simulan ejercicios similares a los del quehacer profesional.

En el desarrollo de la carrera, aproximadamente cinco o seis años de Diseño o Arquitectura, según se denomine a esta materia eje, se establece una gradación que va de lo pequeño a lo grande, del edificio unitario al sector de ciudad, y del programa sencillo y conocido, al de alta complejidad.

Dentro de esta tradición hay dos cuestiones que están en revisión: por un lado, si el modelo pedagógico debe estar basado en la asimilación al proceso de aprendizaje con una actitud semejante a la de un profesional que aborda un programa concreto y realizable. Y, además, si la evolución de este proceso debe estar basado en el aumento de escala y complejidad. Cabe aquí preguntarse si esta complejidad debe estar basada simplemente en aumentar superficies o en aumentar la problemática de análisis, incluso sobre una misma escala de trabajo. Y si estas dos variables deben estar a su vez alentadas por una orientación que apunte al profesionalismo o hacia un carácter más experimental del proyecto. En otras palabras, si debe predominar una lógica que responda a las demandas de “la realidad”, o si en esta etapa debe predominar lo creativo, con su cuota de utopía, como camino de aprendizaje.

La noción de proyecto

El proyecto es un hecho entre la técnica, el arte y la ciencia. Establece una nueva categoría y tiene como objetivo propio

la prefiguración del hábitat humano.

Pero más allá de la cualidad del objeto a diseñar interesan los procedimientos del acto proyectual. Cuáles son los mecanismos de la concepción.

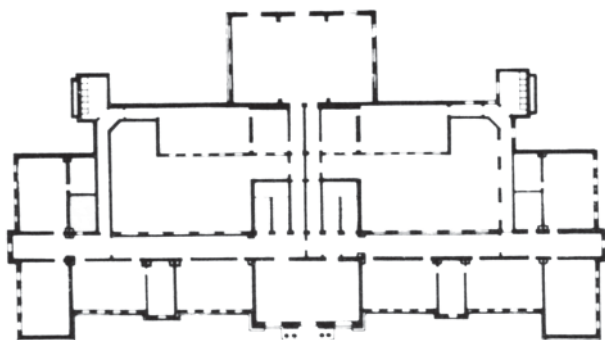
El mecanismo propio del proyecto requiere como primer paso, de la capacidad de abstracción para poder construir la idea arquitectónica. A partir de la abstracción es posible simbolizar y establecer una síntesis. Este proceso mental se pone en marcha en la enseñanza - aprendizaje, y de su desarrollo depende el poder arribar a la construcción de esa idea.

Las épocas han ido cambiando, y el proceso por el cual se arriba al aprendizaje del proyecto, hoy considerado como una entidad de conocimiento específica, ha estado siempre relacionado con las variables imperantes en la disciplina de cada momento. Un momento de gran significación fue el cambio acontecido luego de la ruptura con las lógicas del academicismo dominante en los tiempos en que se fundaron las carreras de arquitectura en nuestro país, para dar lugar a la enseñanza emanada del Movimiento Moderno, adscripta a las prácticas de la Bauhaus como modelo, y que de alguna manera están vigentes hasta el presente.

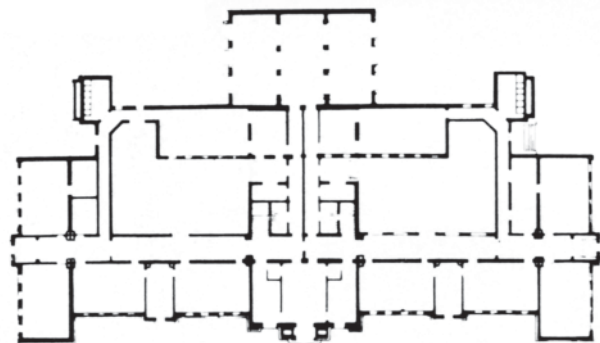
Fue en este momento en que se pasó del diseño basado en las leyes de composición, a la ruptura total con estos principios formales, para adoptar otros, basados en la falta de jerarquía y centralidad, en las formas geométricas puras y en la abstracción como estética.

Otro de los momentos claves de la historia proyectual, se vio plasmada en los 60/70, cuando perdió vigencia hablar de proyecto y se pasó a hablar de “organización de sistemas”.

Un tema clave de este momento fueron los concursos de hospitales, que a través de sus condiciones, instalaron una especie de catálogo de proyecto basado en la flexibilidad, ubicación estratégica de puntos fijos, crecimiento y división de circulaciones - público y técnica, sucia y limpia - con accesos y halles no estudiados como lugares masivos, siendo meros



Liceo V. Mercante planta piso bajo



Liceo V. Mercante planta piso alto

nudos de una red de pasillos, fachadas todas iguales, que redundaron en una enorme falta de creatividad y significado de los edificios en la construcción de la ciudad.

En el plano operativo en nuestras facultades, la idea de enseñanza se basa en el modelo de “Taller”, donde el profesor, da lineamientos que dejan todo el proceso de la enseñanza supeditado a su visión particular. Es decir que la transmisión del conocimiento proyectual está siempre imbuido de una actitud personalista, y si se quiere, poco científica. Es decir, que esta idea del Taller está vinculada a una cuestión cuasi-artesanal de la enseñanza que tiene su origen en la tradicional relación de “maestro y discípulos”.

El Taller de Arquitectura constituye el espacio más valioso de la facultad en el que deben confluír todas las demás áreas del conocimiento aplicadas al proyecto, y como el diseño no tiene una metodología científica para su enseñanza, la formación en arquitectura se mantiene aún hoy dentro de la modalidad tradicional de Taller.

La idea de síntesis

El concepto de síntesis como esencia y resultado del proceso del proyecto está asociado a la idea de integrar conocimientos de distintas áreas disciplinares que convergen en él.

Según el diccionario, es un término que designa toda operación mental consistente en la acumulación de datos diversos que llevan a un resultado de tipo intelectual más o menos estable. Es el proceso por el cual vamos de nociones simples a otras complejas.

El acto proyectual en arquitectura supone una síntesis, que se explica dentro de otro marco conceptual más amplio relacionado con las teorías del conocimiento.

Un antecedente de esta idea de síntesis fue desarrollada en 1966 en el libro *Ensayo sobre la síntesis de la forma* de Christopher Alexander. En esta obra el autor expone un método de diseño que pretende simplificar la gran complejidad de los problemas que enfrenta el arquitecto contemporáneo a partir de estructuras y subestructuras que pueden ser descritas y procesadas por la teoría de los conjuntos y la estadística. La explicación de este método se titula “patrones arquitectónicos”.

Acerca del “partido” en la enseñanza de la arquitectura

Nuestras facultades se sustentan en la cultura proyectual basada en la idea – partido. Todo el andamiaje de la enseñanza se ha desarrollado a través de este método, que a su vez lleva implícita la propia idea del proyecto.

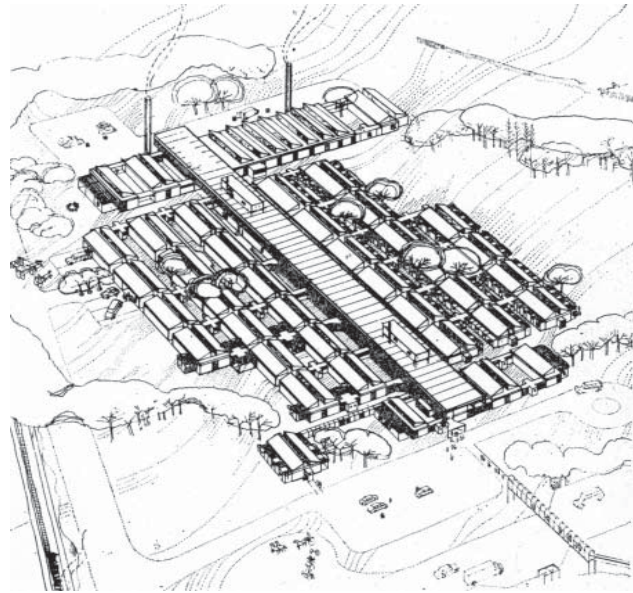
El partido define la estructura inicial del proyecto y determina su organización en el momento de las primeras decisiones.

Pero dentro de la evolución de un proyecto, el estado de partido es solo un momento, que corresponde a su génesis, al “darle origen” al mismo.

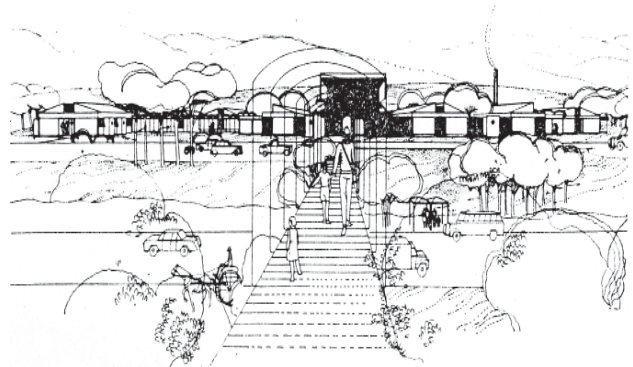
¿Pero de dónde viene el término “partido” en arquitectura? Al parecer es un término absolutamente argentino (devenido del francés *parti*) que empezó a circular por los sesenta en el ámbito universitario, muy relacionado con las respuestas emergentes de los concursos de anteproyectos de aquel momento, por cierto célebres en la historia reciente de la arquitectura nacional.

Se basa en el hecho de mostrar un proyecto de una manera tan concisa, que puede dibujarse gráficamente en pocas líneas, con un boceto rápido. Es decir, definir una idea de una manera contundente.

El partido es una respuesta totalizadora a la resolución de un tema arquitectónico dado. Establece un esquema circulatorio, un esquema de organización de las funciones, la implanta-



Hospital de Jujuy, Casiraghi, Cassina, Frangella, años 70. Perspectiva de conjunto.



Hospital de Jujuy Casiraghi, Cassina, Frangella, años 70. Perspectiva desde la entrada.

ción, la respuesta frente a la orientación, al clima, etc. Es la búsqueda de la “síntesis” antes enunciada, la voluntad de ordenar un programa dentro de una “forma – esquema” comprensible, que lleva implícita una geometría contenedora de todas las áreas funcionales.

El proceso del proyecto

Hay “ideas” que se pueden contar en planta, mientras otras quedan definidas por el corte.

Sin embargo, el rol de la planta resulta indispensable en el momento de organizar los requerimientos de un programa. Parece un paso inevitable para continuar avanzando, estructurando las áreas funcionales y afianzando la idea.

Es en este momento donde se busca una síntesis que le de coherencia al proyecto, y en este camino de idas y vueltas, se instaaura el partido.

Se logra a través de la geometría, herramienta que es el sustento básico que subyace oculto. Los borradores de un proyecto constituyen una sucesión de síntesis progresivas, de avances y retrocesos que no pueden programarse anticipadamente porque hay una cuestión intuitiva y sensible que dependen del realizador.

Aquí aparece otra cuestión, la creatividad, que hasta ahora el partido, como esquema, no nos pudo explicar. Y si además pensamos en el espacio, como cuestión perceptual, ¿queda éste contenido dentro del partido?

La crisis del partido

El pensamiento del Movimiento Moderno estuvo ligado a una visión del mundo basado en un concepto de unidad y racionalidad totalizadoras.

La noción de estructura fue una de sus características. Las grillas geométricas proporcionaban una totalidad satisfactoria, ligada a una estética de la abstracción y las formas geométricas puras.

La modulación otorgaba un sustento lógico que integraba a los componentes del proyecto y los ordenaba de una manera unitaria. El partido entonces, instaura una lógica y establece principios a sostener durante la tarea proyectual. Cualquier desviación errónea es remediada remitiéndose al “esquema inicial” que contiene todas las reglas a seguir. La noción de estructura y de partido tiene una idea de recorrido que contiene al mismo tiempo, el origen y el punto de llegada para el desarrollo del proyecto.

Pero la última década de nuestra historia, los noventa, configuraron un mundo diferente, sin criterio de totalidad y fragmentado. El derrumbe del Muro de Berlín en 1989 termina con el siglo XX y con él se lleva la certeza de un orden, de una estructura, capaces de explicar un estado de cosas.

A la situación de descrédito que el racionalismo ya ostentaba, se le suma una situación de discontinuidad ética y estética provocada por esta crisis global.

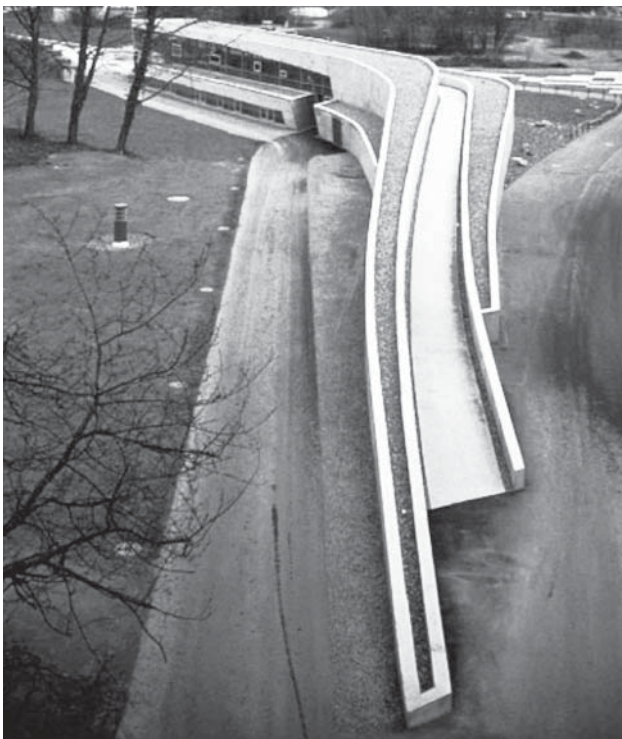
¿Cómo aplicar entonces la lógica deductiva que el partido conlleva sin entrar en contradicciones?

Podría decirse que ésta ha sido una década dominada por la fragmentación. La diversidad parece ser la característica de un mundo roto. Una arquitectura fragmentada refleja el mundo contemporáneo. Nada sugiere unidad.

Entonces, las lógicas que guían al proyecto en arquitectura tendrán que conectarse con estas condiciones. Exponentes de la arquitectura actual, que van desde la dinámica y el movimiento del Pabellón de Exposiciones de Zaha Hadid en Weil am Rhein o las cajas minimalistas, de alta precisión en el detalle de Herzog y De Meuron, o la Terminal de Yokohama, de Zaera Polo de pliegue continuo, no encajan en la idea de partido así concebida.

A modo de conclusión:

Tomar partido es organizar ideas dentro de una lógica racional, de lo técnico y lo artístico. El partido es un método sistemático, útil para hacer un proyecto, pero incapaz para mostrar aquellos aspectos referentes a la cualidad del objeto arquitectónico donde lo sensible no se junta con lo racional.



Zaha Hadid. Edificio L'Fone



Herzog y de Meuron. Edificio Schaulager.

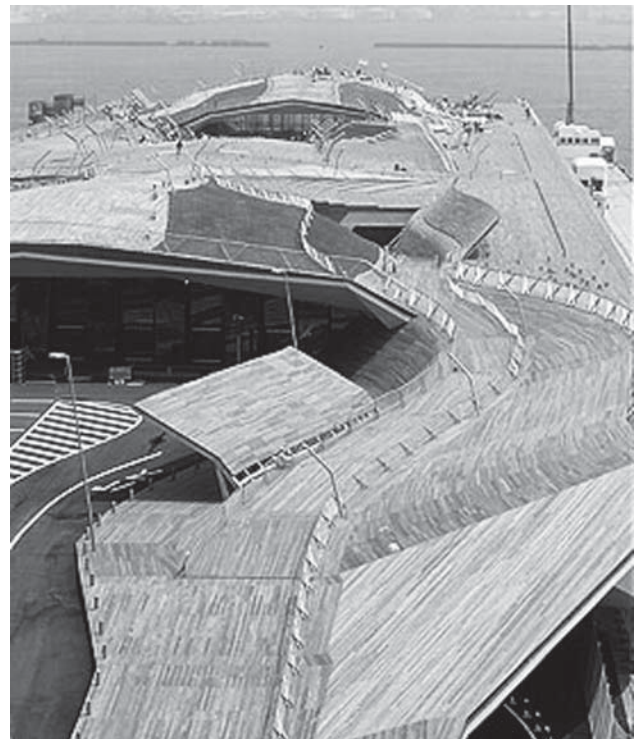
Es además evidente que por su condición de “génesis”, no puede contemplar todos los problemas de diseño, solo los de su estadio inicial.

En el proceso de avances y retrocesos del proyecto, se convierte en una referencia que obliga a no apartarse de su organización inicial. Esta organización, en un sentido, es un elemento ordenador y por el otro, es algo autoritario que pone un límite a la experimentación.

Además estas lógicas supeditan a lo creativo... Y entonces el espacio, entendido como lo que se puede vivenciar o percibir. ¿Qué lugar encuentran en la “idea – partido”?

Los problemas de la percepción, que son fundamentales para desarrollar y transformar mecanismos de proyecto, no aparecen en éste. El espacio que imaginamos es abstracto durante el acto de proyectar. Luego se transformará en concreto y tangible para ser además objeto de uso.

A pesar de estas objeciones, el camino del proyecto encuentra en el “partido”, una cualidad que reúne las condiciones de ordenamiento, sistematización y por sobre todo, posibilidad de ser transmitido, elemento indispensable en el proceso de la enseñanza – aprendizaje ■



Zaera Polo - Farshid Moussavi. Terminal Marítima de Yokohama.

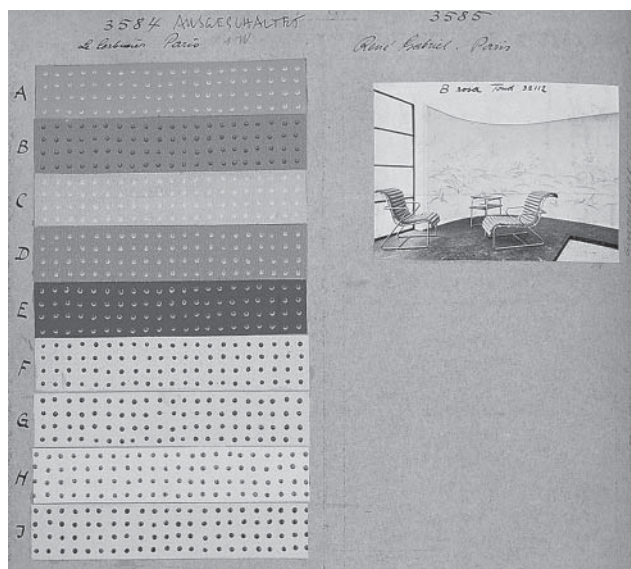
La compleja relación con el color de uno de los maestros de la arquitectura moderna: Nueva edición de la Policromía arquitectónica de Le Corbusier

José Caivano

Sin duda la personalidad más rica y compleja de la arquitectura del siglo XX ha sido Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret). Su relación con el color ha sido también compleja, y a veces contradictoria. Entre un Bruno Taut, defensor y propagandista a ultranza del colorismo en la arquitectura, y un Walter Gropius, que teoriza sobre el color pero que en sus obras lo utiliza en dosis extremadamente moderadas, Le Corbusier parece encontrarse a medio camino. Justamente mantiene algunas diferencias con Taut con respecto al color. A propósito de la audacia cromática de aquel, Corbu llega a decir: “¡Dios mío, Taut es daltónico!”.

Los primeros escritos de Le Corbusier sobre el color aparecen en los artículos sobre el purismo y el cubismo publicados en la revista *L'Esprit Nouveau* en colaboración con Amédée Ozenfant. Un artículo de 1918 dice:

*La idea de forma precede a la de color.
La forma es preminente, el color no es más que uno de sus accesorios.
El color depende enteramente de la forma material: el concepto esfera, por ejemplo, precede al concepto color; se concibe una esfera incolora, un plano incoloro, no se concibe un color independientemente de cualquier soporte.
El color está coordinado a la forma, pero lo recíproco no es verdad.*



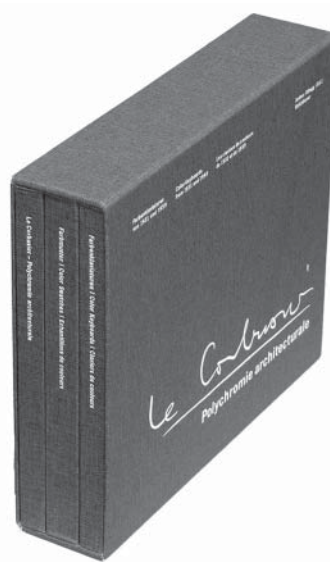
Mostrario de la firma Salubra, con las tramas de puntos aplicadas sobre 9 colores. (Foto provista por la editorial Birkhauser)

Le Corbusier's Polychromie architecturale: Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 / Color keyboards from 1931 and 1959 / Les claviers de couleurs de 1931 et de 1959, 2da edición revisada por Arthur Rüegg, en edición trilingüe francés, alemán e inglés, 3 vols. (Basilea, Suiza: Birkhauser, 2006).

Creemos, pues, que debe elegirse el tema por sus formas y no por sus colores. (Ozenfant y Jeanneret 1918 [1994: 42])

Otros artículos publicados a principios de la década del veinte siguen más o menos la misma línea, es decir, privan al color de toda importancia en la construcción del espacio pictórico (Ozenfant y Jeanneret 1921, 1923, 1924). Lo curioso es que unos pocos años después, en sus escritos sobre policromía arquitectónica de la década del treinta, Le Corbusier parece haber cambiado radicalmente de opinión, al punto de citar a Fernand Léger y coincidir con él cuando decía: “El hombre necesita el color para vivir; es un elemento tan necesario como el agua y el fuego”. Además, describe ejemplos de cómo él mismo hace uso del color para cambiar drásticamente la percepción espacial de la arquitectura, tal como en el barrio construido en Pessac (Le Corbusier 1931).

En su monografía escrita para la exhibición del Pavillon des Temps Nouveaux, de 1937, Corbu incluye un capítulo titulado “Policromía = Alegría”, en el cual asocia las épocas creativas de la arquitectura con la vitalidad del color cromático, y el academicismo recalitrante con el triste gris (Le Corbusier 1937: 22-23). Parece que tanto en sus teorías como en sus obras,



Los tres tomos de la edición de 2006 en su caja. (Foto: J. Caivano)

Corbu evolucionó hacia una consideración más conciente y cuidadosa del poder del color para modificar el espacio percibido. Esto es especialmente evidente en los edificios proyectados y construidos luego de la Segunda Guerra Mundial, en lo que se conoce como su período “brutalista”.

Al igual que la obra de algunos otros arquitectos del movimiento moderno, la arquitectura de Le Corbusier (incluso del período más purista, llamada a veces “arquitectura blanca”), que estábamos acostumbrados a ver en fotografías en blanco y negro o en fotografías en color tomadas mucho tiempo después cuando ya los edificios habían perdido sus colores originales, está siendo reconsiderada a la luz de restauraciones y estudios más actuales. La propia Villa Savoye, paradigma de la arquitectura moderna de los años veinte y treinta, no era blanca sino que desarrollaba un complejo esquema policromático (véase, por ejemplo, Cram 1999).

El texto sobre policromía arquitectónica de los años treinta había permanecido inédito en la Fundación Le Corbusier. Asimismo, Le Corbusier había producido dos colecciones de color para la fábrica de empapelados *Salubra*, con sede en Basilea, Suiza, una en 1931 y la otra en 1959. La primera edición del texto, incluyendo también la reproducción de las colecciones de color, fue realizada por Arthur Rüegg y publicada en 1997.

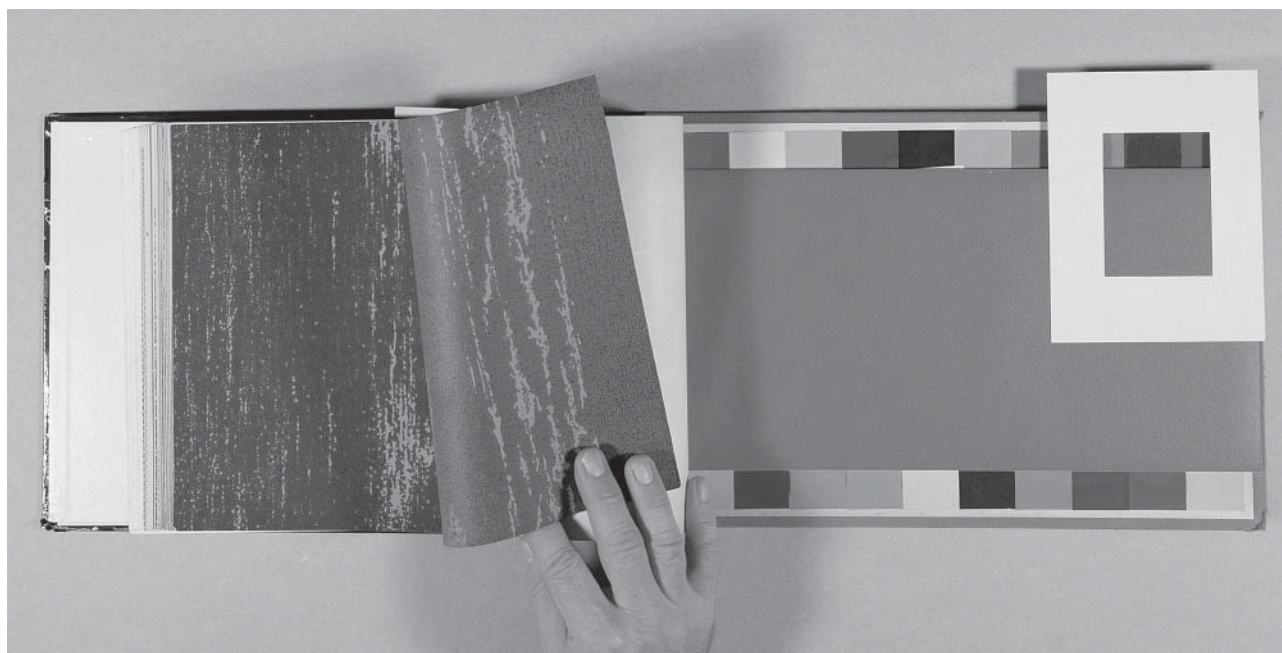
Las colecciones de color estaban pensadas como series armónicas, de manera similar a como se organizan los sonidos en el teclado de un piano, de allí la denominación de claviers de couleurs. En el texto introductorio a la colección de 1931, Le Corbu escribe: “En lugar de cubrir las paredes y cielorrasos con ‘tres manos de pintura’ que necesariamente son aplicadas en medio de un obrador con todo su desorden, uno puede ahora utilizar estas ‘pinturas preparadas a máquina’ que se aplican al final de la obra.” El término que utilizaba Le Corbu para este producto era “pintura en rollos”, evitando la palabra “empapelado”, que podía asociarse a la decoración y a la arquitectura del siglo XIX. La colección de 1931 comprendía 12 “teclados” diferentes de color y 43 empapelados en tonos uniformes, más algunos pocos empapelados con el agregado de un dibujo ornamental en forma de textura visual, más o menos abstracta. Por ejemplo, en la colección de 1931 hay

patrones de puntos y en la de 1959 hay patrones de grillas e incluso un marmolado. Esto es bastante curioso, teniendo en cuenta la consabida aversión de Corbu, y en general de los arquitectos modernos, a todo lo que pudiera parecer ornamentación. Un estudio y descripción más detallados de la colección de 1931 puede verse en Schindler (2004).

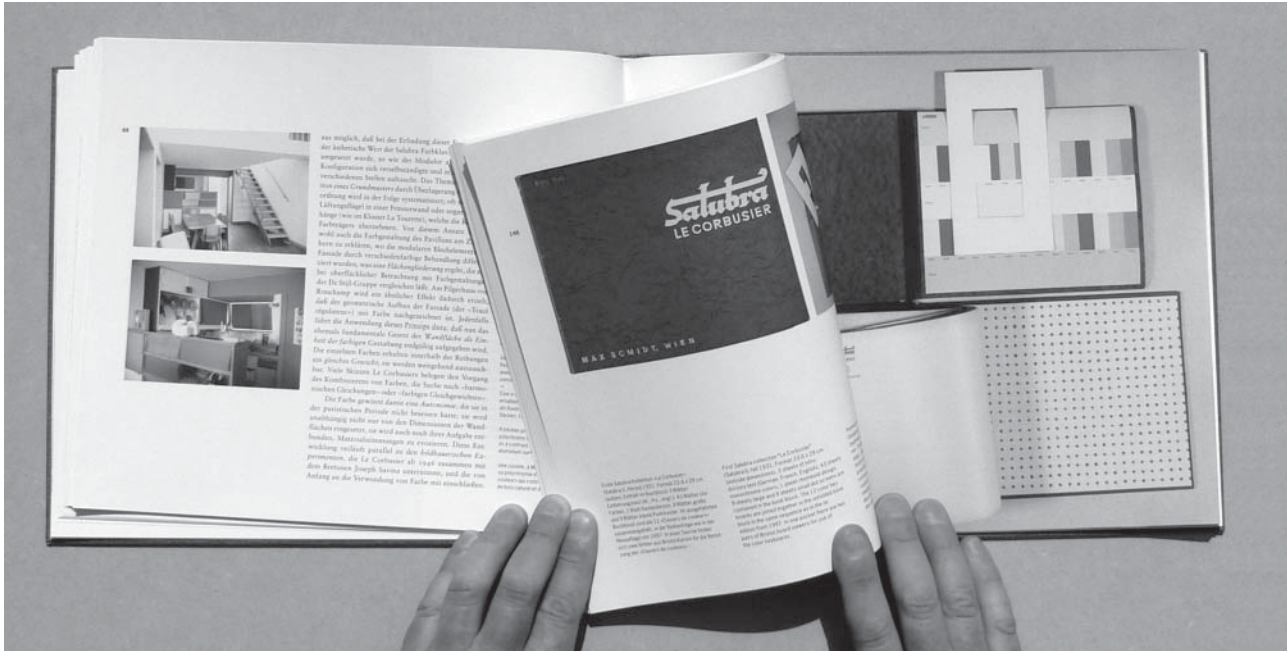
La nueva edición (Rüegg 2006) está diagramada en tres volúmenes. El primero incluye un prólogo y un análisis por Arthur Rüegg, el texto de Corbu sobre la policromía arquitectónica de los años treinta, así como los textos introductorios para las colecciones *Salubra* de 1931 y de 1959 (todo en tres idiomas: francés, inglés y alemán), complementado por fotografías, ilustraciones y reproducciones de documentos originales, obras y bocetos. El segundo volumen tiene 63 láminas de colores uniformes (no se incluyen los patrones texturados, aunque algunos se reproducen en fotografías o facsímiles en el primer volumen). El tercer volumen incluye los 12 “teclados de color” de la colección *Salubra* I, designados con nombres que sugieren “modos” o efectos tonales (espacio, cielo, terciopelo I y II, muro I y II, arena I y II, paisaje, abigarrado I, II y III), así como dos “teclados” adicionales de la colección *Salubra* II. Como instrumento de ayuda para seleccionar y aislar las combinaciones de color, se proveen cuatro ventanas en cartulina blanca.

Estas series de colores con sus combinaciones posibles son comparables en su espíritu al Modulor, la serie de medidas basadas en el número de oro y en las proporciones humanas. Ambos sistemas, los teclados de color y el Modulor, están concebidos por Le Corbusier como instrumentos normalizados o estandarizados para actuar con seguridad y precisión en la arquitectura y el diseño. El Modulor es muy conocido gracias a las numerosas reediciones y traducciones que ha tenido. Sin duda, estas ediciones de los teclados de color (tanto la de 1997, ya agotada, como la nueva edición de 2006) contribuirán a difundir un aspecto poco conocido de la obra de Le Corbu: su concepción y uso del color en la arquitectura.

