

REVISTA DE LA FACULTAD



ONCE

11

NO MAD ARQUITECTOS

CUR LC 02

Presidente UNLP Arquitecto Gustavo Azpiazu

Autoridades FAU

Decano: Arq. Néstor Bono
Secretario de Coordinación y Gestión: Arq. Javier García
Secretario Académico: Arq. Jorge Prieto
Secretaria de Extensión Universitaria: Arq. María Luisa Cerutti
Prosecretario de Posgrado: Arq. Alejandro Lancioni
Prosecretario de Investigación: Arq. Juan C. Etulain
Director de Asuntos Estudiantiles: Arq. Martín Chacón
Director de Obras y Proyectos: Arq. Hugo Olivieri
Consejeros Académicos Profesores:
Arq. Fernando Gandolfi
Arq. Héctor Lufiego
Arq. Claudio Fernández
Arq. Sara Fisch
Ing. Roberto Igołnikow
Arq. Gustavo San Juan
Graduados: Arq. Sergio Gutarra
Arq. Horacio Lafalce
Auxiliar Docente: Arq. Carolina Foulkes Becerra
Estudiantes: Srta. Georgina Respiggi
Srta. Magdalena Mancuso
Srta. Anahí Chiarle
Sr. Andrés García
Consejeros Superiores
Profesor: Arq. Guillermo Salvador Nizan
Graduado: Arq. Ricardo Horacio Jmelnitzky
Auxiliar: Arq. Juan Lucas Mainero
Estudiante: Srta. Viviana Noemi Ibañez



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata



Tapa:

Estadio de futbol de Lasasarre. Barakaldo, España.

Contratapa:

Estadio de futbol de Lasasarre. Fachada metálica, metamorfosis.

Agradecimientos

María Celina Bertomeu

Revista de la FAU 47 al fondo

Director responsable: Arq. Gustavo A. Azpiazu
Editor: Arq. Pablo E. M. Szelagowski
Secretario de redacción: Arq. Pablo Remes Lenicov
Mesa Editorial: Arq. Raul Arteca
Arq. Isabel López
Arq. Pablo Remes Lenicov
Arq. Pablo E. M. Szelagowski
Coordinación General: Arq. Carlos Díaz de la Sota
Arq. Raul Arteca
Colaboradores: Osmar Duro
María Florencia Liberatti

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@arqui.farulp.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.

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: 254965. Ley 11.723. Año 8. Número 11. Julio de 2004

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

Índice

- 02- **CANNEEL vs CUR LC.**
Pablo E. M. Szelagowski
- 06- **La Casa Curutchet. Algunas reflexiones.**
Geoffrey Broadbent
- 18- **La Casa Curutchet. Un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina.**
Claudio Conenna
- 22- **Como volver a construir la casa Curutchet...**
Javier Posik
- 24- **Un Encuentro con Clorindo Testa.**
Raúl Arteca
- 28- **Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden.**
Silvia Pampinella
- 33- **Taller de Investigación Proyectual sobre la Reestructuración de la Ciudad de La Paz, Bolivia a través de el Reordenamiento de Mercados y Espacios Públicos.**
Sergio Forster, Roberto Bogani, Gabriela Cárdenas
- 42- **Plaza de desierto. Barakaldo, España.**
Eduardo Arroyo NOMAD Arquitectos S.L.
- 48- **Estadio de Fútbol de Lasarre. Barakaldo, España.**
Eduardo Arroyo NOMAD Arquitectos S.L.
- 54- **Nuevo Estadio de Fútbol del Zaragoza. Zaragoza, España.**
Eduardo Arroyo NOMAD Arquitectos S.L.
- 62- **Concurso Nacional de Anteproyectos Sede Municipal y Croquis Plaza Central de Dolavon - Provincia del Chubut.**
Manuel Gerardo Montaruli, Sergio Morón, Carlos Alberto Boetto / Juan Manuel Abait / Carlos Busso, Arq. Jorge Galarregui / Juliana Deschamps, Fabio Estremera
- 70- **Concurso Torre Mirador. Ideas de diseño arquitectónico y estructural.**
Diego López, Laura Massicot / Juan Martín Flores, Tomás Bellesa / Martín Barremeche, Martín Iacoi, Valeria Rodríguez Capítulo, Facundo López / Paloma Dillon, Pablo Tranamil / Luciano Isabella / Juan Pablo Pruneda / Ignacio Gabrinco, Rodrigo Hernán Grassi, Carlos Manuel Menna
- 78- **Concurso de Ideas «Planetario en el Paseo del Bosque».**
Cristian Willemões, Carolina Ruiz y Analía Jara / Gabriel Santinelli, Gustavo San Juan, Nestor Basilota, Mariana Melchiori, Graciela Viegas, Victoria Barros, María Soledad Silva, Paula Julio y Sofía Medici / Andrés Panizzo, Germán Daule, Javier Stazzone, Patricio Connell y Pablo Murace / Viviana Schaposnik, Andrea Ulacia, Fernando Fariña, Lucas Mainero, David López, Clara Gallardo y Guillermo Canutti / Pablo Szelagowski y Esteban Szelagowski / Raúl Arteca, Fernando González, Mariana Hernández, Damián Benavoli y Lucas Delorenzi / Carlos Jones, Solange Schenone y Noelia Rausch / Juan Martín Flores, Tomas Bellera, Enrique Speroni y Gabriel Martinez
- 89- **Oswaldo Bidinost. Arquitecto-Docente-Rebelde.**
Tomás O. García
- 91- **Libros.**
- 93- **Breves.**
- 95- **Colaboradores.**

CANNEEL vs CUR LC

Pablo E. M. Szlagowski

En CUR LC 01, en 47 al fondo nº 10, presenté la casa Curutchet de Le Corbusier al cumplirse los 50 años de su materialización. En este nuevo número dedicado al homenaje, presentamos otros dos escritos sobre la obra, uno de ellos enviado especialmente por nuestro bien conocido Geoffrey Broadbent, y otro del Dr. Claudio Conenna quien escribe regularmente para la revista desde Grecia. Acompaña estos artículos el relato de la creación del ingenioso modelo de papel de la casa Curutchet realizado por Javier Posik, artista / arquitecto de nuestra ciudad.

Incluyo además un breve comentario sobre aspectos didácticos que me interesan y que están estrechamente relacionados con la necesidad de esclarecer y transmitir las propiedades de la obra de arquitectura.

Para la Facultad, la casa Curutchet será una fuente inagotable de temas de análisis y reflexión, de temas didácticos y también emotivos que provocarán la constante vuelta a esa casa a la hora de enseñar arquitectura. El valor pedagógico que le asignamos a la obra está directamente relacionado con uno más amplio, abstracto y no menos utilitario, de

eficiencia operativa transmitido por Le Corbusier a través de su método de pensamiento y de proyecto.

La obra de Le Corbusier siempre nos ha transmitido ciertos valores didácticos. Pero creo que uno de los más importantes ha sido el de aquella llamada «investigación paciente» a través de la cual forjó su trayectoria, haciendo del proceso proyectual un objeto de investigación y de propuesta (en el mismo sentido rescatamos la actitud de J. Stirling en cuanto al reprocesamiento de la propia memoria proyectual).

La «investigación paciente» corbusierana se descubre en temas generales y recurrentes (la vivienda colectiva de densidad), en operaciones o estrategias de diseño (la composición purista de los objets trouvés), en postulados propagandísticos sobre elementos compositivos (los cinco puntos de una nueva arquitectura), o en el estudio de sistemas o partes que aparecerán en diversas obras reinterpretadas o transformadas (pilotis, modulator, brise-soleil).

Si existen entonces tales temas, estrategias, y elementos recurrentes, la casa Curutchet es uno de esos sitios en donde poder encontrarlos y explorarlos. Pero preferiría

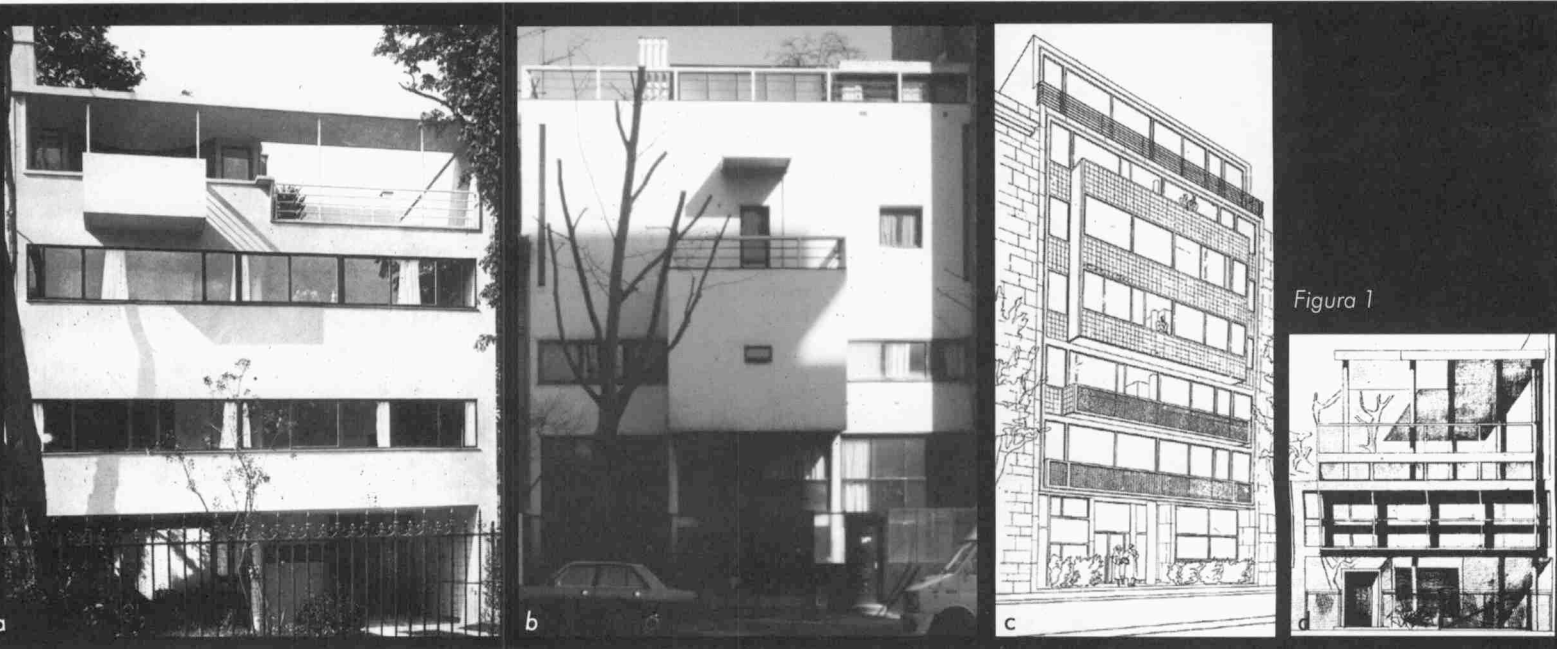


Figura 1

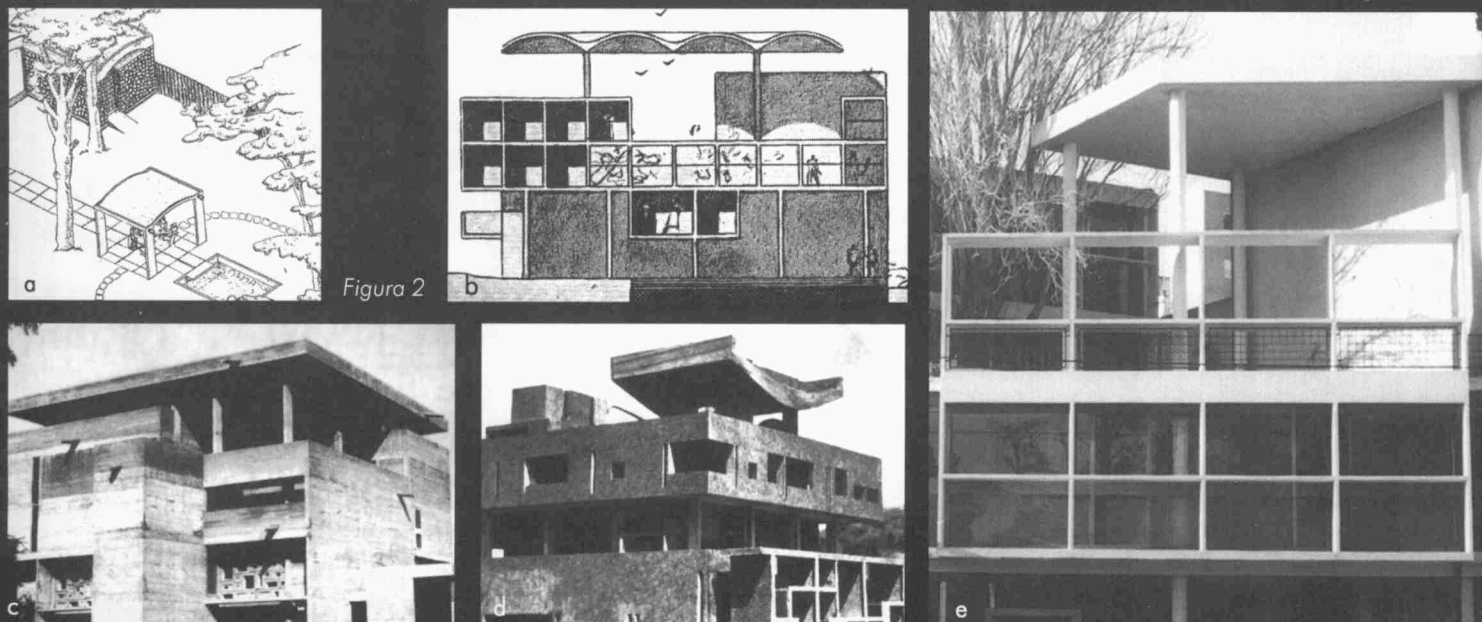


Figura 2

detenerme en aquellos aspectos que no están tan desarrollados o que no se mencionan tan frecuentemente.

Esta casa tiene de particular una situación urbana comprometida, regulada en tres caras por un límite con edificios linderos y una cuarta cara en estrecha relación con un paisaje urbano determinado. No son muchos los edificios de LC con estas condiciones, y resulta siempre interesante improvisar la lista de ellos: Casa Cook, Casa Plainex, Armada de la salud, Porte Molitor, Inmueble en la calle Fabert, casa Curutchet. (fig.1)

Si persistimos en la idea de realizar un rastreo de aspectos o temas proyectuales presentes en otras obras de LC, y su correlato en la casa en cuestión, puede uno comenzar a descubrir ciertos elementos que a primera vista suenan bizarros, pero que podemos verlos aparecer en otros sitios bajo diversas formas.

Un caso de estos es el baldaquino ubicado al frente, sobre la terraza del segundo nivel. Resulta un elemento extraño por su posición aislada y autónoma en la composición. A pesar de ser un elemento que naturalmente nos derive hacia la

arquitectura clásica, no es éste el caso. Es posible argumentar su necesidad en un problema de escala de la terraza, o de la falta de un elemento que atenúe y gane para la casa la presencia de la pared medianera del sudoeste.

Por fuera de su utilidad específica, podemos encontrarlo reformado también en otras obras. Es el espacio del té al exterior en la casa de fin de semana en La Celle- Saint -Cloud; es la cubierta de las terrazas de las viviendas en Pessac y de la casa en Cartago; es el sobre techo superior de las casas Chimanbaid y Huthesing en Ambedabad (extensión de lo realizado en las casas de los peones en Chandigarh); es la cubierta metálica del pabellón del hombre en Zurich; la recomposición de la caja en la casa Shodan y el parasol-techo-anfiteatro-jardín del palacio del gobernador, también en Chandigarh. (fig.2)

Si realizamos la misma operación con otro elemento como la inclusión de un árbol en la caja arquitectónica, no tendremos tanta suerte. Pero es posible rastrearlo en una temprana versión de la villa Auteil y por supuesto en el Pabellón del Esprit-Nouveau en el que el árbol disfruta del espacio cedido por la racionalidad global.