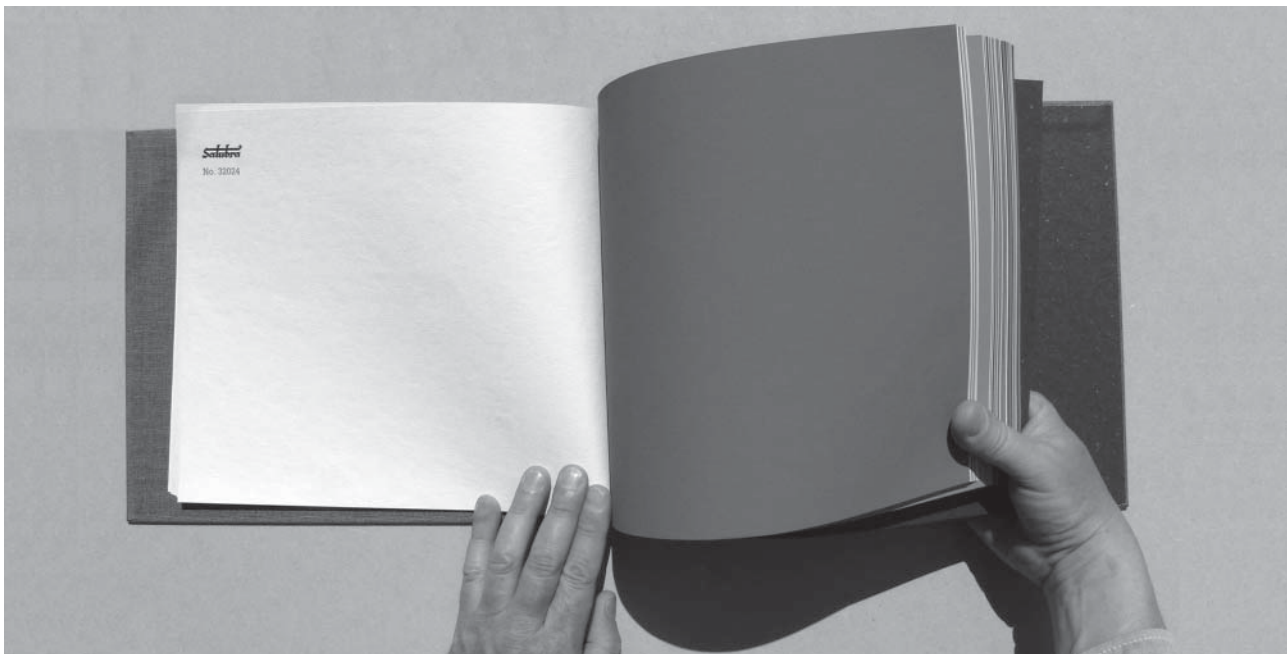
Esperamos que en algún momento se publique una versión en castellano de lo que por ahora está disponible en francés, inglés y alemán. ■



Segunda colección de colores, *Salubra* II, de 1959, formato 25 por 40 cm. Puede observarse el diseño marmolado y los teclados de color con la ventana de cartulina para aislar y seleccionar combinaciones cromáticas. (Foto provista por la editorial Birkhauser)



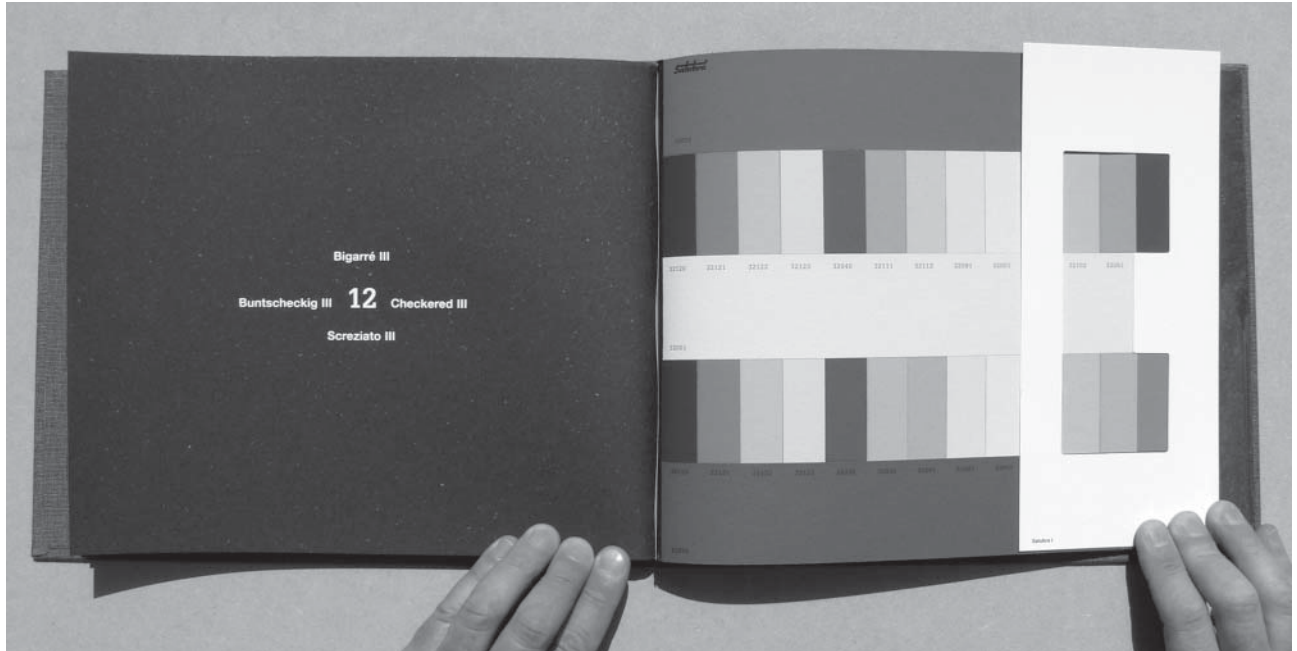
El tomo 1 de la edición de 2006, con los textos y las imágenes. (Foto: J. Caivano)



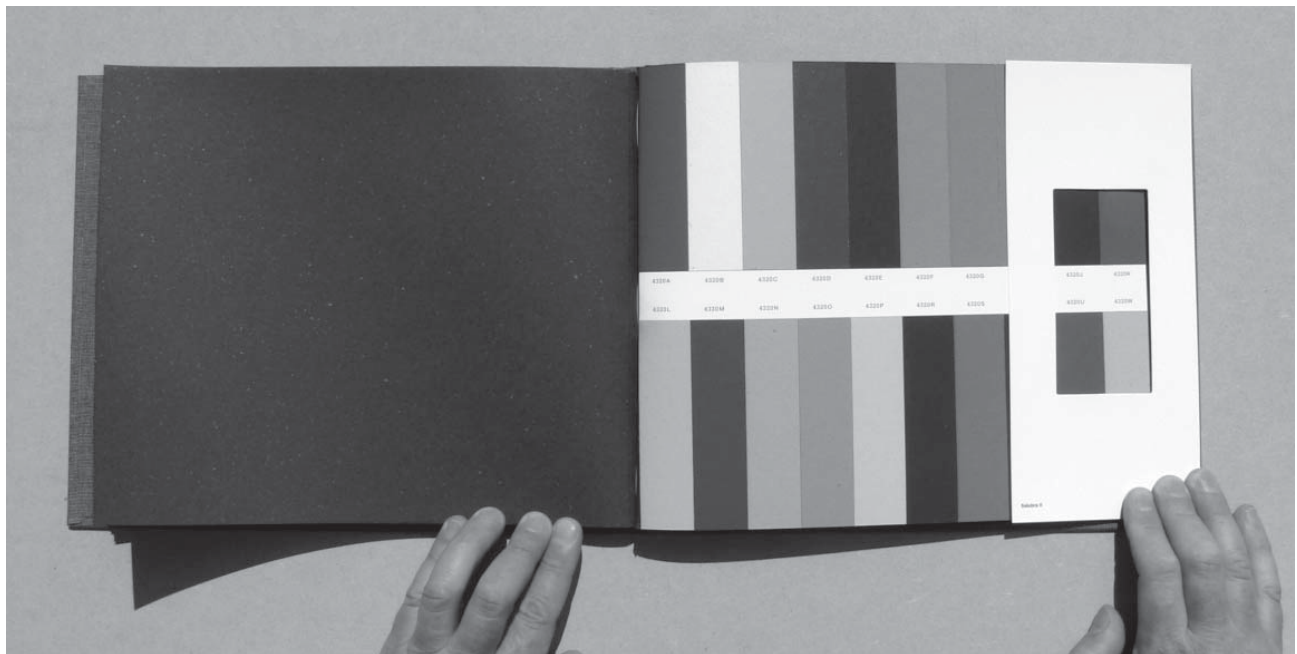
El tomo 2, con las láminas de colores uniformes. (Foto: J. Caivano)

Referencias bibliográficas

- Cram, Ned. 1999. "It was never white, anyway: Despite his reputation as the godfather of white architecture, Le Corbusier developed complex ideas about color", *Architecture (EE.UU.)*, febrero 1999, págs. 88-91.
- Le Corbusier. 1931. *Polychromie architecturale. Etude faite par un architecte (mêlé, d'ailleurs, à l'aventure de la peinture contemporaine) pour des architectes* (París: Fundación Le Corbusier, manuscrito B1-18). Este manuscrito está tipeado a máquina y tiene numerosas correcciones y agregados a mano de Le Corbusier.
1937. *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... S.V.P.*, monografía del "Pavillon des Temps Nouveaux" en la Exposición Internacional "Art et Technique", París, 1937 (París: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1938).
- Ozenfant, Amédée, y Charles E. Jeanneret. 1918. *Après le Cubisme* (París: Édition des Commentaires). Trad. castellana por A. Hurtado Albir, "Después del Cubismo", en A. Pizza (comp.) *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926* (Madrid: El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, 1994), págs. 8-47.



El tomo 3, mostrando uno de los teclados de color de Salubra II, de 1959. (Foto: J. Caivano)



El tomo 3, mostrando uno de los teclados de color de Salubra I, de 1931. (Foto: J. Caivano)

Ozenfant. 1921. "Le Purisme", *L'Esprit Nouveau* N° 4. Trad. castellana por A. Hurtado Albir, "El Purismo", en A. Pizza (comp.) *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926* (Madrid: El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, 1994), págs. 67-86.

Ozenfant. 1923. "Nature et Creation", *L'Esprit Nouveau* N° 19. Trad. castellana por A. Hurtado Albir, "Naturaleza y creación", en A. Pizza (comp.) *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926* (Madrid: El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, 1994), págs. 115-125.

Ozentant. 1924. "Idées personnelles", *L'Esprit Nouveau* N° 27. Trad. castellana por A. Hurtado Albir, "Ideas personales", en A. Pizza (comp.) *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926* (Madrid: El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, 1994), págs. 189-198.

Rüegg, Arthur, compilador y editor. 2006. *Le Corbusier's Polychromie architecturale: Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 / Color keyboards from 1931 and 1959 / Les claviers de couleurs de 1931 et de 1959*, 2da edición en versión trilingüe francés, alemán e inglés, 3 vols. (Basilea, Suiza: Birkhauser, 2006).

Schindler, Verena M. 2004. "Prefabricated rolls of oil paint: Le Corbusier's 1931 colour keyboards", en *AIC 2004 Color and Paints, Proceedings of the Interim Meeting of the International Color Association, Porto Alegre, Brasil, 3-5 noviembre 2004*, compil. José Luis Caivano. Disponible en www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/aic2004.htm, págs. 198-202.

Identidad territorial en municipios bonaerenses

Caso San Antonio de Areco

Néstor Bono, Inés Carol, María Julia Rocca Miguel Seimandi y Augusto Avalos.



1. PRESENTACIÓN

La investigación en el campo de las cuestiones territoriales, trasciende el mero reconocimiento de los aspectos físico - espaciales. En ese sentido, asumimos una concepción del territorio que involucra la comprensión de la interacción entre la sociedad y el espacio. El análisis del origen, evolución y configuración actual de las ciudades y su entorno, permite visualizar las consecuencias de los procesos de apropiación y transformación del medio físico realizados por una formación social; como así también, el modo en que ese medio condiciona -positiva o negativamente- a esa sociedad.

En ese marco, el ordenamiento territorial es la actividad desde la cual se aborda el estudio de estas problemáticas, con la finalidad de iniciar un proceso de transformación apoyado en la aplicación de políticas conducentes al reencauzamiento de las tendencias detectadas. Ambas instancias requieren la participación activa -a lo largo del proceso- de los actores de la comunidad, incluyendo al propio gobierno local, a las instituciones no gubernamentales y a los vecinos en general.

Desde la Unidad de Investigación N° 5 de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, se realizó recientemente un estudio de esas características, denominado “Plan de Ordenamiento Territorial del Partido de San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires”. Constituye el producto del convenio celebrado entre esa Municipalidad y la Universidad Nacional de La Plata¹ obtenido mediante concurso de antecedentes y propuesta.

Durante su desarrollo quedó evidenciada la valoración existente en la comunidad local, de los elementos que conforman su identidad cultural y que confluyen en un sentimiento tradicionalista, lo que impregna el paisaje, sus usos y costumbres. El presente documento expone brevemente el aporte realizado desde el mencionado estudio y el trabajo elaborado junto a la comunidad, para el reconocimiento de esas problemáticas y la identificación de las acciones conducentes a minimizar los

riesgos socio-territoriales, y a la vez favorecer la maximización en el aprovechamiento de los recursos locales.

2. MARCO TEÓRICO.

Gestión municipal para el desarrollo.

La década del noventa dio lugar a transformaciones en las agendas de los gobiernos locales. En ella los procesos de privatización, descentralización y desregulación implementados por el Estado argentino, conjuntamente con la apertura indiscriminada al mercado internacional y la sobrevaluación del peso, favorecieron el fenómeno de concentración económica y desindustrialización del país.

En este proceso, acompañado por un discurso sobre “la globalización” que esgrimía la necesidad de revalorizar “lo local” en desmedro de los Estados nacionales, los municipios se enfrentaron con la necesidad de resolver los problemas sociales y económicos que las políticas centrales generaron.

Durante los 90, los esfuerzos de los municipios se dirigieron a modernizar la gestión para responder “eficaz y eficientemente” a las demandas. Con la caída de la convertibilidad, paralelamente a atender la crisis, los municipios incursionaron en un nuevo modelo de gestión local para el desarrollo productivo, con énfasis en la generación de puestos de trabajo como condición para la recomposición del tejido social. Ello fue favorecido por las nuevas perspectivas que la valuación monetaria generó para el desarrollo de actividades económico productivas.

La experiencia transcurrida obliga a revisar desde lo académico y desde lo político institucional nuevos caminos que articulen adecuadamente las políticas públicas desde una perspectiva donde los municipios, reconociendo sus potencialidades más allá lo estrictamente local, amplíen la mirada hacia las microregiones y actores territoriales para poder efectivamente incidir en la actividad productiva, y de este modo transitar procesos



de desarrollo en beneficio de la sociedad.

Actualmente los gobiernos locales se enfrentan así a una posibilidad de desarrollo económico local que trata de pensarse en términos de territorio, y que incluye las nuevas problemáticas locales como son la incorporación de tecnología, la infraestructura urbana, el desarrollo rural, el turismo, las cuestiones ambientales, el manejo de los recursos naturales y la generación de condiciones de vida pública local adecuadas. (Delgado D 2006)

Identidad territorial como factor de desarrollo

Paralelamente a las transformaciones operadas en la gestión municipal para dar respuesta a las demandas de desarrollo, en el debate académico y a través de organismos internacionales, se pone énfasis en nuevas connotaciones del concepto de “desarrollo” al que deben apuntar las políticas públicas, para lograr mejorar la calidad de vida de una sociedad².

Los enfoques más recientes del desarrollo ponen énfasis en la “construcción social” en cuanto a promover y fortalecer confianzas y sentidos colectivos, y a entender a las personas no como un recurso más, sino por sus capacidades para definir su proyecto de desarrollo.

Cada una de estas concepciones de desarrollo incorpora y pone énfasis en las distintas dimensiones necesarias de atender y remiten a diferentes modalidades posibles de incidir desde la gestión municipal en el ámbito local.

La complejidad y diversidad de atributos del territorio local, así como de políticas impulsadas desde distintos niveles de actuación, determina que las políticas municipales deban ser encaradas desde una visión territorial integradora de aspectos sociales, económicos, ecológicos, culturales y políticos³, que necesariamente deben ser instrumentadas a través de la planificación y el ordenamiento territorial enmarcados por procesos que aseguren una alta participación de los actores locales.

Las nuevas concepciones destacan a la cultura como un factor de desarrollo del territorio en el cual dos cuestiones resultan importantes: una, el establecimiento de un “clima social favorable al desarrollo” y otra, la “capacidad para afianzar y / o producir la identidad territorial”, entendida como identificación de la sociedad con su propio territorio.

Esta capacidad proviene de un doble proceso de identificación y conformación de elementos culturales de identidad territorial, que resulta fundamental para entender las relaciones que se dan en el territorio, y a la vez construir, a partir de consensos entre actores locales un capital intangible para el desarrollo⁴.

La importancia de la cultura territorial como productora de autorreferencia, radica en la posibilidad de construir nichos específicos e incorporar elementos de diferenciación -en los procesos productivos y productos locales- respecto a otros territorios. También contribuye a favorecer la identificación en el territorio con niveles de calidad, y a generar bases para la elaboración de un proyecto colectivo.

En este sentido, la valorización del patrimonio natural y cultural constituye uno de los ámbitos más novedosos en las iniciativas locales de desarrollo, en cuanto supone una visión

sobre el medio ambiente y patrimonio cultural e histórico como activos de desarrollo.

El patrimonio cultural puede estar integrado por bienes tangibles e intangibles que resultan testimonios de la historia, el arte, los valores, creencias, tradiciones, formas de vida, organización social, y costumbres de un grupo humano determinado⁵.

Al respecto, en los procesos de planificación implementados en los ámbitos locales resulta esencial reforzar a través de metodologías participativas la identificación de los recursos patrimoniales, como rescate de la herencia e identidad local y, en torno a ellos, establecer consensos para construir a través de un manejo adecuado parte del capital para el desarrollo.

La puesta en marcha de un proyecto de desarrollo con las características de un verdadero “proyecto político” construido colectivamente irá de la mano con la implantación de un paralelo “proyecto cultural”, el cual en la medida que encuentre raíces ciertas y reconocidas en el proceso histórico facilitará la identificación de la sociedad con su territorio.

En el caso de San Antonio de Areco la cultura tradicional y popular constituye un capital territorial de identidad cultural. Su expresión basada en la tradición gauchesca, a través de distintas manifestaciones, encuentra un claro reconocimiento de la comunidad local a través de la literatura, la música, la danza, los juegos, las costumbres, la artesanía y la arquitectura.

Desde este reconocimiento, que ya constituye un nicho especial de la identidad cultural bonaerense con inserción en circuitos internacionales, se ha transitado un proceso de planificación participativa en el cual la propuesta de ordenamiento territorial elaborada, conjuntamente con los programas y proyectos enunciados, intenta constituir un instrumento adecuado al servicio del desarrollo del partido de San Antonio de Areco.

Se entiende que a través del ordenamiento territorial del partido, contemplando debidamente las relaciones del contexto regional, se podrá contribuir a crear adecuadas condiciones que faciliten e integren las políticas públicas (sociales, económicas, ecológicas y culturales), que articulen los intereses de los distintos actores territoriales, y que favorezcan la cohesión social, sobre la base de un proyecto construido colectivamente que ponga en valor la identidad territorial.

3. EL TERRITORIO

Identidad, cultura y tradición.

El desarrollo social, económico y cultural experimentado por San Antonio de Areco en su devenir histórico, ha producido un legado patrimonial, arquitectónico y urbanístico de indudable significación. La memoria popular de la época de los fortines, la existencia de una vasta tradición en la que el gaucho y la pampa son sus íconos, y ser la cuna del escritor Ricardo Güiraldes, representan los pilares de una oferta turística en la que se destaca y reconoce un claro perfil como sitio de costumbres arraigadas.

En este sentido, la existencia de un patrimonio cultural implica una conjunción de manifestaciones tangibles o intangibles producto de una sociedad determinada, como resultado de



un proceso histórico que identifica y diferencia a una región de otra. (Casasola L. 1996)

Por un lado, la ciudad cabecera como conjunto urbano constituye uno de los atractivos más destacados. Posee características urbanas y edificaciones singulares, testimonios de un determinado momento histórico del país; y permiten reconocer las formas de vida típicas de los gauchos y de otros personajes recordados no sólo en la historia local. El grado de variedad y los matices del espacio público le otorgan una identidad propia a la ciudad. Los sitios o edificios catalogados como “lugares significativos” y la definición del denominado “Casco Histórico” dan cuenta del patrimonio existente.⁶

Pero por otro lado, no sólo los elementos materiales (edificios, monumentos históricos) son parte del capital cultural de la localidad. Los propios habitantes de la ciudad constituyen un verdadero atractivo, expresado a través de una profunda convicción de arraigo y pertenencia. Encarnan el principal patrimonio vivo y surgen como uno de los valores fundamentales, expresado a través de su identidad, de su orgullo local, de sus costumbres cotidianas (por ejemplo, las vestimentas típicas gauchas); pero también perceptible en la hospitalidad, la calidad humana, la solidaridad y las relaciones de buena vecindad.

Son justamente estos atributos los que han permitido el desarrollo de la actividad turística; así como considerar que su efecto multiplicador puede representar un motor para la economía local, para lo cual se parte de un compromiso entre el estado local, los habitantes y particularmente los responsables de ofrecer servicios turísticos. Cabe recordar que las modalidades de turismo apoyadas en las expresiones culturales son las que suelen generar los mayores flujos de turistas y visitantes. Esto ha significado para el Partido su inserción en el mercado turístico provincial y nacional, con orientación a una demanda selectiva y no masiva, lo cual en términos económicos implica niveles de gasto también mayores.

Es decir que la eventual destrucción del sustento de valores y recursos de carácter singular, podría redundar no sólo en la pérdida de sus atractivos turísticos, sino fundamentalmente de parte de su legado tradicional, cultural e histórico.

Actividades económicas e identidad local.

Si bien San Antonio de Areco genera su mayor valor agregado en la actividad primaria, salvo el caso de los haras, se reconoce que es baja la oferta de puestos de trabajo de la actividad rural. Tampoco se observa un correlato entre el sector manufacturero y el sector primario, aunque sí un crecimiento del sector terciario, particularmente con una orientación hacia la provisión de servicios turísticos, especialmente gastronómicos y de hotelería.

Al respecto, las artesanías vinculadas a lo “tradicional” se destacan como una actividad complementaria -“producción sin contaminación”- desarrollada en una serie de establecimientos dedicados a la elaboración y venta de productos típicos: cerámica, textil, soguería, platería, talabartería, asta y herrería. Estas actividades asociadas a la producción artesanal generan un recurso de gran valor, pues conforman una parte

importante del patrimonio, contribuyendo a acentuar aún más el carácter de “pueblo de tradiciones”, reproduciendo a través de su trabajo la cultura e historia locales. A su vez, constituyen una oferta en sí misma, ya que poseen la capacidad de atraer visitantes no sólo por los objetos producidos, sino por la posibilidad de presenciar los propios procesos de producción en el lugar de trabajo (talleres), desde la materia prima hasta el producto elaborado. En este sentido, es de destacar que el incremento de la actividad en los últimos años llevó a la formación de organizaciones que nuclean a los artesanos; existiendo capacitación en escuelas y talleres al punto de constituirse en una salida laboral alternativa, que permite también retener a jóvenes locales. En suma, el apoyo a la fabricación artesanal ha impulsado la preservación y enseñanza de las modalidades de producción, y han permitido incluso la generación de empleo.

Accesibilidad regional e identidad local.

Las óptimas condiciones de accesibilidad, tanto desde la ciudad de Buenos Aires como desde otros sectores del interior del país por medio de la RN N° 8 y la RP N° 41, le confieren al Partido una situación estratégica en cuanto a las posibilidades de desplazamiento en tiempos relativamente cortos. Esto se verifica no solamente en la constitución de una importante demanda turística, sino también porque se ha registrado en los últimos tiempos la llegada de migrantes de diferente condición socio-económica de sectores de altos y bajos recursos, que generaron un marcado contraste entre parte de la comunidad local - los vecinos más antiguos y arraigados - y los nuevos vecinos, que encuentran dificultades para integrarse.

Si bien la próxima ejecución de la doble vía en la RN N° 8 se visualiza como una oportunidad en términos económicos, la posibilidad de incrementar el turismo también es percibida como un efecto indeseado, por la posibilidad de impactar en la forma de vida cotidiana y en la autenticidad de las costumbres locales.⁷

Esta doble condición que ofrece la infraestructura vial - contenedora y sostenedora del desarrollo turístico, y a la vez facilitadora de la accesibilidad regional - plantea una contradicción no resuelta al interior de la comunidad local; incluso advierte sobre una posible pérdida en la capacidad de preservar los propios recursos que le dan sentido a la actividad turística, uno de los factores que moviliza la economía local.

Por otra parte, la propia evolución de la economía local ha propiciado que en algunos casos se desvirtúe el marco arquitectónico que le da sustento: el conjunto urbano como atractivo turístico. En última instancia, esta destrucción del legado arquitectónico, histórico y tradicional responsable del sentido de pertenencia a una cultura propia y singular, puede repercutir en la identidad local.

Turismo y desarrollo local.

La aparición de turistas de mejores ingresos generó un impacto positivo que planteó la exigencia de ordenar y regular las actividades en su conjunto al interior de la ciudad. La necesidad



de dotar de equipamientos y servicios urbanos, y de adoptar medidas de mejoramiento y puesta en valor del espacio público, determinó también la previsión de un tratamiento particularizado, como el borde costero, el parque criollo, el circuito urbano patrimonial, la regulación del turismo en estancias, entre otros. Esto se tradujo además en el mejoramiento cualitativo y cuantitativo de la oferta de servicios de apoyo, con una lenta pero sostenida generación de empleo directo e indirecto. Por otra parte, las posibilidades de dinamizar y diversificar el perfil económico del Partido sugiere la necesidad de superar el antagonismo entre las actividades industriales y las relacionadas con el turismo, impulsando políticas que se basen en la complementariedad y no en la competencia. En este sentido, la gestión municipal ha orientado sus objetivos de desarrollo hacia el turismo y a todas aquellas cuestiones vinculadas a dicha actividad (artesanado, elaboración de productos típicos, etc) e inclusive la previsión de zonas para la localización de los principales servicios turísticos (hotelería y gastronomía). La existencia de un plan de desarrollo turístico para el país incidió también en la decisión de insertarse en el marco de las políticas nacionales que consideran prioritario al turismo receptivo, especialmente el internacional. La comprensión a nivel local de la importancia de planificar las actividades en concordancia con ello dió lugar a la promoción

del turismo como activador del desarrollo local. En función de ello la oferta educativa local - que apunta fundamentalmente a cuestiones de índole local e histórica - demuestra la creciente demanda de posibles salidas laborales asociadas a la actividad, y la búsqueda de profesionalización y capacitación.

4. LA INTERVENCIÓN PLANIFICADA

La secuencia metodológica abordada en el estudio para el Partido de San Antonio de Areco, reconoció la doble vertiente de información y evaluación procedente del análisis técnico y de los aportes emergentes de las consultas realizadas a la comunidad. Como resultado del procedimiento, se elaboraron objetivos y lineamientos generales que condujeron a la identificación de Programas y Proyectos⁸ que posibiliten encauzar las potencialidades detectadas así como mitigar las problemáticas existentes.(Cuadro 1)

El resultado final del estudio está dado por los Lineamientos de Ordenamiento Territorial, y el esquema espacial que los contiene, para la ciudad cabecera del Partido de San Antonio de Areco (Fig. 1 y 2). En continuidad y correspondencia con la Propuesta de Ordenamiento, desarrollada a nivel de Lineamientos, se ha realizado asimismo la reformulación del marco normativo vigente, lo cual se plasmó en un nuevo Código de Ordenamiento Urbano Territorial. ■

OBJETIVOS	LINEAMIENTOS GENERALES	PROGRAMAS
Mejorar la gestión mediante la creación de mecanismos institucionales que contribuyan al accionar conjunto con otras jurisdicciones y favorezcan la participación social.	<ul style="list-style-type: none"> ●Encauzar estrategias de integración del Partido ●Promover la búsqueda de consenso en los procesos de toma de decisión. ●Optimizar el funcionamiento técnico administrativo de la gestión local 	<p>P1. CREACIÓN DE ORGANISMOS INTER INSTITUCIONALES PARA LA ARTICULACIÓN DE LAS POLÍTICAS REGIONALES Y LOCALES.</p> <p>P 2. OPTIMIZACIÓN DE LA GESTIÓN URBANA LOCAL.</p>
Promover el desarrollo económico y social del partido, mediante la optimización de los recursos y capacidades locales.	<ul style="list-style-type: none"> ●Promover el desarrollo de actividades económicas generadoras de empleo y riqueza ●Propender a la integración y complementación entre sectores económicos. ●Mejorar las condiciones generales de la producción de bienes y servicios. ●Promover el mejoramiento de las condiciones sanitarias de la población. ●Estimular el desarrollo de actividades culturales, recreativas y deportivas. 	<p>P 3. PROMOCIÓN DE LAS ACTIVIDADES GENERADORAS DE RIQUEZA.</p> <p>P 4. PROMOCIÓN DEL DESARROLLO TURÍSTICO</p> <p>P 5. CAPACITACIÓN DE RECURSOS HUMANOS.</p>
Garantizar la no afectación de los recursos suelo, agua y aire y contribuir al mejoramiento de la calidad ambiental.	<ul style="list-style-type: none"> ●Desarrollar una política ambiental que contribuya a un manejo sustentable de los recursos locales. ●Fortalecer los mecanismos de control de las actividades humanas que afecten al medio natural o social y/o los comprometan a futuro. 	<p>P 6. GENERAL DE SANEAMIENTO BÁSICO.</p> <p>P 7. MEJORAMIENTO Y PROTECCION DE LAS CONDICIONES AMBIENTALES.</p>
Mejorar el desarrollo territorial del partido y de sus asentamientos urbanos, mediante la implementación de propuestas estratégicas de ordenamiento, que contemplen intervenciones físicas, adecuaciones normativas y recomendaciones de gestión.	<ul style="list-style-type: none"> ●Maximizar el posicionamiento estratégico del Partido en el contexto regional ●Favorecer una estructuración territorial del Partido que contribuya al desarrollo económico y social. ●Encauzar el ordenamiento territorial de los núcleos urbanos para el mejoramiento de la calidad de vida de la población. 	<p>P 8. ORDENAMIENTO TERRITORIAL. .</p> <p>P 9. REESTRUCTURACIÓN DEL SISTEMA CIRCULATORIO.</p>

Cuadro 1.- Lineamientos del Pan de Ordenamiento Territorial para San Antonio de Areco.

| ESTRUCTURA CIRCULATORIA |

- Desviar la autopista Ruta 8 para integrar la ciudad al Río.
- Mejorar la articulación entre la red vial regional y la urbana.
- Ordenar el sistema de movimientos.
- Favorecer la conectividad interna y de acceso al Río.
- Promover circuitos peatonales y para vehículos no motorizados.



| AREAS RESIDENCIALES ESPECIALES |

- Promover el completamiento parcelario de las actuales áreas urbanas.
- reconfigurar trazados posibilitando su subdivisión.
- Crear y consolidar áreas residenciales de transición entre lo urbano y lo rural.
- Prever áreas de reserva.



| AREAS PRODUCTIVAS |

- Creación de zona industrial en áreas a evaluar.
- Consolidación de área industrial mixta y de treinta industrias.
- Creación de áreas de grandes equipamientos comerciales, gastronómicos, hospedajes y transporte.
- Conformación de una banda de servicios de ruta.



| ORDENAMIENTO LITORAL RIO ARECO |

- Tratamiento paisajístico integral de la ribera.
- Promover actividades recreativas, deportivas y camping en la ribera este.
- Revalorizar el potencial turístico cultural en la ribera oeste (Parque Criollo - casco histórico).
- Ampliación del espacio público ribereño desafectando concesiones y expropiando parcelas vacantes.
- Conformación de un sistema de espacios verdes públicos.



| AREAS URBANAS A VALORIZAR |

- Puesta en valor del casco histórico y su patrimonio arquitectónico, urbanístico y cultural.
- Recalificación del espacio público.
- Creación de circuitos turísticos recreativos que articulen la ciudad con el río.
- Consolidación y expansión del área comercial.
- Consolidación y creación de subcentros a escala.

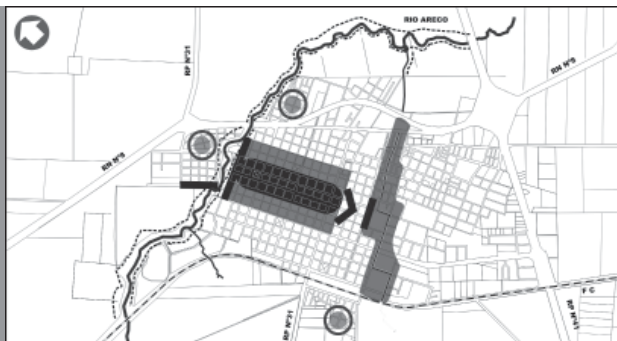


Figura 1. Lineamientos de ordenamiento Territorial para San Antonio de Areco

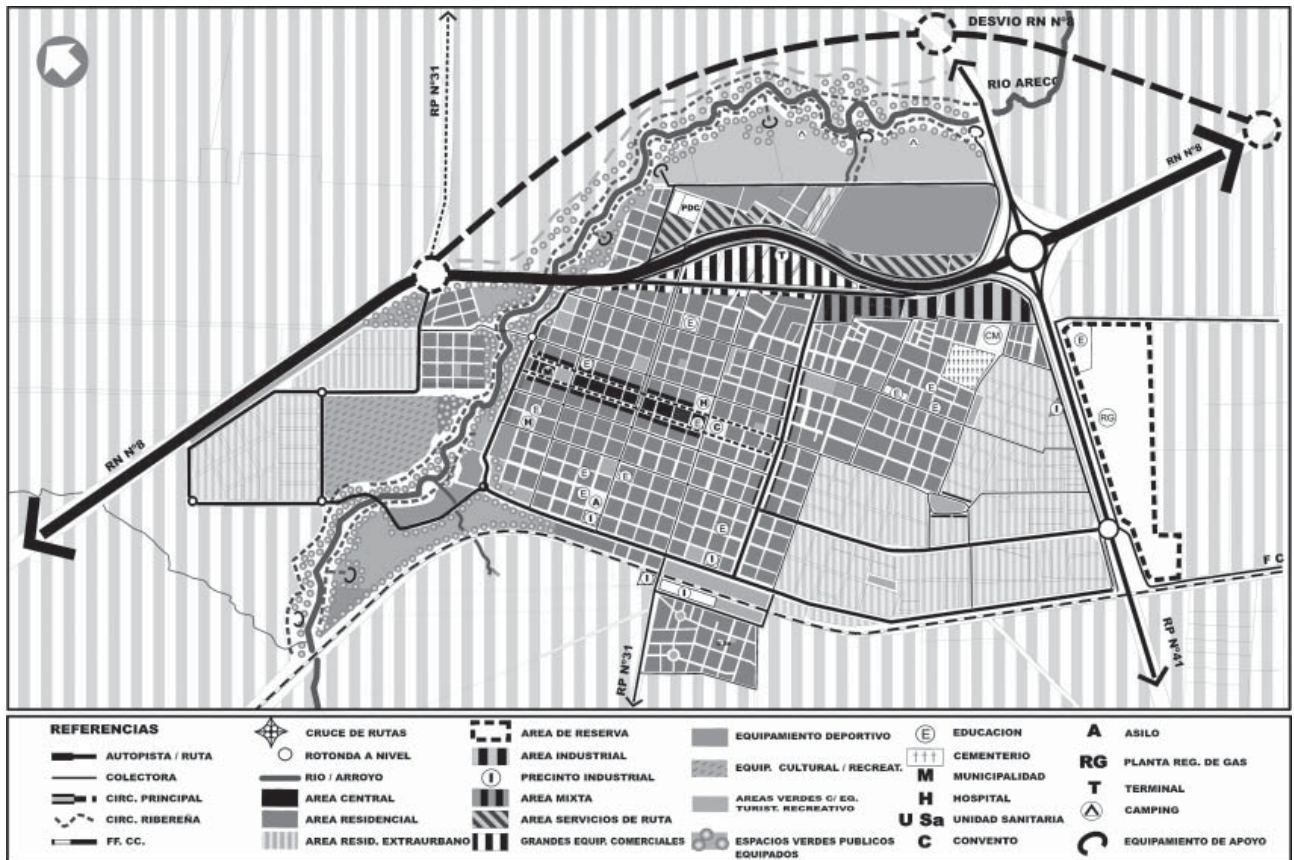


Figura 2.

NOTAS

- 1.- Equipo de trabajo de la U. I. N° 5. FAU. UNLP.: Director Arq. Néstor Bono; Investigadores Principales Arqs. María Julia Rocca y Miguel Seimandi; Asesor Económico: Lic. José Sbatella; Asesores en Preservación del Patrimonio: Arqs. Fernando Gandolfi y Eduardo Gentile; Asistentes Técnicos: Arqs. Augusto Avalos, Inés Carol, Evangelina Velazco y Daniel Olivieri.
- 2.- A partir de la posguerra, el concepto de desarrollo se visualiza con la posibilidad de disfrute de seguridad económica y social, conservando hasta la década del 70 una directa relación entre desarrollo y crecimiento económico, momento a partir del cual se pone énfasis en garantizar los beneficios sociales del desarrollo en términos de equidad. Con la consideración de las problemáticas ambientales se incorpora la dimensión ecológica para integrarla con lo social y lo económico desde el concepto de desarrollo sustentable. Años después el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo introducen una nueva acepción a partir del desarrollo humano que puede describirse como proceso de ampliación de las opciones de la gente, que valora beneficios que son menos materiales así como la necesidad de un proyecto personal, la cohesión social y el derecho a afirmar sus tradiciones y cultura propia.
- 3.- Desde una concepción amplia el desarrollo local, como un tipo de desarrollo endógeno, es un concepto referido a cuatro planos: en el político, se identifica como una creciente capacidad (territorial) para tomar las decisiones; en lo económico, refiere a la apropiación y reinversión in situ de parte del excedente a fin de diversificar la economía del territorio; en el plano científico y tecnológico, se da con la capacidad interna del sistema para generar sus propios impulsos tecnológicos de cambio; y en el cultural como una suerte de matriz generadora de la identidad socio territorial. (Boisier 1997)
- 4.- Desde esta connotación la cultura para el desarrollo radica en la manera en que los individuos se enfrentan a los estímulos económicos, condiciones de riesgo, innovaciones, apertura, etc., que básicamente se dan de dos modos: competitividad/individualismo y cooperación/solidaridad. Esta última modalidad puede constituirse en sí misma en un recurso para el desarrollo.
- 5.- Según la Declaración de la UNESCO sobre diversidad cultural 2001, considera a la cultura como uno de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias." (Conti 2006)
- 6.- Declarado "Poblado Histórico de Interés Nacional" por la Presidencia de la Nación, según consta en el Sitio de Internet del Municipio.
- 7.- Opiniones vertidas en los talleres participativos desarrollados en el marco del Plan de Ordenamiento Territorial del Partido de San Antonio de Areco. 2005/06
- 8.- De los Programas enunciados se identificaron 39 Proyectos necesarios a desarrollar, que por razones de espacio no se transcribieron. Los mismos corresponden a Proyectos de estudios, de regulación, de intervención directa y de gestión a escala regional, del Partido y la Localidad.

BIBLIOGRAFIA

- ALBURQUERQUE, F. (2003): "Teoría y Práctica del Enfoque del Desarrollo Local". Artículo de la Consultoría en capacitación del Programa Mas Región, promovido por la Unión Europea en la Región de Coquimbo, Chile.
- BOISIER, Sergio (2001): "Desarrollo Local, ¿De qué Estamos Hablando? En "Transformaciones globales, instituciones globales, y políticas de desarrollo local,
- BOISIER, Sergio (1997): "Vuelo de una Cometa. Una Metáfora para una Teoría del Desarrollo Territorial", Documento N° 97/37. ILPES CEPAL Santiago de Chile. 1997
- BONO, Nestor; ROCCA, M. Julia; SEIMANDI, Miguel y otros, (2002) "Estrategias para el Desarrollo Sustentable del Partido de Pinamar"
- BONO, Nestor; ROCCA, M. Julia; SEIMANDI, Miguel y otros, (2006) "Plan de Ordenamiento Territorial del Partido de San Antonio de Areco". Universidad Nacional de La Plata y Municipalidad de San Antonio de Areco.
- CASASOLA, Luis (1996) "Turismo y ambiente" Editorial Trillas, Mexico.
- CONTI, Alfredo (2006) en "Municipio Chascomús. Estrategias para la Conservación del Patrimonio a través de un Desarrollo Turístico Sustentable" Editorial LINTA. CIC.
- VILLAR, Alejandro (2007) "Políticas municipales para el desarrollo económico social. Revisando el desarrollo social." FLACSO Argentina/

La gestión urbanística mixta en ciudades centrales

Un estudio sobre la intervención en vacíos urbanos

Juan Carlos Etulain

“Lo que es seguro es que no se puede hacer nueva política y asumir más competencias, manteniendo viejas estructuras organizativas y procedimientos pensados más para controlar que para actuar. (...) La competencia que hay que conquistar es la gestión y/o coordinación de los programas y proyectos públicos o mixtos y el desarrollo de todas las formas necesarias de cooperación público-privada”
Jordi Borja y Manuel Castells, pp. 159-161, 1999

El artículo tiene por objetivo presentar de manera sintética a la comunidad académica de la FAU, el contenido de la tesis defendida en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, para obtener el grado académico de Doctor de la Universidad de Buenos Aires - Área Urbanismo. La tesis ha sido dirigida por la Arq. Isabel López y el jurado estuvo integrado por el Arq. Juan Manuel Borthagaray, el Arq. Mario Robirosa y el Dr. Arq. Fernando Murillo.

La tesis se propuso, estudiar en forma teórica y empírica los aportes generados desde la gestión urbanística, a partir de la implementación de intervenciones de carácter mixto (público/público – público-privado) en vacíos urbanos de ciudades centrales de países con desigual desarrollo político y socio-económico.

Desde esta perspectiva, se procuró desenrañar los marcos conceptuales, métodos y medios (mecanismos e instrumentos) de intervención planificada que den sustento a nuevas y originales políticas públicas, tendientes a la reestructuración y recuperación de vacíos urbanos procurando beneficios sociales más allá de la intervención, con el fin de disputar aquellas políticas sustentadas en actuaciones fragmentarias, carentes de una estrategia de planificación global y favorecedoras, principalmente de la iniciativa privada.

...EL PROBLEMA

A partir del protagonismo adoptado por las Ciudades Centrales en el marco del modelo neoliberal imperante, distintos autores como Sassen (1997-1999), Friedmann (1998), Borja (1999) y Castells (1999)-, han demostrado como estas ciudades -que forman parte de una aglomeración urbana mayor (R.M) e indican el rol y grado de primacía económica, política, administrativa y/o institucional con relación al conjunto de un sistema urbano de índole nacional, regional e internacional-, se constituyeron en los '80 en el motor del desarrollo de la economía de sus países y de los bloques regionales que integran, representando el lugar privilegiado para la valorización de los capitales financieros globalizados, con-

tribuyendo así a su competitividad.

En este contexto de mundialización económica y liberalización desarrollado dentro de una nueva fase del capitalismo, denominada capitalismo tardío o avanzado, se visualizaba que intervenciones de renovación y refuncionalización urbana de “gran escala” en áreas degradadas o abandonadas, intentaban una transformación de sus ciudades, poniendo en crisis las formas con que tradicionalmente el Estado planificaba y gestionaba el crecimiento y/o transformación de las ciudades, a partir de:

- Programas de usos múltiples (mix-use) orientados al turismo y a la radicación de las sedes u oficinas de las empresas que comandan la economía mundial.

- Exigiendo al Estado la adopción de técnicas de mercadeo y promoción.

- Así como la incorporación del sector privado a partir de un proceso paulatino de déficit del sector público junto a la participación de la sociedad civil organizada, convirtiendo a la intervención en el resultado de una compleja puja de fuerzas entre los diversos actores involucrados, con sus distintas lógicas e intereses, en donde el proyectista pasa a ser uno más de ellos participando directa o indirectamente de organismos interdisciplinarios creados ad hoc, desde los cuales se conciben, se proyectan y se ejecutan estas intervenciones.

Esta modalidad de intervención desarrollada en contextos diversos de países con desigual desarrollo político y socio-económico, ligadas en general a estrategias de reconstrucción de la imagen y promoción de la ciudad (marketing urbano), fueron desempeñando un rol propagandístico para atraer futuras inversiones, apartando estos emprendimientos de la tradicional planificación física, esencialmente reguladora-normativa y de las operaciones urbanas de los años 50 y 60, producto del movimiento moderno, en la que el Estado era el único responsable de su implementación.

Sin embargo, ciertas experiencias han sido cuestionadas sobre la base de sus efectos altamente polarizantes sobre la estructura urbana. Como resultado de esto, a menudo la regeneración del centro de la ciudad con-

trasta con la realidad de una amplia pobreza y degradación ambiental en áreas alejadas y otros lugares alejados de la intervención, proceso caracterizado por Joan Busquet (1993:166) como: “metropolización a dos velocidades”.

Desde el campo disciplinar del urbanismo, estas intervenciones han sido conceptualizadas:

- En Francia: “Arquitectura Urbana” (Michel Veyrenche, 1983), “Dirección de Obra Urbana” (Herve Montauffier, 1987), “Proyecto Urbano” (Ariella Masboungi, 1996)

- En España: “Proyecto Urbano” (Manuel de Sola-Morales, 1987), (José M. Ezquiaga, 1987) Consiste en coordinar los medios y las decisiones de forma integral, con el objeto de clarificar el rol y la responsabilidad de las partes, procurando optimizar la intervención. Es una herramienta cuya elaboración, desarrollo y ejecución muestran las posibilidades y limitaciones que imponen la sociedad, los actores enfrentados, los lugares, las circunstancias y los acontecimientos.

Actúa al mismo tiempo como analizador y herramienta de negociación (Francois Ascher, 2004:73) y requiere de un formidable compromiso por parte de la sociedad y la administración pública, y por lo tanto es preciso darle tiempo al sector público, para que logre un equipo de expertos capaz de concebir y dirigir estas intervenciones urbanas. (Herve Montauffier, 1987)

Ahora bien y a los efectos de establecer un campo de estudio acotado a las condiciones de realización de la investigación que permita profundizar la problemática, se plantearon los siguientes interrogantes:

¿Cómo surgen?, ¿Cómo han incidido en la gestión urbanística de ciudades centrales? ¿Cómo se conciben?, ¿Cómo se proyectan?, ¿Cómo se ejecutan? y ¿Cómo impactan las intervenciones en vacíos urbanos de ciudades centrales, pertenecientes a distintos contextos de desarrollo político y socio-económico?

...LA INVESTIGACIÓN

Para dar respuesta a estos interrogantes o preguntas conductoras de la investigación, se trabajó de manera interrelacionada desde la indagación teórica y empírica mediante la

constatación de intervenciones o proyectos urbanos.

En este sentido, la indagación teórica posibilitó precisar las nociones centrales involucradas en la problemática y enmarcar la situación actual en la gestión urbanística pública dentro del desarrollo de las formas políticas de gestión de la ciudad desde la ciudad preindustrial a la actualidad, en el marco de un proceso de consolidación del capitalismo y de las formas de gestión utilizadas para hacer frente a las inevitables transformaciones generadas.

Por otra parte, indagando los factores que inciden en la intensificación de la actividad inmobiliaria a escala mundial a partir de los años 80, se ha podido dar respuesta al interrogante de cómo surgen estas intervenciones?, al identificar distintas visiones o teorías que intentan explicar este fenómeno que deriva en el surgimiento de distintas modalidades de articulación público-privada para la implementación de estas intervenciones o proyectos urbanos. Se presentan sintéticamente en el Cuadro N° 1.

Las distintas visiones y teorías revisadas, provenientes de pensadores de diferentes ideologías y de diversas regiones del mundo, han posibilitado tener un panorama más

acabado con respecto al origen y la intensificación, en contextos tan diferentes, de las intervenciones urbanas de gran escala.

Ninguna teoría, por sí sola, permite dar una respuesta acabada y cierta a un fenómeno de escala mundial; pero la mayoría tienen que ver con la acumulación del capital financiero y la transferencia de capital de unos sectores económicos a otros. De los Tradicionales al Inmobiliario. Cada una de ellas permite dar cuenta de los motivos que sustentan las intervenciones en contextos tan disímiles de países con desigual desarrollo político y socio-económico.

Quizás aquellas visiones o teorías que intentan comprender las dinámicas más amplias del capitalismo,¹ sean las más apropiadas para entender la realización de estas intervenciones urbanas en Latinoamérica. Esto no significa que algunos otros aspectos o dimensiones de las restantes teorías no se encuentren presentes; sólo un análisis particularizado como el que se desarrolla en los casos de estudio, permitirá realizar afirmaciones ciertas.

Ahora bien, la interrelación entre teoría y empiria (experiencias identificadas), posibilitó ir dando respuesta aquel interrogante relacionado de ¿cómo han impactado estas intervenciones en el campo de la gestión urbanística de ciudades centrales?, al

permitir identificar las principales innovaciones generadas a partir del nuevo contexto teórico e instrumental del urbanismo y la planificación.

La noción de innovación, se entiende en su forma más abarcativa como algo nuevo y diferente que ha diferencia del “cambio” que ocurre espontáneamente, se refiere a algo más deliberado, intencionado y planificado. En cuanto proceso intencionado, lleva a la búsqueda de la combinación de los medios más eficaces para conseguir fines determinados, debiendo a su vez ser duradero en el tiempo y alcanzar una elevada tasa de utilización. (Huberman, 1990)

Las innovaciones identificadas que se sintetizan en los Cuadros N° 2 al N° 6, se relacionan con:

- Los enfoques de planificación,
- Los procedimientos y métodos,
- Los instrumentos;
- Los mecanismos institucionales, y
- Las formas de financiamiento.

No obstante las innovaciones presentadas, se considera que la cuestión central no consiste tanto en debatir sobre la idoneidad de los medios revisados, sino acerca del uso político y económico que se hace de estos medios. Es decir, cuáles son los valores que orientan la acción pública.

Cuadro N° 1. Teorías que sustentan la actividad inmobiliaria (80 - 90) a nivel mundial

TEORIA	ASPECTOS
De los Circuitos del Capital (David Harvey, 1975 , 1992)	Transferencias de fondos por sobre acumulación del sector primario hacia el secundario y terciario.
Institucionalista (Michael Ball, 1985, 1992)	Intensificación de la actividad inmobiliaria debido a una dinámica socio-económica y política local interna. Relativización de las dinámicas externas.
De la máquina de Crecimiento Urbano (Logan y Molotoch; 1987)	Las estructuras políticas son movilizadas en beneficio del sector privado. Las coaliciones de elite lideradas por la clase rentista armonizan sus necesidades con el poder público ambos interesados en el crecimiento de la ciudad. Desde esta vision es necesario un estudio de las dinamicas de los actores locales, con respecto a la rentabilidad fundiaria e inmobiliaria.
Políticas de Marketing Urbano (Guell, 1997; Borja y Castells, 1999)	Grandes operaciones de renovacion y refuncionalizacion urbana, como estrategia de atraccion de flujos de capital y de negocios de la economia global. Generadoras de revalorizacion fundiaria y de los procesos de gentrificacion y elitización.
De la Ciudad Global (Sassen, 1997, 1999)	Aumento de la dinámica de espacios para la construcción de centros de comando de la economía mundial.
Políticas de Ajuste Neoliberal del Capitalismo Global (Wilderode, 2000; Arantes, 2000)	Surgimiento de las IEDs (Inversiones Extranjeras Directas) y de los REITS (Real Estate Investments Trusts)

Fuente: Joao S. W. Ferreira (2003). Elaboracion propia

Cuadro N° 2. Innovaciones en los enfoques de la planificación

AMBIENTAL Preserva los valores ambientales. (Aire - Tierra - Agua - Medio conastruido)	SELECTIVO Reconoce areas blandas y fuertes. (norma y Proyectos Urbanos)
PROCESUAL Contempla flexibilidad y los mecanismos para incorpora los cambios en la evolucion de la ciudad. (Reconoce elementos y determinaciones esenciales de las que no lo son)	PARTICIPATIVO Reconoce pluralidad de actores e intereses.
OPERATIVO Preve el seguimiento y la ejecucion. (Nuevos instrumentos y Mecanismos institucionales)	INTEGRADO Preve la articulacion entre escalas, estrategias e instrumetos

Cuadro N° 3. Innovaciones en los procedimientos y métodos

<p>ORIENTADAS A LO COMUNICACIONAL</p> <p>Desarrollo de las condiciones. Comunicaciones y de Marketing</p>	<p>PARA LA FASE DE CONCEPCIÓN - ELABORACIÓN Conocimiento - Comprensión - Predisposición</p>
<p>ORIENTADAS A LA CONCRETACIÓN</p> <p>A la ciudad impuesta le sucede la ciudad concertada.</p>	<p>PARA LA FASE DE IMPLEMENTACIÓN Aceptación - Apropiación - Intervención.</p>
<p>ORIENTADAS A LO OPERACIONAL</p> <p>A la planificación Normativa - Reguladora, se incorpora a la Operativa - Ejecutiva.</p>	<p>SE LEGALIZAN LAS FORMAS DE PARTICIPACIÓN</p> <p>SE IMPLEMENTAN MECANISMOS INSTITUCIONALES</p> <p>SE IMPLEMENTAN INSTRUMENTOS DE ARTICULACIÓN SOCIAL (PUB. / PUB. - PUB. / PRIV.)</p> <p>SE IMPLEMENTAN INSTRUMENTOS LEGALES Plan corrector socio - espacial</p> <p>SE IMPLEMENTAN MECANISMOS INSTITUCIONALES</p>

Cuadro N° 4. Innovaciones en los instrumentos.

<p>GESTIÓN</p> <p>INSTITUCIONALES Centros Gestores Técnicos Entes Instrumentadores</p> <p>LEGALES NORMATIVOS (ZAC - PER - PQ - PZ - ZAP - PP - PA)</p> <p>GERENCIAMIENTO O ARTICULACIÓN SOCIAL (Convenios urbanísticos - Asociaciones Territoriales)</p> <p>COMERCIALIZACIÓN Control de la Calidad del Proyecto (Lic. a Doble Vuelta) Control del Tamaño de los Promotores. (Límites a la Capacidad Privada de Compra)</p> <p>ECONÓMICOS De Capacitación de Plusvalía. (Cuenta Especial - fondo de Consolidación Urbana)</p> <p>PROMOCIÓN Organización de Eventos y Actividades en el Area.</p>	<p>PARTICIPACIÓN</p> <p>CONCIENTIZACIÓN E INFORMACIÓN Centros de información Encuestas Públicas Página Web Publicaciones</p> <p>EVALUACIÓN Audencias Públicas Encuestas Públicas Talleres o grupos de Trabajo Comité permanente de Concertación</p>
--	--

Cuadro N° 5. Innovaciones en los mecanismos institucionales

<p>PARA LA CONCERTACIÓN Y COORDINACIÓN PÚBLICA ACUERDO PROGRAMA - CONTRATO PROGRAMA CONFERENCIA DE SERVICIOS</p>		
<p>PARA LA INDEPENDENCIA FUNCIONAL DE LA GESTIÓN</p>		
<p>CENTRO DE GESTORES TÉCNICOS Instituciones Asesoras y/o elaboradores del Plan o Proyecto Urbano</p>	<p>Agencias de Urbanismo Oficina Técnica Gerencia de Urbanismo Centro de Estudio Comité Consultor Instituto de Investigación</p>	
<p>ENTES INSTRUMENTADORES Instituciones ejecutoras de Proyectos Urbanos</p>	<p>EMPRESAS MIXTAS (modelo I) AGENTE URBANIZADOR (modelo II)</p>	<p>Corporación - EPA - SEM - Consorcio - Equipo de Acción ciudadana</p>

Cuadro N° 6. Innovaciones en las formas de financiamiento

<p>FORMULAS EXTRA PRESUPUESTARIAS AUTOFINANCIACIÓN o FINANCING PROJECT ZONAS DE DESARROLLO PRIVADO (BID) OBLIGACIONES O GANANCIAS DE PLANEAMIENTO</p>	<p>Financiación y Gestión Privada (Concesión) Financiación Privada por Endeudamiento y Gestión de Ente Público</p>
<p>FÓRMULAS MIXTAS INICATIVAS FISCALES POR INTERMEDIO DE SUBSIDIOS PUBLICOS</p>	<p>Zonas Empresariales (Desgravación del 100% al capital invertido) Respaldo Estatal al consumo y Abastecimiento Privado (Créditos Blandos)</p>
<p>CONBINACIÓN DE FONDOS</p>	<p>Fondos Públicos + Fondos de Agencias Internacionales + Financiación Privada</p>
<p>FIDEICOMISO</p>	<p>Financiero Bienes</p>

Por otra parte a partir de la constatación empírica, se identificaron 40 intervenciones, que se agruparon inicialmente según su localización en regiones de desarrollo político y socio-económico diferente.

Posteriormente de sistematizadas, se sintetizaron en Fichas Individuales por Intervención, organizadas a partir de los datos generales de la intervención, objetivos, instrumentos utilizados, fórmula de financiamiento, actores, estado de ejecución, valoraciones, nivel de información, observaciones y fuentes.

Para aquellas intervenciones que se consideraban que podían aportar más al objetivo de la tesis, se utilizó una ficha extendida que incorporaba el desarrollo de los aspectos mencionados en con mayor nivel de detalles.

Este procedimiento, permitió identificar aquellas experiencias que han adquirido singularidad al resultar o merecer un reconocimiento internacional e impulsar la implementación de intervenciones similares en el resto del mundo, convirtiéndose, de esta manera, en verdaderas experiencias paradigmáticas. Ellas son: Battery Park City, New York, EEUU (1962-2000) – Docklands, Londres, Inglaterra (1981 a la actualidad) y Sector Nueva Icaria, Villa Olímpica Barcelona '92, Barcelona, España (1986-1992).

Este acercamiento y primera profundización en el análisis de las intervenciones, permitió la identificación de los componentes principales del proceso de gestión, tales como: etapas (concepción, formulación y operacionalización), instrumentos y procedimientos, instituciones y actores involucrados y responsables de las actuaciones, los cuales constituyen variables principales del modelo de gestión que acompañan a estas intervenciones.

Por otra parte, a partir de la caracterización y análisis de las experiencias identificadas, surgieron tipologías de intervenciones en el vacío según se procurara la renovación, refuncionalización y la recuperación de frentes litorales (puertos e industrias) o aéreas interiores para usos urbanos (industrias, seguridad, ferrocarril, puertos interiores y aeropuertos).

En general del análisis se destaca la recuperación de suelo para usos urbanos así como su integración con la ciudad, junto a la creación de grandes espacios públicos y nuevas tributaciones fiscales. También sobresale la mixidad de usos, la verticalización y la refuncionalización de edificios existentes (no en todas las intervenciones), tendientes a una población de nivel socio-económico alto.

El camino hasta aquí recorrido, permitió identificar y seleccionar casos de estudios a los efectos de profundizar la problemática abordada así como elaborar la metodología de análisis, la cual se considera que constituye un aporte de la tesis para el abordaje de este tipo de intervención en la ciudad.

Para la selección de los casos, por aproximaciones sucesivas se llegó a la elaboración de matrices síntesis de las experiencias identificadas y fichadas, con el fin de dilucidar los interrogantes formulados al inicio del artículo.

Posteriormente se establecieron los criterios de selección, basados en la pertenencia a contextos políticos y socio-económicos diferentes; el tamaño, período de ejecución y estado de implementación de la intervención; así como, la posibilidad de acceso a la información para su posterior análisis. En función de estos criterios los casos seleccionados fueron: Paris Rive Gauche, en Paris, Francia (año 1987, 135 Has. y 2,7 Km. longitud) y Puerto Madero, en Buenos Aires, Argentina (año 1989, 170 Has. y 2,5 Km. longitud).

El caso francés, a prevalecido frente a experiencias identificadas en otros países con un sesgo más neoliberal y desregulador como Estados Unidos e Inglaterra, a partir de la tradición del Estado en la implementación de intervenciones urbanas planificadas, concebidas y sustentadas en la obtención de beneficios sociales y urbanos por sobre aquellos de solo tipo económico.

Esto se relaciona con el objetivo principal de la tesis, es decir, extraer aportes que contribuyan a mejorar la implementación de este tipo de intervenciones, así como la necesidad de revisar los mecanismos, instrumentos y procedimientos utilizados en

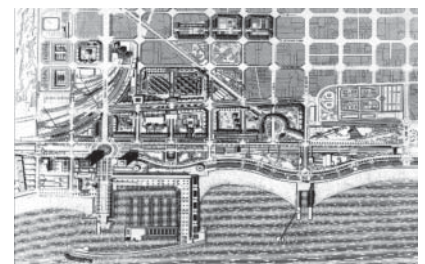
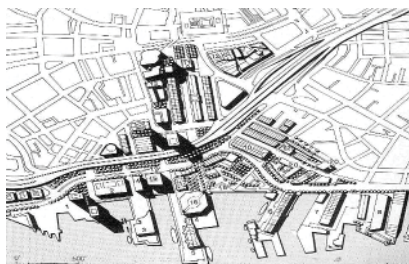
países de marcada intervención estatal para producir beneficios sociales más allá de la intervención.

Otra condición importante para la selección del caso francés estuvo relacionada con la localización de la intervención y su objetivo. La misma procura hacer ciudad o llevar condiciones de desarrollo a un sector degradado ubicado en un borde de la ciudad central. Por otra parte, la envergadura de la intervención, así como su período de ejecución, es similar al estudio de caso local Puerto Madero, pudiéndose de esta manera, constatar cómo una tendencia internacional se manifiesta en otras condiciones, de tipo local y distintas.

Por otra parte, Puerto Madero representa tanto a nivel local como en Latinoamérica, una experiencia innovadora al momento de sus comienzos, respecto a cómo gestionar desde el sector público una intervención urbana, con la participación del sector privado. Además, sintetiza e incorpora aspectos utilizados por aquellas experiencias que, hasta el momento de su concepción, habían sido paradigmáticas y representativas en relación a esta temática a nivel internacional. Finalmente de las experiencias identificadas en Latinoamérica, es la que ha tenido más reconocimiento a nivel internacional, siendo utilizada como referente de otras intervenciones desarrolladas tanto en Latinoamérica como en países de Europa central.

Seleccionados los casos, a partir del avance del conocimiento alcanzado en esta instancia del proceso, fue posible elaborar la metodología de análisis (procedimientos + técnicas de investigación) dentro de una perspectiva metodológica de tipo cualitativa. Las técnicas utilizadas para la búsqueda de información han sido la observación mediante el relevamiento y trabajo de campo, entrevistas a actores relevantes vinculados con los casos de estudios, junto con el análisis bibliográfico y documentación de casos. La metodología utilizada, ha seguido el siguiente procedimiento:

1. Marco contextual urbano y regional de la Ciudad Central. Análisis de los indicadores principales, relacionados con: superficie,



Cuadro N° 7. Modelos de Gestión Predominantes

Modelo de Gestión		Estados Unidos	Europa Central	América Latina
		Público – Público Independencia decisional, con dependencia de inversión.	Público-Público-Privado Articulación pública decisional y de inversión.	Público – Público Articulación decisional y de inversión.
Intervención Urbana				
	Aspectos Jurídico-legales	Regulación Caso a Caso	Incorporadas a la Normativa Urbanística	Regulación Caso a Caso, sin tradición
	Aspectos Técnicos (Diseño urbano)	Diseño por Parte o Modular	Idea General Modular	Idea General Modular
	Aspectos Operacionales	Organismo Gestor Independiente.	Organismos Gestores Públicos o Mixtos Descentralizados	Organismo Gestor Público Descentralizado
	Aspectos Económico-financieros	Elevada Inversión Pública, por medio de subsidios	Elevada Inversión Pública. Operación autofinanciable.	Mínima Inversión Pública. Operación autofinanciable.
Proceso de Gestión		Concepción-Formulación-Operacionalización a cargo del Organismo Gestor	Concepción-Formulación separada del Organismo Ejecutor	Concepción a cargo de la administración pública. Formulación-Operacionalización a cargo del Organismo Gestor
Actores y Participación Social		Escasa	Alta	Escasa
Instrumentos				
De Gestión	Mecanismo Institucional	Ente Instrumentador: Figura Authority	Centros Gestores Técnicos Públicos + Ente Instrumentador mediante Empresa Mixtas	Ente Instrumentador mediante Empresa Pública.
	Legal	Plan del Sector a Propuesta del Inversor	Plan del Sector Articulado con Instrumentos de Planificación de otro Nivel	Plan de Sector Público
De Participación		No se registran	Diversidad de Instrumentos en las distintas instancias	Escasos Instrumentos de Participación
Impactos		Funcionamiento del sector como factor de desarrollo económico y urbano. Efectos más allá de los límites de la intervención. Desarrollo social exclusivo o elitista. Modernización en profundidad	Funcionamiento del sector como factor de desarrollo social, económico y urbano-ambiental. Efectos más allá de los límites de la intervención. Desarrollo social diversificado. Modernización en profundidad.	Funcionamiento del sector como enclave económico y de desarrollo urbano. Efectos más allá de los límites de la intervención. Enclave social de elite. Modernización de profundidad.

población, inserción regional, aspectos políticos, aspectos jurídico-administrativos y gestión urbanística y metropolitana.

2. Antecedentes, Marco de la Intervención (iniciativas, objetivos y estrategias) y Modalidad de articulación utilizada (público/público y público/privada).

3. La Intervención Urbana. Aspectos Técnicos (Plan Maestro y Diseño urbanístico -), Jurídico-legales, Operacionales y Económico-financieros.