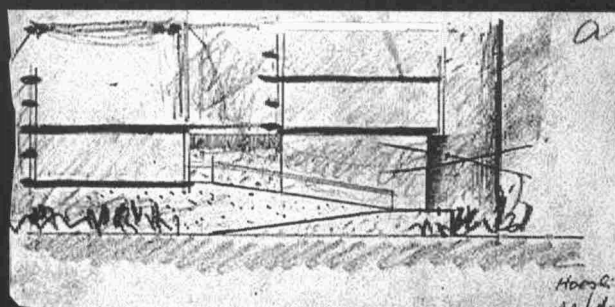
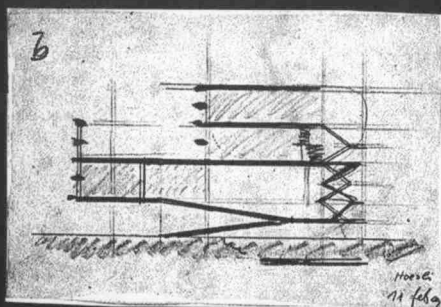
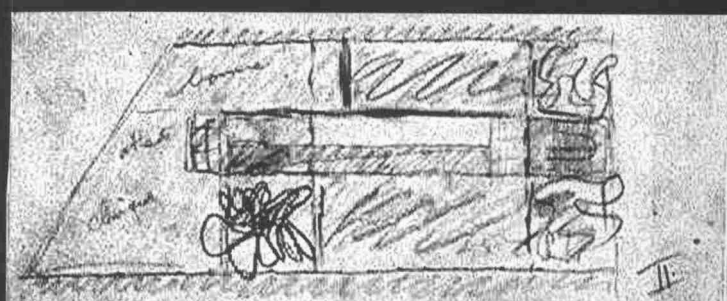
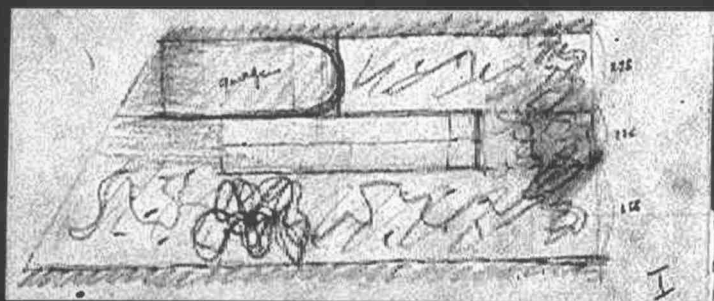
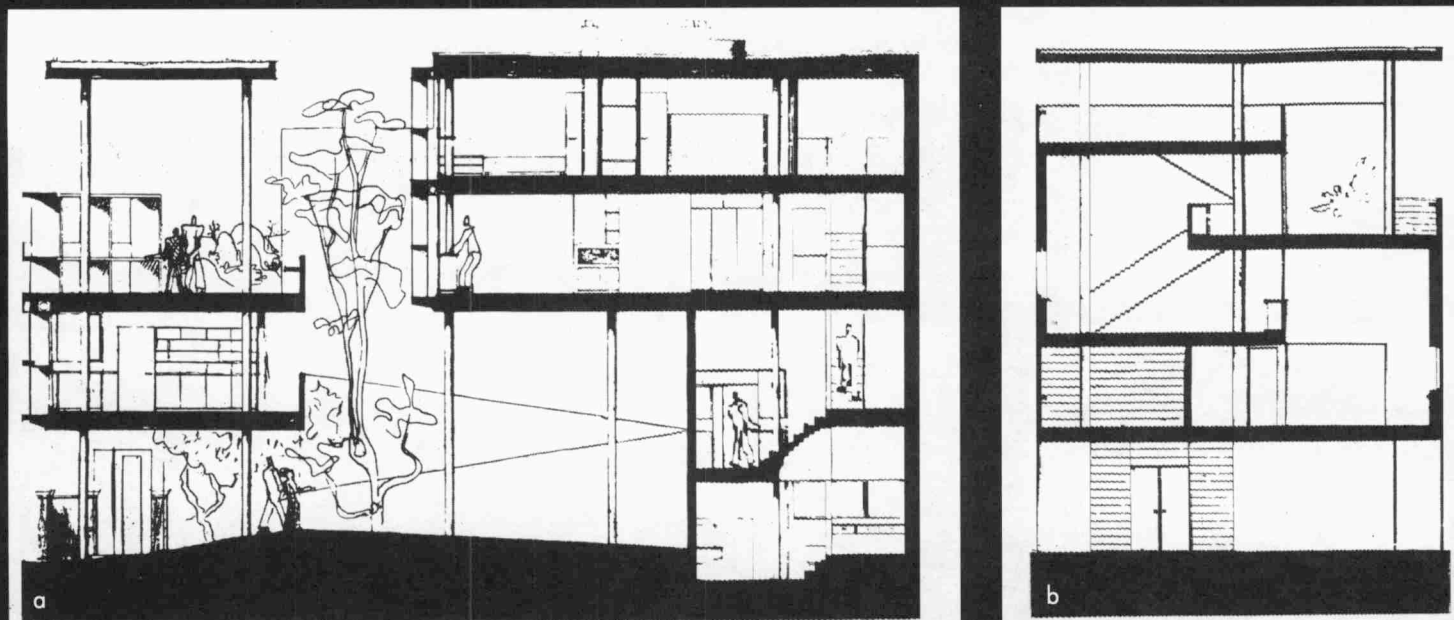


Figura 3
Le Corbusier La Plata, Argentina.
Villa Curutchet 1949.
a- Plan 30539 (3) © FLC
b- Plan 30539 (4) © FLC
c- Plan 30539 (5) © FLC
d- Plan 30539 (6) © FLC
Fondation Le Corbusier

Figura 4



En los croquis preliminares para la casa Curutchet, es posible ver la intención de LC de comenzar el proceso de diseño con cierta similitud al de la Villa Savoye. Estos dibujos muestran una rampa inserta en el medio de la composición y yuxtapuesta al espacio del automóvil de terminaciones curvas que refleja las intenciones de la planta baja de Poissy. (fig.3)

Por detrás de la rampa y en medio de un jardín que recorre el espacio libre del terreno, se posiciona una escalera que frena la composición en la medianera posterior y resulta un elemento decididamente vertical. Al momento de ver el corte preliminar, es imposible olvidar el corte del primer proyecto de la villa en Cartago, e imaginar que a través de una operación de desplazamiento extendido del mismo se consigue la sección longitudinal de la Curutchet. (fig.4)

Pero el antecedente más directo que se me presenta, es el de la casa para Monsieur X (casa Cannel) de 1929 en Bruselas. Este proyecto poco difundido de LC, posee varios temas en estrecho contacto con la casa Curutchet. Esta casa esta compuesta por dos volúmenes, uno dominante y otro secundario; poseen ambos una alineación longitudinal en

un solar estrecho y de características estrictamente urbanas. El garage con una piscina encima componen el volumen adelantado sobre el acceso, como en La Plata lo hace junto con el consultorio, y organiza la procesión hacia el cuerpo principal, compuesto por la casa propiamente dicha. Este cuerpo incluye dos sistemas de movimiento vertical entrelazados, cuyo paralelo en la CC está representado por la relación entre rampa y escalera. Es interesante en sí mismo este diseño de las circulaciones, pues LC quiere con esa divergencia controlar los movimientos principales de los de servicio, en el mismo punto de la planta.

El espacio «indecible» de la planta de accesos rampante hacia arriba en la Cannel y hacia abajo en la CC, son semejantes, del mismo modo que elementos de lenguaje compartidos (columnas y rampa, carpinterías de los servicios). En la planta superior, la casa Cannel contiene aún dentro de la caja, la terraza jardín que en la CC aparecerá como un nuevo nivel 0.00 artificial. En definitiva, los elementos del viejo cuadro purista son los mismos, en una nueva composición. (fig. 5)

Figura 5

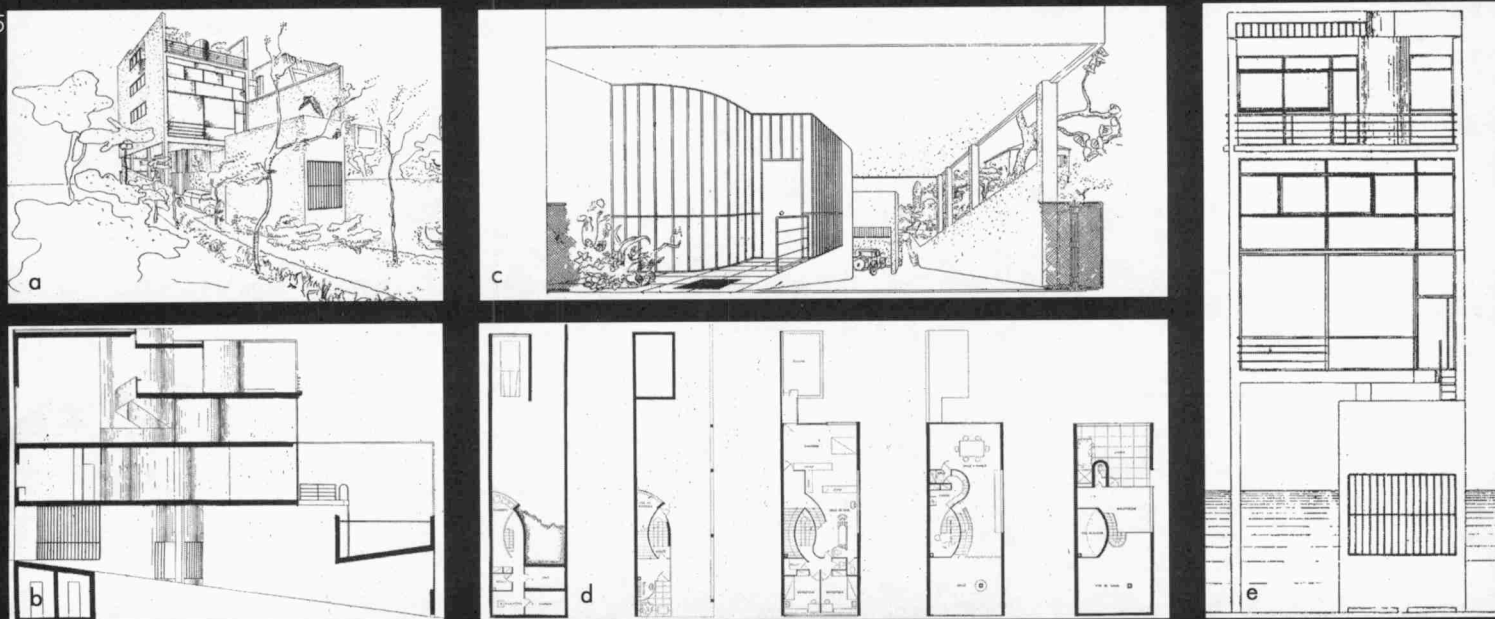
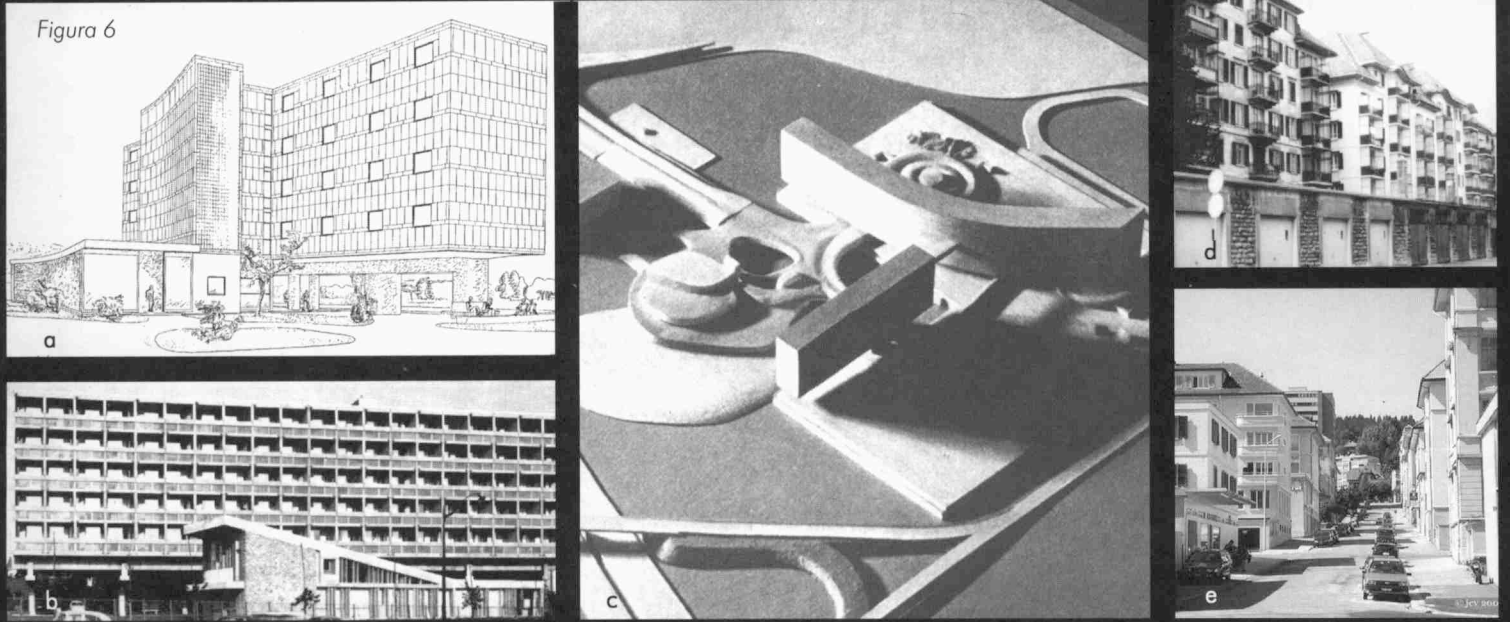


Figura 6



Otro tema de rastreo paciente desde la Casa Curutchet puede ser esta composición dual vista también en la casa Canneel. Esta particular forma de construir un objeto con dos componentes se encuentra también con diversas resoluciones, las cuales pueden tener un origen en común. La dualidad está presente (como ya han señalado algunos autores) en la villas Lipchitz y Miestchaninoff, y también en aquel proyecto que incluye una rampa conectora como aparece en la casa Clarke-Arundell.

Pero este tema de la composición dual está bien presente también en otro tipo Corbusierano. Los bloques como el Pabellón Suizo o el de Brasil en la Ciudad Universitaria de París, o el Centro Olivetti en Rho-Milán, reflejan un modo combinatorio ampliamente desarrollado por muchos arquitectos, en el cual el volumen principal de (desarrollo vertical) «pisa» a un volumen horizontal que hasta puede ofrecer un cambio rotundo en espacialidad y lenguaje. Este modo en particular, desarrollado en varios proyectos y también en la casa Canneel, reflejan un modo que curiosamente ha sido desarrollado en los grandes bloques de vivienda que conforman el tejido central de la Chaux-des-

Fonds, pueblo natal de Le Corbusier en Suiza, en el cual desarrolló su obra temprana. (fig.6)

Esta obra tan particular por su composición y elementos, también lo es en algún modo por ser una de las pocas obras realizadas de Le Corbusier por aquellos años. Entre 1938 y 1945 Le Corbusier no construye ninguna obra. Entre 1946 y 1947 construye la unidad de habitación en Marsella y la fábrica en Saint Dié. De 1948 a 1950 sólo construye la casa Curutchet, y a partir de 1951 realiza obras como Ronchamp, Chandigarh, Jaoul, etc. Es decir que en 13 años construye 3 obras y una de ellas es esta casa en La Plata. (fig.7)

Se cumplen 50 años de su materialización y, casualmente de que Le Corbusier fuera distinguido con la Gold Medal de la RIBA.

Desde aquí nuestra intención es promover un homenaje a este proyecto tan familiar a la mecánica Corbusierana, pero todavía tan «ajeno» para una conservadora sociedad platense ■

Figura 7
Estudio 35 rue de
Sèvres en 1953
FLC L4 (13) 11
© Robert Doisneau
FLC



Procedencia de la imágenes:

Fig. 1 a, c, d; fig. 2 a, b, c, d; fig. 4 a, b; fig. 5 a, b, c, d, e; fig. 6 a, b, c: Le Corbusier, *Obra Completa* Les Editions d'Architecture, Zurich.

Fig. 3 a, b, c, d; 7 Fondation Le Corbusier, París.

Fig. 6e: jcv 2000.

Fig. 1b, 2e y 6d: Pablo Szelagowski.

La Casa Curutchet

Algunas reflexiones

Geoffrey Broadbent

Vi por primera vez la Casa Curutchet en 1969 en virtual estado de abandono. A pesar de que la familia se había mudado, sabía que el Dr. Curutchet se quedaba allí ocasionalmente. Había conocido varias de las casas clásicas del Movimiento Moderno en esas mismas condiciones: la Casa Schroeder en Utrecht, la Villa Savoye en Poissy, la Tugendhat en Brno, pero todas ellas habían sido rescatadas, sin mencionar el Pabellón de Barcelona de 1929, cuyas columnas fueron estibadas en Barcelona después de la Exposición y posteriormente robadas. Solá Morales y sus colaboradores lo reconstruyeron entre 1981-86, o mejor dicho, «construyeron» un Pabellón más cercano a las intenciones de Mies que el original de 1929!

La última vez que vi la Curutchet, sin embargo, había sido bellamente restaurado por los Grossman. A mediados de los '90 fui llevado hasta allí por algunos alumnos de Roca de la U.B.A., quienes habían arreglado una visita para mí. A diferencia de aquellas otras villas del Movimiento Moderno, una vez restaurada ésta había sido puesta en un muy apropiado uso como sede del Colegio de Arquitectos de la provincia de Buenos Aires. Cuán afortunados fueron de que «su» Le Corbusier tuviera el tamaño adecuado. El Colegio de Río no podría haber hecho lo mismo con el Ministerio de Educación, el cual es, obviamente, demasiado grande; tampoco podrían los arquitectos suburbanos de París, haber usado la Villa Savoye para tal propósito dado que es demasiado pequeña. Así como el Pabellón de Barcelona de Solá Morales, la Villa Savoye es un museo vacío, en el cual el único objeto expuesto es el mismo edificio. La casa Tugendhat, de hecho, es la única otra de las cuatro obras puesta en un buen uso pero, como centro de conferencias, su uso no está dedicado a la arquitectura. Entonces digo: Bien por los arquitectos de La Plata.

Mi descripción de la Curutchet y sus «relaciones» en la Oeuvre de Le Corbusier está basada en varias fuentes: mis propias observaciones, sin mencionar fotografías, varios volúmenes de la Oeuvre Complete, y descripciones de la casa de Casoy, Corona Martínez, Liernur y Pschepiurca (todos de 1987) y Lapunzina (1997). Este último cuenta la historia de la casa con algún detalle: cómo Curutchet era un médico absolutamente «moderno» que diseñó implementos para cirugía ergonómicamente «correctos»; cómo su interés por Le Corbusier comenzó con su Plan para Buenos Aires; cómo habiéndole comisionado un diseño para su casa, tuvo que encontrar un arquitecto local para supervisar los trabajos de construcción y eligió a A. Williams; cómo este último fue obligado por los códigos de edificación locales a firmar los planos con su propio nombre; cómo el trabajo en el sitio comenzó bien pero surgieron problemas tales que final-

mente Curutchet despidió a Williams para reemplazarlo por Simon Ungar, entre otras cosas.

Cuando vi por primera vez la Curutchet, había visto la mayoría de las villas de Corbu en París y me preguntaba acerca de su blancura. ¿Por qué había empezado construyendo «blanco» y persistido por alrededor de diez años a pesar de que se marcaban y se quebraban? Ciertamente treinta años más tarde cuando vi esas casas, la pintura se había descascarado, el enlucido se había quebrado y lucían bastante deterioradas. He estado investigando las respuestas recientemente en conexión con otra investigación encargada, inesperadamente para mí, por «Green Architecture». He estado siguiendo los viajes de Le Corbusier entre 1900 y 1910 (como Charles Jeanneret) y parece que comenzó a pensar «blanco» mientras trabajaba para Peter Berhens en Berlín, o más precisamente, en Babelsberg, junto a los jóvenes Mies y Gropius. Un año después salió en el asombroso Voyage d'Orient, navegando el Danubio desde

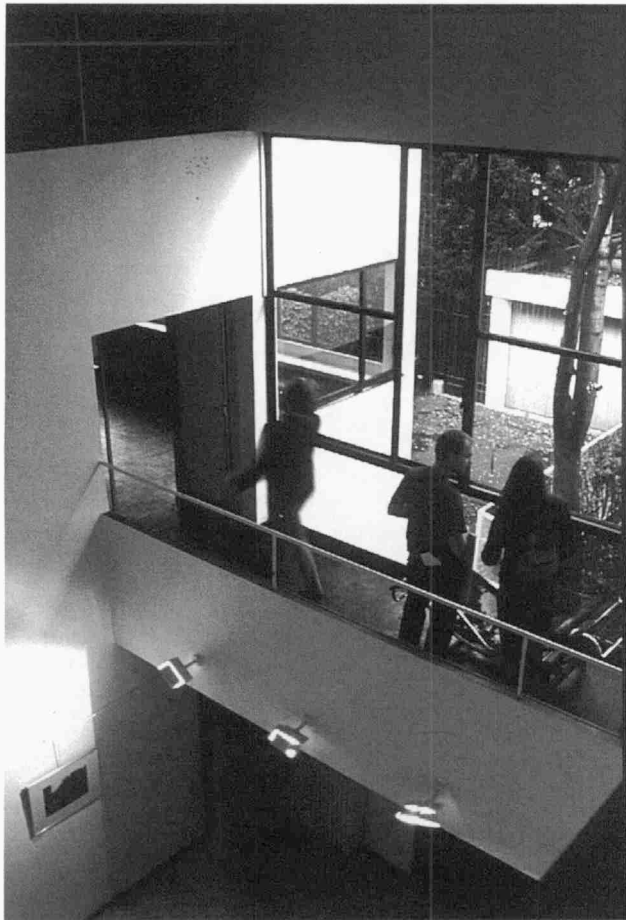


Casa Curutchet, La Plata.

Foto: Pablo Szelagowski



Foto: Pablo Szelagowski



Casa La Roche-Jeanneret, París.

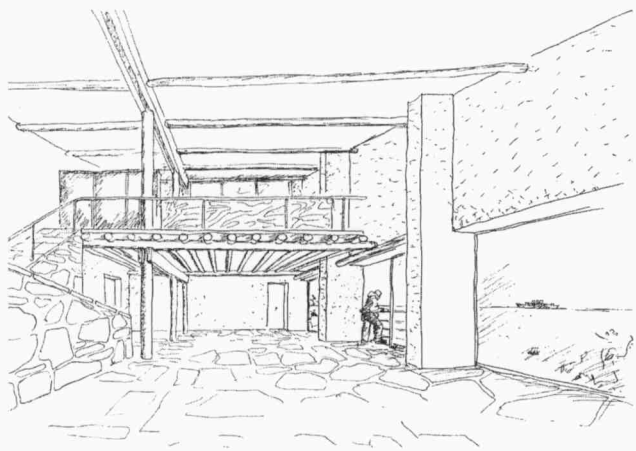
significa que estamos comparándola con lo mejor, ya que en las memorias grabadas de Le Corbusier sólo unas semanas antes del suicidio y unos cuarenta años después de su construcción, decía: «si quieres entender mi trabajo, mira la Maison la Roche: ella es la clave de todo».

Para la época en que estaba diseñando la Curutchet, por supuesto, Le Corbusier había abandonado las villas blancas en Europa. Ya había diseñado la Petit Maison de Weekend en Vaucresson de 1934 con sus paredes de piedra calcárea, ladrillos de vidrio, delgadas bóvedas (él las llamo «catalanas» pero eran simplemente láminas de madera contra chapada, ligeramente curvadas al vapor con concreto vertido en la parte superior y cubiertas con césped). La forma general de esta casa y su chimenea central - hecha en un expuesto «brique brute»- sería el modelo para muchas de las últimas casas de Le Corbusier, como aquellas diseñadas para Sainte Baume en 1948 hecha en pris de terre (suelo proyectado), para ser seguida en 1949 por el conjunto de «Roq et Rob» en Cap Martin y la verdadera obra maestra del genre, las Maisons Jaoul de 1952-53 en Neuilly-sur-Seine, más allá del Bois de Boulogne en Paris. Entonces ¿por qué veinte años después de su ultima villa blanca en Europa, la Savoye, diseñó una casa así en Argentina?. Obviamente, incluso en La Plata, él no podía confiar en dos manos de blanqueo de cal al año, lo cual fue obvio ya en mi primera visita a la Curutchet.

Le Corbusier, por supuesto, había estado en Buenos Aires (e incluso en La Plata) en el año de la villa Savoye, 1929, invitado por Victoria Ocampo a diseñar una villa para ella y dictar una serie de conferencias para los Amigos del Arte. Una casa, por cierto, fue construida para Ocampo pero diseñada por Alejandro Bustillo (un arquitecto ecléctico, en algún modo

influenciado por Le Corbusier) pero, como dice Lapunzina, Ocampo prefirió el profesionalismo experimentado de Bustillo, sin hablar de su prestigio profesional en Buenos Aires, a la virtual inexperiencia de Le Corbusier. Pero no todo estaba perdido. Las espléndidas conferencias presentadas por él en Buenos Aires, en septiembre y octubre de 1929, sin mencionar las repeticiones de alguna de ellas en Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, fueron publicadas un año más tarde como *Precisions*, tal vez el más coherente y personal de sus textos teóricos.

Por supuesto, ya había diseñado para América Latina esa asombrosa casa a los Errazuris (a quienes había conocido en Buenos Aires) en Zapallar, Chile, con sus paredes hechas con piedras del lugar, rústicos troncos de árbol como pilotis y estructura de madera en el techo para ser cubierta con tejas del lugar. Algunos estudiosos de Corbu a menudo piensan que la Errazuris nunca existió pero en el volumen 2 de la *Oeuvre Complete* figura como finalizada en 1930¹. Probablemente la obra más «verde» que jamás haya diseñado un héroe del Movimiento Moderno. Y por supuesto Le Corbusier había estado en Río en 1936 para presentar más conferencias, diseñar un plan general para el campus de la Universidad y actuar como consultor de Costa, Niemeyer, Reidy y otros talentosos brasileños, para el Ministerio de Educación. Como la mayoría de los europeos, Le Corbusier pensaba en Sudamérica - como en África - como un continente bendito y castigado con un perpetuo sol radiante. Inclusive desarrolló imágenes de cómo podría ser controlado el calor del sol, especialmente mediante su característico brise-soleil, literalmente «quebradores de sol».



Casa Errazuris, Zapallar. *Obras completas vol. 2*

En 1928, por ejemplo, había sido llamado para diseñar una Villa para Cartago en la cual comenzó a pensar no sólo en cómo proteger las ventanas del sol sino en cómo conducir las corrientes de aire a través de la casa. La solución a ambos problemas - negociada por supuesto - fue compleja, colgando balcones y ventanas en lugares altos de las fachadas, por supuesto muy sombreados. Su ingenioso corte además debía garantizar que cada parte de la casa pudiera estar ventilada, comprendiendo o mejor, encastrando, formas U en horizontal. Pero los clientes insistieron en un envase de niveles horizontales convencional a lo largo del edificio, lo cual no satisfacía las aspiraciones de Le Corbusier. El Immeuble Clarté de 1930-32 en Ginebra también tiene balcones y cortinas de dos tipos: verticales de varillas de madera enrollables y de tela, las cuales pueden ser desplegadas hasta el nivel de la baranda del balcón y así oscurecer totalmente las ventanas. También para las Casas para Trabajadores Auxiliares en Barcelona (1933): debieron

haber tenido los prototipos de brise-soleil de Le Corbusier, los cuales solo se detectan en el corte publicado en el volumen 2 de Oeuvre Complete, pero mucho mejor mostrados en el volumen 4 donde Le Corbusier presenta una historia de la ventana e incluso de sus propios brise-soleil, comenzando con Cathage pasando por Barcelona y Argelia hasta Río.

Usualmente, por supuesto, un brise-soleil consiste en un bastidor de cemento, de líneas horizontales y verticales muy próximas, formando «celdas» individuales las cuales, separadas por lo menos a medio metro de la fachada consiguen proteger las ventanas del sol vertical y lateralmente. Está claro que éstos no dan protección del sol frontal y muy bajo, que brilla directamente en las ventanas.

Los brise-soleil para Barcelona debían ser ligeramente diferentes: el ancho total del departamento entre paredes (probablemente 3,5 metros entre paredes laterales) soportaba lamas (cuatro dentro de la altura total de cada departamento) que podían rotar desde la posición horizontal, admitiendo así la mayor luz diurna, hasta la vertical, no permitiendo el paso de luminosidad y alcanzando el control solar total. Los brise-soleil más conocidos son, por supuesto, los del Ministerio de Río (1936). Cada uno tiene aproximadamente un metro de ancho y la altura total de piso a techo, con lamas ajustables en la parte superior de cada «celda». Eran ajustables según la temporada, al menos inicialmente, ya que desde hace muchos años están taponadas por capas de pintura.

Después de experimentos fallidos con sus «paredes neutralizantes» (dos pieles de vidrio con aire inyectado fresco en verano y cálido en invierno) en el Centrosoyuz de Moscú de 1929-31 y L'Armee de la Salut en París de 1932-33, no es extraño que para 1948 cuando Curutchet le encarga la casa, Le Corbusier haya retomado los brise-soleil. El lote tiene alrededor de 9 metros de ancho o 10,20 metros en la extensión real de la fachada ya que se encuentra inclinada a 45° con relación a las paredes laterales, frente a una interesante vista. Como Lapunzina sugiere, Bernard Hoesli estaba trabajando en este proyecto con Le Corbusier, calculando el ángulo del sol. Las «celdas» del brise-soleil tienen alrededor de 2,5 metros libres (más cercanas en tamaño a las de Barcelona que a las de Río) pero sin lamas, las que tal vez fueran impracticables, por lo que no es sorprendente que uno o dos meses más tarde, el Dr. Curutchet se quejara de la alta temperatura producida por el sol en su consultorio, el cual ocupa el frente sobre la calle, y en el piso alto de la casa en la parte posterior del lote.


Pero es el brise-soleil confrontando la calle y de cara al norte lo que primero llama la atención en la Curutchet. La mayoría de las villas de Le Corbusier están sueltas, pero ésta está firmemente tomada entre los muros medianeros, al punto que la terraza encerrada entre ellos inclina una esquina produciendo discrepancias en el largo entre el lado este y oeste. Cuando el muro de la fachada tuvo que adelantarse hacia el norte, el ángulo obtenido entre éste y la pared occidental no fue más agudo que 45°. Detrás de la fachada, por supuesto, las paredes laterales son paralelas y desarrollan un diseño estrictamente ortogonal.

Es difícil por supuesto adivinar desde la calle lo que está pasando detrás de la fachada. El nivel de acceso es abierto entre pilotis, sobre los cuales hay cuatro niveles de brise-soleil, con sus entrepaños más altos y más bajos; está claro

que los dos niveles inferiores tienen cuartos habitables detrás de ellos mientras que los dos superiores están abiertos a la terraza, donde los pilotis son claramente visibles nuevamente. Incluso en los '40, seguramente, Le Corbusier no habría dejado el nivel de acceso tan abierto como para que cualquiera entrara libremente desde la calle. Si ésta no era la intención entonces, ¿cuál es el sentido de enmarcar la puerta de entrada como si fuera una pintura? Tal vez él mismo diseñó lo que protege la casa hoy: verjas de grilla de alambre, muy parecidas a las verjas de cadenas que Frank Gehry utilizó en su propia casa, anticipándose a éste en 30 años. En la medida en que la puerta de entrada está enmarcada, no quedan dudas de que ésta es «la» entrada.

Tengo que confesar que recordaba la puerta como central pero una rápida ojeada a mis diapositivas confirmó a que, por supuesto, está un poco al este del centro. Incluso en una vista más distante, se la ve como «balanceada» diagonalmente por el baldaquino de la parte superior, en el «jardín colgante» de la terraza, que esta soportado por dos columnas, una bastante alejada hacia el lado oeste y otra absolutamente central. Hay, por supuesto, una tercera columna hacia la pared este, pero ésta no se alza sobre la terraza. Por supuesto según las reglas clásicas, no se debería usar nunca una columna central pero, como lo encontramos en una exploración posterior, esta configuración de tres columnas en línea se repite hacia atrás casi hasta el límite norte. Tampoco recordaba cuán agudo era el ángulo de 45° en la fachada, pero esto se manifiesta muy claramente una vez que se ha entrado en el sitio. La misma puerta, pintada en un azul mediano, es la primera indicación del esquema colorístico de Le Corbusier, mucho del cual fue omitido luego. Otras puertas están pintadas también en azul, pero muchas de ellas están montadas en marcos de madera, dejados en su color natural protegidos con barniz. Una vez atravesada la puerta uno se encuentra con la huella de la rampa de Le Corbusier, el primer elemento de su «promenade architecturale» en la Curutchet, sin mencionar el tronco del gran álamo. A la derecha está el garaje, con una suave pared curva y más allá en el fondo del terreno se emplazan los servicios. Las ventilaciones suben desde la caldera contra la pared oriental. Cuando uno ha entrado bajo los consultorios del Doctor, el elemento del frente de la casa, la curva del garaje a la derecha, se continúa tomando la altura del consultorio.

Uno sube la rampa hacia la luz bajo una sorprendentemente pequeña abertura en la losa superior, a través de la cual se eleva el álamo. Justo después de esto se alcanza un punto crucial: el descanso entre las dos alas de la rampa, desde aquí ésta se dobla sobre sí misma. Y aquí uno debe tomar una decisión esencial, entre continuar subiendo la rampa hasta el consultorio o entrar por el hall que está a la derecha a las dependencias privadas. Éste es el único elemento a este nivel que se vincula con lo doméstico y una de las pocas partes de la casa que Amancio Williams alteró del plano original de Le Corbusier durante el trabajo de realización del proyecto. Uno se pregunta, sin embargo, cuántos de los ansiosos pacientes del Dr. Curutchet molestaron a la familia tratando de entrar por aquí. El descanso de la rampa en este punto es en realidad un balcón al vacío en la dirección en la que uno se ha desplazado hacia un pequeño y luminoso pozo en la esquina sudeste de la casa. Hay otro que se le corresponde en la esquina sudoeste, ambos flanqueando la proyección sur de las dependencias privadas.



Pero sigamos sobre la rampa. Está claro ahora que hay una distinción, sin mencionar la separación física, entre la casi cúbica área privada (de la cual ya nos hemos encontrado con la parte más baja) y los consultorios adelante; así nos encontramos en la ruta que tomaría un paciente. Nos aproximamos al ángulo interno en «L», cuya ala lateral, que sobre el garaje comparte su muro curvo, contiene según el plano de la casa, un cuarto de servicio bastante pequeño con su propio baño. El ala pequeña que contiene estos servicios en realidad irrumpe dentro de los propios consultorios, en la parte más ancha del bloque trapezoidal del frente. En la parte superior de la rampa hay un pequeño puente cubierto por encima de las dependencias de servicio.

Se entra al consultorio a través de la sala de espera, la que ocupa un tercio de la fachada y desde aquí el consultorio queda a la izquierda. La irrupción de los servicios y la fachada inclinada lo dividen en dos secciones mayores, sin duda usadas respectivamente como consultorio y oficina. En aquellos días era la oficina de María Celina Bertomeu, secretaria administrativa del Colegio, y mi muy útil anfitriona quien como Curutchet se lamentaba de la radiación solar fuera de lo cual no tenía otras reservas, incluso encontrando ideales a los propósitos del Colegio las premisas proyectuales de la casa.

Lo doméstico, como hemos visto, está representado en el primer piso sólo por un hall, aunque necesitamos su profundidad si vamos a pensar en la casa como cúbica. Toma aproximadamente un tercio del ancho del terreno, apretado contra la pared sur y continúa en una proyección que ya habíamos notado dado que contiene la escalera de la casa. Tal escalera se alza, en este límite sur del terreno flanqueada por dos pozos de luz, continuando la «promenade» a los niveles superiores. Al frente de la caja de escaleras la planta de la casa es virtualmente cuadrada condicionada sin embargo por el patrón de los pilotis (tres por tres) resultando más o menos cuatro cuadrados más pequeños alrededor de un piloti central. Los cuartos en el nivel principal de la vivienda se rotan ligeramente sobre esta columna central desde el nordeste con el comedor abierto y hacia el oeste con el estar, con un lugar de fuego como articulación entre ambos. Los dos espacios comparten la fachada de vidrio que se orienta al norte con sus brise-soleil, el comedor además invade el área sur hacia la cocina cuya alacena avanza hacia el oeste sobre una pequeña sala de música proyectada de un modo abierto desde la sala de estar. Tampoco aprobó Curutchet el, emplazamiento de esta sala en un lugar tan ruidoso de la casa, cerca del estar, la cocina y la escalera.

Hay un acceso desde el estar en su lado oeste, por una puerta, a la terraza por medio de un puente bastante ancho que deja abierto el pozo de luz con el árbol, al este del cual se puede ver una porción de la rampa. Este puente pasa por supuesto sobre los cuartos de servicio y conduce a una terraza de ancho completo sobre los consultorios. Desde esta terraza sin mencionar los consultorios mismos, se tiene una vista espléndida del Paseo del Bosque, un refrescante espacio verde, un verdadero parque. Hay un espacio abierto sobre el límite del estar, una doble altura hacia el nivel de dormitorios, hasta cuya altura se alza el baldaquino de la terraza, soportado por dos columnas en la línea central de la grilla y dos desde la fila oeste de pilotis.

La organización en el nivel de dormitorios es otra vez diferente, a pesar de haber varios «datos fijos» desde el nivel inferior incluidos el vacío, la caja de escaleras las columnas y los conductos. Para alcanzar este nivel se continúa escaleras arriba entre los dos patios traseros, así se llega a una de las más asombrosas piezas de diseño de toda la Oeuvre de Le Corbusier: dos paredes convexas curvadas tanto como para tocarse cada una con la caja de escaleras a través de una puerta. Estas paredes curvas, encierran baños como en otras casa previas tales como la Stein de Monzie en Garches, la Citrohan en la Weissenhof de Stuttgart. Le Corbusier había construido paredes curvas en los límites de los baños para aprovechar al milímetro el espacio. Estos baños debieron ser más elaborados, con curvas más extendidas, no sólo en torno a los artefactos en sí sino cada uno como unidad, sin embargo como Lapunzina sugiere, éstos fueron rectificadas por Ungar, quien tomó la obra luego de Williams. La puerta oeste conduce al dormitorio principal, en realidad un balcón sobre el vacío del estar, contiene un placard bastante amplio que contiene la columna central. Este recurso de balcón-dormitorio que mira al espacio de dos alturas del estar, se encuentra en muchas de las casas de Le Corbusier desde la Citrohan hasta las repetidas Unidades como la de Marseille. Han habido muchas suposiciones sobre su origen, tales como el estudio de artista tradicional de París: dos niveles con una gran ventana y un balcón en el fondo con cocina en la parte inferior y dormitorio en la superior. Un candidato bastante probable parece ser Au Pied a Fouet, el pequeño restaurante parisino del cual Le Corbusier era cliente, en la misma rue de Sèvres donde tenía el estudio.

La puerta oriental, según nos aproximamos desde las escaleras, se abre en un cuarto mayor con camas gemelas que toma todo el lado este del piso. También tiene un amplio placard que encierra los conductos que provienen del cuarto de calderas. Hay un detalle no corbusierano contra la pared sur: una cómoda construida in-situ atravesada por una columna justo detrás del frente de una cajonera la cual no tiene posibilidades de ser abierta. El tercio central de este nivel hacia el lado norte, algo forzado por la apertura al piso inferior, está tomado todavía por otro dormitorio para invitados o posiblemente otro estudio, que contiene, detrás del placard del dormitorio principal, el conducto de la chimenea del piso bajo. Como Lapunzina nos cuenta, Ungar (el sucesor de Williams) quería sacar la pared de altura completa entre este dormitorio-estudio y el vacío, destruyendo así la total privacidad del cuarto principal, abierto como estaba al espacio vertical del estar y además así horizontalmente también al dormitorio-estudio también abierto al vacío. Curutchet sin embargo recuperó su privacidad colocando lamas verticales que dan, sino aislamiento acústico, sí visual.