4. Actores involucrados. Identificación, determinación de su rol y diferentes lógicas, aportes y beneficios.

5. Procedimiento e Instrumentos. Identificación, caracterización y análisis –complejidad, innovación, institucionalización, dificultades– (Diseño del proceso de gestión).

6. Síntesis. Elaboración del modelo de gestión del proyecto. Modalidad, Actores, Proceso e Instrumentos.

7. Evaluación de los resultados e impactos. Político-sociales, Urbanísticos y de la Modalidad de gestión utilizada.

...CONCLUSIONES GENERALES

El camino recorrido y sintéticamente presentado permitió arribar a las conclusiones de la tesis, las cuales dan respuestas a los interrogantes planteados al inicio del proceso de investigación, identificando los modelos

de gestión predominantes para la gestión de proyectos urbanos y los criterios para una estrategia de intervención con la incorporación de objetivos sociales, urbanos y ambientales. Un análisis retrospectivo permite expresar que, mientras en los años 70 y 80 se consideraba a los proyectos urbanos como la única forma posible de intervención con el fin de promover el desarrollo y revitalizar los sectores en que se localizaban, los años 90 trajeron el desencanto de esta forma de intervención y comenzó a considerarse principalmente en Latinoamérica, como una consecuencia de la fragmentación social y de la hegemonía del neoliberalismo. En el comienzo del siglo XXI se asume la naturaleza política de las intervenciones, a través de discusiones técnicas, institucionales y mediáticas, al menos en aquellos países donde el Estado tiene presencia en la administración y gestión de la ciudad.

Del análisis empírico realizado se han generalizado los modelos de gestión predominantes. Se identificaron tres modelos, que se sintetizan en el Cuadro N° 7, en función del nivel de desarrollo político y socio-económico de los países que lo promueven e impulsan, así como de su tradición urbanística:

1. Países con predominio de una economía de mercado más desarrollada (EE.UU –

Inglaterra) y liberal, donde la cuestión urbanística también está abierta al empresariado denominado desarrolladores;

2. Países con predominio de una economía de mercado más desarrollada, pero con mayor presencia del Estado y con experiencia y tradición en intervenciones planificadas (Europa Central). Estado que todavía no ha cedido su rol de direccionar el desarrollo urbano y el control de los beneficios sociales. Un Estado con compromiso social;

3. Países con una economía de mercado, donde la presencia del Estado es y ha sido débil y con una falta de tradición en la planificación y el control del desarrollo urbano y por lo tanto también en llevar a cabo este tipo de intervención.

Los distintos modelos marcan un mayor o menor grado de llevar a cabo una gestión mixta y en consecuencia un mayor o menor liderazgo público con sentido social, compromiso ambiental y urbano.

Ahora bien, verificada la necesidad de recurrir al capital privado para llevar a cabo este tipo de intervención, surgen los siguientes interrogantes: *¿Cómo pueden contribuir los proyectos urbanos a la recuperación de la esencia pública de la gestión urbanística?, ¿Gestión promocional o privatización de la gestión urbanística pública?*

En este sentido se han identificado distintas estrategias, además de la participación

social en la concepción de los proyectos. Ellas son:

- La incorporación de objetivos sociales y urbano-ambientales, que se sumen a la racionalidad exclusivamente económica;
- La incorporación de vivienda social y equipamiento colectivo en la definición programática;
- La incorporación de mecanismos de control para la participación del sector privado;
- La incorporación de mecanismos de captación de plusvalía.

Pero, ¿Cuáles serían los criterios a seguir para construir estrategias que derramen algún tipo de beneficio social, por fuera del ámbito de intervención, en cada etapa de la gestión mixta?

Etapa de Concepción

1. *Prever que el promotor de la intervención debe ser siempre el Estado:* con la incorporación de los distintos niveles de la administración pública involucrada, evitando su atomización a los efectos de hacer frente a los lobbies proveniente del sector privado.
2. *Recurrir a la articulación público-privado:* dado que este último aporta un volumen significativo de capital, un conocimiento del mercado inmobiliario y relaciones eficaces con contratistas de la construcción. No obstante, es importante que su participación sea controlada por la sociedad civil organizada, además de los mecanismos legales e institucionales correspondientes.
3. *Reconocer y prever los beneficios sociales de la intervención dentro del mismo proyecto:* a los efectos de ayudar en su difusión con el fin de lograr la aceptación por parte de la comunidad.
4. *Diseñar cuidadosamente las condiciones comu-*

nizacionales y de manejo de la información: en las distintas fases de concepción, formulación y operacionalización, procurando la formación de un criterio favorable sobre su implementación.

5. *Encontrar y utilizar distintas estrategias para la participación social:* según los distintos ámbitos de impacto de la intervención. Si esto falla, resulta una oportunidad para favorecer al sector privado y de una escasa utilidad para la ciudad.

6. *Considerar el tiempo como factor de viabilización de la intervención:* tiempos en lo técnico, lo político, de intervención y en lo social. Sin su control, los proyectos urbanos pueden convertirse en un boomerang para quien los propone.

Etapa de Formulación

7. *Prever la articulación inter escalar:* de lo contrario pueden generarse consecuencias negativas significativas para la ciudad, por la escala de este tipo de intervenciones.

8. *Elaborar un Plan Maestro o Propuesta General / Aprobación (momento en que el proyecto urbano adquiere valor):* realizado a través de un diseño urbano flexible y modulable con productos heterogéneos, a partir de una definición programática y resolución formal aproximada que permita establecer un presupuesto inicial, sumado a la previsión de los instrumentos de gestión necesarios.

9. *Prever una estrategia de ejecución, comercialización y beneficio social:* desmontando su complejidad en una sumatoria de piezas simples. La primera etapa debe tener la potencia necesaria para viabilizar la intervención.

10. *Diseñar una estrategia económico-financiera:*

relacionar la etapa de ejecución con la de comercialización y venta. El flujo de caja posibilita conocer cuales serán las necesidades de financiamiento, existiendo diversas alternativas.

11. *Prever los impactos:* que inevitablemente se van a generar por la envergadura de este tipo de modalidad de intervención en la ciudad.

Etapa de Operacionalización

12. *Garantizar el inicio de la ejecución de la intervención:* es este momento, donde cobran sentidos los criterios desarrollados hasta aquí, dado que el lanzamiento depende en gran medida de que se hayan cumplido satisfactoriamente. Debe procederse a la formulación del plan de obras.

13. *Implementar los sistemas de control y seguimiento de la intervención:* procurando garantizar la legalidad de las acciones y el manejo adecuado de los recursos de la sociedad, sobre todo frente a modalidades de gestión pública descentralizada.

"La tercera revolución urbana moderna, suscita cambios profundos en las formas de pensar, construir y gestionar las ciudades. (...) el proyecto se apoya en una gestión más reflexiva, adaptada a una sociedad compleja y un futuro incierto. Ya no es sólo un designio acompañado de un diseño. Es una herramienta cuya elaboración, expresión, desarrollo y ejecución muestran las posibilidades y limitaciones que imponen la sociedad, los actores enfrentados, los lugares, las circunstancias y los acontecimientos. El proyecto es al mismo tiempo analizador y herramienta de negociación."

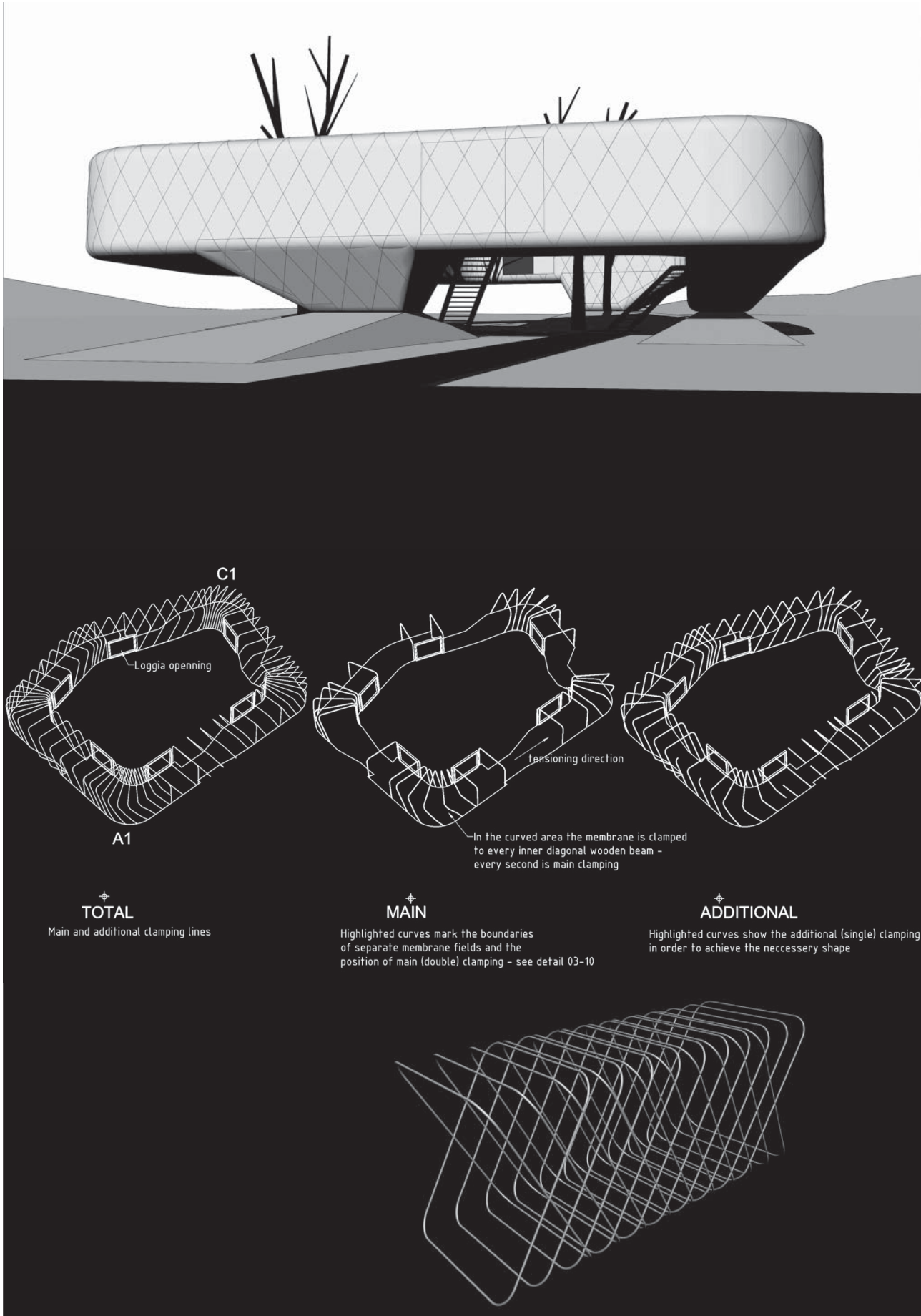
Francois Ascher, pp. 71-85, 2004 ■

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ARANTES, Otilia B., MARICATO, Ermínia e VAINER, Carlos (2000); *O pensamento único das cidades: desmanchando consensos*. Petrópolis, Vozes - Coleção Zero à Esquerda.
- ASCHER, Francois (2004); *Los nuevos principios del urbanismo (1ª Edición)*. Madrid, Alianza.
- BALL, Michael, EDWARDS, M., FOLIN, M. (1985); *Land rent, Housing and urban planning: a european perspective*. Londres. Croom Helm.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel (1999); *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información. Cuarta Edición (1ª Edición, 1997)*. Madrid, Taurus.
- BUSQUETS, Joan (1993); "Perspectivas desde las ciudades" en *Revista Ciudad y Territorio* Nº 95-96. Madrid, Colegio de Arquitectos de Madrid.
- EZQUIAGA, José María (1987); "Los Planes. El espacio del Proyecto Urbano" en *Madrid. Proyecto Madrid. 1983-1987 (Edición única)*. Ayuntamiento de Madrid.
- FERREIRA, Joao S. W. (2003); *Sao Paulo. ¿O mito da cidade-global? Tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, USP, Brasil*.
- FRIEDMANN, John (1998); "El bien común: Evaluando las ciudades" en *Revista Interamericana de Planificación* Nº 117-118. Cuenca, Sociedad Inter Americana de Planificación (SIAP).
- GÜELL, Fernández (1997); *Planificación Estratégica de Ciudades: Proyecto & Gestión*. Barcelona. Gustavo Gilli.
- HARVEY, David (1992); *Condição Pós-Moderna*. San Pablo, Loyola.
- HUBERMAN, A. M. (1990); "Cómo se realizan los cambios en la educación: una contribución al estudio de la innovación" en *Experiencias e Innovaciones en Educación* Nº 4. Editada por Unesco: OIE.
- LOGAN, John y MOLOTCH, Harvey (1987); *Urban Fortunes: the political economy of place*. University of California Press.
- MASBOUNGI, Ariela (1996); "Qu'est-ce donc que 'a qualite' dans les operations d'urbanisme?" en *Public-Prive. Quel Amenagement pour demain? DIRECTION de L'ARCHITECTURE et de L'URBANISME*. Paris, Ministère de L'Amenagement du Territoire, de L'Equipement et des Transports.
- MONTAUFFIER, Herve (1987); "La dirección de obra urbana" en *Revista Ciudad y Territorio* Nº 72-73. Madrid. Colegio de Arquitectos de Madrid.
- SASSEN, Saskia (1997); "Las ciudades en la economía global". Ponencia presentada en el Simposio sobre nuevas orientaciones en política y gestión urbana en la Ciudad Latinoamericana y del Caribe en el nuevo siglo. Barcelona. España. Organizado y Editado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID).
- SASSEN, Saskia (1999); *La Ciudad Global*. Nueva York, Londres, Tokio (1ª Edición). Buenos Aires. Eudeba.
- SOLA-MORALES, Manuel (1987); "La segunda historia del proyecto urbano" en *Revista UR* Nº 5. Barcelona, Laboratorio de Urbanismo de Barcelona.
- VEYRENCHÉ, Michel, et al. (1983); "La Arquitectura Urbana: Una utopía realista" en *Elementos de Análisis Urbanos. Serie Nuevo Urbanismo* Nº 42. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.
- WILDERODE, Daniel Julien van (2000); *Cidade à venda: interpretações do processo imobiliário*. Tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de San Pablo.
- 1 *Pertencientes a pensadores críticos al modelo neoliberal. En un primer grupo se pueden incorporar las teorías vinculadas a las políticas de ajuste neoliberal del capitalismo global y la de los circuitos del capital, mientras que en un segundo grupo se incluyen las teorías institucionalista y de la maquina de crecimiento urbano.*

Cipea House

Njiric +



FICHA TECNICA

créditos :

njiric+ arhitekti
Hrvoje Njiric
Vedran Skopac
Zvonimir Busic
Hrvoje Bilandzic
Simon Vrscaj
Tena Zic

estructura:

UPI 2M, Zagreb
Berislav Medic
South East University, Nanjing
Sun Xun

servicios:

South East University, Nanjing
Luo Zhen Ning, Zhang
Yunkun, Han Zhicheng

programa:

tourist villa with 6 appartments

sitio:

Pearl Lake Resort

tamaño:

400 m2

cliente:

CIPEA, Nanjing, Mr Lu Jun

proyecto:

2003 - 04

construcción:

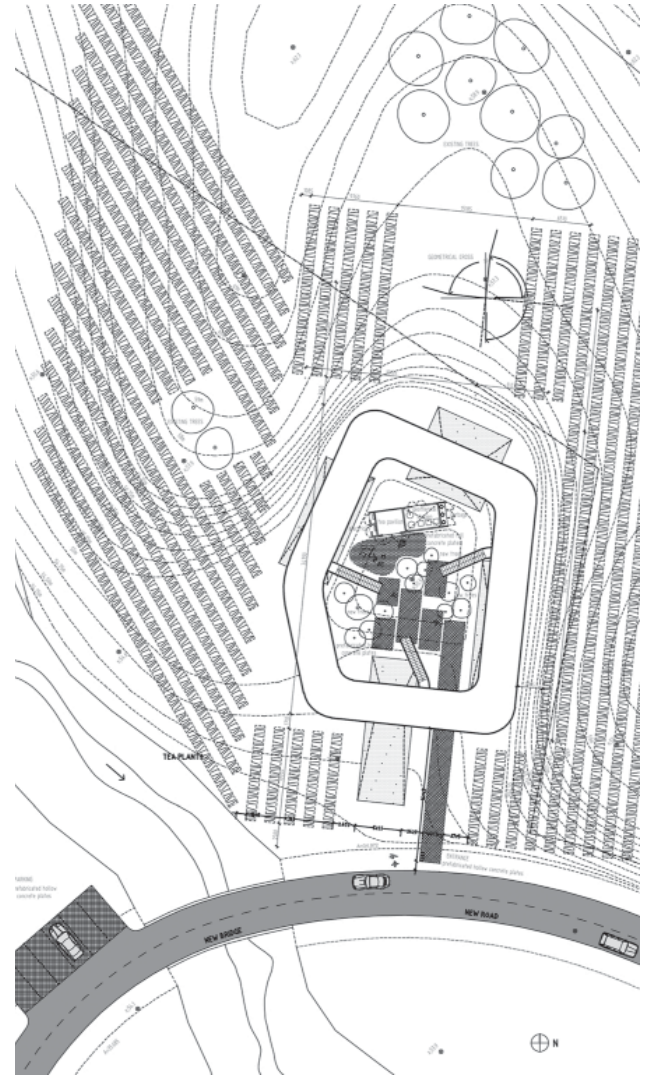
2004 - 05

Programa. Este equipamiento para el turismo consiste en 5-6 unidades en el Resort recreativo de Pearl Spring Lake, localizado cerca de la ciudad de Nanjing, China.

Tipología. Se han considerado varios tipos arquitectónicos locales, principalmente aquéllos de concentración al máximo (torres) y del máximo de horizontalidad (tipo con patio). Este último fue escogido como un punto de partida y manipulado para alcanzar un esquema de planta óptimo y secciones interconectadas.

¿Hablando en lenguas? ¿Además de la tipología, cómo suponemos interpretar lo local? ¿Con formas? ¿Con señales? ¿Con materiales? Rituales? Considerando todos estos items demasiado literales, decidimos usar los principios de construcción del bambú e interpretarlos en acero. La envoltura con telas translúcidas y material aislante producen una atmósfera contemplativa blanca en el interior. Por la noche la estructura brilla desde el interior, revelando su función como un movimiento borroso detrás de las pantallas de la tela. Una lámpara en medio del parque.

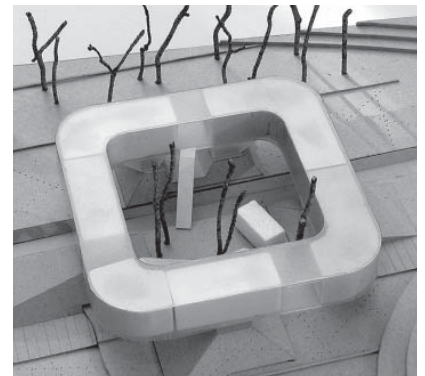
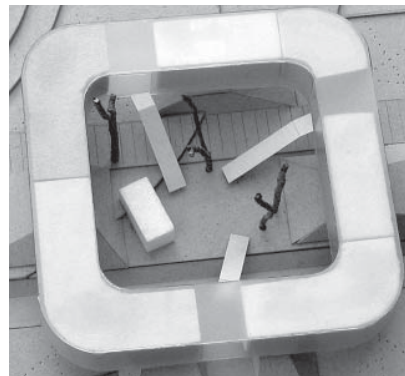
Paisaje. La superficie existente es remodelada de manera de permitir mediaciones diferentes entre la casa y el suelo, como así también para dirigir el flujo de visitantes. La geometría de la casa respeta la posición protectora del entorno natural, según los principios del Feng Shui. La capa de los campos de té se superpone a la topografía ondulada, independiente de la cuesta, como entidad autónoma. ■



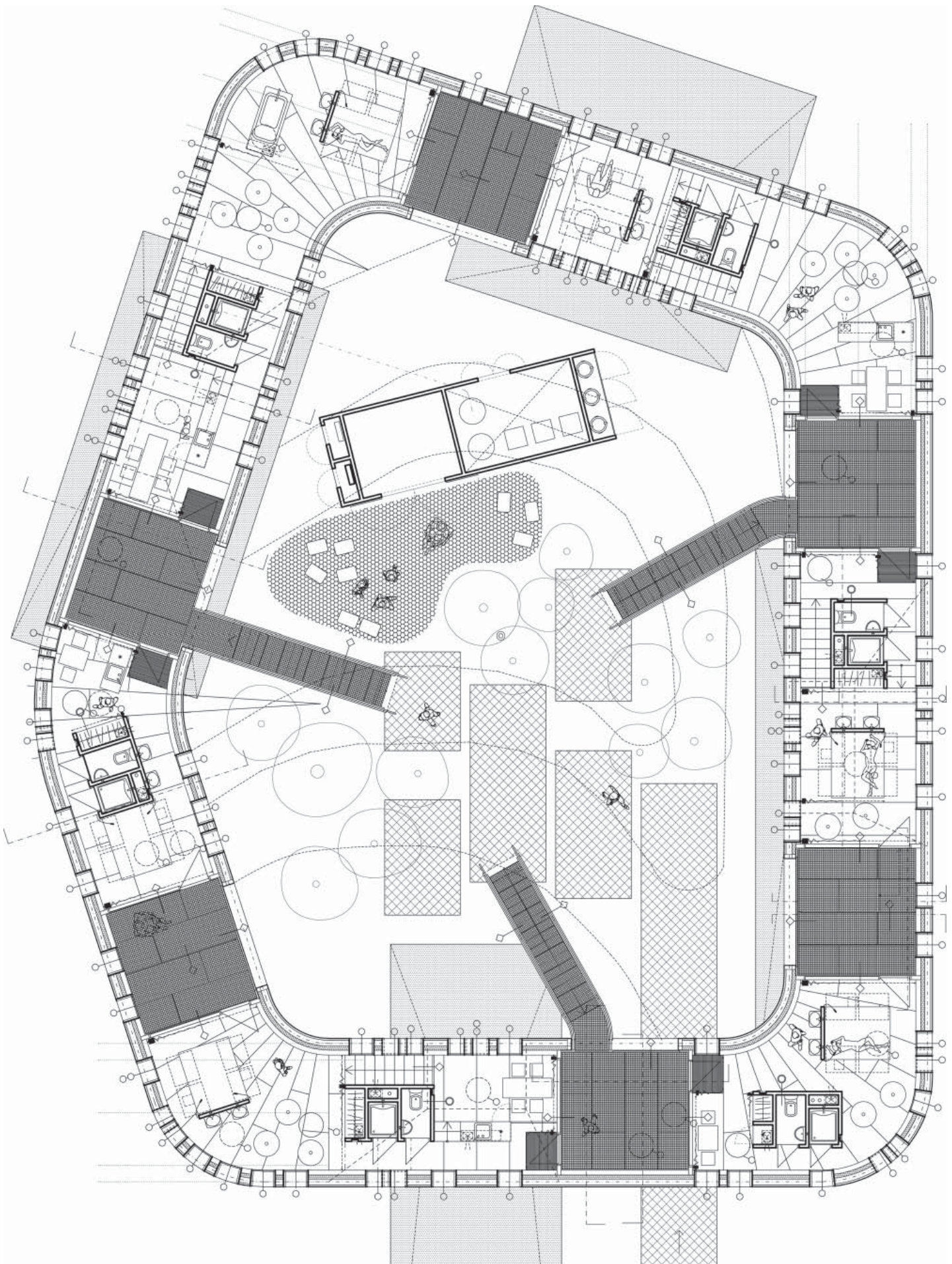
IMPLANTACIÓN



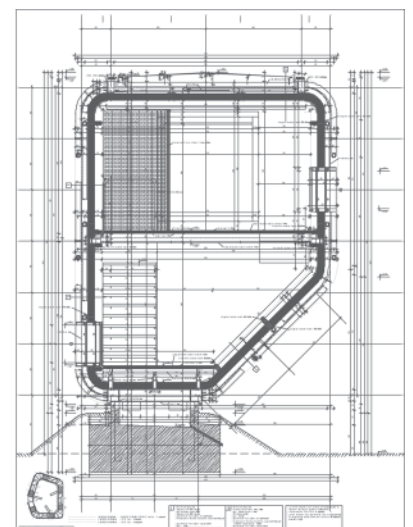
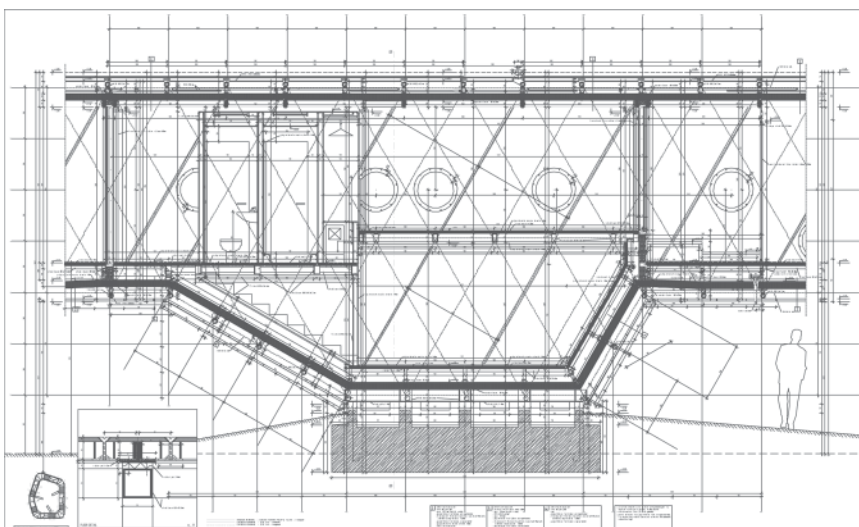
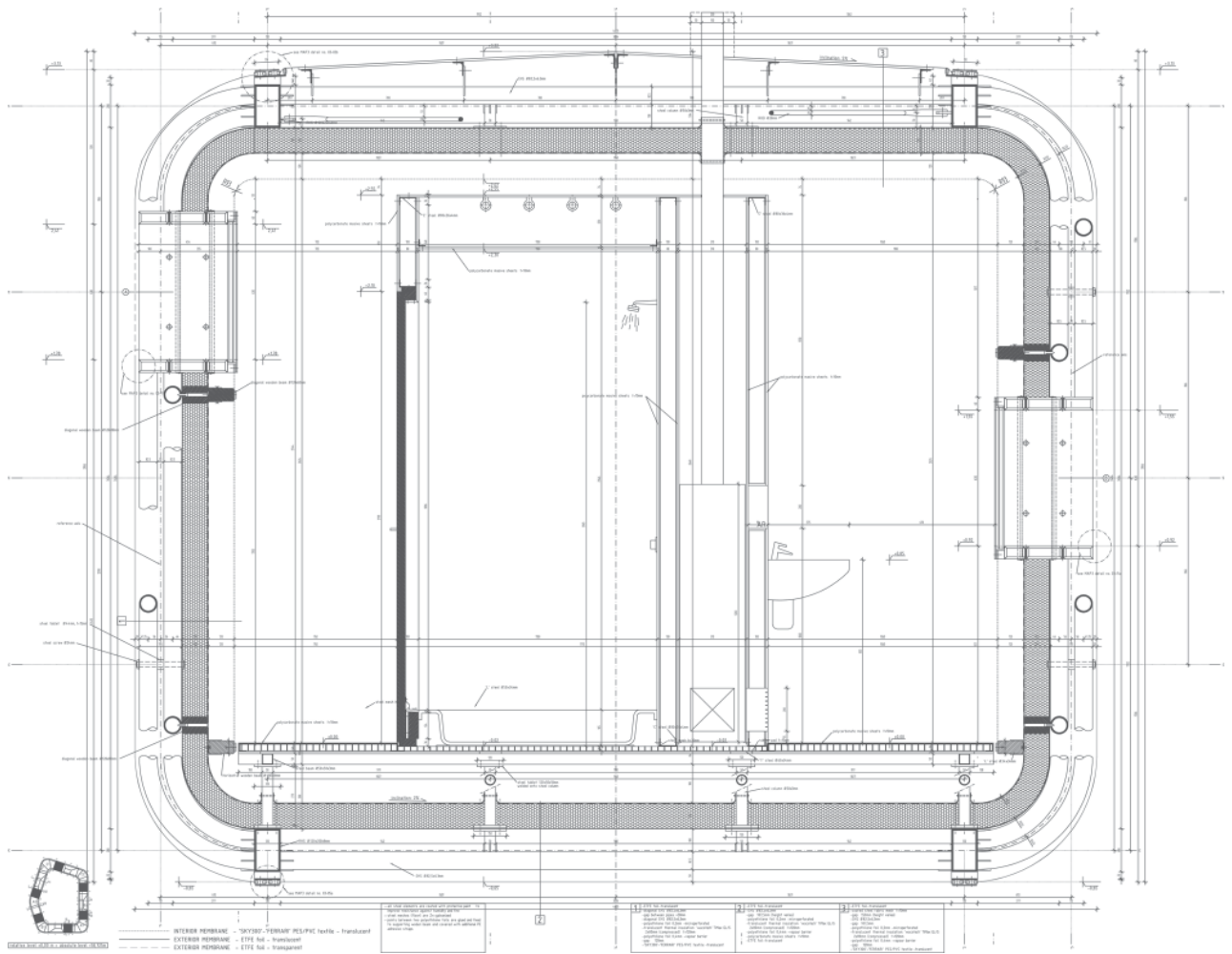
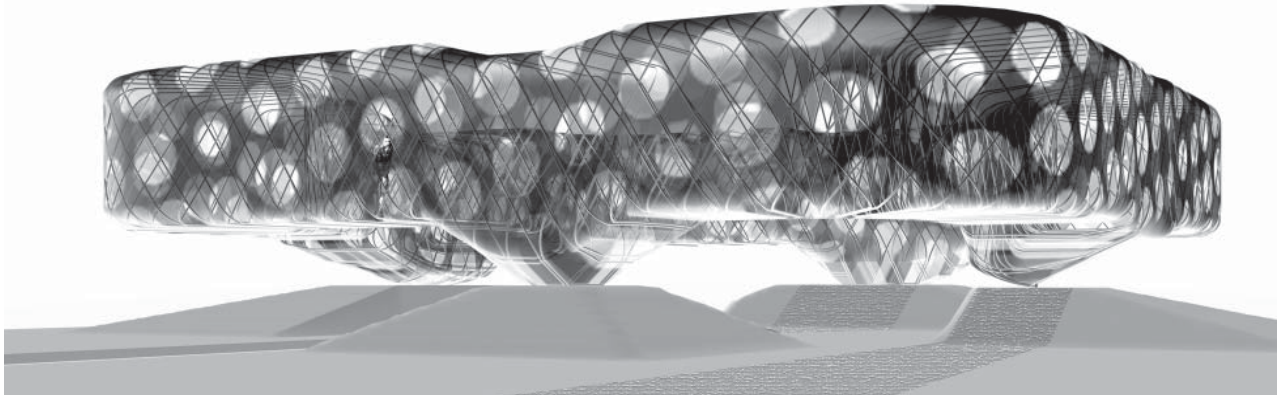
AGRUPAMIENTOS EN XIAYANG



MODELOS



PLANTA NIVEL ACCESOS



SECCIONES CONSTRUCTIVAS



Gracani Housing

Njiric+

El proyecto «Gracani housing» se localiza en la entrada del barrio Gracani, cerca del área de Mihaljevac, a aproximadamente 5 kilómetros de la plaza Jelacic de Zagreb.

En un solar de 2.400 m² en una colina oriental de la ciudad se implantaron tres bloques aterrizados, cada uno de ellos incorporando 3 o 4 departamentos en uno o dos niveles cada uno. Todos los departamentos son diferentes uno de otro.

Entre las casas, que tienen grandes ventanales hacia el este, hay cuatro calles internas plantadas con cerezos japoneses formando un cerco verde que en primavera, al florecer contrastan contra el fondo de las fachadas blancas.

Aunque cada vivienda tiene su propia entrada que asegura la privacidad de la misma, hay senderos, espacios parquizados y patios de juego para los niños, dentro de un jardín directamente conectado.

La inevitable falta de edificios de vivienda en los alrededores de Zagreb, combinada con la falta de gusto en la cultura residencial dominante, resulta en un gran apetito de metros cuadrados de vivienda moderna, favorecido por la posibilidad de alejarse de la contaminación del centro de la ciudad.

Para ello se propone:

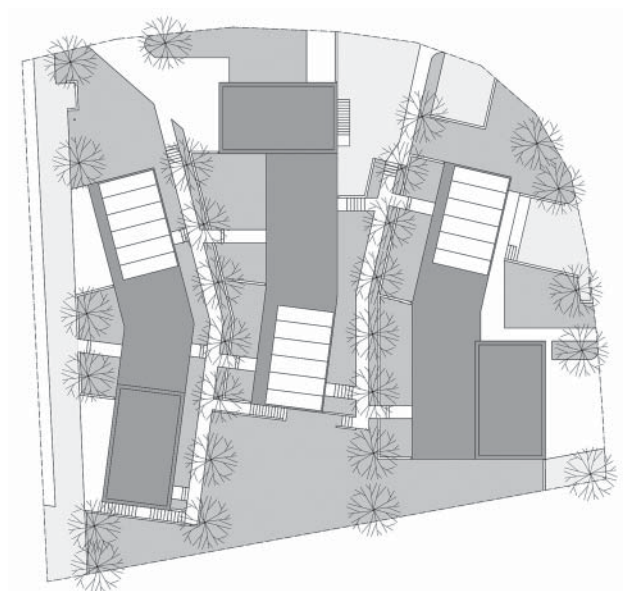
- una alternativa al tipo de “villa urbana” como punto de partida.
- FOT máximo vs. lujo como desafío local.
- Una topografía demandante como criterio organizativo (todas las casas están paralelas a las curvas de nivel).
- Un corte aterrizado para un continuo contacto con el terreno (sin balcones).
- Jardines como elementos unificadores del conjunto.
- Terrazas jardín e invernaderos (estudios) permitiendo libertad en el habitar tanto como participación colectiva, dejando el impacto de los cambios al pequeño lugar que ocupa el techo.
- Un corte particular, diferencia en altura los espacios diurnos (h = 3.10 m) de los nocturnos (h = 2.60 m). ■

FICHA TECNICA

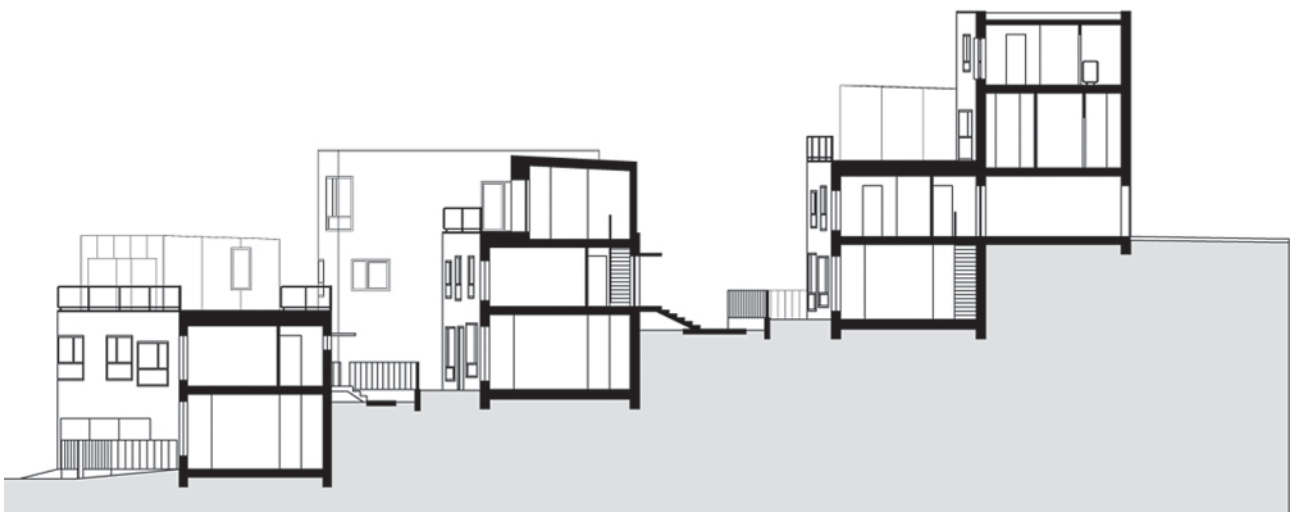
<i>créditos :</i>	njiric+ arhitekti
<i>tamaño:</i>	1669 m ²
<i>cliente:</i>	CIPEA, Nanjing, Mr Lu Jun
<i>proyecto:</i>	2005
<i>construcción:</i>	2006



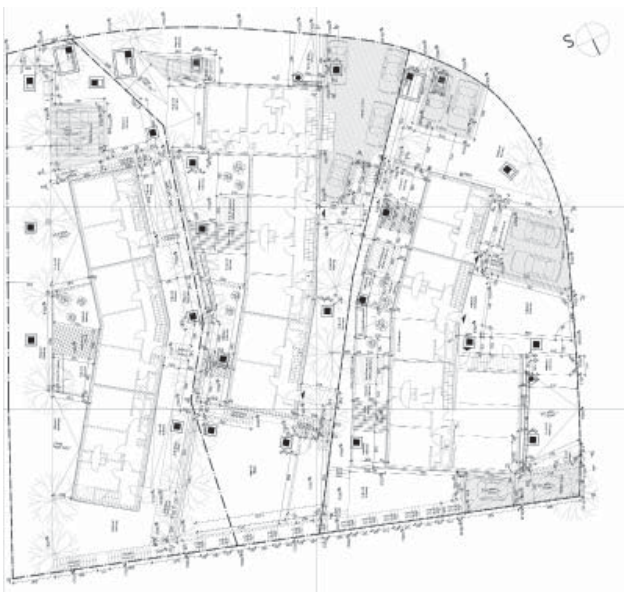
MODELO ELECTRÓNICO



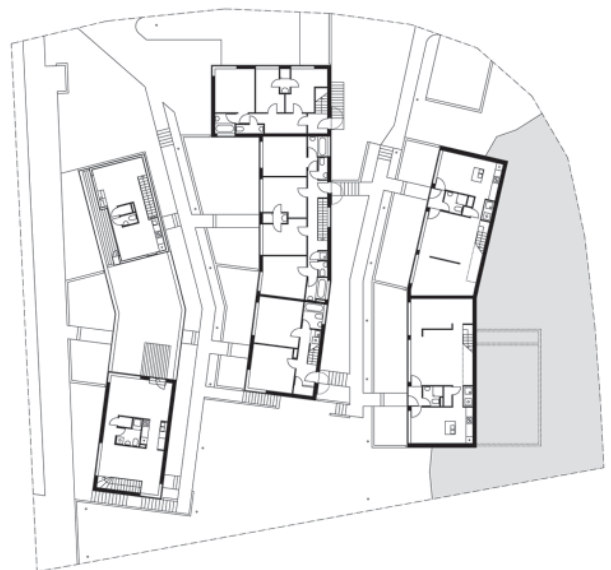
IMPLANTACIÓN



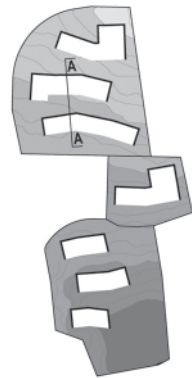
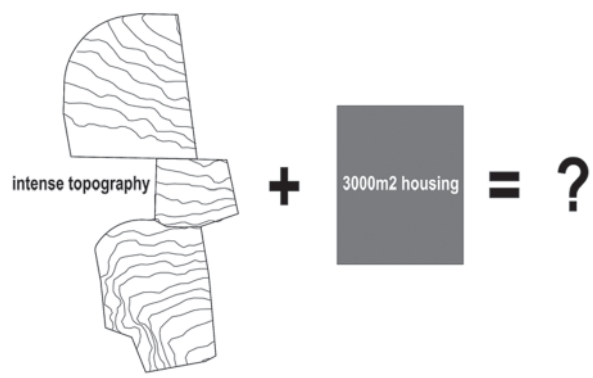
SECCION TRANSVERSAL



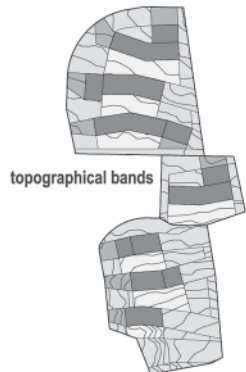
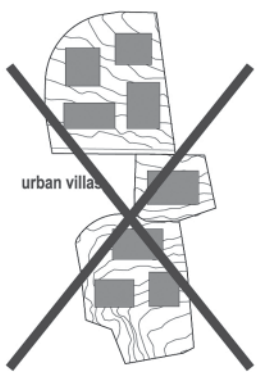
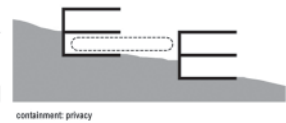
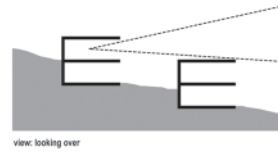
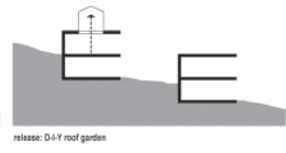
PLANTA NIVEL ACCESOS



PLANTA NIVELES ALTOS



topographical opportunities / sectional benefits



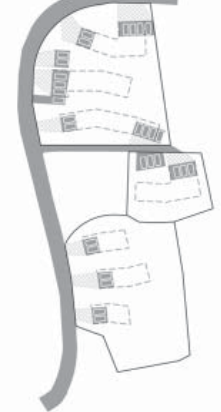
pedestrian access and protective greens



open spaces



car access and park



- D+Y roof garden
- private gardens
- driveways with grass infilled pavens
- wild terrain
- buffer green

DIAGRAMAS CONCEPTUALES



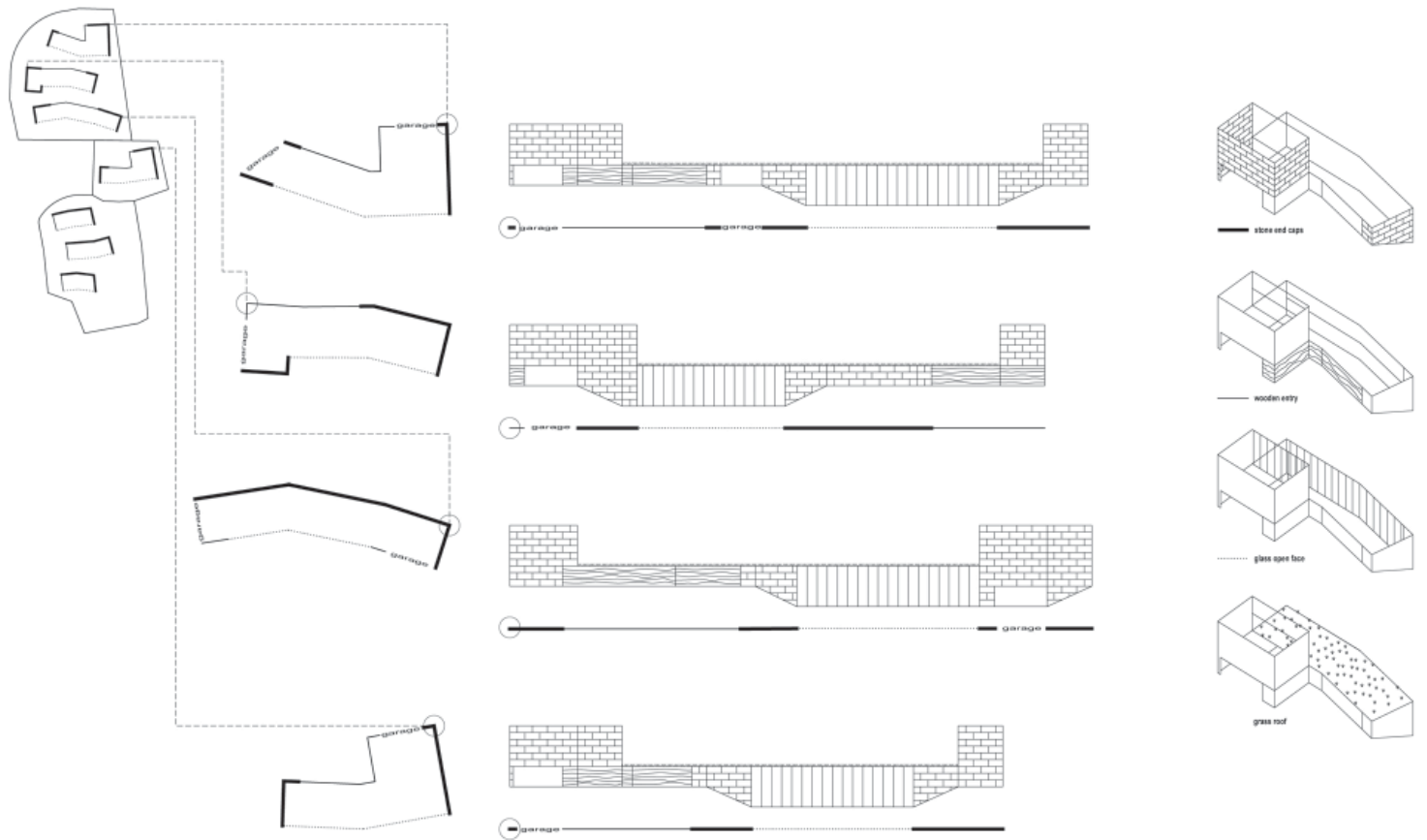
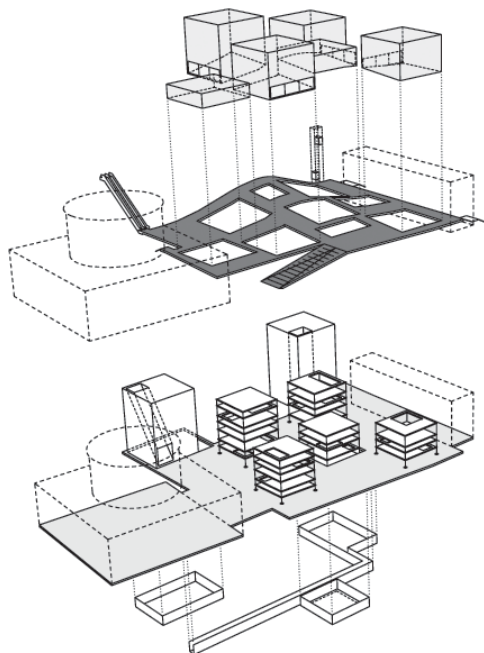


DIAGRAMA DE CERRAMIENTOS



Concurso para la ampliación de la Biblioteca Pública de Estocolmo, Suecia

Njiric +



DIAGRAMAS DE INTEGRACION

CRISTALES EN EL FLUJO: La búsqueda de un nuevo circuito para la ampliación de la Biblioteca de Asplund como dos equipamientos replegados.

Precisión: La apariencia urbana de la nueva biblioteca se subordina en un diálogo con el edificio de Asplund definiéndose como una Landmark y como un dispositivo tectónico.

Definición: Una relación balanceada de artefactos y topografía, en los cubos en la base, hacia la colina, hacia la vieja biblioteca y entre ellos mismos.

Objetivo: Una buena visibilidad de la colina del Observatorio desde el Odengatan se mantiene como elemento del Genius Loci.

Complejidad: La sintaxis específica del nuevo conjunto forma un juego interactivo de las partes constitutivas – el podio derivado de Asplund y los cristales.

Ordinario: Una reformulación del programa corriente (una biblioteca, un espacio comercial, y un paisaje) puestos en una nueva relación.

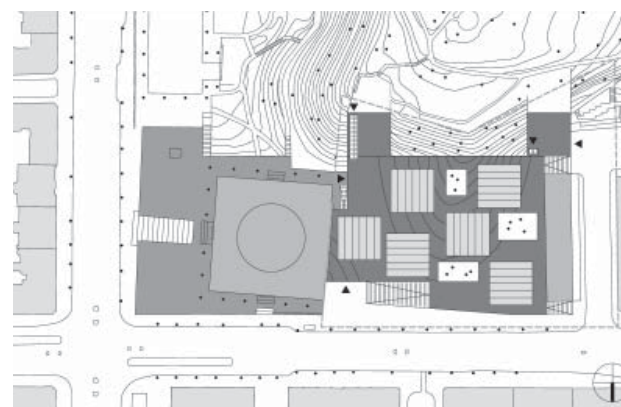
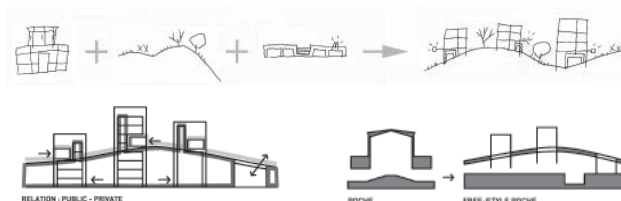
Acceso público: El entorno peatonal se organiza como una red de senderos y lugares conectando la base de la colina con las escaleras y ascensores públicos incluso con los programas subterráneos como la estación de metro y el shopping.

Urbanismo estacional: el “Plano de Implantación Invernal” se concibe como una superficie nevada continua esfumando los límites entre edificio y colina, entre lo natural y lo artificial. Emerge como una sóla entidad.

Valor Colectivo: La activación de la superficie superior del basamento como una superficie pública elevada se ocupa insertando programas públicos parásitos en los cristales, como un organismo huésped inundado por los parásitos. Una condición de hibridación.

Patios: Una transición visual entre público y privado, un contacto entre los paseantes y los usuarios de la biblioteca como un posible aspecto socializador.

Local: La presencia de depósitos de material aluvional glacial que han modelado la topografía de la ciudad son interpretados una



IMPLANTACIÓN

insinuación para modelar la base como una colina extruida.

Cristales en la corriente: Volúmenes tectónicos estereométricos de gran capacidad de memoria están inmersos en el flujo de información y de personas.

El Hall de consulta: una serie de diversos espacios públicos flexibles, fáciles de transformar en poco tiempo.

Poché urbano: el espacio de Asplund clásicamente concebido se transforma en un poché libre mediador entre espacio públicos y privados.

Poética: Imaginar las huellas de los pasos en el espacio público nevado iluminado por los cristales como grandes luminarias en un parque continuo que va desde el Observatorio hasta el Odengatan: El paisaje de la ausencia.

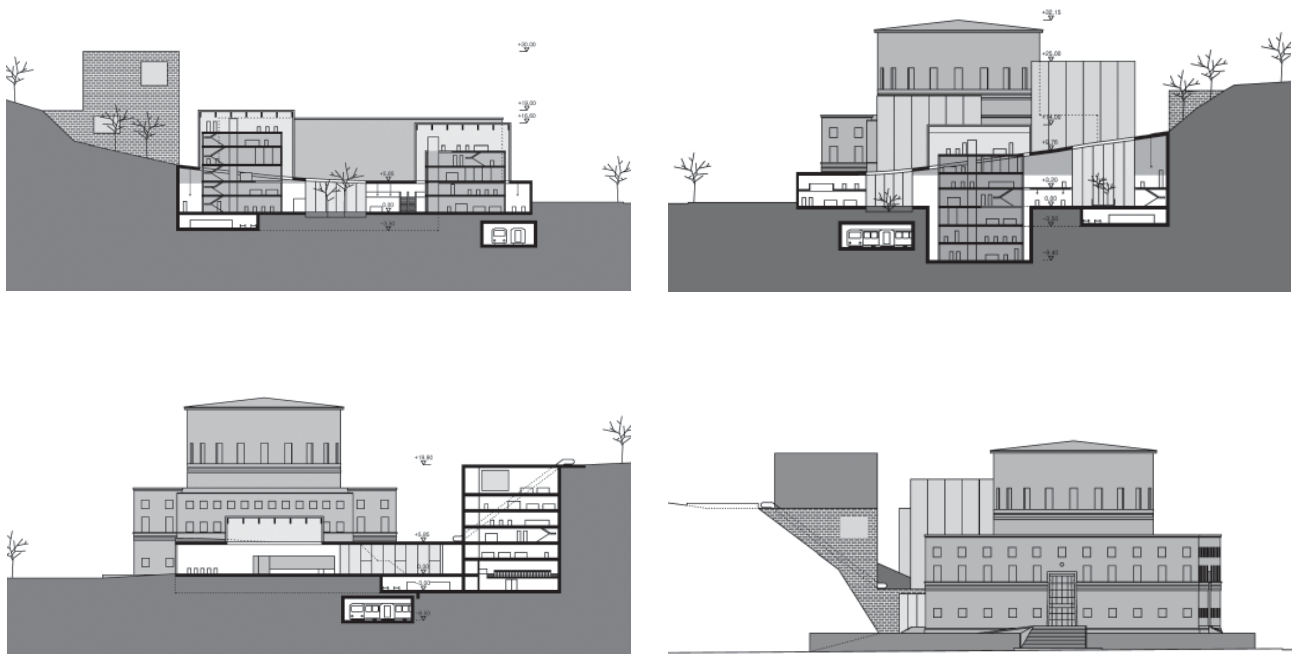
Materiales: Agotando el concepto general, Ladrillo oscuro para la base, cristal templado para los vidriados (una referencia a Sigurd Lewerentz).

Domesticidad: Los interiores de la biblioteca ofrecen una sensación de la calidez hogareña escandinava. En intencionada contradicción con el criterio de lo público, varios hogares a leña, alfombras sofás y sillones equipan varios espacios. Todos los espacios intentan ofrecer un ambiente amigable.

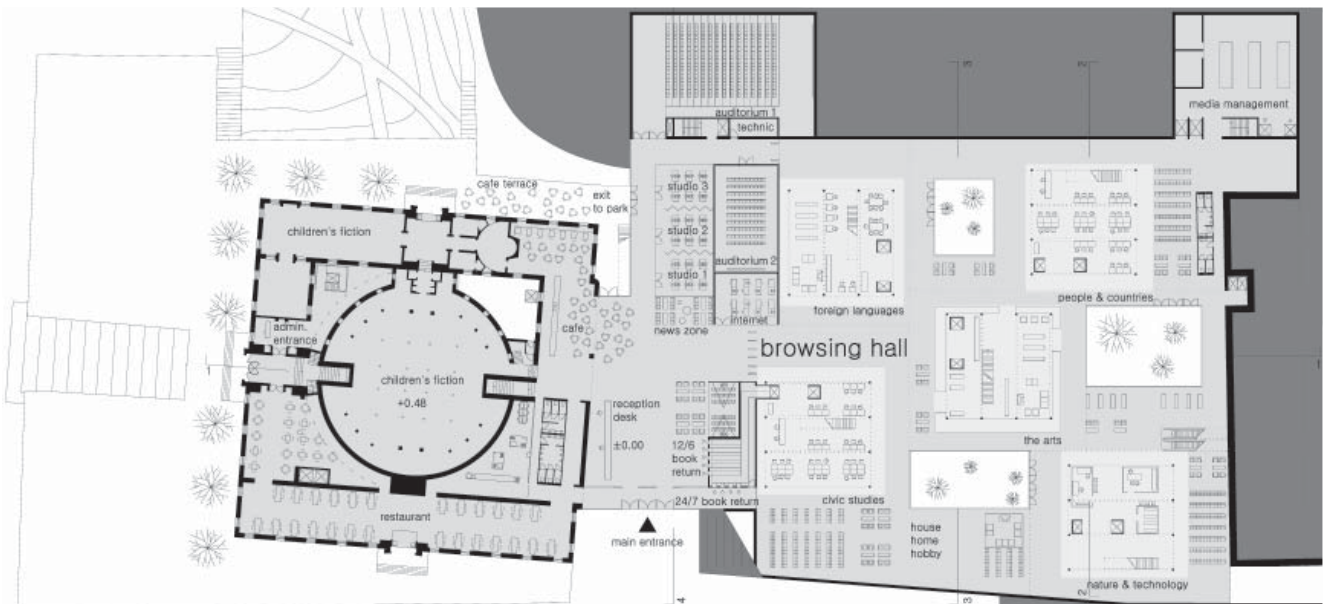
Viabilidad: los aspectos estructurales mantienen un bajo perfil, sin formas espectaculares, priorizándose la calefacción y todos los sistemas de confort.

Innovación. Una biblioteca fácil de usar: La biblioteca comprende dos áreas: A- Ficción, en la biblioteca de Asplund como templo del conocimiento, ficción e innovación. B- No- Ficción, en la ampliación, promoviendo entornos vívidos en el hall de consulta y ambientes más serenos para estudios temáticos, estableciéndose según las áreas del conocimiento. La biblioteca es un espacio donde es fácil de orientarse y de rápida conexión con accesos y sistemas de movilidad.

Servicio de entrega rápida: Material solicitado On Line puede ser retirado y entregado en un mostrador especial de acceso rápido. ■