Como los espacios del estar y el comedor del piso bajo, estos dormitorios en el nivel superior tienen sus ventanas de piso a techo sin mencionar sus brise-soleil, casi idénticos a los de la fachada de los consultorios y la terraza, excepto que, dado que en este punto la casa esta entre paredes ortogonales, en lugar de a 45°, las celdas están ligeramente más apretadas. Hoesli sugiere que sus cálculos para la fachada podrían haberse aplicado aquí pero los resultados no habrían sido igualmente satisfactorios. Sin embargo y con seguridad muy pocas casas urbanas de esta complejidad han sido proyectadas como para que todos sus espacios, cualquiera que estos sean, tengan vista directa al verde, como es el Paseo del Bosque,

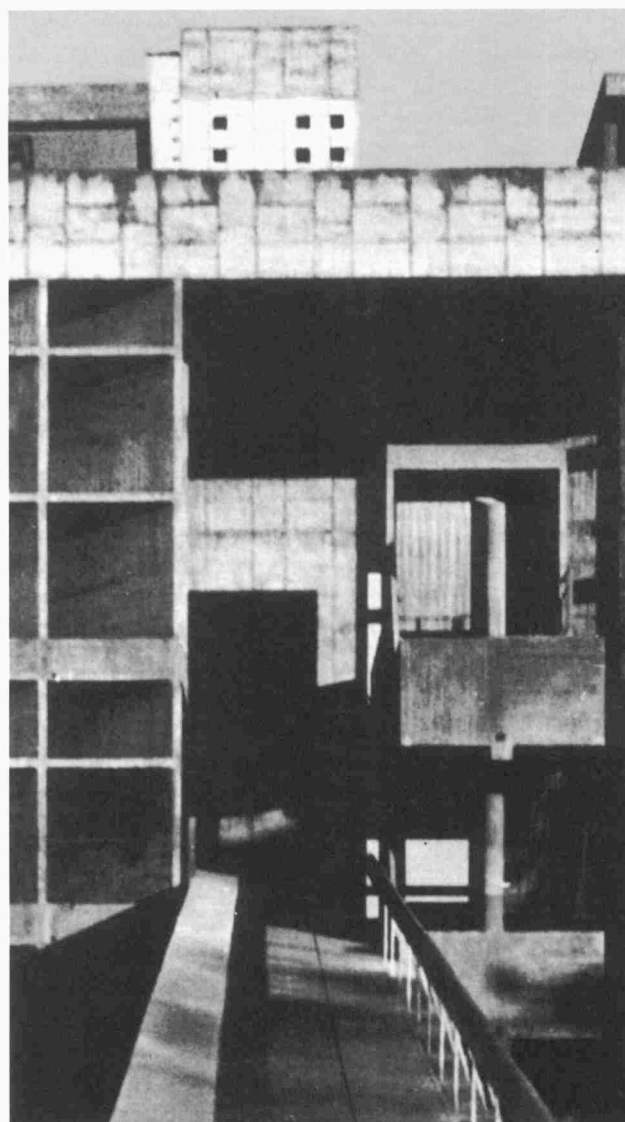
desde los consultorios, la terraza, los espacios de estar orientados al norte e incluso los dormitorios. E incluso desde algunos de estos la vista del árbol y en la parte de atrás de la casa, incluida la escalera con esos pequeños pero vitales pozos de luz.

Muchos estudiosos, incluidos Corona Martínez y Lapunzina han sugerido que la Curutchet representa una transición entre las casas tempranas de Le Corbusier y las tardías. Lo que tal vez no sea bastante plausible en la medida que las que siguieron inmediatamente fueron la proto-brutalista Roq et Rob en Cap Martín (1949) y la todavía más brutalista Jaoul Houses en Neuilly (1952-53). Difícilmente tenga alguna correspondencia con su particular tendencia a las paredes de ladrillos gruesos, delgadas bóvedas y ladrillos vistos que aplicó en la casa de fin de semana en Vaucresson de 1935 y continuó en la casa Fueter en el lago Constanza en 1950. El arquitecto de la obra de las casas de Neuilly, Jacques Michel, me contó que así como en los años '30 Le Corbusier había experimentado con brise-soleil, estas casas eran sus primeros intentos con sistemas de energía pasiva, con los que pensaba continuar. El mismo Michel en realidad lo hizo, después de la muerte de Le Corbusier, desarrollando entre otras cosas la pared solar Trombe-Michel.

Por supuesto para Le Corbusier había sido una rama paralela, comenzada en la casa Errazuris de Chile, de casas simples y «vernaculares» construidas por artesanos locales, con materiales del lugar, tales como La Tremblade cerca de Mathes (1935), las casas diseñadas para el Payrissac un establecimiento agrícola cerca de Cherchell en Argelia del Norte (1942), la primera Jaoul House (1947) con su construcción de troncos, y el conjunto La Trouinade en Le Sainte Baume (1948) con bóvedas catalanas propiamente dichas, sin mencionar la casa para Mme.Mandrot.

Los únicos candidatos a ser «influenciados» por la Curutchet en la obra tardía de Le Corbusier parecen ser los diseños para Ahmedabad en la India, especialmente la Millowner's Association (1954) y la casa para Manorama Sarabhai (diseñada en 1951 y construida en 1955) y la Shodhan (1956). Pero éstas, en una situación de implantación aislada, son mucho más complejas en su diseño que la Curutchet.

El Millowner's Association Building de 1954 es quizás el ejemplo más cercano en término de convenciones de diseño a la Curutchet, sin embargo más que una casa individual con consultorio es un edificio público bastante grande, bastante más complejo que las casas de Ahmedabad, ciertamente más que la Curutchet, conteniendo una más amplia variedad de espacios. Pero, como la Curutchet, tiene útiles brise-soleil diseñados según la orientación. La aproximación es curiosamente monumental, consistiendo en un sendero largo y recto para peatones que continúa como una rampa considerable, con casas para personal a la izquierda del sendero, detrás de un muro pantalla curvo y un importante espacio para estacionamiento a la derecha desde el cual, dos niveles de escalera con descansos cuadrados paralelos a la rampa permiten la entrada directa al edificio. La rampa y la caja de escaleras pasan a través de una abertura de toda la altura en la fachada, único quiebre hacia el oeste el cual por otra parte, tiene como fachada un gran brise-soleil, similar al resto salvo por las pequeñas paredes por las que está formado (Aldo Rossi llama a estas paredes «septa» en el conjunto Gallarate de Milán) Estas paredes están dispuestas a 45° y así sombream el edificio especialmente del sol del noroeste.



Millowner's Association, Ahmedabad. Obras completas vol. 6.

La entrada es en el nivel 2 sobre un basamento de servicios y la planta se puede leer como con tres «bandas» desiguales, muy distintas en ancho (la central es más de dos veces el ancho de las otras dos) y separadas entre sí por filas de grandes y espaciados pilotis circulares. La banda más baja y una porción bastante amplia de la central, están destinadas al hall central, al cual se accede por escaleras desde el estacionamiento aunque la rampa llega al piso superior. El hall está interrumpido sólo por esculturales servicios adosados a la caja de ascensores en la banda central, a aproximadamente dos tercios de la profundidad desde la entrada. El hall de entrada en sí mismo está abierto al final a un restaurante poligonal aislado con una cubierta inclinada. Los ascensores tienen un lobby bastante amplio y la banda superior de la planta de accesos está destinada a dos oficinas de planta libre.

El nivel 3, que se alcanza por rama y escalera, tiene un hall mucho más pequeño, la banda más baja está destinada casi exclusivamente a oficinas para el presidente, el vicepresidente y sus secretarios, La banda central mantiene por supuesto, la caja de ascensores y detrás de éstos, un bloque de baños esculturales separados y espacios de espera para visitantes. Hay algunas oficinas lineales cerca de la entrada y, en la banda superior, un salón de conferencias para la comisión directiva y detrás de éste uno mayor para una subcomisión. Ambas tienen mesas esculturales y la de la subcomisión tiene una en forma de «U» distorsionada.

El nivel 4 es bastante más abierto. Están, por ejemplo, la caja de escaleras con los baños «esculturales» por detrás y además un vacío sobre la rampa de accesos. La banda inferior contiene un guardarropa «escultural» con un bar y un vacío con escalera en forma de «U» al piso alto. La mayor parte de la banda superior y parte de la central están ocupadas por una sala de conferencias con forma de «estómago», un poco como el Philips Pavillion para la exposición de Bruselas de 1958, adosados a éste un grupo de baños esculturales. Las paredes son dos pieles de ladrillos con una cámara de aire entre ellos y está aislado en el interior con paneles de listones de madera. Hay una columna, dentro de la sala, que se alza desde la plataforma en la fila que en otros pisos se encuentra en esta posición pero que aquí tiene dos columnas desaparecidas y la última se aloja fuera de la sala. El nivel 5 consiste mayormente en vacíos sobre el piso bajo. El techo, en este caso, no es tanto un tendido de sombra como un cuenco vuelto hacia arriba que intenta juntar agua para refrescar y proteger el hormigón del recalentamiento y el cuarteo.

La fachada oeste, como hemos visto tiene sus profundos y diagonales brise-soleil, en tanto que el de la fachada este es menos profundo y más convencional. En ambos casos, dice Le Corbusier, (*Oeuvre Complete* 6) el brise-soleil está cubierto con madera mientras que las paredes están terminadas con láminas de metal. Las fachadas norte y sur, que son mayormente ciegas, están hechas de «brique brute», lo que significa sin revocar.

La Villa Shodan fue diseñada en 1951 pero comparte menos detalles con la casa Curutchet que la Millowner's Association incluso el brise-soleil está muy comprometido. Es algo más que cuatro cuadrados: seis medios niveles de altura con un gran anexo en el nivel de suelo para garages y personal con los dormitorios de la familia en la planta superior. Los pilotis son ahora rectangulares e incluso mucho más fácilmente integrados con otros elementos estructurales, en tanto que el plan general está dominado por una considerable rampa que se proyecta hacia el exterior del edificio en el lado noreste envuelta desde el nivel de suelo hasta el nivel 3. Existen además escaleras parciales que sirven especialmente a los varios entrepisos. Este diseño de tres dimensiones es tal vez el más complejo que Le Corbusier haya alcanzado jamás.

Sería útil, como en el caso de la Millowner's Association describir el plan en término de «bandas». La inferior yace detrás de la fachada nordeste, es bastante estrecha y está separada del resto del plano por una banda aún más estrecha, conteniendo la rampa y una caja de escaleras en línea con aquélla. La «banda» siguiente noroeste de la primera es más amplia que las dos anteriores puestas juntas. Podríamos llamarla la «banda superior». Y más allá de ésta hay una banda más estrecha otra vez, consistente enteramente en verandas separadas por las «septas»: estas aparecen, al menos en la planta como parte de un masivo brise-soleil. Debemos pensar, en el caso de la Shodan, en «a la derecha» y «a la izquierda» de una «banda». El nivel de acceso está más o menos completo en la «banda» inferior con, a la izquierda un espacio de entrada con sala de espera y baños y, a la derecha, una oficina. Sobre la oficina, en la «banda» superior, está el área del comedor pero como la cocina está en el anexo, la comida debe ser llevada a través de la oficina. Hay además una escalera bajo la rampa en el punto más cercano a la cava de vinos.



Casa Shodan, Ahmedabad. Obras completas vol. 6.

Le Corbusier denominó al siguiente nivel «1 bis», y la «banda inferior» empieza con un vacío sobre el hall de entrada. Más allá hay un cuarto de huéspedes, con escaleras hacia una galería alta con un baño «curvado Curutchet». Rampa y escalera están alineadas en este nivel, conformando así un verdadero «borde» entre las bandas. La banda superior comienza con un vacío sobre el espacio de estar para ser seguido por una pequeña biblioteca y, más allá de ésta, otra vez un muro ciego con un vacío sobre el comedor más allá de él. Este nivel también tiene sus verandas, divididas por «septas» con excepción de que hay una más de éstas en línea con la pared entre la biblioteca y el vacío.

El nivel 2 es más complicado: la banda inferior comienza con un vacío, sobre el hall de entrada y luego, detrás de una pared, un vacío sobre el dormitorio doble, el cual posee su propia galería. Detrás de éste tenemos otro dormitorio, más modesto, con escaleras, otra vez, hacia su propia galería pero con poco más que una bacha a modo de baño. La rampa y la escalera alineadas forman, en este nivel, una verdadera división de bandas. La banda superior comienza con un dormitorio principal, separado de su baño otra vez por una escalera a la terraza superior. A la izquierda de ésta hay una terraza con un vacío y en este nivel también hay «septas», otra vez irregulares dado que hay tres verandas estrechas a la izquierda y dos de ancho normal a la derecha, todas éstas están, según los dibujos, generosamente sembradas.

El nivel 2 bis de Le Corbusier es más simple: una alternancia, en verdad, de vacíos y terrazas.

La rampa llega a la terraza con un vacío a la izquierda y un muro lleno a la derecha, más allá del cual está la parte superior del dormitorio inferior con su propia terraza, la que se alcanza por escaleras. La banda superior comienza con un vacío con una terraza detrás que se alcanza con una escalera desde el piso bajo. Este nivel también tiene verandas y «septas», otra vez muy irregularmente espaciadas ya que hay tres verandas estrechas a la izquierda y una bastante amplia (alrededor de la mitad del ancho de la villa) a la derecha.

El nivel 3 otra vez alterna vacíos y terrazas. La banda inferior comienza a la derecha con vacíos abiertos hacia diferentes niveles. Hay una terraza sobre el lado derecho en la que se apoyan un tanque de agua y un servicio contenidos en una forma escultórica «a lo Curutchet». Hay una terraza alineada con la rampa y la banda superior comienza también con una terraza, la cual avanza sobre el área de verandas y tiene un muro sólido bastante más protector que cualquier brise-

soleil. Más allá de esta terraza hay vacíos que contienen cajas de escaleras y más terrazas. Sobre todo esto hay un techo plano: un «parasol» para todo el edificio.

El estar tiene sus propias y particulares ventanas: paneles individuales de vidrio, ajustados a dimensiones «modular», diseñados de manera que podría parecer aleatoria, se hacen eco claramente de otro esquema de Le Corbusier, contemporáneo a éste: la Capilla en Ronchamp. Se puede ver desde el exterior que, a diferencia de la Curutchet, la villa Shodan no tiene brise-soleil regulares. Las fachadas más vulnerables que posee son, claramente, la del sudeste y la del sudoeste y la del sudoeste es bastante ciega. El techo actúa claramente como parasol mientras que las fachadas como un todo son bastante opacas, con la salvedad quizás, de las noreste y sudoeste que se encuentran en un ángulo francamente abierto. Lo más parecido a un brise-soleil normal se encuentra en el lado oeste de la fachada sudoeste donde los dos pisos superiores tienen tres verandahs cada uno, con su «septa» divisoria, uno sobre otra.

Entonces pareciera que Shodan, comparada con Millowner's Association está más lejos de la Curutchet y que este movimiento continua con la Maison d'Habitation Sarabhai. Ésta consta de cinco pabellones, comenzando con un pequeño bloque de servicios hasta la Maison Sarabhai propiamente

dicha: en realidad son dos grandes bloques ligados por la casa del guardián y un estacionamiento. La construcción, diríamos «post-Jaoul» con paredes de «brique-brute» tiene aberturas bastante grandes, salvadas por vigas que permiten afrontar una planta bastante abierta y bóvedas catalanas auténticas de «tejas delgadas montadas en argamasa sin encofrado» recubierto con una capa de ladrillos. Las bóvedas están inclinadas para tomar los vientos dominantes y sus extremos sur están protegidos por fascias, que actúan como brise-soleil. Le Corbusier estaba muy conforme con el modo en que había sido cubierto con tierra para producir frondosos jardines. La estructura se repite en el primer piso sobre el ala este para alojar los dormitorios. Ningún lugar dentro del plan recuerda el diseño de Le Corbusier para Curutchet.

Entonces, parece que de los edificios en Ahmedabad el primero, la Villa Shodan diseñada por primera vez en 1951, se corresponde en muy poco con la Curutchet, mientras que la siguiente, la Millowner's Association de 1954 tiene muchos más rasgos de Curutchet que las otras: la trampa, los brise-soleil, los baños escultóricos. La última, la Maison Sarabhai de 1955, con su «brique-brute», sus arcos poco peraltados a lo Jaoul, no tiene asociación con Curutchet en lo absoluto. Lo cual no disminuye el interés de la Casa Curutchet, la cual es una de las mejores casas de Le Corbusier ■

Traducción: María Elisa Sagüés.

Referencias:

- Benton, T (1987) *The Villas of Le Corbusier, 1920-1930*. Yale U P, New Haven y Londres.
- Boesiger, W (ed) (1972) *Le Corbusier*. Thames & Hudson, Londres, Artemis Verlag, Zurich
- Casoy, D (1991) «Le Corbusier el La Plata: Entrevista al Doctor Curutchet» in «in Perez Oyarzun, F (ed) (1991) *Le Corbusier y Sudamérica: Viajes y Proyectos*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Corona Martínez, A (1991) «Algunas observaciones sobre la Casa Curutchet en La Plata y el rol de las Casas Particulares en la Obra de Le Corbusier» in Pérez Oyarzun, F (ed) (1991) *Le Corbusier y Sudamérica: Viajes y Proyectos*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Curtis, W (1986) *Le Corbusier: Ideas and Forms*. Rizzoli, New York.
- Gresleri, G. editor y traductor con anotaciones en italiano (1987) *Voyage d'Orient: Carnets*. Fondation Le Corbusier, Paris and Electa, Milano. Reprinted with notes in English (2002) Mondadori Electa spa, Milano
- Lapunzina, A (1997) *Maison Curutchet*. Princeton Architectural Press, New York.
- Jeanneret, C E (1910) «Carnets de Voyage» in *Le Feuille d'Avis, La Chaux de Fonds*. Reprinted, ed Petit, J (1966) as *Le Corbusier, Le Voyage d'Orient*, Fondation Le Corbusier and Forces Vives, Paris.
- Editor y Traductor Gresleri, G (1984) *Le Corbusier: Viaggio in Oriente (lo inédito de Ch. E. Jeanneret fotógrafo y reportero)* Fondation Le Corbusier y Marsilio, Venecia.
- Editor y traductor Zaknic, I y Pertuiset, (1987) *Le Corbusier: Journey to the East*, M I T Press Cambridge, Massachusetts y Londres.
- Le Corbusier (1930) *Precisions sur un Etat Present d'Architecture et de l'Urbanisme*. Cres et Cie, Paris, Trans Aujame, E S (1991) as *Precisions*. M I T Press, Cambridge, Massachusetts y Londres.
- Le Corbusier (ed Boesiger, W and Stonorow, O) (1929) *Oeuvre Complete* vol 1: 1910-29
- Le Corbusier (ed Boesiger, W) (1935) *Oeuvre Complete* vol 2: 1929-1934
- Le Corbusier (ed Bill, M) (1939) *Oeuvre Complete* vol 3: 1934-38
- Le Corbusier (ed Boesiger, W) (1946) *Oeuvre Complete* vol 4: 1938-46
- Le Corbusier (ed Boesiger, W) (1953) *Oeuvre Complete* vol 5: 1946-1952
- Le Corbusier (ed Boesiger, W) (1957) *Oeuvre Complete* vol 6: 1952-57
- Todas reimpresas en 1999, Birkhauser Publishers, Basel, Boston, Berlin
- Le Corbusier (1965) *A Haute Voix Le Corbusier un Genie: Nous Legue son Testament Spirituel*. Realisations Sonores Hugo Desalle, 27-8-65
- Lienert, F y Pschepiurca, P (1991) «La Casa Curutchet: Crónica de su Gestación...» in Perez Oyarzun, F (ed) (1991) *Le Corbusier y Sudamérica: Viajes y Proyectos*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.
- Schezan, R (ed) (1996) *Adolph Loos: Architecture 1903-32* con introducción de Frampton, K. Y descripciones de edificios de Ross, J. Monacelli, New York. Tambien en Alemán, Residenx, Salzburg.
- Sola-Morales, I de, Cirió, C y Ramos, F (1993) *Mies van der Rohe: El Pabellón de Barcelona*. Gustavo Gilli, Barcelona.
- Vogt, A M (1996) *Le Corbusier, der edle Wilfd. Zur Archaeologie der Moderne*. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft. Braunschweig, Wiesbaden
- Trans Donnell, R (1998/0) *Le Corbusier, the Noble Savage*. M I T Press, Cambridge, Massachusetts y Londres.