SECCIONES TRANSVERSALES Y ALZADO OESTE

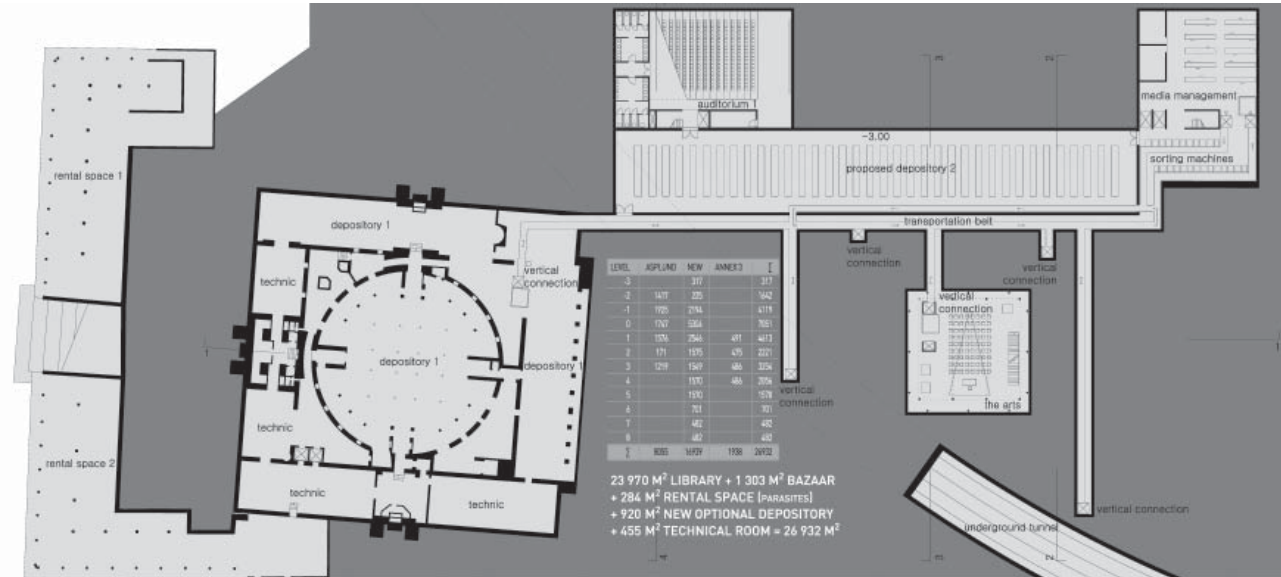


PLANTA NIVEL 0

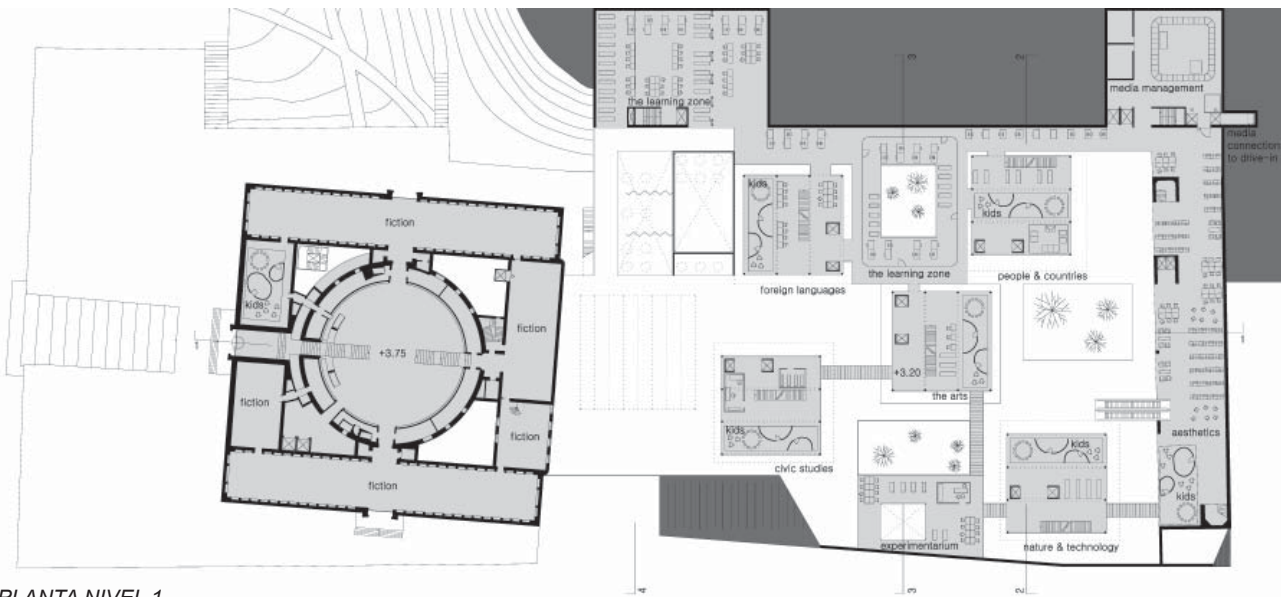




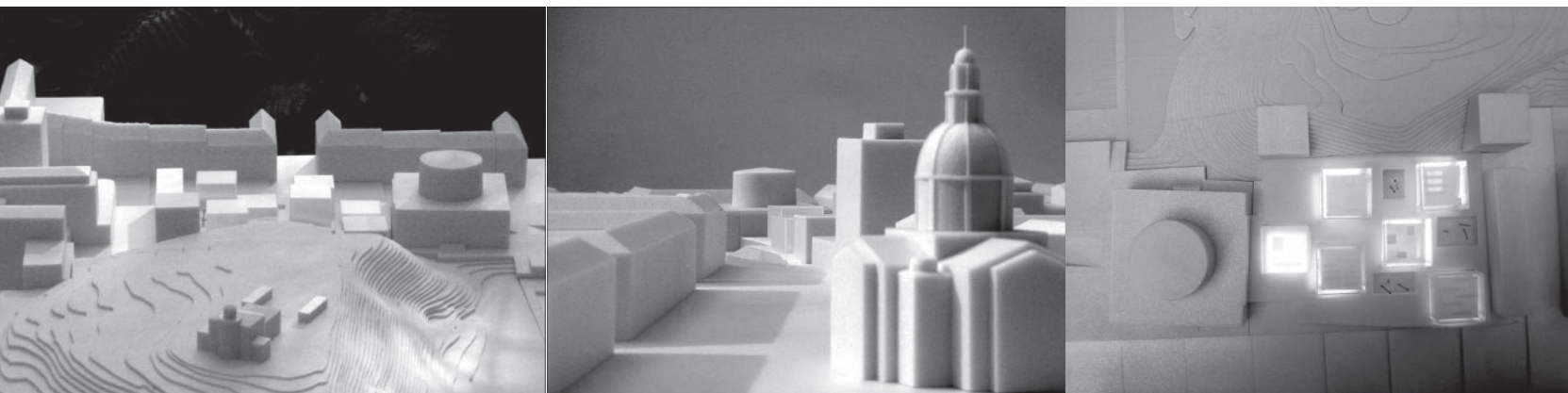
SECCIONES LONGITUDINAL

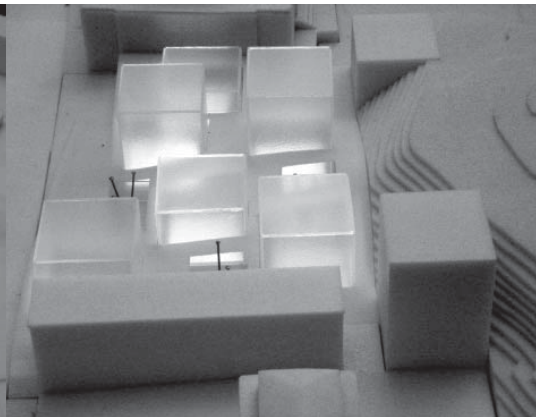
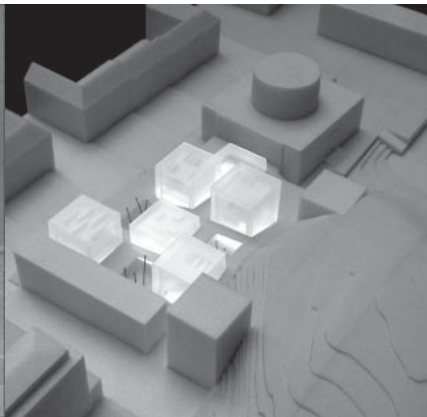
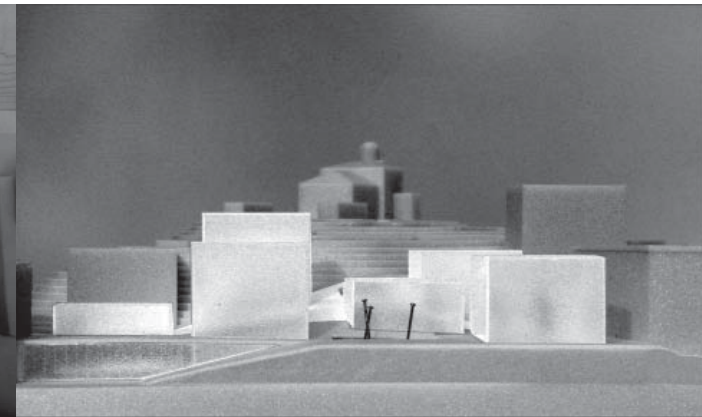
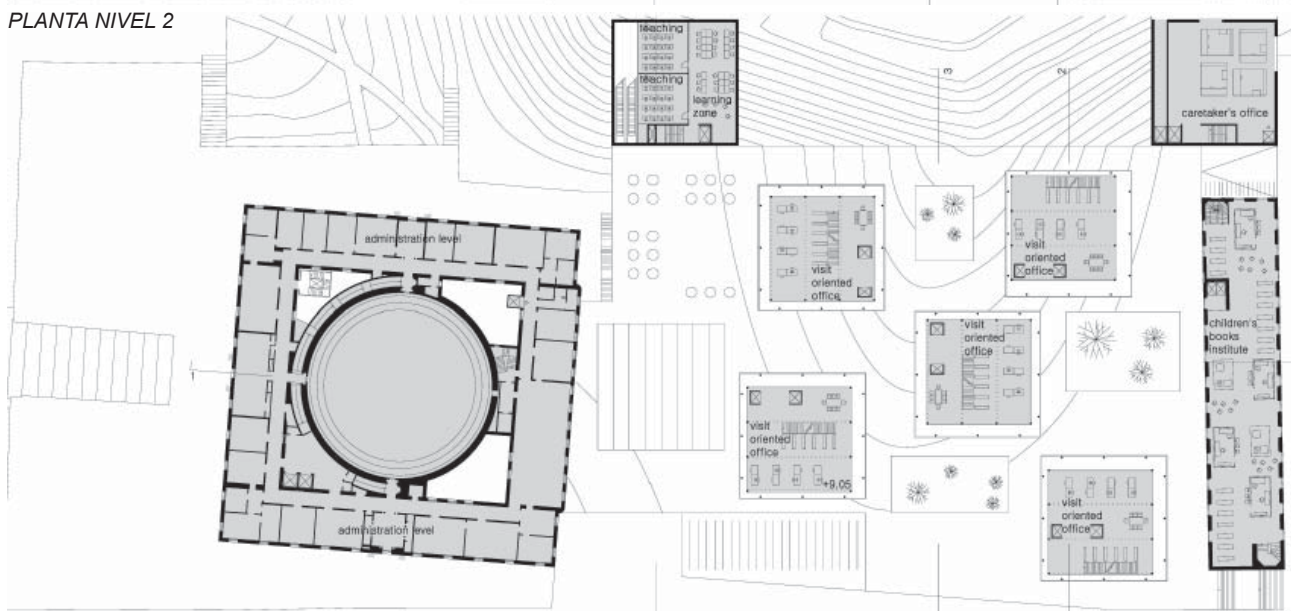
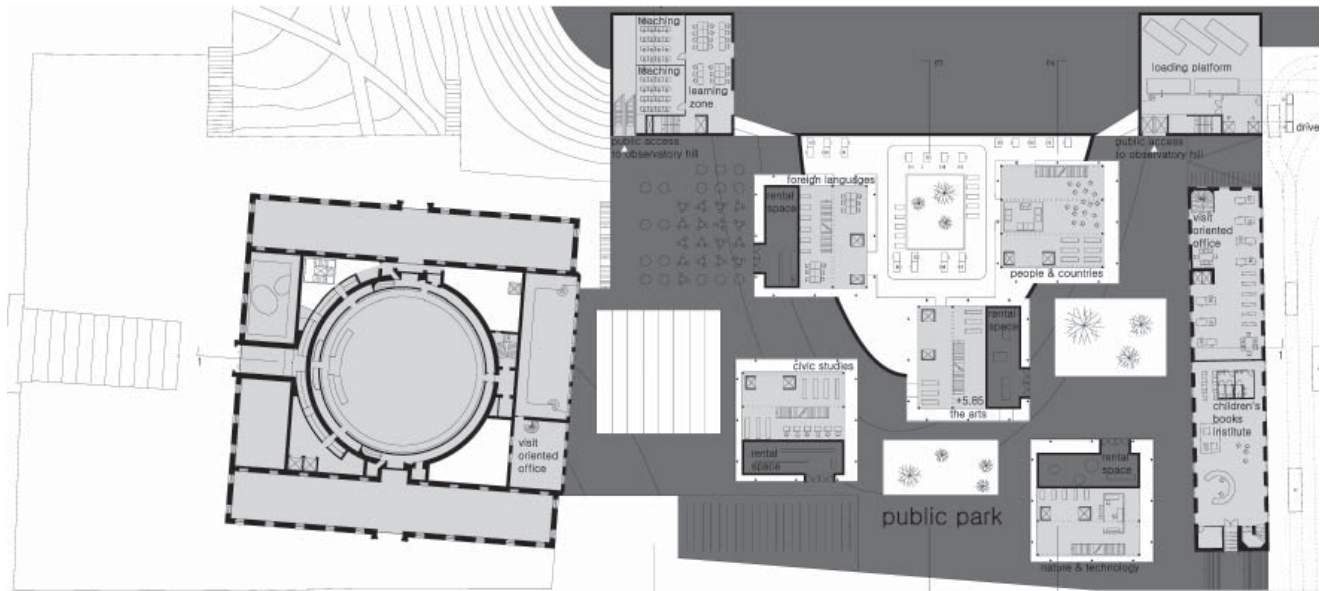
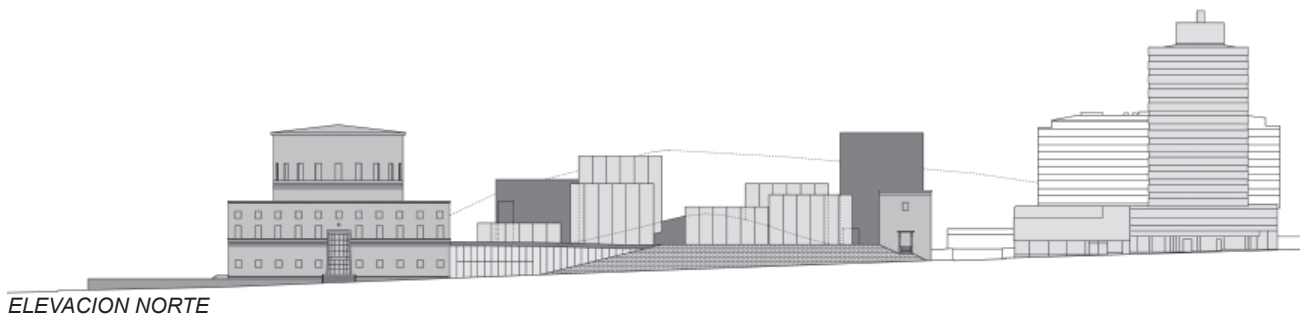


PLANTA NIVEL -1



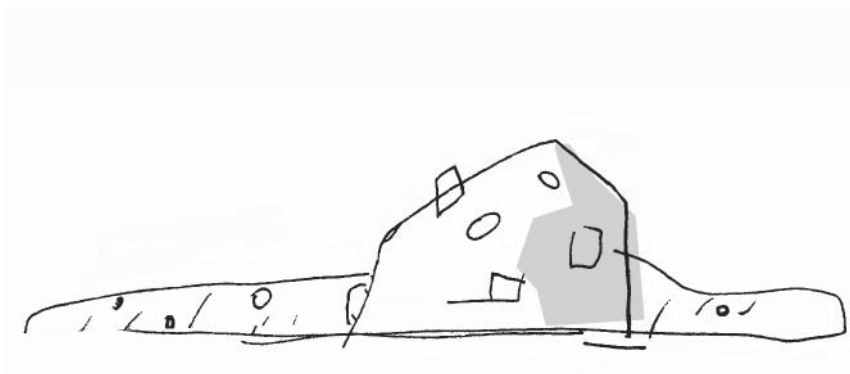
PLANTA NIVEL 1





Race House - Sljeme

Njiric +



FICHA TÉCNICA

<i>Creditos:</i>	njiric+ arhitekti d.o.o. Hrvoje Njiric Zvonimir Basic Davor Busnja
<i>Estructura:</i>	P&D d.o.o. Zagreb Hrvoje Petrovic Josip Galic
<i>Servicios:</i>	Arup GmbH, Berlín Brian Cody BMP d.o.o. Zagreb Milan Vukovic
<i>Programa:</i>	Punto Logístico para el campeonato Mundial de Esquí.
<i>Sitio:</i>	Monte Medvednica, Zagreb
<i>Tamaño:</i>	1200 m2
<i>Cliente:</i>	Ciudad de Zagreb
<i>Año:</i>	2004

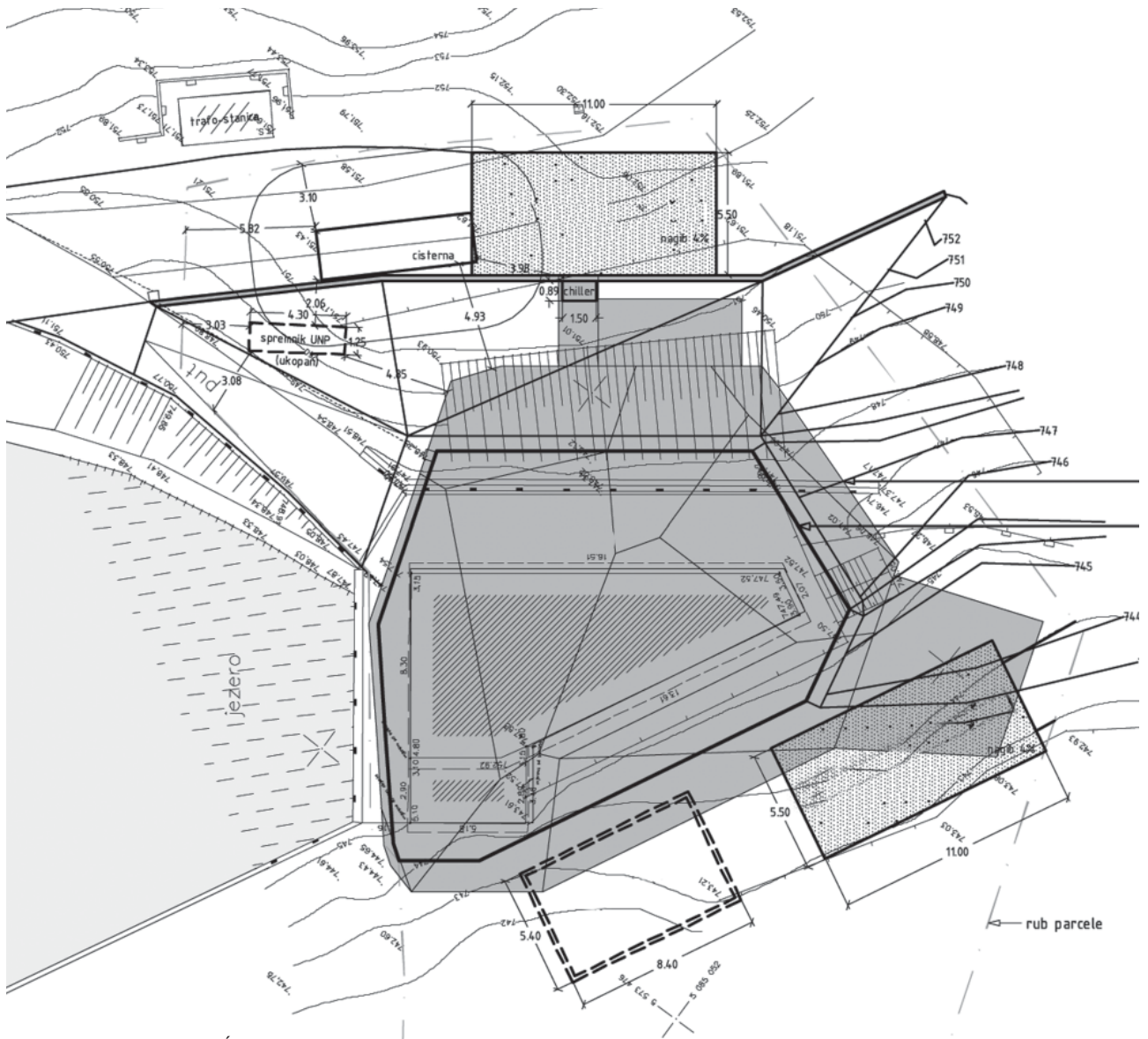
Sitio. La situación en el parque natural y el Resort de esquí de la montaña de Medvednica perfilaron el proyecto; se propone una estructura de bajo impacto, ajustada a la cuesta y al bosque circundante. La necesidad de una buena visibilidad de la línea de llegada definió la altura total del edificio. La brecha entre la parte superior y la planta de energía existente en el nivel más bajo, ofreció la posibilidad de insertar programas adicionales, como el restaurante, el café, los guardarropas y espacios de almacenamiento. La manipulación en tres dimensiones del volumen total tenía por fin estos objetivos principales: minimizar la masa del edificio, perfeccionar la ganancia solar y habilitar una relación visual apropiada de la traza de la competencia de esquí.

Energía. Más allá la eficacia térmica, diseñada por Arup de Berlín, esta resuelto por un sistema específico de ventilación natural en de ocho mangas redondas para la sección del restaurante. La decisión de usar sólo dos “ventanas”, una para el restaurante, la otra para los asuntos de la carrera, se debe también a la intención de poseer mínimas pérdidas de energía.

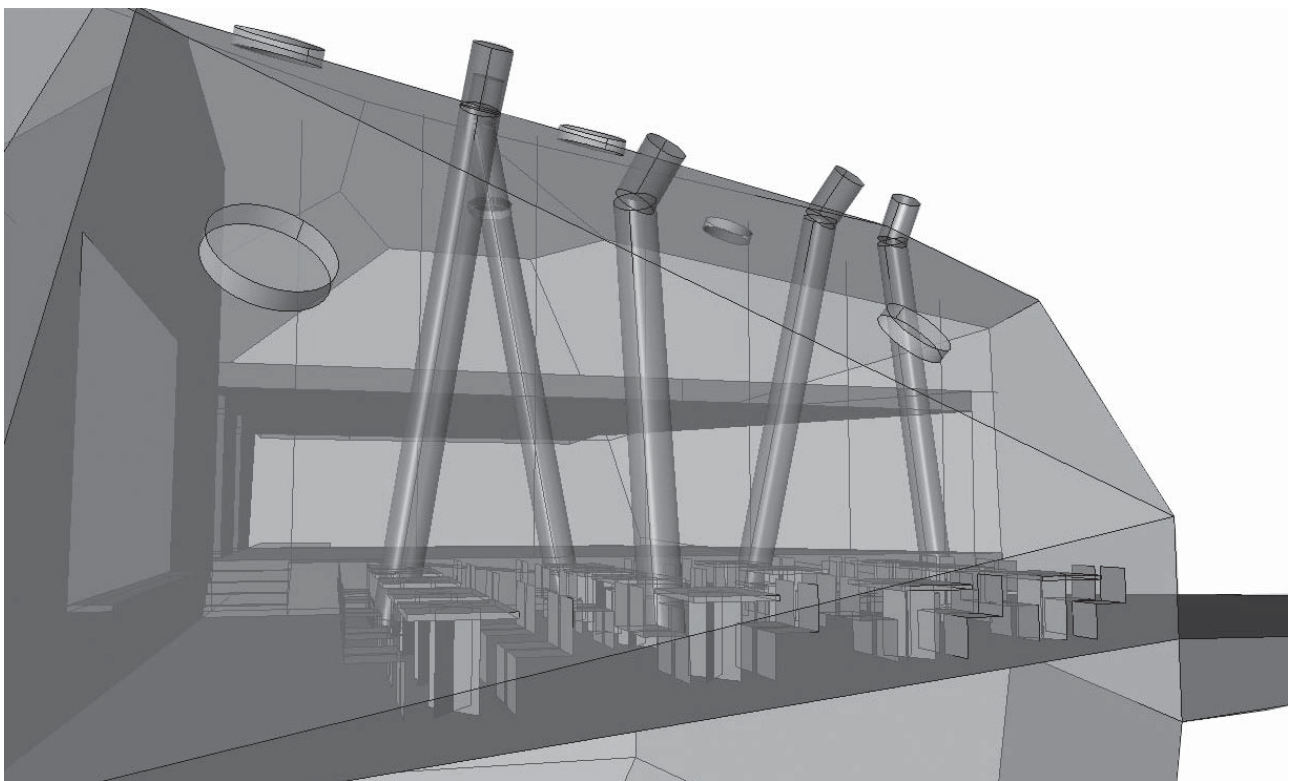
Programa. Debido a los éxitos de la medalla de oro olímpica y campeona del mundo, la croata Janica Kostelic, se confió a la ciudad de Zagreb la organización del Campeonato Mundial de Esquí Series 2004-05, por primera vez en la historia del esquí en Croacia. La “casa de la carrera”, punto logístico esencial del evento, debía ser localizada cerca de la línea de llegada y albergar los cronómetros Swatch, el refugio del locutor y la radiodifusión, y las oficinas de los organizadores.

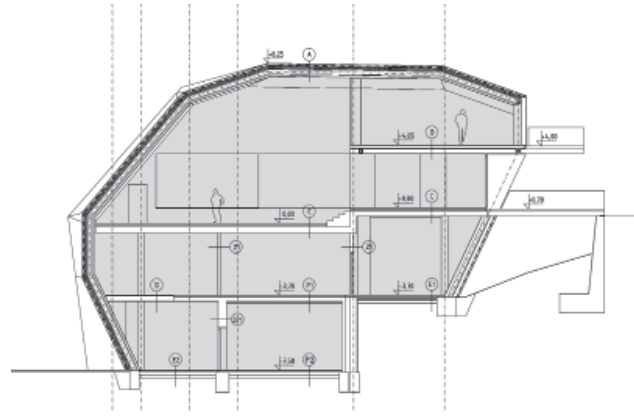
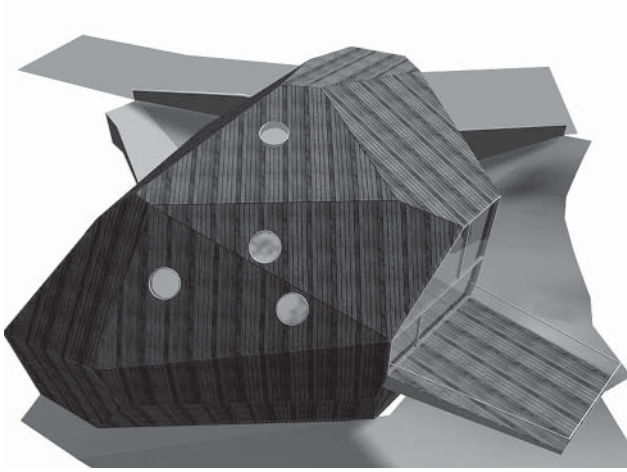
Construcción. Debido al datos desfavorables del ensayo de suelos y a la estación fría para ejecución de la obra, se escogió una construcción de acero ligera. Inicialmente envuelta con una membrana impermeable como capa exterior, finalmente terminó con un cerramiento de madera, debido a las demandas del Ministerio de Cultura. Semejante acción produce un criterio “retro” en la obra con ecos del modernismo de los edificios olímpicos de Cortina d’Ampezzo de los años sesenta. ■



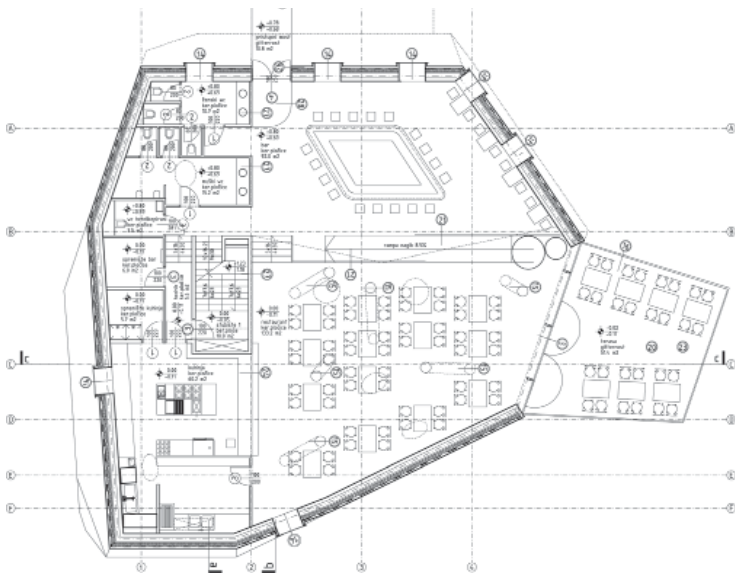


PLANO DE IMPLANTACIÓN

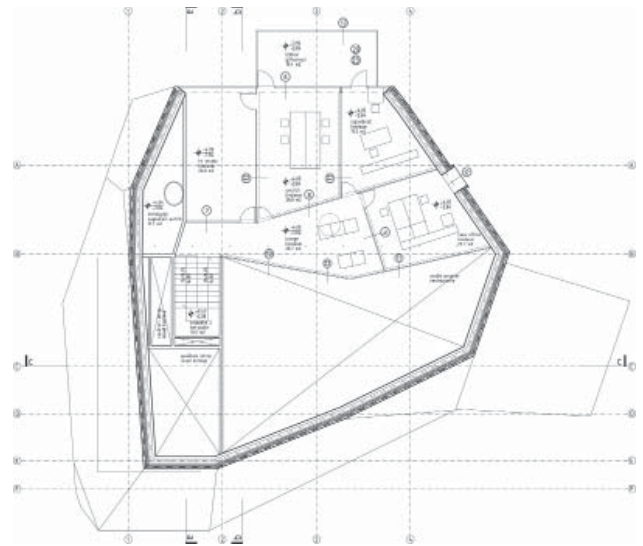




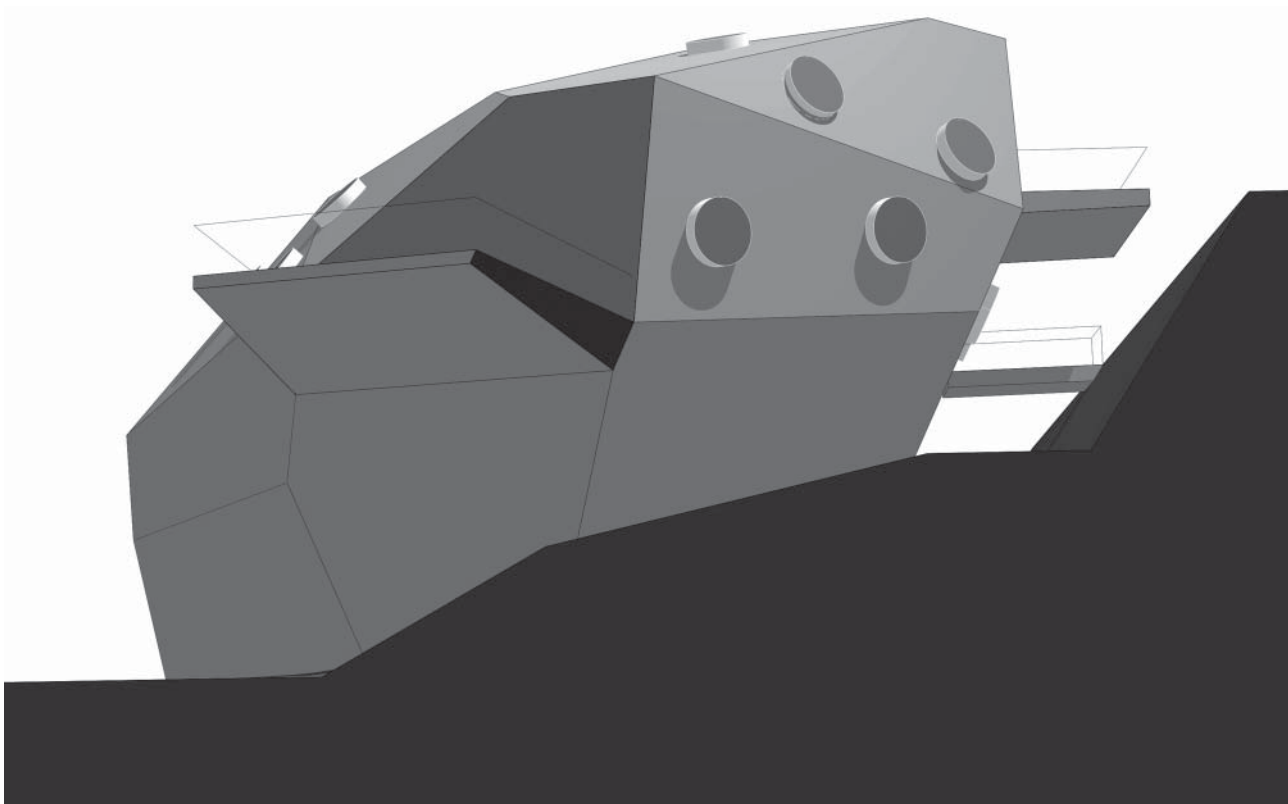
SECCIÓN

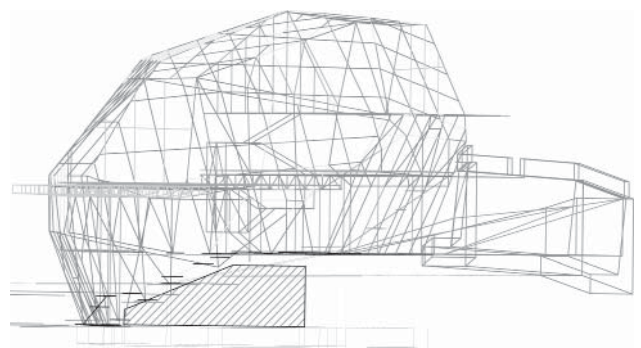
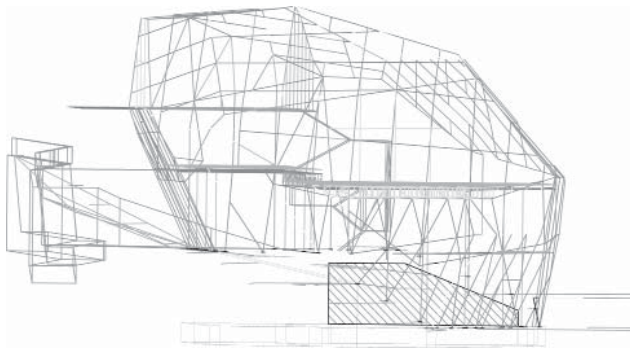


PLANTA NIVEL 0

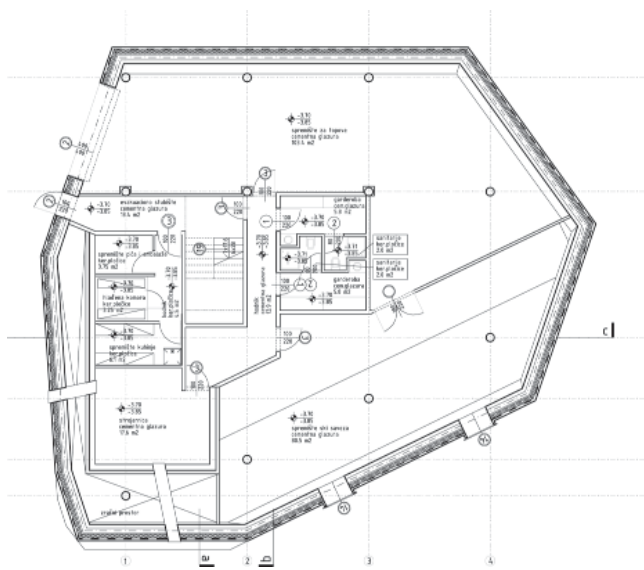


PLANTA NIVEL + 1

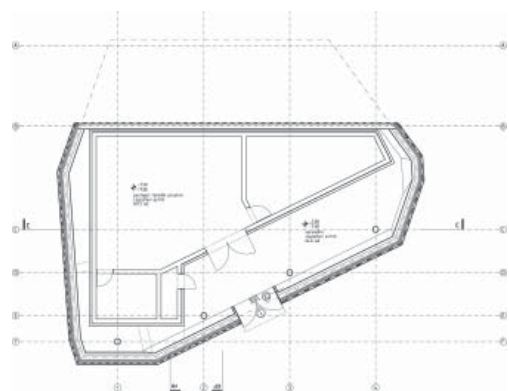




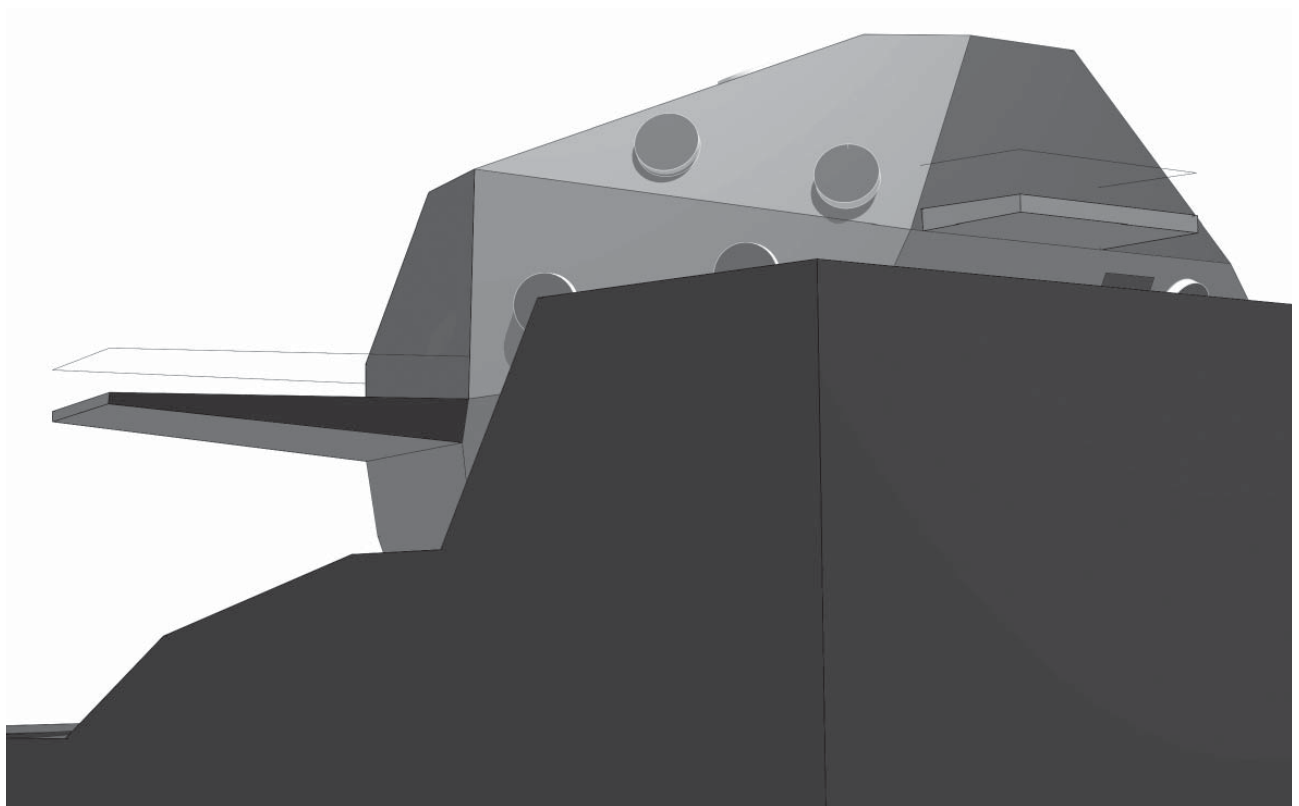
ALZADOS



PLANTA NIVEL -1



PLANTA NIVEL -2



Experiencia Luque

José Eduardo Cubilla

FICHA TÉCNICA

nombre de la obra: Experiencia Luque

datos de situación: República del Paraguay, periferia marginal de la ciudad de Luque, barrio Makai, calle sin nombre.

Fecha de redacción del proyecto: setiembre, octubre 2003.

Fecha de finalización (1era. etapa): diciembre 2003.

Autor del proyecto: arquitecto José Eduardo Cubilla.