1 Nota del editor: La casa Errázuriz nunca fue construida, según lo indican las publicaciones de la Fundación Le Corbusier.

did he design white walls for a house in Argentina? Obviously, even in La Plata, he couldn't rely on two coats of lime-wash every year; which was obvious indeed the first time I saw the Curutchet.

Le Corbusier, of course, had been in Buenos Aires - and indeed in La Plata - in the year of the Villa Savoye, 1929, invited by Victoria Ocampo to design a villa for her and to give lectures for the Amigos del Arte. A house, indeed was built for Ocampo, but to a design by Alejandro Bustillo - an eclectic architect, somewhat influenced by Le Corbusier - but, as Lapunzina says, Ocampo preferred Bustillo's seasoned professionalism, not to mention his stable professional presence in Buenos Aires, to the - by comparison - virtually untried Le Corbusier. But all was not lost. For the splendid lectures he presented in Buenos Aires, in September and October, 1929, not to mention repeats of some in Montevideo, Sao Paulo and Rio de Janeiro, were published a year later as *Precisions*; perhaps the most coherent, personal statement of his theories by Le Corbusier. And of course he'd designed for Latin America before; that amazing house for Errazuris - whom he'd met in Buenos Aires - at Zapallar in Chile, with its walls made of stones found on site, unwrought tree-trunks for piloti, and rather more worked timbers for the roof to be covered with local tiles. Some Corbu scholars like to think that the Errazuris never existed but it's there in *Oeuvre Complete 2* as completed in 1930; probably the greenest building anywhere of the Modern Movement ever designed. And of course Le Corbusier had been in Rio in 1936 to present more lectures, design a layout for the University campus and to act as consultant; to Costa, Niemeyer, Reidy and other up-and-coming Brazilians for the Ministry of Education. Like most Europeans, clearly, Le Corbusier thought of South America - like Africa - as a continent blessed - and cursed - with perpetual sunshine. Indeed he was developing views as to how solar heat might be controlled, especially by his characteristic brise-soleil or, literally, «sun-breakers.» In 1928, for instance, he'd been asked to design a Villa for Carthage, which started him thinking about not only how to shade the windows from the sun but also how to collect every passing breeze and pass it through the house. His solution to both problems - compromised, of course - was wide, overhanging balconies and windows high in the facades and therefore fully shaded. His ingenious section also was meant to ensure that every part of the house would be ventilated comprising, as did, interlocking, horizontal U-forms. But the clients insisted on conventional, horizontal floors right across the building envelope so it doesn't quite work as he intended. The *Immeubles Clartes* of 1930-32 in Geneva also has balconies, and blinds of two kinds; vertical, slatted wooden roller blinds and large canvas ones which can be pulled down to balcony handrail level - and therefore shade the windows absolutely. As for the Housing for Auxilliary Workers in Barcelona (1933): these were to have had the prototypes of Le Corbusier's brises soleils, which are just detectable in a section published in *Oeuvre Complete 2*. But are shown much more clearly in Volume 4 where Le Corbusier presents a history of windows and indeed of his own brise-soleil, starting with Carthage then moving by way of Barcelona and Algiers to Rio. Usually, of course, a brise-soleil consists of a concrete frame, of narrow horizontals and verticals, forming individual «cells» which, projecting at least half a metre or so in front of the facade, thus shading the windows from overhead and lateral sun. Clearly these give no protection from the sun when it is low in the sky and head-on, shining straight into the windows.

The brises-soleils for Barcelona were to be slightly different; whole-apartment width - perhaps 3.5 metres between the projecting side walls - supporting louvres; four within the height of each apartment, which could be rotated to any angle, from horizontal - thus admitting a maximum of daylight - to vertical; thus admitting none and therefore achieving total solar control. The best known brises-soleils, of course, are those for the Ministry in Rio (1936). Each is about a metre wide and full floor-to-ceiling height, with adjustable louvres in the upper parts of each «cell;» adjustable according to season, at least initially, but for many years now they've been clogged up with layers of paint.

After failed experiments with his «neutralising wall;» two skins of glass with cool air blown between them in the summer; warm air in the winter, at the *Centrosoyus* in Moscow (1929-31) and the *Salvation Army Hostel* in Paris (1932-33) it's hardly surprising that by 1948, when Curutchet commissioned his house, Le Corbusier had reverted to brise-soleil again. The site is some nine metres wide, or 10.20 metres along the actual facade which is tilted at a 45 degree diagonal to the side walls, leading to interesting perspectives. As Lapunzina suggests, Bernard Hoesli, was

working on this project with Le Corbusier, calculating the sun-angles etc. The «cells» of his brise-soleil are some 2.5 metres wide, closer in width to Barcelona than to Rio but there are no louvres - perhaps they were impractical - so its hardly surprising that within a month or two, Dr Curutchet was complaining of solar over-heating both in his surgery, which occupies the street frontage and in the higher domestic quarters behind. But it's the brise soleil confronting the street and facing north that first draws one's attention to the Curutchet. Most of Le Corbusier's other villas are freestanding but this one is clamped firmly between side walls at a point where the terrace containing it turns a corner, causing discrepancies in length between its eastern and western walls so much so that the former had to be extended northwards so the angle subtended between its end and that of the western wall would be no sharper than 45 degrees. Behind the front elevation, of course, the side walls are parallel and thus invite strictly rectilinear planning. It's difficult of course, to make out from the street what's going on behind the facade. The ground floor is open, between the piloti, over which there are, four levels of the brise soleil; with its rather wide bays and as one looks more closely, it's clear that the two lower layers have habitable rooms behind them, whilst the upper two are open to a terrace; where piloti are clearly visible again. Surely even in the 1940s Le Corbusier would hardly have left the ground floor so open for anyone to wander in off the street? If that was his intention, then what was the point of his front door, framed like a painting? Perhaps he designed what actually protects the Casa now; grids of tough wire fencing; not quite the chain-link fencing that Frank Gehry used on his own house but nearly so, thus anticipating Gehry by almost 30 years. Since the front door is framed, there's no doubt that it is the entrance. I have to say that in recollection I'd remembered the door as central but a quick glance at my slides, of course, confirms that it is well east of centre. Indeed in more distant views one sees it as «balanced,» diagonally, up and across the facade, by the canopy of the «hanging garden» of the roof terrace, supported as it is by two columns; one quite far towards the western wall and the other absolutely central. There is, of course, a third column towards the eastern wall but it doesn't rise above the terrace. Of course by the rules of Classical architecture, one would never use a central column but, as we find on further exploration, this configuration of three columns in line is repeated right back into the site, almost to the northern boundary. Nor had I remembered how acute was that 45 degree angle of the facade but this shows very clearly once one enters the site. The door itself, painted mid blue, is the first indication of Le Corbusier's colour scheme, much of which was later omitted. Other doors are also painted blue but most of them are set in wooden frames, left in their natural colour, protected by varnish. Once through the door one is faced by the foot of Le Corbusier's ramp; the first element of his Curutchet «promenade architecturale,» not to mention the trunk of the great plane tree. To the right there's a garage, with a gently curving wall and beyond at the back of the site, places for domestic services. Flues rise from the boiler house up against the eastern wall. One has entered under the Doctor's surgery, the front element of the house and the curve of the garage to the right is continued up to the height of the surgery. One walks up the ramp towards the light under a surprisingly small opening in the slab above, up and through which the plane tree passes. Just beyond that, one reaches a crucial point; a landing between the two flights of the ramp; for here it doubles back on itself. And here one has to make an essential choice, between continuing back up the ramp towards the surgery, or entering the lobby to one's right; to the domestic quarters. It's the only representation at this level of anything to do with domesticity and one of the few parts of the house that Amancio Williams altered from Le Corbusier's original plans during his actual realisation of the project. One wonders, however, how many of Dr Curutchet's anxious patients disturbed the family by trying to enter here? The landing of the ramp at this point actually is a balcony looking out. in the direction one has been travelling, onto a tiny light well at the house's south-eastern corner. There's a corresponding one in the north-west corner and the two flank a projection to the southern wall at the back of the domestic quarters. But let's proceed up the ramp. It's clear by now that there's a distinction, not to mention a physical split, between the almost cubic domestic quarters - of which we've just encountered the lowest part - and the surgery ahead, so we're now on the route a normal patient would take. We are approaching the inside corner an L, the forward-jutting wing of which, over the garage and sharing its curved wall, proves to contain, from the plan, a rather

small servants' room with its own shower and other facilities. The small wing which contains these actually bites into the surgery itself, at its widest point behind that angled front elevation. There is, at the top of the ramp, a small, covered bridge over to the servants' quarters. One enters the surgery by way of a waiting room - with its own third of the front elevation - and from here the surgery is now to one's left. That biting in of the servants' quarters, and the angled facade, divide it into two major sections; no doubt used respectively as consulting room and office. These days it's the office of Maria Celina Bertomeu secretary of the Colegio and my very helpful hostess who, like Curutchet, complained of solar overheating; apart from which she had no other reservations, indeed she found the premises ideal for the Colegio's purposes. Domesticity, as we've seen, is represented at first floor level only by a lobby, although we need its depth if we're to think of the house as cubic. It's about a third the width of the site, tight up against the southern wall and continues as that projection we've noted already since it contains the domestic staircase. Which staircase rises, at this southern end of the site, flanked by those two tiny light-wells, continuing the «promenade» to the upper levels. In front of the staircase the house-plan is virtually square, conditioned, indeed, by the pattern of pilotis, three-by-three giving - more or less - four smaller squares around a central one. The rooms on the main living floor are rotated slightly about this central column, that to the north east, the dining space is open, westwards to the living space with a fireplace at the junction between them. The two spaces share a north-facing glass facade, with its brise-soleil and the dining space also encroaches on the space to the south of it, the kitchen; the pantry of which encroaches westwards into the tiny music room, barely screened from the living space. Nor did Curutchet approve its placing in a noisy part of the house, next to the living space, the kitchen and the staircase. There is access from the living-space at its western end by a door to the terrace, by way of a «bridge;» quite a wide one leaving the open light-well with tree, to the east of which there are glimpses down to the ramp. This «bridge;» of course, passes over the servants' quarters and it leads to a full-width terrace over the surgery. From which terrace, not to mention the surgery itself, there are splendid views over the Paseo del Bosque, a refreshing green space, a veritable park. There's an open well over living-end of the room, opening it up to bedroom level to which height the canopy over the terrace also rises supported by two columns from the centre line of the grid and two from its western row of piloti. The planning at bedroom level is different again, although there are several «givens» from the floor below including that void, the staircase, the columns, and the flues. To reach it one continues up the staircase, between the two rear patios and reaches one of the most amazing bits of planning in the whole of Le Corbusier's Oeuvre, two convex walls, curving so as almost to touch each other with, at the staircase end of each, a door. These curving walls, not surprisingly, enclose bathrooms for in previous houses, such as the Stein de Monzie, at Garches, the Citrohan in the Weissenhof at Stuttgart, Le Corbusier literally had curved walls built around the rounded- ends of baths - so as to save, he said, every millimetre of space. These bathrooms were meant to be more elaborate, their curves extended, not only around the baths themselves but around each of the bathrooms as a whole although, as Lapunzina suggests, these were squared off by Ungar, who had taken over from Williams. The western of the doors leads to the master bedroom, actually a balcony overlooking the void to the living room: it has quite a large closet enclosing the central column. That device, of bedroom-as-balcony of course, overlooking a two-storey living space, permeates much of Le Corbusier's housing from the Citrohan onwards, to be repeated, extensively, in the Marseilles and other Unites. There have been several suggestions as to its origins, such as the traditional Parisian artist's studio; two-storey with a large window and a balcony at the back, with kitchen underneath and bedroom on top. One likely candidate seems to be Au Pied a Fouet, Le Corbusier's regular small Parisian restaurant, just along the street from his atelier in the rue de Sevres. The eastern door, as one approaches from the staircase, opens into a larger, twin-bedded room, taking up the whole eastern side of this floor. That too has a large closet, containing flues from the boiler room. There's an un-Corbusien detail against its southern wall; a built-in dressing table, penetrated by a column, just behind the front of a drawer which cannot possibly be opened. The middle third of this floor on the

northern side - somewhat eroded by the opening to the floor below - is taken up by yet another bedroom, for guests or possibly a study, containing, behind the closet to the master bedroom, a flue from the fireplace below. As Lapunzina, tells us, Ungar - Williams's successor as architect - wanted to remove the full- height wall between this bedroom/study and the void, thus destroying entirely the master bedroom's privacy, open as it was vertically to the living-space below but also, now, horizontally, to the bedroom/study also opening to the void. Dr Curutchet, indeed, regained his privacy by having vertical louvres installed to give visual, if not acoustic privacy. Like the living and dining spaces below, these bedrooms at the upper level also have their floor-to-ceiling windows, not to mention their own brise-soleil, almost identical to that of the surgery and front terrace facade except that, since the house at this point is directly between the cross walls, rather than at 45 degrees to them, the cells are slightly narrower. Hoesli suggested that his calculations for the front elevation could also be applied here; so they could but with equally unsatisfactory results. But few city centre houses surely, of this complexity, are planned so that every space, wherever one is, gives such direct views onto greenery; of the Paseo del Bosque, from the surgery, the terrace and the north-facing living spaces, including the bedrooms. Or indeed from some of these of the tree and at the back of the house, including the staircases, those tiny, but vital, planted light-wells. Several scholars, including Corona Martinez and Lapunzina have suggested that the Curutchet represents a transition from Le Corbusier's earlier houses to his later ones. Which perhaps seems a bit implausible, insofar as those which followed immediately were the proto-Brutalist «Roq et Rob» at Cap Martin (1949) and the even more Brutalist Jaoul Houses at Neuilly (1952-53), there are hardly any correspondences and their particular tendencies -of chunky brick walls, shallow concrete-covered vaults and exposed brique-brute started, as we've seen, in the little «week-end» House at Vaucresson. of 1935 and continued with the Fueter House on Lake Constance (1950). The job architect of the Neuilly houses Jacques Michel told me that just as Le Corbusier had experimented in the 1930s with brise-soleil, these houses were his first attempts at passive energy systems, which he had intended to continue. Michel himself actually did so, after Le Corbusier's death developing, among other things, the Trombe-Michel solar wall. And of course, for Le Corbusier, there had been a parallel strand, following the Errazurez house in Chile, of simple, «vernacular» houses built by local craftsmen, with local materials, such as La Tremblade near Mathes (1935), the houses designed for the Payrissac agricultural estate near Cherchell, North Algeria (1942), the first Jaoul House of 1947 with its log-cabin construction and La Trouinade housing at Le Sainte Baume (1948) - with proper «Catalan» vaulting, not to mention the House for Mme Madrot. The only candidates for «influence» from the Curutchet in Le Corbusier's later work seem to be designs for Ahmedabad in India; especially the Millowners' Association (1954) and houses for Manorama Sarabhai (1955, designed in 1951) and the Shodhan (1956). But these, freestanding, are much more complex in their planning than the Curutchet. The Millowners' Association Building of 1954 is perhaps the nearest in terms of planning conventions to Curutchet although, rather than a single house-with-surgery it is quite a large public building, rather more complex than the houses at Ahmenabad, certainly more so than the Curutchet, containing, as it does, a wider variety of accommodation. But, like the Curutchet, it has rather purposeful brises-soleil, designed according to orientation. The approach is surprisingly monumental, consisting as it does - for pedestrians - of a long straight path continuing as a considerable ramp with domestic staff houses to the left of the path, behind a curved screen wall, and considerable parking to the right, from which two storeys of stairs, with square landings, parallel with the ramp, affording direct entry to the Building. The ramp and staircase pass into a full-height opening in the facade, the only break towards the west which otherwise is fronted by a large scale, regular brise-soleil; regular in every sense except that the short walls of which it is formed -Aldo Rossi calls such walls, at the Gallarate in Milan, «septa»- are planned at 45 degrees thus shading the Building particularly from north-western sun! Entry is at level 2 above a service plinth and the plan is legible as three unequal «bands;» very different in width - the central one is more than twice as wide as the other two - and separated from each other by rows of large, wide spaced, circular piloti. The lower «band»,

and quite a wide section of the central one, are given over to an entrance hall, accessed by the stairs from the car park although the ramp reaches to the floor above. The hall is interrupted only by «sculptural» toilets attached to lift-shafts in the central band, about two thirds of the way back from the entrance. The entrance hall itself is open, at the far end to an irregular, four-sided polygonal restaurant with a sloping roof. The lifts have quite a large lobby but the upper band of the entry-floor plan is given over to open-plan offices.

Level 3, reached by ramp and stairs, has a much smaller entrance hall. The lower band is given over entirely to offices, for the president, the vice-president and their secretaries. The central band of course retains the lift shafts with, beyond them, a separate block of «sculptural» toilets and a waiting space for visitors. There are somewhat linear offices next to the entrance and, in the upper band, a conference room for the management committee with, beyond that, a larger one for a sub-committee. The both have «sculpted» tables; that for the sub-committee being a distorted U-form.