Colaboradores: Noelia y Sebastián, dra. Paola Kunzle, Silvana Cubilla, Monserat, estudiantes de arquitectura: Achón, Monserat Acosta, Diana Baruja, Leticia Bogado, Silvia Bonzi, Gladis Casati, Claudia Corvalán, Mara di Tore, Gabriela Fernández, Jose Galeano, Alberto Godoy, Guillermo Lamonaca, Florencia Laran, Pilar Lopez, Juan Sebastián Molinas, María José Migliore, Estefanía Netto, Juan Silvio Nogue, Juan Pablo Núñez, Alberto Núñez, Dahiana Paredes, Noelia Sánchez, Sebastián Sevillano, Gonzalo Stanley, Karen Torres, Rocio Ricardo.

Lugareños: Antonio Juan Julio, Coronel, Ignacio Caire, Lorenzo Gabriel(12), Carmen(11), Jorge(10), Rebeca(8), Jennifer(8), Susana(4) Rosalía(3)...

Propietario: Isidro Cabrera.

Empresa constructora: Estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción / Luqueños del lugar.

Presupuesto total: 2.540 dólares.

Superficie construida: 70 m²



Casa para una familia de huérfanos. Esta obra es el trabajo de colaboración de una comunidad social, de arquitectos y de estudiantes con el objetivo de proteger de la marginalidad a un grupo de hermanos huérfanos.

Luque / Barrio Makai

Lugar de la periferia... marginal y peligroso... lugar de la soledad y de tristezas, de ruinas y brutalidad, de dejadez y melancolía, de la exclusión y marginación... pero también territorio virgen o abierto a la innovación, lugar de expansión y crecimiento, lugar nuevo, joven, caótico, espacio de lo imposible, futuro de la ciudad.

“La estética de la periferia” no puede ser una estética dócil.

“El urbanismo de la periferia” no puede ser un urbanismo conformista.

La fuerza del lugar en la periferia es la ausencia de lugar.

Una experiencia....tierra para cosechar.... tierra para habitar...

Entrar en lugares caóticos o problemáticoshacer.... transmitir una nueva tecnología....experimentar....compartir....

una nueva mirada...levantar el autoestima de la gente, y también la nuestra.... aprender...

El desafío consiste en lograr un refugio a partir del lugar, de la tierra y de la gente .

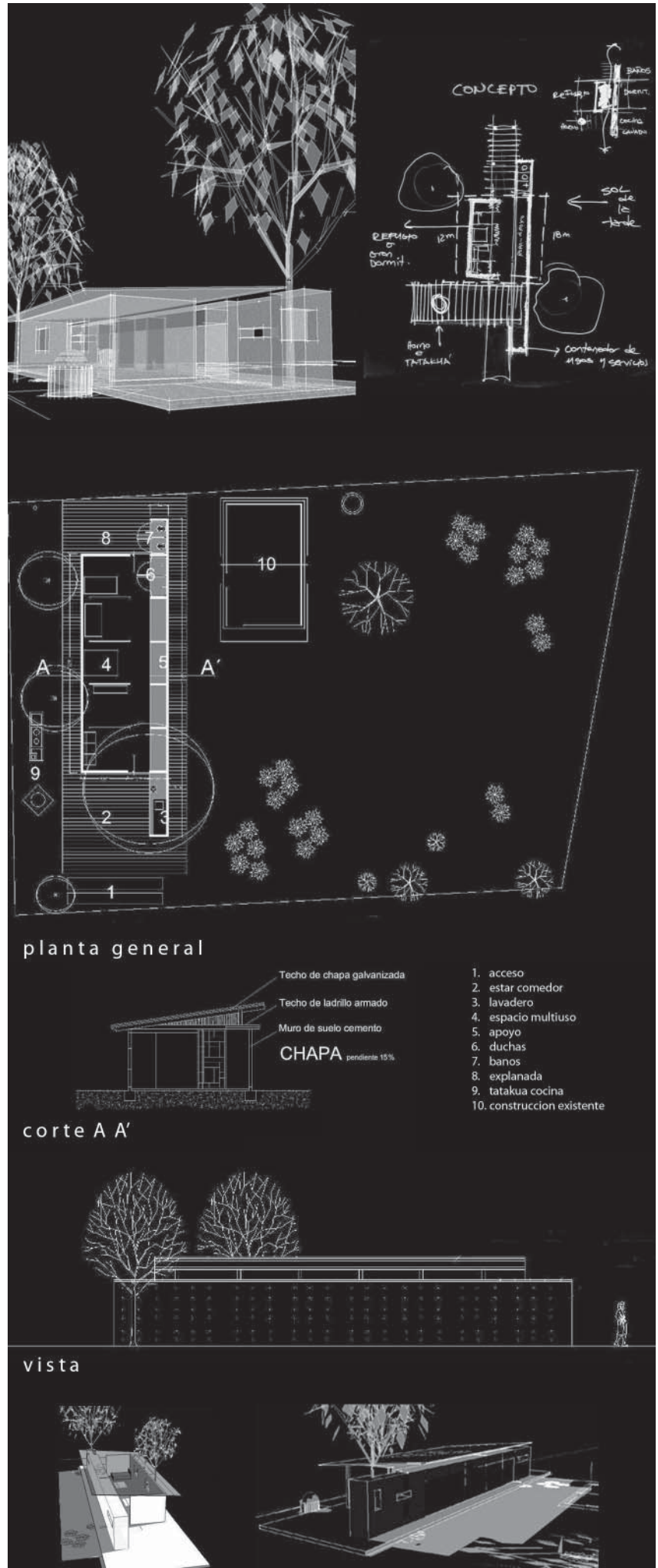
Con un sistema de autoconstrucción que consiste en comprimir el suelo con mínimo de cemento y aguaLevantar muros... nosotros lo construimos, ellos lo construyen..... es artesanal .. y económico.

¿Una cubierta?...telas, carpas, plásticos, chapas.....tejas....ladrillos? Efímera o fija

No sabremos. Proponemos varias opciones. El tiempo y la gente decidirá!... Las estructuras están vivas...llenas de sudor ,desdichas y alegrías....la suerte esta echada.

Un volumen de tierra.... Un contenedor de usos, serviciosy un espacio flexible (refugio) entre 2 mangos(sombra).

Sistema constructivo de paredes portantes de tierra compactada. ■



Casa Gavilán - Wild

Yona Muñoz y Sergio Fanego



FICHA TÉCNICA

<i>Datos de situación del Proyecto:</i>	País: Paraguay, Ciudad: Asunción, Calle: Tte. Espinoza, Número: 1.330, Barrio: Los Laureles.
<i>Fecha de redacción del Proyecto:</i>	Octubre/2004
<i>Fecha del final de obra:</i>	Septiembre/2005
<i>Autores del Proyecto:</i>	Yona Muñoz, Sergio Fanego.
<i>Colaboradores:</i>	Solano Benitez, Cristina Cabrera, Lorena Silvero, Guillermo Fanego arquitectos, Enrique Granada ingeniero.
<i>Propietaria:</i>	Raquel Gavilan y Carlos Wilda,
<i>Empresa Constructora:</i>	Yona Muñoz, Sergio y Guillermo Fanego arquitectos.
<i>Presupuesto Total:</i>	Dólares USA: 26.000.-
<i>Superficie construida:</i>	287 m ²



FRETE

Programa de necesidades y condicionamientos previos.

Un presupuesto ajustado y un terreno de dimensiones poco comunes (7.5 x 52) fueron los principales condicionantes para la concreción de la propuesta.

El pedido de la cocina como espacio principal de la casa, dadas las costumbres de la familia y de la madre, que pasaba largas horas en la misma, fue otro dato para la distribución de los espacios. Además se previó una etapabilidad del proyecto en caso de que el presupuesto no de, para la construcción de la totalidad, dado que los ingresos de la familia (comerciantes) eran fluctuantes.

Una pronunciada pendiente hacia el fondo del terreno, reclamaba una postura de la casa para con el exterior.

Justificación de la solución compositiva adoptada.

Atendiendo la etapabilidad se propusieron dos bloques de dos niveles cada uno. El primero era el de la cochera y área de servicio, del cual en principio se podía prescindir en primera etapa, pero que luego se llegó a concretar en obra gruesa. El segundo contenía: estar, comedor, cocina y dormitorios.

Estos bloques se "acomodaron a la pendiente", quedando el nivel inferior semi-enterrado, característica que hasta el día de hoy es ponderada por los propietarios, ya que confiere a la zona de dormitorios una frescura que no se interrumpe y que es de vital importancia en un país donde las temperaturas oscilan los 35° C. Este diálogo entre bloques y pendiente es lo que define la espacialidad de esta propuesta. El atravesamiento del primer bloque, casi un hueco de ladrillos que enmarca la dimensión del solar, luego el patio intermedio que nos recuerda el nivel original del suelo en ese punto, convierte a la casa en una

especie de documento de lo que estaba y lo que fue.

El bloque principal, donde se ubica la cocina dominando las vistas (la madre es casi una vigía del hogar a la vez que cumple sus quehaceres) balconea posteriormente sobre la diferencia de nivel, que ya es de casi un piso, es ya el patio posterior, que salvaguarda 3 cocoteros que superan ampliamente a la altura de todo el edificio. Comenzamos a nivel de vereda y terminamos en el balcón.

Características constructivas generales de la edificación.

La estructura es de mampostería portante de ladrillos, un sándwich con el interior de hormigón cargado in situ. Este sistema casi artesanal de construcción facilitó el ajuste del presupuesto a los requerimientos. La estructura es soporte, cierre, y ornamento.

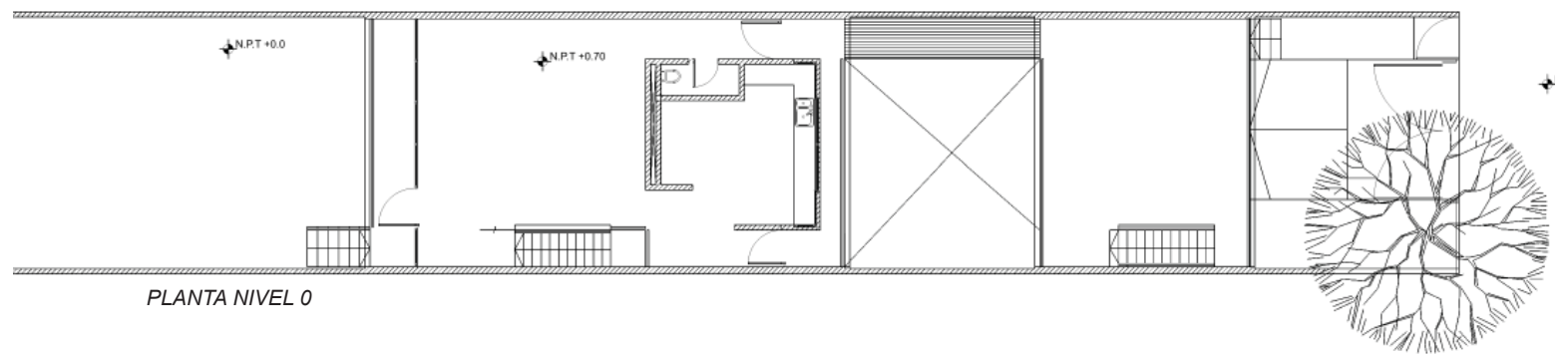
El ladrillo es llevado, como anteriormente se hizo en la casa fanego, hasta las aberturas, que en los dormitorios hacen las veces de muros móviles y que permiten una generosa ventilación y luminosidad.

Casi una reutilización total de los materiales de la demolición de la casita existente, completan el documento.

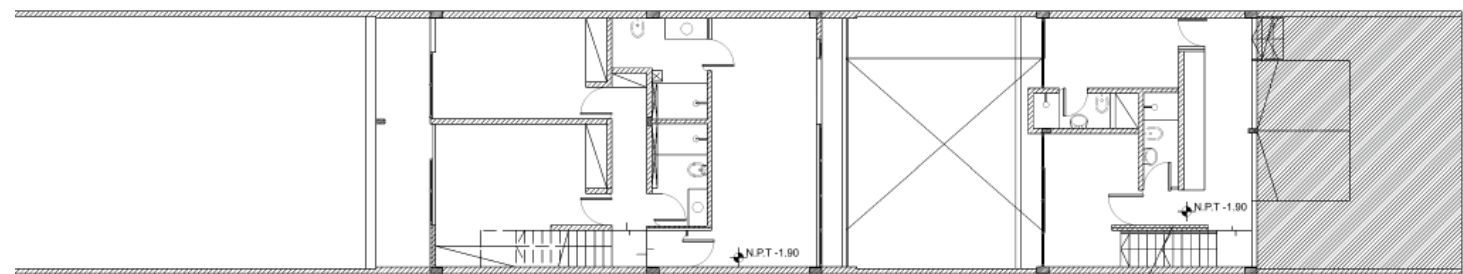
La techumbre es salvada con una cubierta de hormigón que descansa sobre una primera capa de ladrillos, que quedan como cielo raso y detalle específico para la conservación de la temperatura.

Se construyeron unas pasarelas de madera para la comunicación de los bloques.

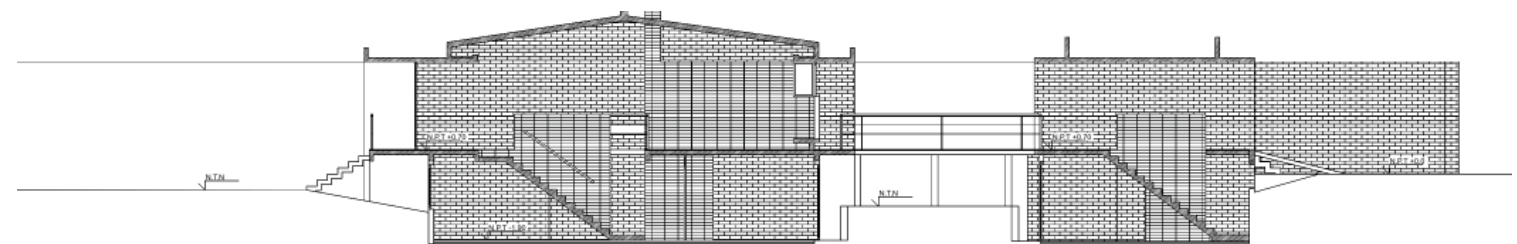
Un detalle que cabe mencionar es la rampa-filtro para los vehículos, construida de una malla estructural para no dejar en sombra el nivel de abajo. ■



PLANTA NIVEL 0

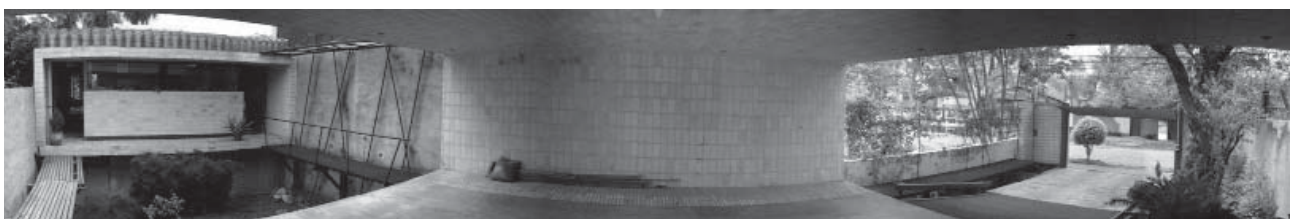
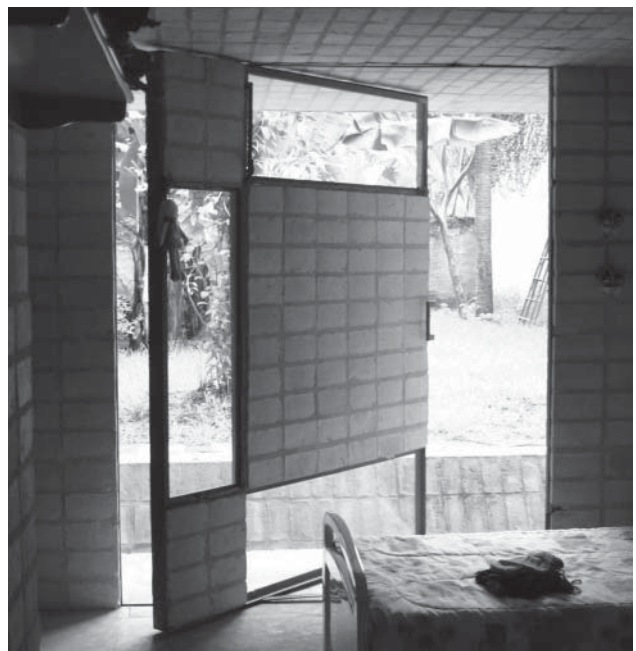
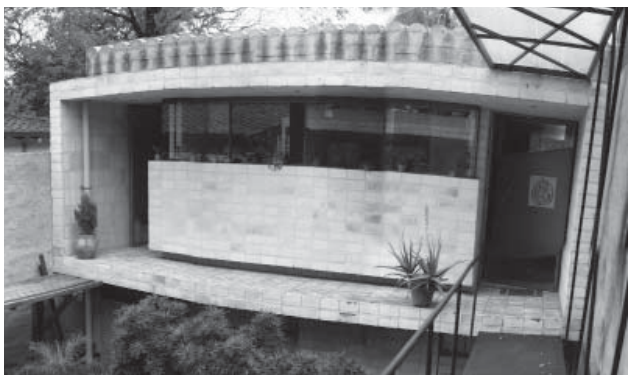
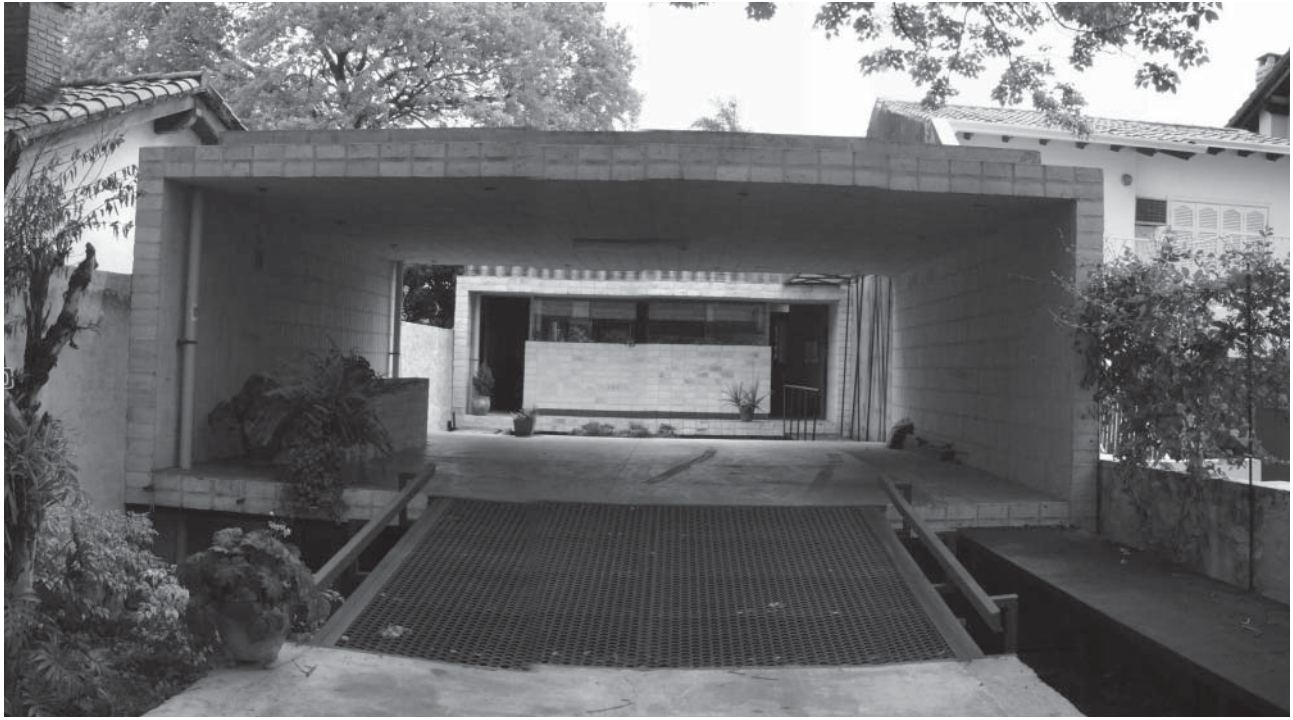


PLANTA NIVEL -1



CORTE LONGITUDINAL





Casa Mburucuya

Yona Muñoz y Sergio Fanego



FICHA TÉCNICA

<i>Datos de situación del Proyecto:</i>	País: Paraguay, Ciudad: Asunción, Calle: Tte. Alvarenga, Nro: 1.180, Barrio: Mburucuya
<i>Fecha de redacción del Proyecto:</i>	Octubre/2005
<i>Fecha del final de obra:</i>	Noviembre/2006
<i>Autores del Proyecto:</i>	Yona Muñoz, Sergio Fanego.
<i>Colaboradores:</i>	Diego Ovando arquitecto, Enrique Granada ingeniero.
<i>Propietaria:</i>	Tania Rejalaga.
<i>Empresa Constructora:</i>	Yona Muñoz, Sergio Fanego, arqs.
<i>Presupuesto Total:</i>	Dólares USA: 75.000
<i>Superficie construida:</i>	380 m ²
<i>Créditos fotográficos:</i>	Larissa Rojas – el taller.

Programa de necesidades y condicionamientos previos.

El proyecto fue condicionado por el pedido de un extenso programa, lo que dejaba, en un terreno de 12 x 30 una posibilidad mínima de patio.

En Paraguay el espacio abierto es extremadamente valorado, el paraguayo goza de vivir el exterior, disfruta de su patio. Se entiende, por ende, que los espacios públicos sean tan poco utilizados, no hay cultura de plaza, ni paseo.

También teníamos que conciliar, que el encargo fue hecho por una corredora inmobiliaria, que quería ofrecer algo diferente a sus clientes, en la actualidad todo lo que es para la venta se sitúa en un marco de híbridos eclécticos que por la recurrencia en los mismos recursos formales, han hecho casi un tipo de lo que se vende. Debíamos cumplir con específicos requisitos de mercado, como medidas amplias y ciertos tips que hacen fácil la venta del inmueble, pero a la vez teníamos que re-interpretar los mismos para dar paso al nuevo producto. Esto fue un desafío hasta en la elección de los materiales, ya que debíamos incluir por ejemplo el revestimiento de piedra negra, (material muy apreciado por los compradores), en algún lugar de la casa, que como entenderán, en las casas que se suelen realizar para la venta, suele aparecer la piedra como revestido de pilastras, o como manchas en el acceso, en fin como un “decorado”, que viste de status el objeto de venta.

Otro dato recibido con el terreno fueron los dos gigantes mangos que se ubicaban lateralmente alineados y que hasta ahora dan sombra al 50% del terreno.

Justificación de la solución compositiva adoptada.

La propuesta buscó convertir todo en patio. Ya no existe más,

el modo de apropiación de una porción del terreno para lo construido y su residuo el patio, sino que todos los espacios envuelven, descubren, insinúan, acompañan a ese exterior tan añorado.

Dos bloque flotantes (dormitorios de hijos, y el de dormitorio de los padres) sobrevuelan el terreno, sin casi apoyos intermedios, definiendo sombras en donde se ubica el resto del programa (comedor, estar, cocina, comedor íntimo, área de servicio, cochera). Estos bloques son atados por la escalera que sigue con la tarea de descubrir vistas y promenade.

Continuidad, es lo que define la experiencia de recorrido de esta casa, nunca el espacio es definitivo, siempre hay algo más, un más allá, que descubren las paredes de ladrillos a la vista y aberturas que avanzan como con un recorrido líquido sobre las fachadas. En planta Alta se tiene la posibilidad incluso de conquistar el techo y de tener la visual de toda la nueva zona urbana de Asunción.

Los mangos son conservados y uno de ellos atraviesa uno de los bloques. En un principio, aviamos calculado un aventanamiento continuo menor en torno al patio del primer mango, ya que no querían que los habitantes se vieran cara a cara desde sus dormitorios, pero al estar ya en etapa de construcción nos dimos cuenta que nuestro mejor filtro era la tupida copa del mango, como resultado las aberturas se ampliaron siendo el árbol lo que daba la intimidad.

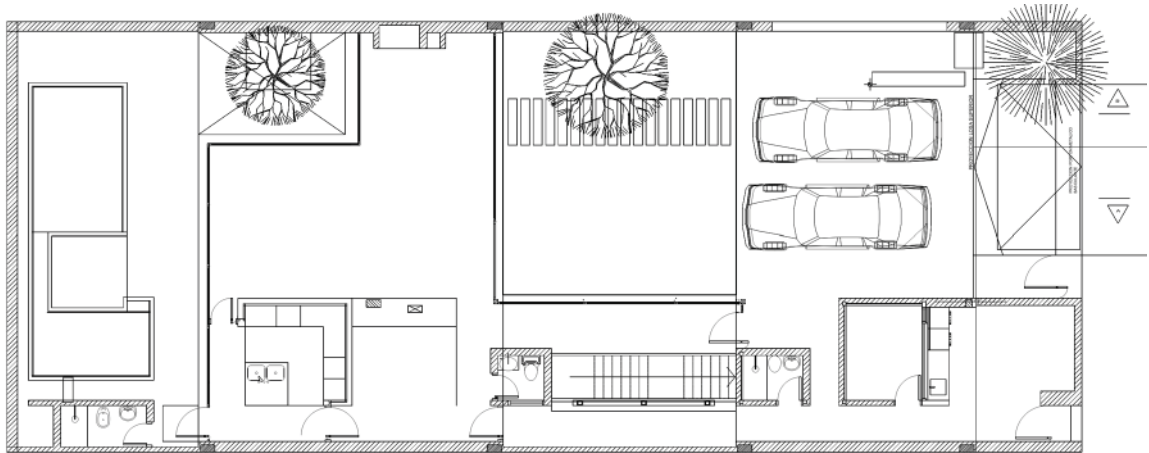
Características constructivas generales de la edificación.

La estructura de hormigón salva en varias ocasiones la luz de lindero a lindero, además por las características portantes del suelo debíamos tener la menor cantidad de apoyos.

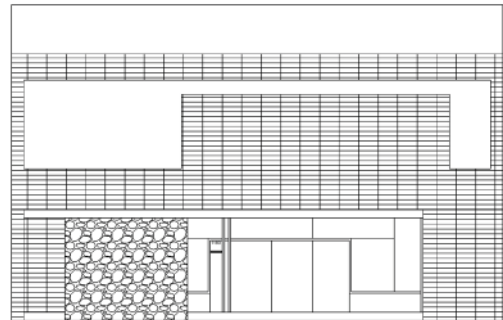
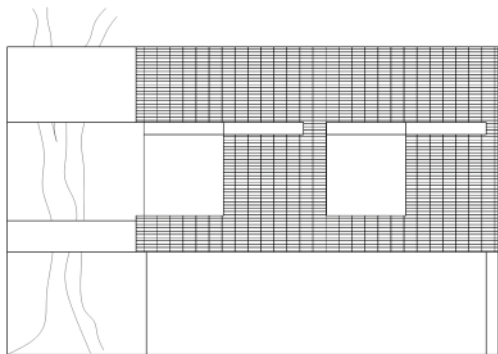
El ladrillo común a la vista, coloca el detalle que completa no solo como cierre el espacio, sino que sirve de aliado a la hora de tamizar la luz y convertirla en una clara calidez. El ladrillo lo invade todo, y da paso a las cintas de piedra que despegan toda la mampostería de planta baja. La piedra sube a planta alta sólo en el espacio de la escalera.

Se experimentó con una posibilidad más del ladrillo, la de colgarlo que las vigas superiores, a través de una malla de varillas que nacían de la estructura de hormigón principal, este detalle ingravido, nos ayudo a mostrar más a los mangos y, dotó de una interesante abstracción en ciertos rincones de la casa.

Para cumplir con superficies de color, la casa tiene “toques” como la chimenea, el muro apoyo del dormitorio de los padres, y los muros de los vecinos que nos ayudo a contrastar la monocromía del ladrillo. ■

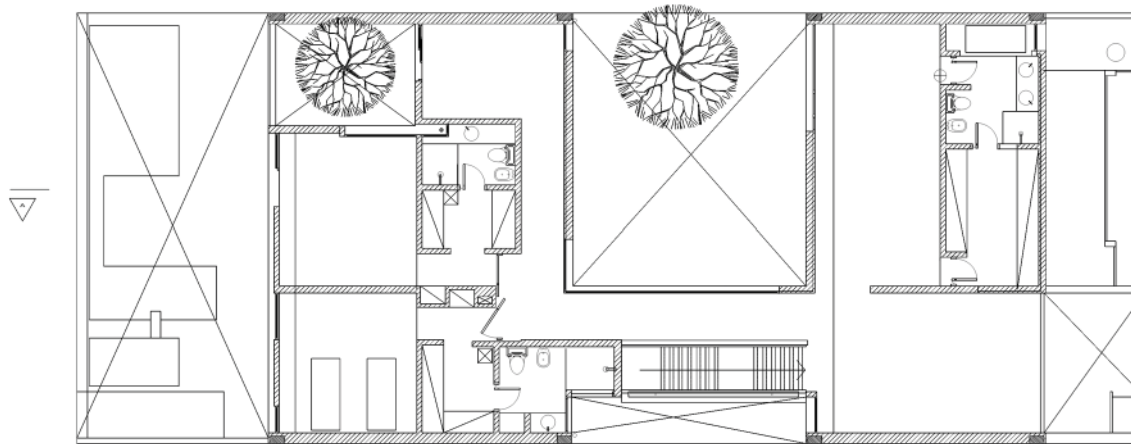


NIVEL 0

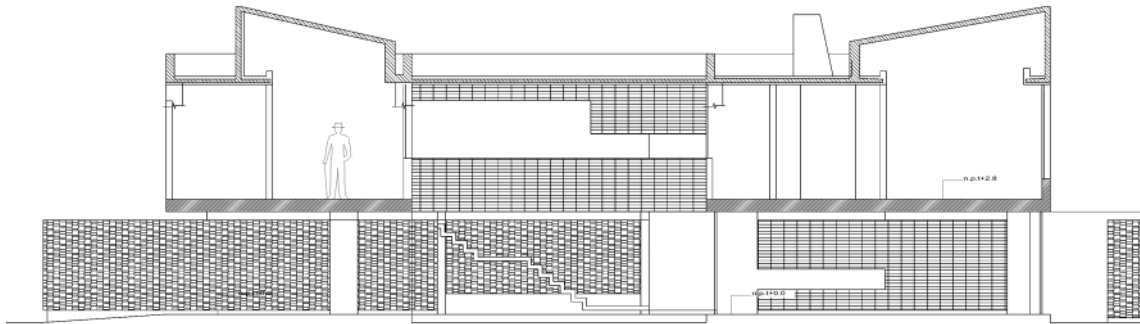


ALZADOS





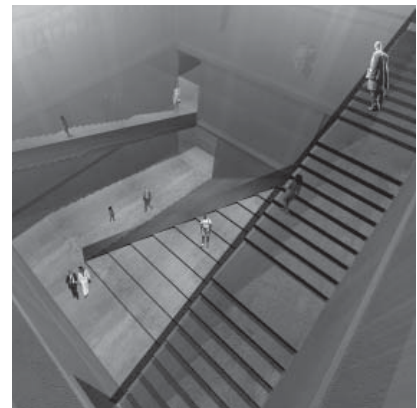
NIVEL +1



SECCIÓN LONGITUDINAL



Museo de Arquitectura de Salamanca, España



MENCION HONORIFICA CONCURSO INTERNACIONAL DE IDEAS. AUTORES: *Arq. Enrique Speroni, Arq. Gabriel Martínez, Arq. Juan Martín Flores Arq. Fernando Sebastian Fariña, Sebastián Samban. COLABORADORES:* *Arq. cielo Franzino, Srta Noli Dowoser*

El edificio del Museo, las colecciones y las muestras que alberga se encuentran intrínsecamente unidos. Definir el carácter de esta relación es el punto de partida de la propuesta. El espacio del Museo como morada de la inspiración, la idea de un lugar para el pensamiento y la reflexión, es algo que se debe plantear cuando uno enfrenta la transformación sustancial de un edificio de estas características.

Se rechaza la idea del edificio como un contenedor pasivo.

En cambio, se propicia la idea de convertirlo en un espacio contemporáneo, fuertemente conectado con el contexto urbano, capaz de funcionar como un “intercambiador” de información y experiencias diversas.

Se trata de crear un espacio abierto y flexible para la celebración de actividades culturales que replantee las relaciones tradicionales entre arquitectura y ciudad y recupere a la vez los valores del edificio original.

La reformulación del acceso al Museo crea una instancia de escala urbana peatonal, convirtiéndolo en un catalizador urbano y cultural en simultáneo.

Los flujos peatonales de la calle Zamora y la Plaza de Los Bandos son canalizados por un plano inclinado que conduce al vestíbulo en el nuevo “nivel cero”.