Level 4 is rather more open; there are, of course, the lift shafts with «sculptural» toilets behind them and also a void over the entrance ramp. The lower band contains a «sculptural» cloakroom and bar, and a void with U-shaped stairs to the floor above. Most of the upper band, and some of the middle one, are occupied by a «stomach» like conference room, somewhat like the Philips Pavilion at the Brussels Exhibition of 1958, elongated, and this has «sculptural» toilets attached. The walls are two skins of brick, with a cavity between them and they are lined on the inside with timber panels. There is one column, rising from the platform, of the row which other floors have in this position but the two central columns are missing and the last one lies outside the conference room. Level 5 consists mostly of voids from the floor below. The roof, in this case, is not so much a sun-shade as an upturned shallow saucer, intended to collect water for cooling and to prevent the concrete from drying out and cracking.

The west elevation, as we've seen, has its deep, diagonal, brise-soleil whilst the east elevation's is shallower and more conventional. In both cases, says Le Corbusier, (Oeuvre Complete 6) the brise-soleil is covered with wood whilst the walls are faced in sheet metal. The northern and southern facades, which are largely «blind,» are made of «brique brute,» that is to say unplastered.

The Villa Shodhan was designed in 1951 but it shares fewer Curutchet-like details than the Millowners' Association - even the brise-soleil is highly compromised. It is somewhat four-square; six half-storeys high with a large annexe at ground level for garaging and staff with family bedrooms over. The piloti are now rectangular and therefore much more easily integrated into other structural elements whilst the planning itself is dominated by a considerable ramp which projects north-eastwards out of the building envelope from the ground floor to level 3. There are also occasional staircases serving, especially, the various mezzanine levels. The three-dimensional planning is, perhaps, the most complex that even Le Corbusier ever achieved.

It will be useful, as in the case of the Millowners' Association, to describe the plans in terms of «bands.» The lower band lies just behind the north-east elevation. It is quite narrow and it is divided from the rest of the plan by an even narrower band, containing the ramp and a staircase in line with it. The «band» further north-west of this is wider than these first two put together - we shall call it the «upper band» and beyond that is a narrower «band» again, consisting entirely of verandahs separated by the «septa,» these look, on plan at least, to be parts of a massive brise-soleil. We may, occasionally, in the case of the Shodhan, have to think of «to the right» or «to the left» of a «band.» The ground floor is more or less complete with, in the lower «band,» to the left an entrance suite with waiting room and toilets and to the right an office. Above the office in the «upper band» is the dining area - actually the kitchen is in the annexe so food has to be brought in through the office. There's a staircase under the ramp at the nearest point to the wine cellar.

Le Corbusier labels the next level «1 bis» and the «lower band» starts with a void over the entrance hall. Beyond that there's a guest bedroom, with stairs up to a gallery above and a «Curutchet curved» bathroom. Ramp and staircase are in line at this level, so they form an effective boundary between the «bands.» The «upper band» starts with a void above the living space. To be followed by a small library with landing

and beyond these again, a solid wall, with a void over the dining area beyond it. This level too has its verandahs, divided by «septa,» except that there is one more of them, in line with the wall between library and void. Level 2 is more complicated. The lower band starts with a void, still over the entrance hall and then there's a void, over the double bedroom, behind a wall, with its own gallery.

Beyond that there is another, more modest bedroom with stairs, yet again, up to its own gallery but with little more than a washing-bowl to represent a bathroom. The ramp and the in-line stairs form a veritable division of «bands» at this level. The upper one starts with a master bedroom, separated from its bathroom by yet another staircase to the upper terraces. Left of that there's a terrace with a void and at this level too there are «septa,» again irregular in that there are three narrow verandahs to the left and two of normal width to the right. They are all, in the drawings, heavily planted.

Le Corbusier's «2 bis» is simpler; an alternation, really, of terraces and voids.

The ramp arrives at a terrace with a void to the left of it and a solid wall to the right. Beyond which is the upper part of the bedroom below with its own gallery reached by stairs. The upper band starts with a void with a terrace beyond is reached by stairs from below. This level too has verandahs and «septa» again irregularly spaced since, altogether there are three narrow verandahs to the left and one rather wide one - over half the width of the villa - to the right.

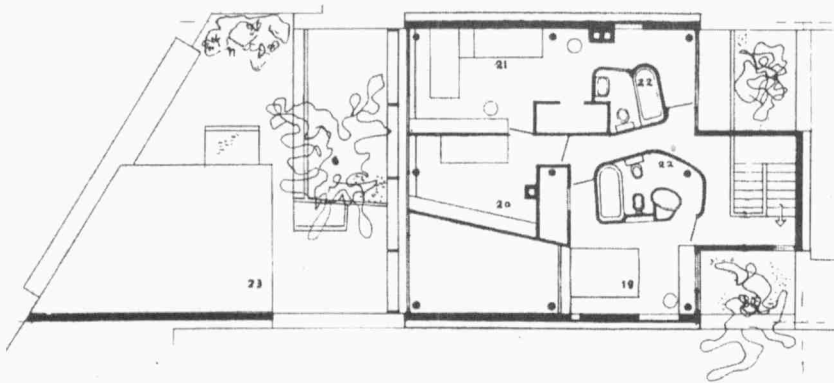
Level 3 again is an alternation of terraces and voids. The «lower band» starts to the right with voids, open down to the different levels. There is a terrace at the right-hand end, supporting a water tank and a toilet, both contained within a «Curutchet-sculpted» form. There's a terrace now in line with the ramp and band 2 also starts with a terrace, which extends into the verandah space and has a solid, protective wall, rather than any brise-soleil. Beyond this there are voids, containing staircases, and further terraces. Over all this there is the flat roof; a «parasol,» as it were, for the whole building.

The living room has its own particular windows; individual panes, to modular dimensions, arranged in what otherwise might seem random, echoing, clearly, a contemporary of the Shodhan's in Le Corbusier's scheme of things; the Chapel at Ronchamp.. One can see from exteriors that, unlike the Curutchet, the Villa Shodhan has no regular brise-soleil. Its most vulnerable elevations, clearly, are those to the south-east and south west; that to the south-east is rather solid. The roof clearly acts as a «parasol» whilst the facades as a whole are remarkably solid apart, perhaps, from those to the north-west and the south-west which meet in a fairly open corner. The nearest to a regular brise-soleil is to be found at the western end of that south-west elevation where two upper floors have three verandahs each, with their dividing «septa,» on top of one another. So it seems that the Shodhan, compared with the Millowners' Association is a move away from the Curutchet; which movement continues with the Maison d'Habitation Sarabhai.

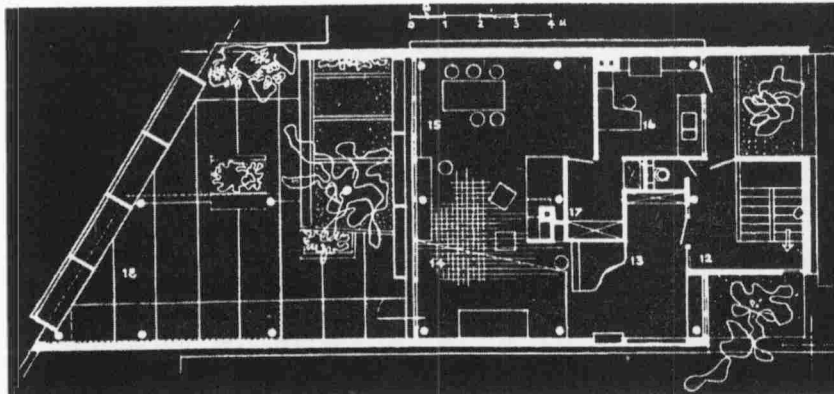
This consists of five pavilions, ranging from a small toilet block to the Maison Sarabhai itself; really two large blocks linked by a guardian's lodge and a car port. The construction, shall we say is «post-Jaoul» with «brique-brute» walls - they have rather large openings, spanned by beams and affording quite open planning - and proper Catalan vaulting of «flat tiles, set in plaster without formwork,» overlaid with a course of bricks. The vaults are angled to catch the prevailing wind and their southern ends are protected by deep fascias, acting as brises-soleils..

Le Corbusier is rather proud of the way they are covered with earth to produce prolific gardens. The structure is repeated at first floor level over the eastern wing to contain the bedrooms. No part of the design resembles in any way Le Corbusier's planning for Curutchet.

So it seems that of the buildings in Ahmedabad the earliest, the Villa Shodhan, first designed in 1951, corresponds in very few ways to the Curutchet, whilst the next, the Mill Owners' Association of 1954 has more Curutchet like features than the others: the ramp, the brise-soleil, the «sculpted» toilets. The last, the Maison Sarabhai of 1955, with its Jaoul-like «brique brute» and shallow arches has no Curutchet associations at all. Which in no way diminishes the interest of the Casa Curutchet which is still one of Le Corbusier's finest houses ■

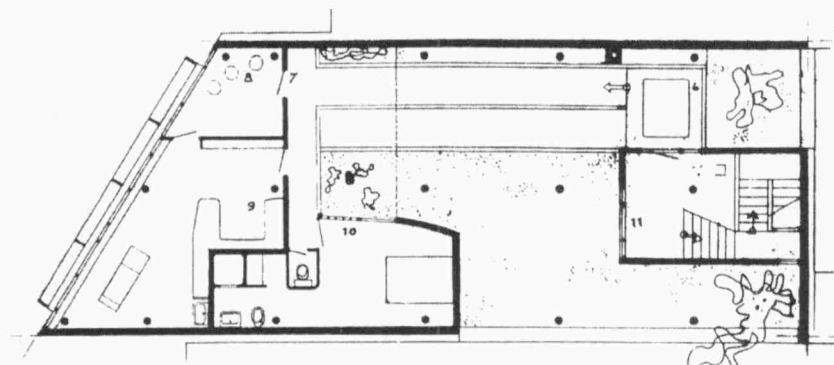


El presente artículo es una versión ampliada y corregida de la aparecida en el sitio de internet de la Publicación «Arquitectura y Humanidades» del Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura de la UNAM. www.architectum.edu.mx



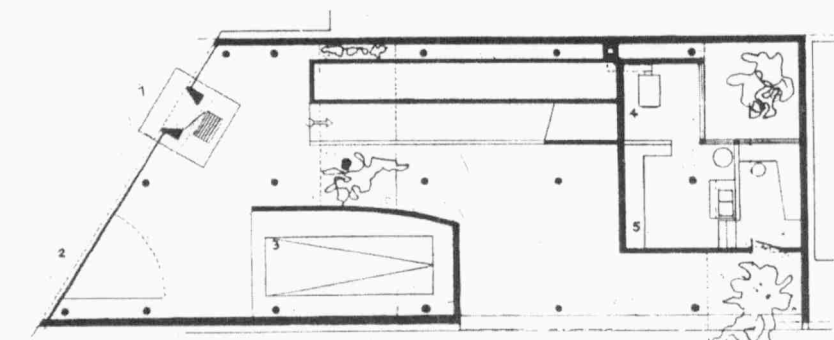
La Casa Curutchet

Un poema arquitectónico de Le Corbusier en Argentina
Claudio Conenna



Se trata de una obra significativa de la Arquitectura moderna la cual ofrece aportes esenciales en las enseñanzas del Diseño a cualquier ideología arquitectónica. Esta obra existe en la ciudad de La Plata en la lejana Argentina, apartada de los principales centros de producción arquitectónica y eclipsada por el gran volumen de la obra de LC. En la periodo de proyecto y construcción de la Casa Curutchet (1949-1955), LC estaba desarrollando algunos de los más importantes proyectos de su carrera, aquellos que reafirmarían su lugar en la historia de la arquitectura y el urbanismo. Ch. Norberg Schulz escribió en 1974, que en general, todo el último periodo de LC, puede considerarse como la realización más importante de la arquitectura del siglo veinte⁽¹⁾. Ante esta reflexión podríamos señalar como periodo de prelude el lustro dentro del cual se ubica la casa Curutchet circunscripta entre las siguientes obras⁽²⁾: St. Dié (1946-1951), L'Unité Habitation, Marseille (1946-1952), Roq et Rob, Cap Martin (1949), Chandigarh Capitol Buildings, India: Secretariat, (1951-1957), High Court Building (1951-1956), Le Maisons Jaoul, Neuilly (1952-1955), y Notre Dame du Haut, Ronchamp (1950-1955). Las obras mencionadas, las cuales, fueron proyectadas y la mayoría de ellas construidas en el mismo periodo que la Casa Curutchet, eclipsaron naturalmente por su magnitud a la obra en cuestión. Tal vez por ello, los historiadores e investigadores que se han ocupado de estudiar la obra de LC raramente se han referido a ella. Esto obviamente no le quita ni valor ni tampoco niega su trascendencia.

En la casa Curutchet se confirma, no sólo



Esta página. Figura 1: Plantas. (Le Corbusier Oeuvre Complète 1946-52, Volumen 5) Página siguiente. Figura 2: Fachada - vista desde la plaza. Figura 3: Terraza Jardín (toit jardin) detalle. Figura 4: Terraza Jardín (toit jardin) vista desde el Estar de la casa.



Foto: Augusto González

el revolucionario concepto de la arquitectura moderna dado por él mismo sobre la idea de casa: «*La maison est une machine à habiter*»⁽³⁾, sino también, su aspecto siempre innovador, capacidad de síntesis y sus destacadas lecciones aportadas en cada obra. No podríamos negar que esta casa es una obra altamente educativa, de gran valor e interés para el estudio y el aprendizaje, tanto a nivel general como su implantación, dando respuesta participativa al contexto urbano en la relación arquitectura y ciudad⁽⁴⁾ con una fuerte y original idea rectora hasta los niveles particulares de resolución funcional, formal, espacial y tecnológico. La singular importancia de esta obra radica en que, aún, sigue ofreciendo motivos y respuestas a cuestiones actuales de la arquitectura, y tal vez, sea esto lo más significativo por su carácter de atemporalidad. Conjuntamente con el análisis compositivo de esta obra, intentaremos también detener-

nos en otro aspecto, tal vez más profundo y complejo como es el tratar de entender qué representa para nosotros hoy, en el umbral del siglo XXI, la actividad de LC, - indiscutiblemente uno de los más grandes arquitectos contemporáneos-, con una enorme universalidad y variedad en el campo de las ideas y que ofrece siempre soluciones, tanto en el aspecto técnico como en lo poético en el desarrollo de las mismas. Repetidas veces LC vuelve sobre el tema de la necesidad que tiene el hombre de belleza, la cual explica de dos modos; primero, como resultado del uso de formas elementales y la proporcionada geometría, y segundo, como resultado de un apropiamiento funcional; vale decir, cuando una cosa es funcional es bella.

Respecto de esta casa podríamos decir lo mismo que sostuvo LC en relación a la Acrópolis de Atenas, «...*el aparente desorden del plano sólo puede engañar al profano...*». La funcionalidad del sector de la vivienda no sólo se da por las conexiones horizontales en cada planta y la vertical de la escalera, las cuales, podríamos denominar como comunicaciones físicas, sino también, por la comunicación de orden visual y de función psicológica. No debemos olvidar que la arquitectura debe servir para hacer la vida de las personas más feliz. En la vivienda, esa función de servir psicológicamente se logra esencialmente a través del vacío creado en la planta de los dormitorios sobre la sala de estar. Vacío que, por otra parte, desde el plano superior, amplía la perspectiva sobre la terraza jardín y la plaza. He aquí una razón más de reconocer la importancia funcional de la propuesta en corte.

La idea de recorrido, paseo o promenade architecturale que encontramos en la casa Curutchet ya había sido planteado por LC desde hacía más de dos décadas. El objetivo fundamental era ofrecer dinámica en las visuales durante el recorrido, perspectivas cambiantes con visuales inesperadas y sorprendentes. Se trata de una investigación-resolución sobre el tema de la dinamización espacial⁽⁵⁾ en donde se maneja el valor del tiempo como una dimensión más, para el entendimiento del movimiento del hombre en el espacio. En este caso la rampa, como

elemento fundamental del paseo arquitectónico, supera lo estrictamente funcional para crear jerarquizaciones dentro de la relación espacio-tiempo.

En la casa Curutchet, el paseo o la promenade architecturale se enriquece significativamente mediante la composición entre los elementos arquitectónicos que se utilizan: los pilotis, la rampa en su recorrido de ida y vuelta, el manejo de planos horizontales de las losas el volumen de la vivienda horadado en su base y el árbol. Toda la composición responde tanto a las condiciones dimensionales y morfológicas del terreno como a su situación de emplazamiento. Además, crea con dichos elementos situaciones espaciales dinámicas, percepciones variadas de visuales y perspectivas, más una consecuente transición escalar y lumínica en todo el espacio de su recorrido con la intención de mover y conmover al hombre que vive el edificio.

La definición del ingreso principal está dado por un elemento simple, un prisma donde se ubica la puerta de entrada, el que se lee claramente por su soledad en el vacío de la planta libre, y nos indica por donde se debe entrar. Es en este prisma donde se define con rigor de presencia el punto de cambio y de paso de lo abierto a lo semicubierto, de la claridad a la penumbra, del ruido al silencio, de la incógnita a la respuesta, del misterio a la revelación y de la exploración creativa al drama arquitectural.

La planta libre, creada y utilizada una vez más por LC en la que se verifica el sentido de apertura de la misma, permite la integración y la incorporación visual del parque al interior del edificio. La planta libre en este caso concreto, definida como umbral, no fue sino creada con el fin de ganar coherencia funcional y significado espacial al tema del ingreso junto a los elementos que «libremente» se agrupan y se ordenan en ella, como así también, al vacío que se crea como complemento de amplitud debajo de la vivienda en el centro del terreno.

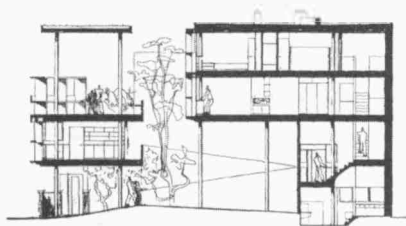
Uno de los elementos más sobresalientes en el diseño espacial de la casa Curutchet es la transparencia, la cual, se podría definir en este caso como cualidad inherente en la organización de este edificio. En su diseño podemos apreciar dos tipos de transparen-



Foto: Vicente Viola



Foto: Guillermo Ainciburu



cias⁽⁶⁾. Una transparencia real - literal - expresada como premisa principal, con cualidades físicas-materiales y visuales directas, vale decir, como un «mirar directamente desde». Y, como parte complementaria, se advierte una transparencia a la que podríamos definir como fenomenal (gr. *fainomai-fainetai*), aparente como exploración y búsqueda más fina y detallada en el desarrollo del diseño de una percepción sugestiva la que se logra haciendo penetrar grandes masas de luz a través de vacíos y aperturas creados ex-profeso para advertir la presencia de un espacio abierto que no se ve directamente, pero se percibe, vale decir, fenomenicamente un «percibir a través de». El espacio de la terraza jardín, en el frente de la vivienda y sobre el consultorio, está idealmente pensado desde su ubicación, mirando a las dos plazas que aparecen en primer plano y al bosque en un segundo. Todo un diseño para gozar de los beneficios del cielo, del sol, de la luz, de la sombra y de las visuales. LC explota en el diseño de este edificio la forma y orientación del lote, así como también las condiciones colaterales para conseguir en diferentes niveles las mejores visuales y la mayor iluminación natural. Se trata de una elaborada propuesta de espacialidad que parte esencialmente de la implantación⁽⁷⁾.

Podríamos afirmar, que el resultado espacial de esta obra se logra a partir de un sincero y amplio diálogo de opuestos en convivencia perfecta entre sí como: la Matemática y la Percepción, la Razón (lo objetivo) y la Experiencia Psicológica (lo subjetivo), la Geometría y la Irregularidad Plástica, la Restricción y la Libertad, la Unidad (armado-ensamble) y la Rotura (desmaterialización y despegue), el Lleno y el Vacío, lo Opaco y lo Transparente, la Luminosidad y la Penumbra, lo Abierto y lo Cerrado, el Orden

estructural y la Variedad Visual, la Ortogonalidad y la Oblicuidad, el Dinamismo y la Estaticidad, lo Real y lo Virtual, lo Expreso y lo Fenoménico.

La situación topográfica del terreno de menos de 200 metros cuadrados de superficie⁽⁸⁾ y con tres medianeras, donde se implanta la Casa Curutchet, tiene como característica principal, como hemos dicho anteriormente, la apertura a dos plazas y al bosque. Aparte de considerar que para esta obra el espacio exterior se torna realmente como un imán visual, ya que, desde cualquier parte de la casa se vuelve de algún modo hacia él, podemos señalar como respuesta directa a ello tres situaciones principales de relación Interior-Exterior. Estas se manifiestan más notoriamente, en tres niveles diferentes. La primera en el nivel de ingreso, la segunda en el nivel del Consultorio y la tercera en el nivel de la Vivienda.

El mensaje más importante que obtenemos de esta brillante composición arquitectónica, a partir de, las relaciones espaciales entre el interior y el exterior, es el de responder a las necesidades de orden psicológico-espirituales, además de las eminentemente materiales, técnicas y funcionales.

En el lenguaje formal de esta obra vivienda-consultorio podemos advertir que se conjugan tres de los variados criterios compositivos en la filosofía proyectual de LC, los cuales, podríamos llamarlos influencias, por las cuales, se sintió de algún modo atraído resultándole atractivos a la hora de proyectar y construir. Se trata de las formas puras en la volumetría arquitectónica, la blanca arquitectura del Mediterráneo y la estética maquinista. Con este repertorio formal y sus detalles favoritos, LC resuelve magistralmente en un perfecto ensamble los tres lenguajes por su modo de re-elaboración. En esta elaboración, precisamente, radica el compromiso que siente LC como arquitecto en la creación de un nuevo y propio lenguaje, el cual, naturalmente se apoya en la evolución tecnológica.

En la casa Curutchet, encontramos varios de los signos del lenguaje arquitectónico, con su respectiva función y valor semántico, empleados por LC en la mayoría de sus obras. Además de las cinco «vocales» básicas, pilotis, planta libre, ventana horizontal

continua? *fenêtre en longueur*, terraza jardín y fachada libre, encontramos también muros curvos y luz cenital (en los baños), puertas pivotantes, brise soleils, rampa, escalera abierta, muro neutralizante y espacios de doble altura.

La geometría rígida en la superficie de la fachada se equilibra con la interpenetración plástica de los volúmenes, que, en conjunto logran un variado y cambiante juego perséptico. Se trata de una obra de arte funcional que refleja el optimismo y la alta ambición de uno de los más grandes pioneros del movimiento moderno. Podríamos afirmar que, en este juego plástico hay un recuerdo de LC de una revisión de carácter Purista ensayada por la década del veinte. El brise soleil de la fachada principal (del consultorio), que se desarrolla desde el primer nivel sobre los *pan-de-verre* del consultorio elevándose por sobre el segundo sobre la terraza dando de esta manera, marco, límite y escala, ocupa el centro de la composición total, tanto en vertical, ocupando de los cuatro niveles, los dos centrales, así como, en horizontal despegándose sensiblemente de los laterales. El modo en que se presenta con tanto vacío por los cuatro límites y por detrás, nos da la impresión de estar «suspendido» en el aire.

El brise soleil de la vivienda, al estar apoyado en toda su altura en el volumen construido nos da la impresión de una piel muy calada que cubre la enormemente aventanada cara frontal de su caja arquitectónica. Las alturas de los brise soleils siguen las proporciones estudiadas en el Modulor 0,863m., para el nivel del antepecho y 2,260m., para el nivel superior.

La Casa Curutchet tiene un indiscutible valor arquitectónico, tanto en la calidad de su diseño y su materialización como por su importancia en el aspecto histórico-contextual. Por otro lado, las virtudes didácticas que encierra en lo general y particular de su proceso de diseño son válidas para un reconocimiento y estudio más exhaustivo. Su valor arquitectónico se fundamenta: En primer lugar a) por el modo contextual de implantación como elemento componente de la ciudad, b) por la resolución de la



Foto: Augusto González



Foto: Augusto González



Foto: Vicente Viola



Foto: Augusto González



Foto: Vicente Viola

zonificación con una delicada ocupación del terreno considerando las particularidades de cada uno de sus límites, y c) por su elaborada idea rectora en corte.

En segundo lugar a) por la resolución funcional de los temas (consultorio-vivienda) separados e integrados, b) por la riqueza espacial resuelta con singular maestría en un espacio tan reducido y c) por la respuesta volumétrica, considerando dentro de la composición del lleno que implica la arquitectura, el valor del vacío como una variable fundamental para resolver la dimensión psicológica de sus usuarios.

En tercer lugar a) por la plasticidad formal del conjunto b) por el valor individuado que otorga a los elementos constructivos y programáticos de su composición (losas, muros, columnas, escalera, rampa, prisma de ingreso, brise soleils, baldaquino, baños), y c) por el diseño articulado entre ellos, integrando sin unir o separando sin des-integrar, liberando sin anarquizar, jerarquizando sin degradar. Además del resultado proyectual y constructivo de esta obra, como producto de la resolución material en términos de tecnología, función, espacio y forma, su valor didáctico se encuentra también más allá de ello; vale decir, en el proceso de diseño donde LC hace partici-

par a las variables inmateriales de psicología y percepción, de búsqueda e investigación por otros caminos, dentro y fuera de la arquitectura. El hecho de que LC haya realizado esta obra en plena madurez de su vida y su carrera, nos permite decir que tenía muchos más elementos para evaluar y volcar sobre el proyecto, el que más allá de ser experimental, es fruto de la experiencia. En el proceso de diseño de esta obra, no podemos ignorar un proceso investigativo más amplio que incluye, la escritura, la observación de otras culturas, la pintura, la escultura y el de su conocimiento y experiencia a lo largo de tantos años de práctica arquitectónica. El común denominador en los procesos de búsqueda y diseño de LC lo encontramos en el carácter de atemporalidad, con los pies en la tierra adaptándose a cada circunstancia, pero dando respuestas con la mirada en lo alto, despegado pero simultáneamente comprometido con la realidad, con un elevado nivel de pensamiento, crítica y resolución. La amplitud de pensamiento dentro de la actitud dogmática de LC se la podríamos atribuir a su carácter de apasionado viajero y observador de otras culturas y tipologías arquitectónicas, como proceso de realimentación y consecuente transforma-

ción. LC de este modo, se convierte en una especie de apóstol de las naciones que predica el nuevo testamento de la arquitectura, iluminado por un Esprit Nouveau con principios universales y atemporales. En fin, para concluir este estudio sobre la Casa Curutchet hemos elegido una frase suya, la cual, nos lleva a expresar lo mismo que él expresara cuando comienza su análisis sobre La Lección de Roma:

«...De pronto tu tocas mi corazón, tu me haces bien, me siento feliz y digo. Esto es Bello. Eso es Arquitectura. El Arte entró...»⁽⁹⁾ ■



Foto: Augusto González

Página anterior. Arriba. Figura 5: Corte Longitudinal (Le Corbusier Oeuvre Complète 1946-52, Volumen 5). Abajo. Figura 6: Detalle del Ingreso. Figura 7: La Rampa y la vista del pasaje hacia los espacios de servicios. Esta página. Arriba. Figura 8: La rampa vista desde el ingreso. Figura 9: La rampa vista desde el patio. Figura 10: La doble rampa hacia el ingreso principal y el consultorio. Figura 11: Fachada de la Casa.

Notas

- 1 Norberg Schulz Christian, Meaning in Western Architecture, London, 1975, pág. 207.
- 2 Le Corbusier, Oeuvre Complète 1946-52, Vol. 5, Zurich 1966.y (Euvre complète 1952-1957, Vol. 6, Zurich 1968.
- 3 Le Corbusier, Vers une Architecture, Paris, 1958, pág.. 83
- 4 Arrese Alvaro, «Le Corbusier y La Plata», Summa 181, Buenos Aires 1982. pág. 38-39.
- 5 Tomas Héctor, El lenguaje de la arquitectura moderna, La Plata, 1997, pág. 159, 177-179.
- 6 Rowe Colin, Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos, Barcelona 1982, pág.. 155-177.
- 7 Pérez Oyarzún Fernando, Le Corbusier y Sudamérica, viajes y proyectos, Santiago de Chile, 1995, pág. 143. Liernur Francisco - Pschepiurca Pablo, «Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949», pág. 40-55, Summa 243, Buenos Aires (11/1987), pág. 52.
- 8 Las medidas aproximadas del lote son: (8,90m. ancho perpendicular, 23,50m. lado largo, 17,40 m. lado corto, 10,30m. frente en diagonal)
- 9 Le Corbusier, Vers une architecture, «... Mais tout à coup, vous me prenez au coeur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici...», pág. 123.



Como volver a construir la casa Curutchet...

Javier Posik

¿Qué persona no ayudó, intentó, o pudo armar un Cabildo o una Casa de Tucumán de cartulina troquelada del Anteojo o Billiken?

¿Quién no puso en su niñez en la repisa de su dormitorio ese edificio medio chueco y desvencijado que miraba antes de dormir?

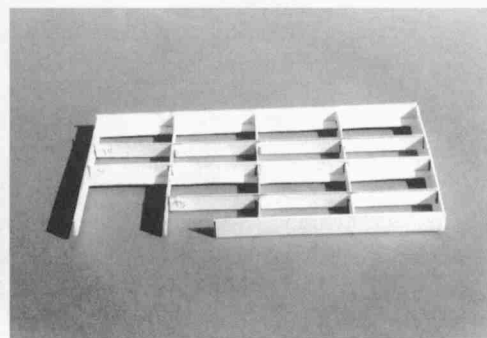
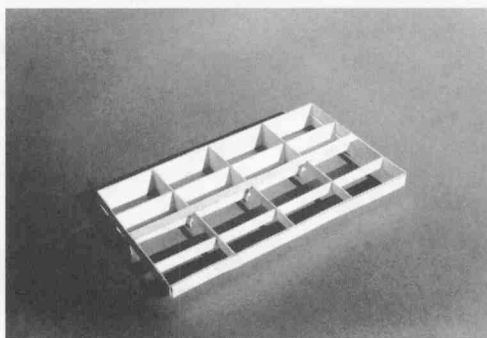
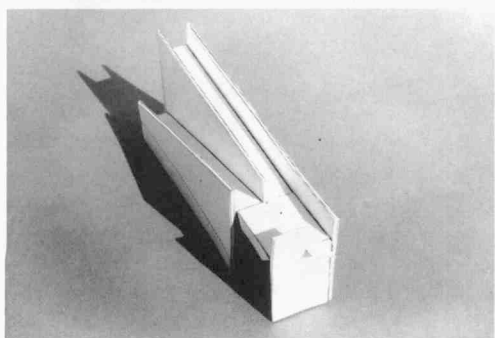
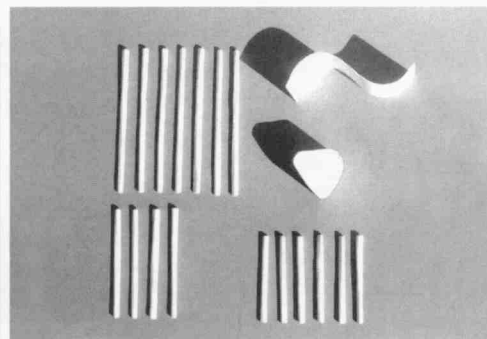
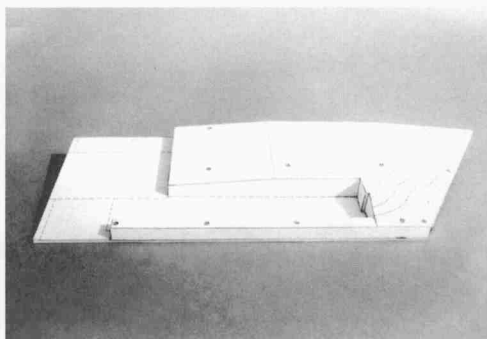
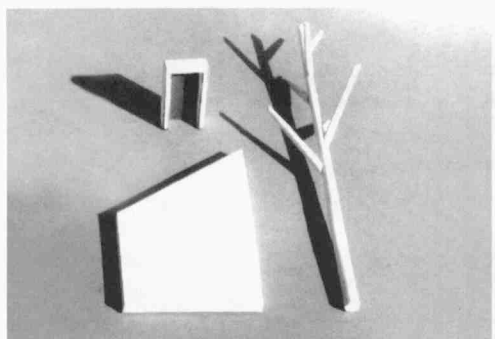
Mi deseo sobre la difusión de una obra arquitectónica de valor cultural universal, creada por el arquitecto paradigmático Le Corbusier, la posibilidad de divulgación de sus cualidades urbanas, artísticas, espaciales y la posibilidad de multiplicar su capacidad didáctica acerca de la Casa Curutchet (1949), fue la razón para, que bajo una nueva mirada comunicacional de representación de la obra, transmitir las virtudes que ésta posee.

Para ello trabajé en la generación de un modelo tridimensional de papel desplegado para armar, que permite la posibilidad de componerla manualmente a partir de una transposición constructiva, bajo reglas similares a un juego, que la consubstanciaba desde otras leyes que las del diseño de arquitectura, con un material poco noble en apariencia como es el papel y que conformaba un modelo a escala 1:100 de la citada Obra. Este proceso necesitó de dos etapas: La primera, fue a partir de diversos métodos y técnicas del uso del papel como un único componente material (como cortar, marcar, doblar, armar, pegar, enrollar, plegar, estirar y superponer), como lograr generar un modelo desplegado

de la Casa y la cantidad de operaciones necesarias para armarla. El Papel. Ese material flexible que puede adquirir rigidez bajo la técnica del plegado adoptando formas de relativa precisión, pero que también es el componente principal del libro y de los sistemas masivos de edición y llegada al público, era un material adecuado. El resultado específico fue un set compuesto por un estuche contenedor, información sobre la obra, autor e instructivos para armar el modelo. Adjuntos, los desplegados del mismo.

La segunda, lograr la transmisión de la propia naturaleza y temperamento de la obra (a partir del armado del modelo), que se multiplicaría tantas veces como personas se sumen a recrearla. Este proceso de transposición manual tridimensional, similar al redibujo de documentación arquitectónica, da lugar a pensar acerca de la obra, en sus cualidades adquiridas, sus mecanismos compositivos, sus virtudes y/o falencias, sus mecanismos de interacción y comunicación, sus relaciones contextuales, etc.; posibilitando revalorizar una mirada crítica, reflexiva y a la vez descriptiva de «La Casa».

Escasos ejemplos similares de diferentes edificios existen en otros países, donde o la simplicidad de la obra, o la simplificada imagen de éstos, facilitaba la posibilidad de la reconstrucción del objeto bajo la técnica del doblado de papel. Dada la complejidad que posee la volumetría de esta casa, con un límite de medianeras que impide su apreciación espacial en pequeña escala, compuesta de varios volúmenes relativamente complejos, sostenida de ligeros pilotes, se hacía



difícil no traicionar la precisión sobre la realidad del objeto, sus medidas, proporciones, diseño y espacio. Además debería permitir despiezarse en planos desplegados que conformen los distintos volúmenes sobre la base de técnicas de modificación de un material como el papel, más la posibilidad de ser cortada y armada a partir de precisas instrucciones. Todo esto superaba en complejidad a los distintos ejemplos citados.

Recabé datos con relación a la documentación de planos, modelos tridimensionales convencionales y visitas a la casa, para obtener toda la información necesaria que me permitiera operar sobre la realidad concreta: el estudio de las medianeras como planos con incisiones inducidas, el estudio de las superficies topográficas determinadas por el corte, la comprensión y desmembramiento de cada uno de los elementos arquitectónicos, relevamiento de la composición de las carpinterías, estudio de parasoles, relevamiento de los objetos sobre la azotea, etc.

Sobre el estudio de una maqueta perteneciente a la FAU UNLP escala 1:25 de la casa, comprendí la dificultad de generar un prototipo que contenga las medianeras, que sustentan proyectualmente la inserción en la trama de la ciudad del objeto, en contraposición a la posibilidad de su apreciación espacial debido a las exiguas dimensiones del solar, para lo cual el campo de la abstracción, me permitió superar las diferencias. Entendiendo que el modelo se compone de dos elementos: «La Casa» y «Sus Medianeras», parte de éste se puede extraer de sus límites para su mejor apreciación perceptual espacial y por otro lado se muestra a la obra tal cuál es (su subsistencia existencial basada en la inserción en un tejido de ciudad).

Trabajé en el estudio de 12 elementos sustantivos, que se comportaban como cajas, que desplegadas con sus respectivas solapas y dobleces, una vez cortadas, dobladas y pegadas, compondrían las partes que conforman el exterior y espacios semicubiertos de la Obra. Estos 12 elementos a saber: Medianeras, Vereda y base de apoyo; Base casa; Vivienda y escalera; Volumen consultorio; Rampa; Parasol frente; Parasol interno; Columnas; Tanque de agua y lucernario; Árbol; Techo terraza; Puerta de acceso, se construyeron, armaron y verificaron, en sucesivos prototipos, que permitieron lograr los elementos con precisión, que a su vez probados, verificados y

corregidos en concordancia entre ellos, conformaron la maqueta de la Curutchet.