Desde este nivel arrancan los recorridos interiores del Museo, que se organizan alrededor del gran espacio central iluminado naturalmente.

En la fase de redefinición del edificio, el espacio arquitectónico se desdobra proponiendo un nuevo orden. El gran vacío central en donde predomina una fuerza vertical ascendente y las áreas de exposición en donde rige un movimiento de giro horizontal definiendo un doble esquema circulatorio. Un núcleo vertical en uno de los torreones atiende los movimientos punto a punto con un máximo de eficiencia. El espacio central propone una “promenade” que permite reconocer el edificio e integra la experiencia del vacío central con recorridos aleatorios por las salas.

Las áreas de exposición contemplan la nueva diversidad de medios que demandan las exposiciones contemporáneas de arquitectura, donde en determinadas situaciones se requiere una combinación de separación acústica y espacial y control lumínico propios de una “galería de salas” y en otras situaciones una gran flexibilidad para montajes transitorios.

El potencial de la luz natural para concretar la vivencia del Museo constituirá un factor fundamental. Esto permitirá al público ser consciente de la hora del día, sentirse orientado en el espacio y establecer una conexión entre lo subjetivo y lo objetivo en una experiencia espacial plena.

La solución funcional se encuentra en el “cruce” entre la lógica interna del programa y las características de los espacios pre existentes, sus proporciones, aventanamientos y articulaciones. En los niveles inferiores se ubicaran las áreas donde se concentra el mayor número de público. Los torreones se ponen en valor con distintas funciones. Uno se utiliza como elemento de circulación vertical y mirador y el otro como linterna sobre la biblioteca.

Las condiciones de sostenibilidad y ahorro energético están contempladas en la solución adoptada para la cubierta del gran espacio central y en la solución de las salas de exposición con doble frente de iluminación natural. Desde el punto de vista funcional y en términos de imagen, algunos edificios con un gran interés intrínseco, tienen el potencial de transformarse en verdaderos espacios contemporáneos con prestaciones que igualan o mejoran las de obras nuevas.

Consecuentes con esta idea, se ubicaron en planta baja: vestíbulo, recepción, talleres de sensibilización, formación y educación y un pequeño auditorio. En el mismo nivel, pero vinculado con el acceso de servicio se encuentran administración, almacenes y depósitos .

En el primer nivel, las exposiciones temporarias reciben la afluencia de público a través de una rampa central y sacan provecho del dispositivo de exhibición vinculado a las ventanas perimetrales.

Las exposiciones permanentes, en el segundo nivel, se enriquecen con los balcones en tres de sus fachadas.

Por último, el tercer nivel, aloja a la biblioteca con la sala de lectura en el ala que enfrenta a la Plaza de los Bandos y la cafetería en otra de las alas. ■

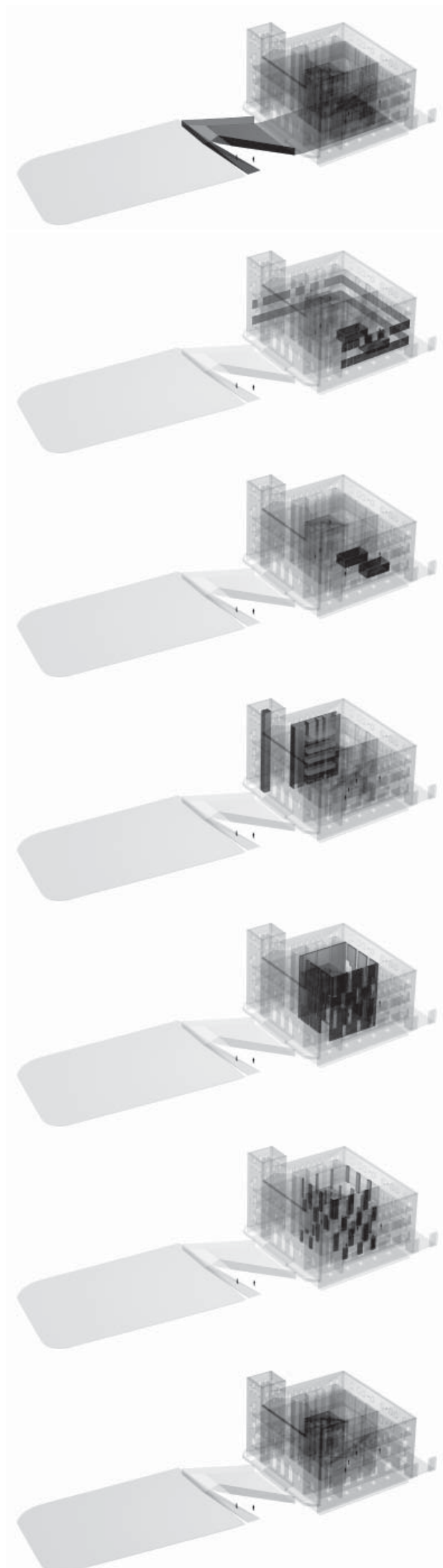
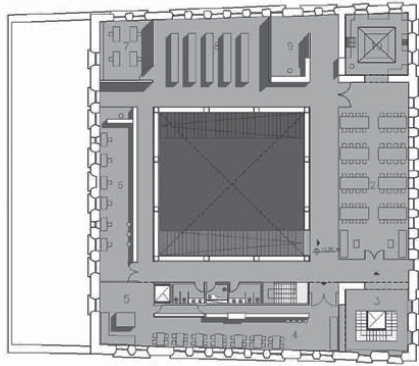
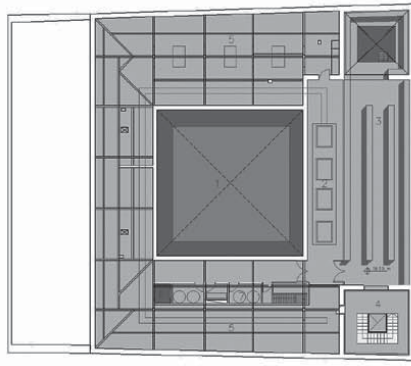


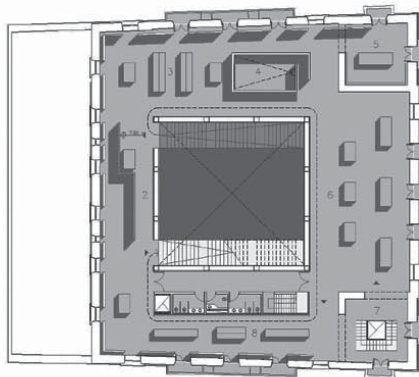
DIAGRAMA DE ELEMENTOS COMPONENTES



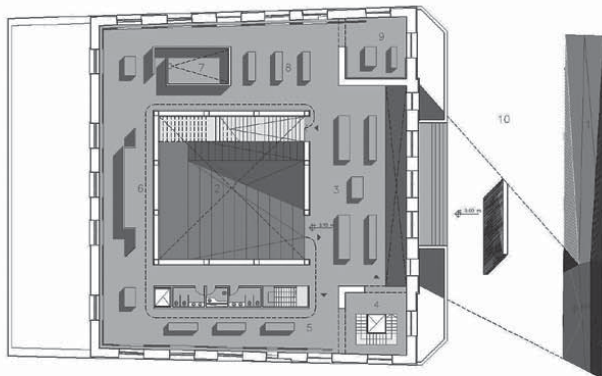
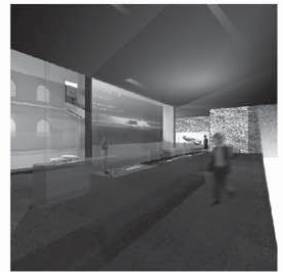
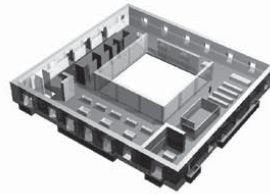
PLANTA 3º



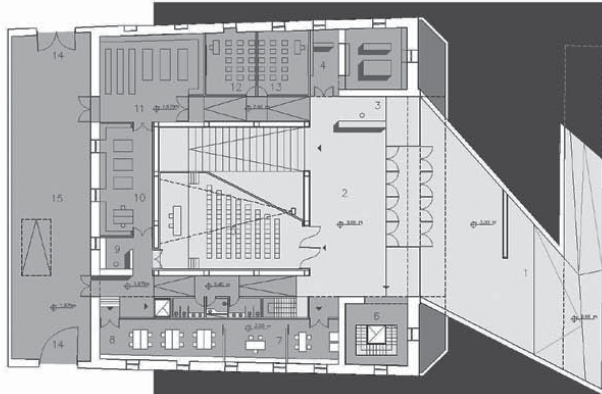
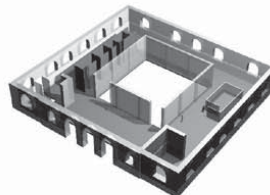
PLANTA BAJO CUBIERTA



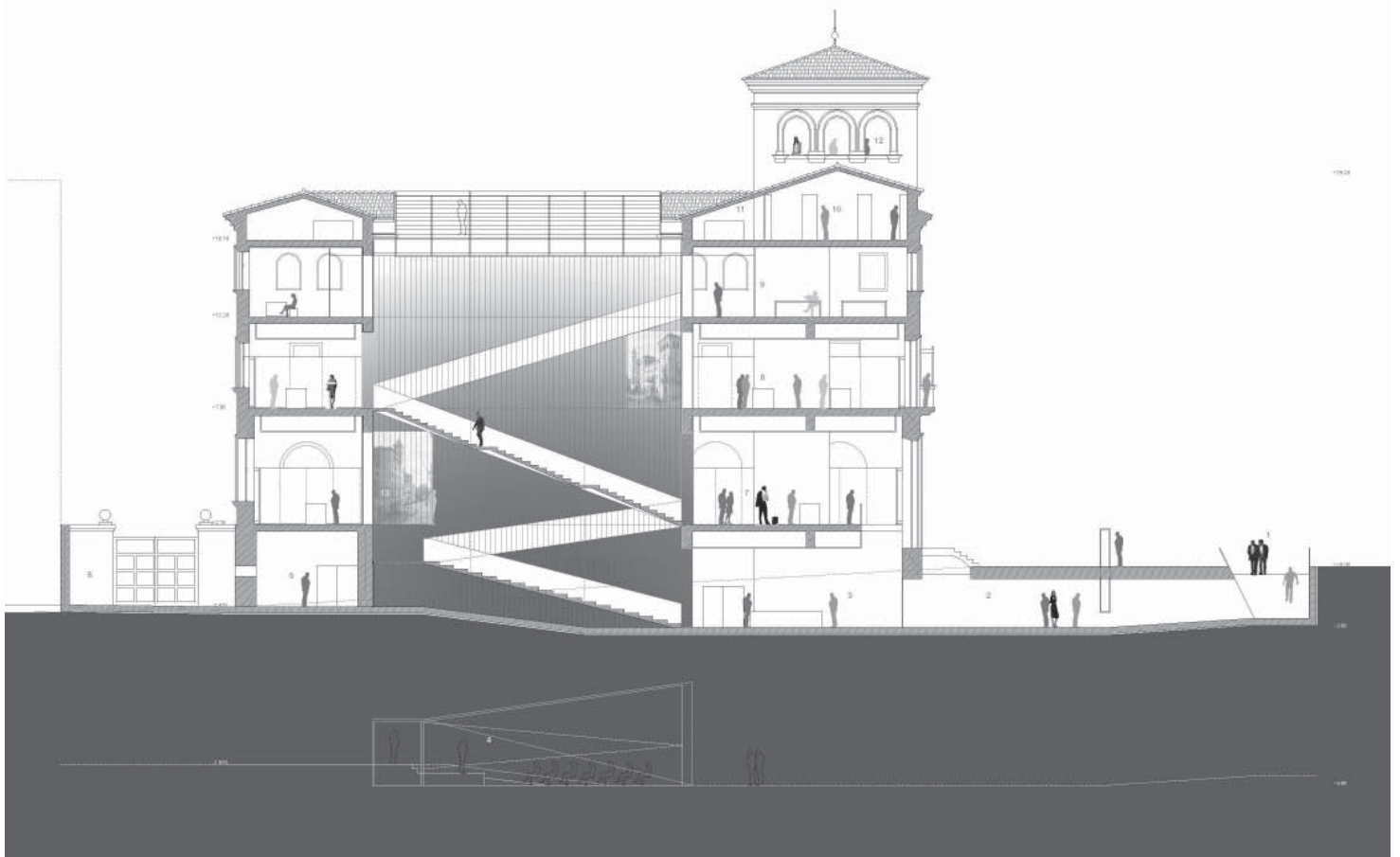
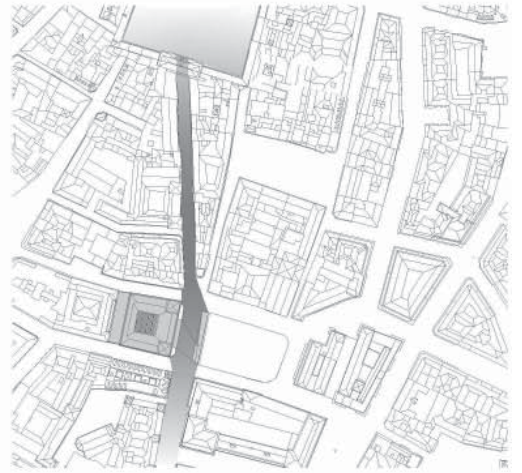
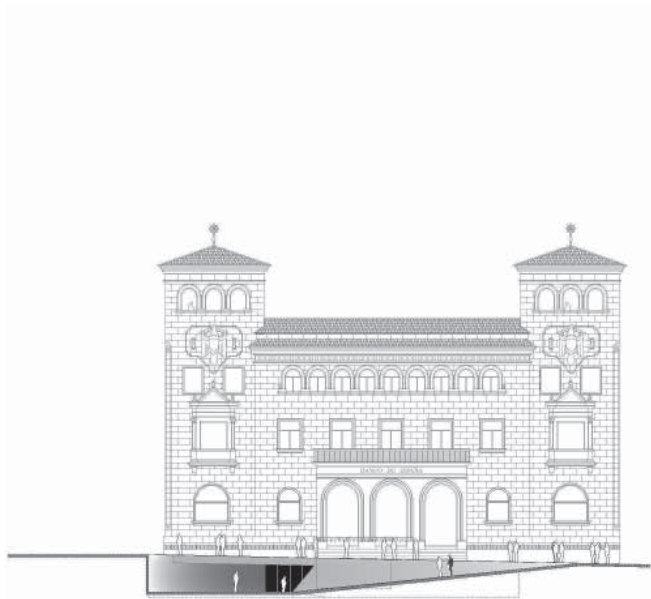
PLANTA 2º



PLANTA 1º



PLANTA BAJA



SECCIONES E IMPLANTACIÓN



Piscinas en la Coruña

Francisco José Mangado Beloqui

FICHA TECNICA

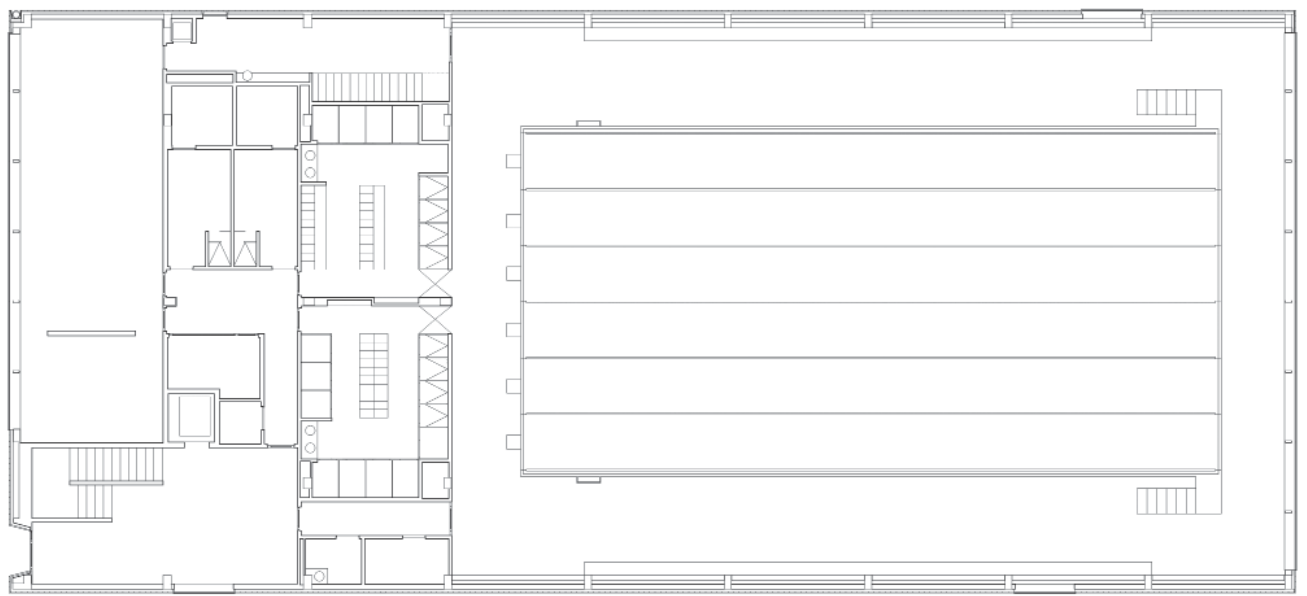
<i>proyecto:</i>	Prototipo de Piscina en La Coruña
<i>situación:</i>	Oleiros, Coruña, España. Fene, Coruña, España. Melide, Coruña, España. Pobra do Caramiñal, Coruña, España.
<i>superficie de actuación:</i>	2.100 m ² (cada piscina)
<i>presupuesto total:</i>	1.100.000 €
<i>año de proyecto:</i>	Oleiros y Fene 1998 Melide 1999 Pobra do Caramiñal 2002
<i>año de construcción:</i>	Oleiros, 2001. Fene 2002. Melide 2002. Pobra do Caramiñal. En construcción.
<i>cliente e institución de contacto:</i>	Excma. Diputación de La Coruña. Servicio de Arq.(Fernando Cebrían).
<i>arquitecto:</i>	Mangado y Asociados, S.L. Francisco José Mangado Beloqui.
<i>asociados en la dirección:</i>	Marian Juárez Pérez (Oleiros y Melide). Carlos Rodríguez Puente (Fene).
<i>colaboradores:</i>	Laura Martínez de Gereñu.



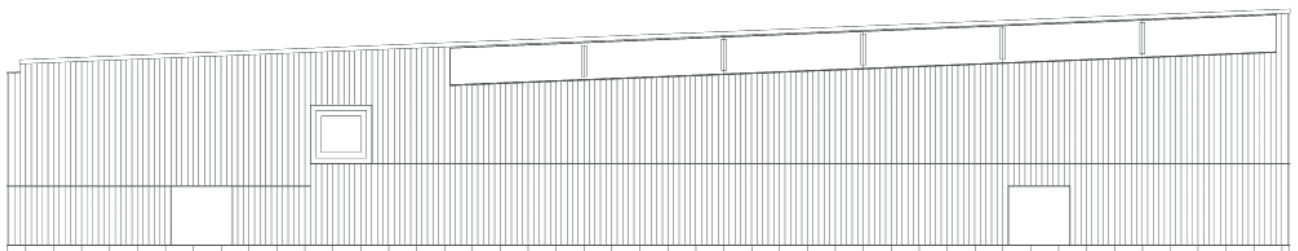
Con el objeto de proporcionar dotaciones deportivas a los pequeños enclaves rurales de la provincia, la Diputación de La Coruña puso en marcha una serie de concursos de arquitectura para ir construyendo en fases sucesivas piscinas y gimnasios a partir de una serie de prototipos que cada Ayuntamiento podía elegir. Planteado como una solución genérica para un lugar sin rasgos, el modelo seleccionado por los municipios de Oleiros, Melide, Fene y Pobra do Caramiñal, alude de forma indirecta a la lluvia como denominador común del paisaje gallego. Una cubierta convexa en forma de gran canalón se propone así como rasgo identificador del proyecto, que por otra parte se caracteriza por su compacidad y por su capacidad de adaptación a distintas situaciones urbanas.

Agrupados en un cuerpo único, dos volúmenes de doble altura albergan respectivamente el gimnasio y la piscina. Entre ambos vacíos el cuerpo correspondiente a la cocina, la cafetería y el restaurante se inserta como un puente abierto lateralmente a estos dos espacios dominantes mediante sendos huecos que reproducen la forma de la sección. Bajo esta zona de gastronomía ubicada en la primera planta se localizan los vestuarios, la sauna y el botiquín. Dos huecos rasgados en la parte inferior de los testeros constituyen el segundo grupo de elementos invariables del proyecto, incorporando el paisaje circundante al gimnasio y la piscina, respectivamente; otros ventanales corridos en la parte alta iluminan con luz rasante el plano del techo, subrayando la independencia de la cubierta respecto del resto del edificio.

Un mismo pórtico – formado por pilares de hormigón y una viga curva de madera laminada – sustenta geoméricamente la sección variable de la cubierta, cuyo papel de plano portador del agua se enfatiza mediante una gran bajante en una de las esquinas del prisma. Contrastando con el aspecto frío de la cubierta de zinc, un enlistonado de madera de iroko envuelve el edificio, transformando el volumen en una suerte de arca abandonada entre las colinas gallegas. Como en los postes del tendido eléctrico aún presentes en el campo gallego, una pátina gris se irá apoderando del cerramiento de madera, contribuyendo a la mimesis del edificio con el paisaje que le ha tocado ocupar. Como una alfombra de adoquines y hierba, la obra de urbanización se trata como el único elemento específico de cada emplazamiento, el que permitirá la adaptación de este prototipo abstracto a las condiciones paisajísticas y urbanas de cada enclave. ■



PLANTA BAJA

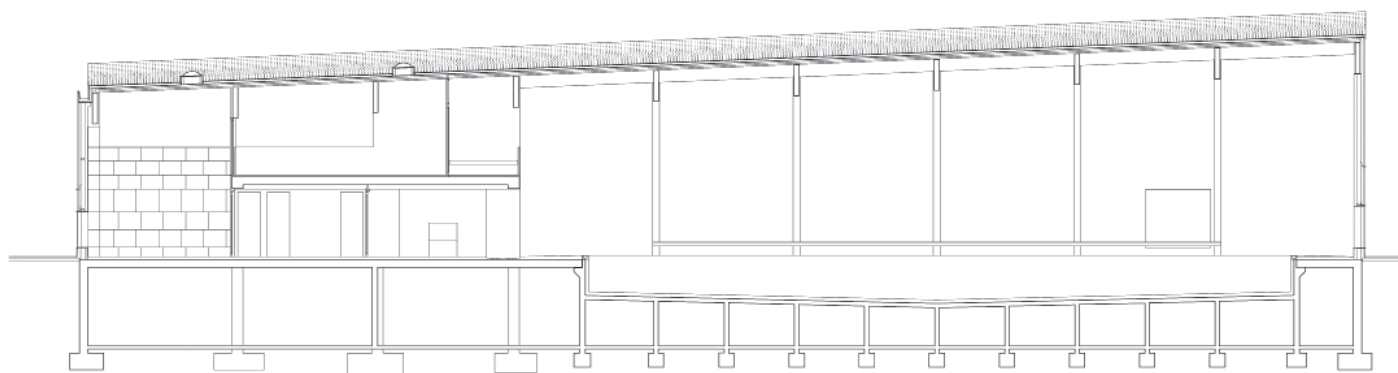


ALZADO

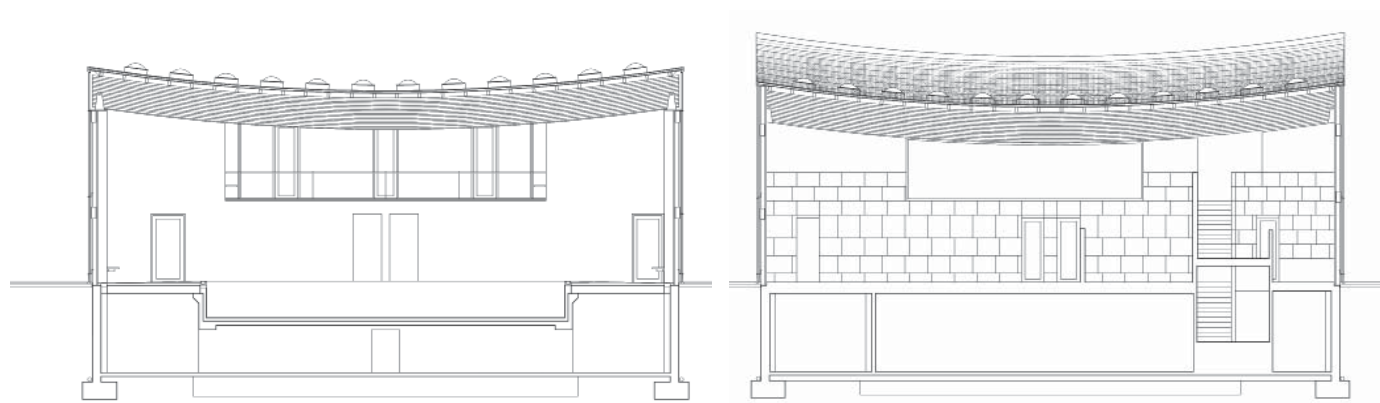




ALZADOS



SECCIÓN LONGITUDINAL



SECCIONES TRANSVERSALES



1918-2008

A 90 años de la Reforma Universitaria

“Hombres de una República libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Creemos no equivocarnos. Las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana.”

En junio de 1918, jóvenes estudiantes de la Universidad de Córdoba protagonizaron un hecho que alcanzaría en el tiempo una trascendencia histórica en la lucha de los pueblos latinoamericanos por la democracia y la justicia social.

El manifiesto liminar de la Reforma Universitaria que se difundió desde esa casa de estudios fue la plataforma en la que se apoyó la lucha por el acceso a la educación para todos. Detrás de la consigna “Universidad abierta al pueblo”, se encolumnaron millares de luchadores de este país y de América Latina. En ese contexto los principios reformistas tales como la libertad de pensamiento y de cátedra, solidaridad latinoamericana, participación de la comunidad universitaria en el gobierno institucional, fueron reivindicaciones que adquirieron trascendencia universal.

Acto baustimal de nuestra universidad moderna, autónoma y participativa, e hito fundante de una identidad cultural latinoamericana que revirtió el sentido de la tradicional dependencia de origen europeo, la Reforma Universitaria no fué, sin embargo, ni un hecho aislado en el plano nacional, ni ajeno a acontecimientos gravitantes en el orden internacional.

La Universidad pre-reformista estaba perimida y en consecuencia

contaba con legitimidad a los reiterados reclamos estudiantiles por la renovación total de sus estructuras y objetivos.

Precisamente fue la ley Sáenz Peña la que brindó el hábitat nacional indispensable para el éxito de ese movimiento. Con el acceso a la presidencia de Hipólito Irigoyen se procedió al fortalecimiento de las instituciones democráticas y emprender de ese modo, el rumbo hacia grandes transformaciones nacionales.

El sentido profundo del movimiento reformista no se agota en sus reivindicaciones a favor de una profunda y genuina democratización de la enseñanza. Su significación esencial, y núcleo de la vigencia histórica de aquel movimiento radicó, justamente, en su capacidad de exceder el ámbito de esa justa reivindicación sectorial, y en la comprensión de que tales objetivos eran irrealizables sin una democratización profunda de todas las relaciones sociales y políticas como destino de una sólida democracia y de una sociedad más justa.

A noventa años de subvertir el orden establecido de un modelo “intelectual”: tradicional, conservador y confesional, por un modelo: cientificista, progresista, laico y democrático el homenaje a aquellos estudiantes reformistas y nuestro compromiso permanente con la Educación Pública, Libre, Laica, Gratuita y Co-Gobernada.

Gustavo Páez
Secretario de Extensión Universitaria
FAU

COLABORADORES: **Dennis Sharp** es arquitecto con estudio en Londres, escritor y crítico de arquitectura. Presidente de CICA: The International Committee of Architecture Critics y Co-Presidente de DOCOMOMO, UK. Es vicepresidente de la Architectural Association de Londres. Enseñó en la AA durante 15 años donde también fue editor fundador, del AA Quarterly 1968-82. Fue editor Ejecutivo de World Architecture. Autor de 20th. Century Architecture: a Visual History, y recientemente de la versión inglesa de los tres volúmenes de Muthesius Das Englische Haus. / **Claudio Conenna** es arquitecto egresado FAU UNLP. Docente FAU UNLP entre 1984 y 1993. Colaborador permanente de 47 al fondo. Doctorado en 1999 en la Universidad de Tesalónica. Ejerce la profesión y la docencia en Tesalónica, Grecia. / **Guillermo Posik** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es profesor Adjunto de Arquitectura en la FAU UNLP y ha realizado el curso de doctorado La Forma Moderna en la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Ha recibido premios en concursos y desarrolla su actividad en La Plata. / **Emilio Sessa** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Titular de Arquitectura e investigador, ha recibido numerosos premios en concursos nacionales y ha participado en numerosos eventos de carácter internacional. Desarrolla su profesión en La Plata. / **Jorge García** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es Profesor de Procesos constructivos de la FAU UNLP. Ha sido obtenido numerosos reconocimientos en concursos de arquitectura y en otros premios. Ejerce la profesión en La Plata. / **Marcelo Bidinost** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Es Doctor en Ciencias de la Escuela Politécnica Federal de Lausanne. Ha realizado diversos estudios en el exterior. / **Andrea Tapia** es arquitecto egresada de la FAU UNLP. Ha desempeñado varios cargos docentes y de gestión académica en la FAU y en Arquisur. Ha sido coordinadora de carreras de posgrado. Actualmente trabaja en la Facultad de Arquitectura de Alghero de la Università degli Studi di Sassari, Italia. / **Cristina Carasatorre** es arquitecto egresada de la FAU-UNLP. Profesora adjunta de Arquitectura en la FAU UNLP. Actualmente realiza el Doctorado en Arquitectura en la UBA. Ha obtenido premios en diversos concursos nacionales. Desarrolla su actividad profesional en La Plata. / **José Luis Caivano** es Profesor de la FADU-UBA, investigador del Conicet, Presidente Asociación Internacional del Color, ha sido editor de la Revista Área y de la Serie Difusión de la FADU UBA. / **Néstor O. Bono** es Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo UNLP, es Director de la Carrera de Posgrado en Ciencias del Territorio y Profesor Titular del Taller de Planeamiento Físico. Dirige la Unidad de investigación N 5 del IDEHAB. FAU UNLP. Es Director de 47 al fondo. **María Julia Rocca, Miguel Seimandi e Inés Carol** son arquitectos y Especialistas en Ciencias del Territorio. Son docentes del Taller de Planeamiento Físico e investigadores del IDEHAB. **Augusto Ávalos** es arquitecto y colabora en proyectos del IDEHAB. / **Juan Carlos Etulain** es arquitecto egresado de la FAU UNLP. Actualmente se desempeña como Secretario de Investigación de la FAU UNLP. Es Doctor en Arquitectura de la UBA, investigador y Profesor Adjunto de Taller de Arquitectura en la FAU. / **Hrvoje Njiric** es arquitecto nacido en Zagreb, Croacia. Estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Zagreb. Entre 1990-2001 fue socio de Elena Njiric con estudio en Zagreb y Graz. Desde 2001 tiene su propio estudio en Zagreb, Njiric +. Fue profesor y Director del Institute for Architectural Typologies and Housing en la TU de Graz y profesor invitado en numerosas instituciones europeas. Ha recibido innumerables premios en concursos internacionales, y su obra ha sido difundida en todo el mundo. / **José Eduardo Cubilla** es arquitecto graduado en la Universidad Nacional de Asunción del Paraguay. Ha realizado estudios de posgrado en Universidades de Paraguay y Argentina. Ha recibido numerosas distinciones en concursos de arquitectura. Desarrolla su actividad en Asunción. / **Yona Muñoz** nació en Antofagasta, Chile; es arquitecto diplomada en Paraguay. Actualmente es Profesora de la UCA. Cátedra Taller de Arquitectura en Asunción del Paraguay. **Sergio Fanego** es arquitecto nacido en Asunción, Paraguay. Es Master en Historia, Arte y Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Ejercen la profesión en Paraguay. / **Enrique Speroni, Gabriel Martínez, Juan Martín Flores y Fernando Fariña** son arquitectos egresados de la FAU UNLP. Se desempeñan como docentes en la FAU y han sido premiados y reconocidos en numerosos concursos de arquitectura nacionales y en el exterior. / **Francisco Mangado Belóqui** es arquitecto egresado de la Escuela de Arquitectura de Navarra, España. Desde 1982 es profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Es profesor invitado en diversas universidades internacionales. Además de haber recibido en 2004 del premio FAD de Arquitectura por el Auditorio de Pamplona, cuenta con numerosos premios, menciones y reconocimientos.



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