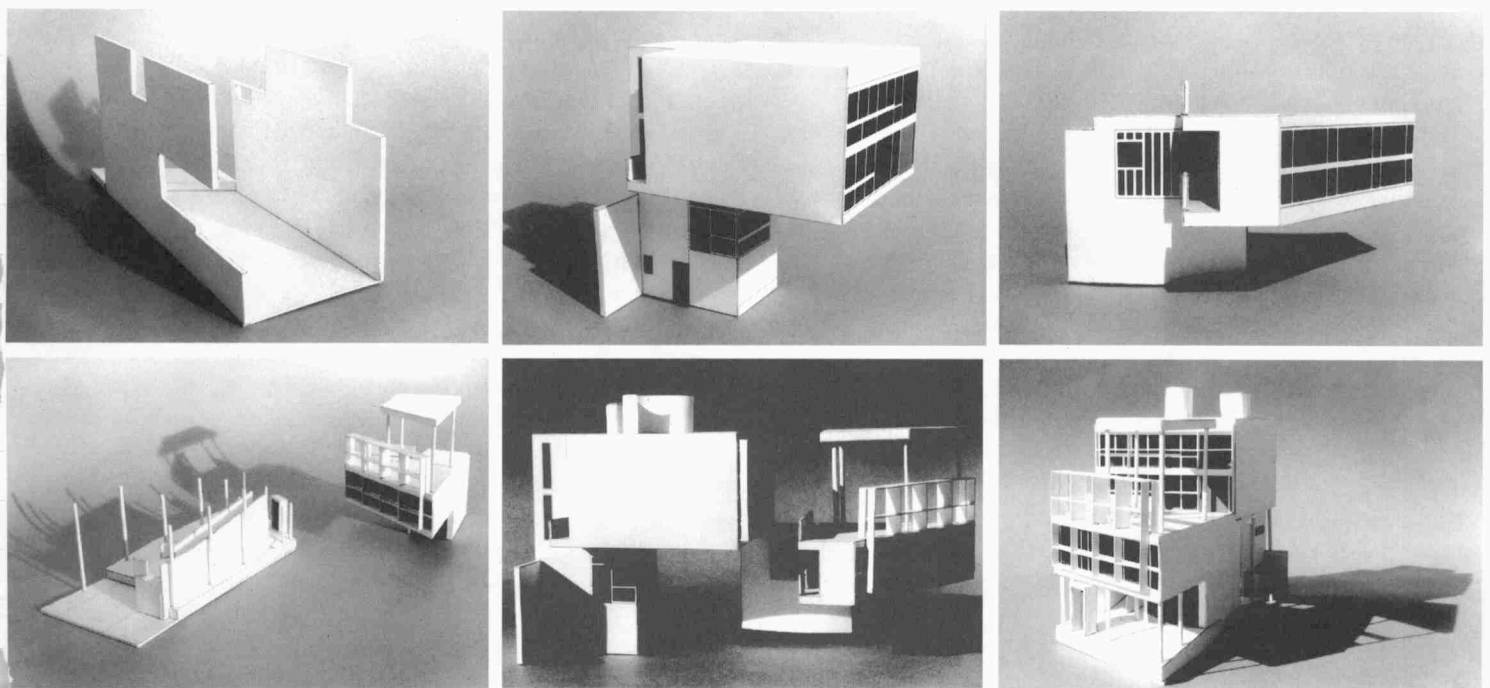
Sobre la base del prototipo volumétrico terminado, incorporé a cada pieza, la información gráfica que representan las carpinterías, puertas, solados, y toda descripción auxiliar con sus correspondientes códigos que remitan a la vinculación de partes.

Luego de finalizar la etapa del impulso productivo del objeto, quedaron por desarrollar los aspectos comunicativos y de transferencia de conocimientos, que permitirían, bajo un instructivo de operaciones, volver a construir la Casa Curutchet. Éste manual, basado en el rearmado franco del prototipo, me exigió razonar cada paso desde el comienzo con un extrañamiento sobre el mismo y replantearme el orden de la construcción de cada una de sus partes, numerar cada solapa y borde de cada pieza, la descripción literaria del desarrollo y la secuencia fotográfica de cada una de las partes terminadas, además del desarrollo gráfico del texto, plantillas y diseño del estuche contenedor.

Podría decir que existieron tres estados de resultados sobre el trabajo: en primera instancia, el que hace a la generación de una especie de libro de ilustraciones, o juego, o kit de construcción del modelo. En segunda instancia: la producción para su edición de su fase en serie que hubiese sido imposible si el Colegio de Arquitectos Distrito 1 no hubiese creído, apoyado y difundido el proyecto. En tercera instancia: que las pequeñas maquetas, cuando son armadas por las personas, recrean en progresión, las cualidades universales de la Obra ■

Referencias:

- Casa Curutchet, Boulevard 53 N° 320.
- Victor Velhuyzen van Zanten. The Rietveld Schröder House, escale model design, Rotterdam, The Netherlands.
- Le Corbusier, Obras Completas.
- Revista Summa N° 107, dic. 1976. Documentación Casa Curutchet.
- Revista 2C N° 19, nov. 1981. Documentación Casa Curutchet.
- Revista Summa colección temática N°4, 1983. Documentación Casa Curutchet.



Un Encuentro con Clorindo Testa



Organizado por el CAPBA D1 (arq. Ricardo Jmelnitzky, del Programa Recreación y Turismo del CAPBA 1) conjuntamente con la FAU - UNLP (arq. Raúl Arteca como guía a los asistentes), este encuentro fue el inicio de una visita a 9 de sus obras más significativas que desarrollara en Buenos Aires: Colegio de Escribanos (figura 4), Centro Cultural de Buenos Aires, Buenos Aires Design Center, Biblioteca Nacional, Banco de Londres y América del Sud, BANADE, Banco Holandés Unido, ICI, Plaza Hotel Marriot. Los nombrados junto con los asistentes inscriptos, formularon preguntas o inquietudes, donde las provenientes desde los asistentes serán designados como A, en virtud de no poder identificar con certeza en el proceso de desgrabación a cada uno de los que se expresan. Fotos en el estudio: Srta Victoria Scairato.

23-10-03

Callao esquina Santa Fé, en su estudio. Constantemente mueve las manos, es difícil sacarle fotos sin que casi siempre se tape el rostro. Hablan tanto como él.

En un tono donde parece decir lo importante como si lo pensara por primera vez, algo así como «no lo he pensado... no sé... pero...», todo es contestado con una real convicción en un discurso homogéneo durante la casi hora y media de una inicial entrevista en principio pactada en media, posteriormente derivada en conversación.

Explica todo, pero necesita que le pregunten. No tiene un discurso armado, pero si se hilvana, corresponde con un texto único. Su hacer es revelado en cuentagotas, nunca si se le pregunta en forma directa «¿Cómo es que proyecta?». Hay que tratar de rodearlo, y luego, de reconstruir los fragmentos quizás como en sus últimas obras, en un todo armónico compuesto por partes aparentemente disímiles.

Ha sido generoso con el grupo que ha recibido en la puerta de su estudio, estrechando la mano uno a uno y preguntándoles su nombre. El tiempo de la reunión duró hasta que estimamos que ya se complicaba el cumplimiento con el cronograma de visita a sus obras. De no ser así, hubiésemos estado seguramente algo más. El diálogo fue distendido, pasando desde su infancia, el proyecto, la obra, los concursos, el arte y su relación con la arquitectura, la diversión, los socios, las anécdotas, los recuerdos propios y las historias ajenas (siempre vinculadas a Italia). Quiero que esta introducción sirva como agradecimiento a su desinteresada disposición.

Lo siguiente es una transcripción literal, sin filtros ni reformas. Como se ha conversado. Quizás sus inflexiones y forma particular de expresarse, como en un café, demuestren en parte la juventud que hemos visto en un arquitecto - artista de apenas unos 80 años.

Raúl W. Arteca

RWA: Nosotros tenemos cierta curiosidad por saber cómo se acerca al proyecto una persona que pocas veces cuenta cómo lo hace en cuanto a lo metodológico. Saber si en verdad existen temas u obsesiones que usted pueda llegar a tener, o si vuelven con anterioridad a saber que proyecto uno va a hacer.

CT: Nunca sabes bien, yo creo que son cosas... como que te acordás de cosas. Por ejemplo, el otro día había una charla; en la charla esa me acordé de una fotografía en donde hay en casa, que siempre me gustó, que es una fotografía de mamá y de su hermano cuando ella tenía 16 años, y su hermano tendría 20, ¿no?... de 1914. La foto fue sacada desde el molino del Torreón, desde arriba, abajo se ve un sulky con capota y, después, sentada está mamá y su hermano, y otro más... no hay árboles, está la casa, después está el horizonte, una raya... y ningún árbol. Es como si estuvieras sentado en el medio del mar, sentado con mucha naturalidad, como estoy yo así, con el hombro - el hombro - el hombro y detrás, el desierto. Siempre entonces me acuerdo de la casa de mamá... de otra casa. Siempre decís que con tres metros que vos subís tenés todo el paisaje, que cambia... porque en el campo te subís tres metros y cuando vos estás parado abajo, con que haya una motita de 1,80 m. no ves más el horizonte y el horizonte se te va 50 km atrás. Y esas cosas que uno siempre hace de subir aunque no sirva para nada, más que para mirar... ¿entendés?. O sea, eso lo repetís siempre, y en realidad no sé si no es porque vi esa foto que estuvo en casa siempre.

RWA: Uno se acuerda del reciente concurso Konex, hasta Hebraica, la Sede del Gobierno de Córdoba, Concurso Puerto Madero, Banco de Londres, Buenos Aires Design, Centro Cultural de Buenos Aires, Concurso La Perla, Auditorio de La Paz, Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires, digamos que son todos edificios que en algún momento se caminan por otros (todos) lados...

CT: Y... qué se yo... por ahí es porque ahí en la foto vos te das cuenta que está sacada desde tres metros arriba, o sea no está sacada desde el llano; si estuviese sacada desde el llano, el horizonte no lo ves.

RWA: Una cosa que particularmente también me llama la atención, digamos... nosotros ahora vamos a ver el Banco de Londres, la Biblioteca Nacional (figura 1) y el Centro Cultural de Buenos Aires, hay como un proceso desde aquel Banco de Londres hasta ahora, quizás de disgregación, como una actitud de coleccionismo; ahora usted colecciona objetos, formas y los pone como en situación, y aquella otra obra era más acabada como objeto único.

CT: No se.. porque faltaban... que se yo... 40 años, vos cambiás. Ahora, ¿cómo cambiás?... te tendrías que hacer un análisis, sentarte a ver cómo eras en 1960. Todo alrededor, todo cambió. El color, también para incorporarlo hicieron falta 40 años: ¡Bueno,

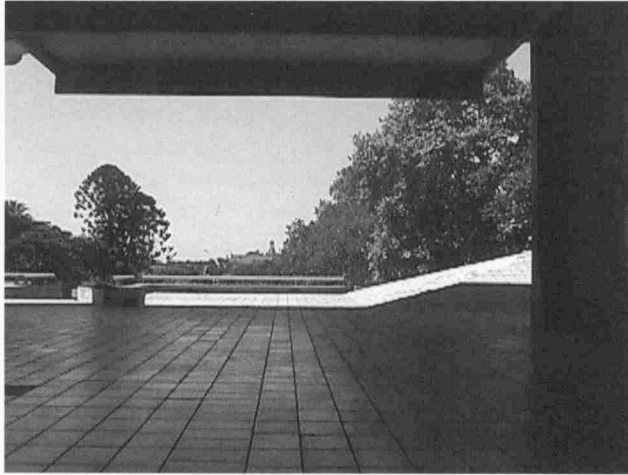


Figura 1

terminemos con el gris!

RJ: Usted, ¿cuándo empieza a pintar?

CT: Desde chiquito. Desde chiquito dibujaba, pero el momento en que vos pasás del dibujo a decir «es un cuadro», o sea, que entrás en un régimen distinto, se puede decir que fue en el año '51. En el '51 yo estuve en Italia, y fueron dos años en donde lo único que hice fue dar vueltas en el barco de un amigo, arquitecto español, que tenía en Roma; pero no era que estaba absolutamente fuera de la profesión de arquitecto y de la profesión de pintor.

RJ: El color de la arquitectura y el color de la pintura, ¿usted piensa que se van acompañando?

CT: Se acompañan en el sentido que, cuando era la época del Banco de Londres, estaba en los años '60, donde los cuadros eran blancos y negros. Después terminé con los colores.

A: ¿Qué le cambiaría ahora a la Biblioteca Nacional?

CT: Ahora, si tuviese que hacer una biblioteca nueva, sería distinta. ¿Qué le cambio?: no le cambio nada, porque es como si yo dijera dentro de 30 años, 20 años, qué le cambiaría a este dibujo, qué se yo: nada, sería otro dibujo. No le podés cambiar nada porque ya está terminado. La Biblioteca también está terminada, es un proyecto del año 1962. No le podés cambiar nada, tendrías que hacer otra Biblioteca y sería distinta...

pero a lo mejor la mantendría, porque el hecho de levantar y que esté arriba, o sea el espacio que vos tenés abajo me pareció interesante, ya que la ciudad es como distinta de allí.

RWA: Cada proyecto tiene una clave...

CT: Nosotros ganamos el concurso por eso, no porque los depósitos se ampliaban por abajo.

RWA: ...estaba viendo esta pila de papeles (*un block mayor que tamaño A3, figura 6*) que tiene usted acá...cuando comienza a proyectar o cuando proyecta habitualmente, ¿Tiene como determinadas normas?, trabaja en un determinado tamaño de papel, con determinados marcadores; ¿Existe en usted una preferencia?. Porque todo eso da también una escala determinada en el acercamiento al hecho proyectual.

CT: Antes que éstos (blocks) venían unos que eran enormes, eran algo que ocupaba todo, cabían más cosas, pero ahora las cortan cuando las mandan.

RJ: La idea con que nace el proyecto, sale de una estampilla, una cosa chiquitita...o ¿cómo aparece la idea?

CT: Y...en realidad aparece...vos lo vas pensando; el tamaño ahí en tu cabeza no existe, pero después usás algo que sea cómodo hacerlo. No tiene sentido hacer un dibujito chiquitito así.

A: ¿Cómo se lleva con la tecnología? (para representar, dibujar en PC)



Figura 2

CT: Y...ahí hay una (computadora), pero la miro de lejos.

A: ¿Qué asociación existe, si se puede reconocer, como aporte a la arquitectura desde la pintura?

CT: Relación...no creo, siempre fueron como dos actividades paralelas que tienen el mismo mecanismo, el mismo camino a pensar. Nos es que agarramos un papel en blanco y de pronto sale un dibujo que es «esta es mi casa» (*dibujo reciente que tiene sobre una pared del estudio, figura 2*). Vos ya sabés, lo pensaste que ibas a hacer un dibujo que dice «esta es mi casa». Hace rato que está eso. Las casas son distintas. En la época de las cavernas seguro que el tipo venía y elegía «esta es mi casa». No había casas, cada uno tenía la suya, o

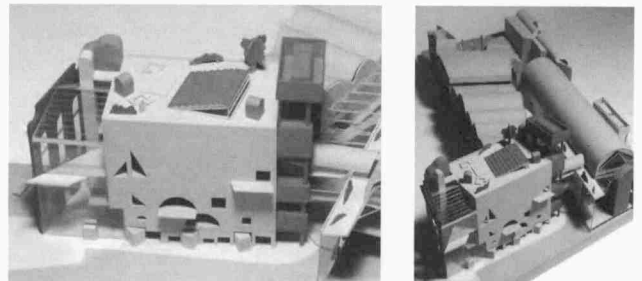


Figura 3

era toda una familia que vivía en una, o todo un pueblo que vivía en una, o cada uno seguro después tenía su rincón en la cueva...porque hay cuevas que son enormes.

RWA: ¿Se divierte haciendo arquitectura?

CT: Sí, por supuesto, arquitectura y pintando.

RWA: Yo miraba la maqueta del Konex (*figura 3*) y es como la maqueta de un estudio joven; con color, con fuerza, con muchas formas. Tanto a los estudiantes como a nosotros también nos transmite como esa fuerza o idea de que uno se ha divertido haciéndola...

CT: Claro.

RWA: Hay veces que no, hay gente que no se divierte haciendo arquitectura.

CT: Ah, no, a lo mejor se divierten con otras cosas que es lo que realmente les gusta hacer.

RWA: ¿Cuando usted está haciendo un proyecto, también pinta aunque no tenga que ver esto con ese proyecto?. ¿Son simultáneas las actividades?

CT: Le Corbusier pintaba a la mañana y a la tarde iba al estudio, o al revés.

RWA: ¿Usted no lo hace metódicamente?

CT: No, de repente te pasás días o más tiempo sin pintar, lo que no quiere decir que no estés pensando en lo que vas a hacer.

RWA: Muchas veces pintar es provocar estímulos para

después proyectar, aunque no tenga que ver exactamente una cosa con la otra.

CT: Puede ser...no sé.

A: Hace poco usted hizo una exposición de dibujos infantiles...

CT: Con Ennio Iommi. Se nos ocurrió poner unos dibujos de chicos, en realidad había unos 70 años de diferencia, o más, entre los dibujos de los chicos con los dibujos nuestros de cuando éramos chicos. Son de 1930, iba al colegio... después de 1930, setenta y pico de años de diferencia, unos chicos de la escuela hicieron unos dibujos con la maestra muy lindos. La diferencia es que ahora los chicos tienen una maestra que los organiza. Ahí los dibujos eran todos iguales, no sabías cuál era cuál. Eran como 20 chicos, 20 dibujos muy lindos, pero mucho era todo lo mismo. En aquella época (los '30), ni Ennio ni yo teníamos la maestra que te decía como hacerlo, ni qué es lo que vas a hacer. Lo hacías porque te gustaba hacerlo.

RJ: ¿Tiene una obra predilecta, una obra de la que esté enamorado, que le guste verla constantemente?.

CT: No...qué se yo, ¿porqué me va a gustar más ésta que ésta? (balancea las manos de derecha a izquierda). Vos estás en la misma época, en ese entonces es lógico que un pintor o un arquitecto esté también en el momento; cuando vos ves una cosa que está hecha como si fuera hecha hace 40 años lo encontrás distinto, lo encontrás absurdo.

A: ¿Usted participó en el desarrollo urbanístico de Pinamar?.

CT: Sí, pero en la primera parte de Pinamar, donde fui siguiendo los médanos. Después hay una parte que es todo cuadrícula, luego del mismo...puede llegar a haber unas cosas: intervenimos en muchas partes. Con Lacarra, se hizo todo un pedazo. Nos pareció lógico lo que se había hecho al principio, que es seguir los médanos. La otra parte, donde pasaron una topadora e hicieron todas calles que se cruzan, es como si estuvieras en otro lado.

A: Entonces usted también trabajó en urbanismo...

CT: Trabajaba en la Municipalidad, pero siempre estuve relacionado con cosas de arquitectura, no planificación.

RWA: ¿Usted participa en la obra, es decir, cuando comienza la construcción de la misma?.

CT: Yo voy, sí, para saber como es. Cada tanto.

RWA: ¿No se le ocurre modificar cosas durante la obra?, cambiar...

CT: ...modificas cosas y vas agregando cosas, pero son cosas como de detalle que vas viendo.

RWA: ¿No hay sorpresas por cuestiones de escala que le impactan?.

CT: No, porque te la imaginás como es.

A: ¿En ese viaje iniciático de dibujar en Roma todo lo que había, esto tiene que ver con una cuestión de dominio de la escala que hoy no sorprende?.

CT: No, yo creo que tiene que ver con el hecho de que vos dibujando conoces las cosas. Las reconoces, es como si estuvieras estudiando. Vos dibujas, qué se yo, cualquier iglesia de Roma o te

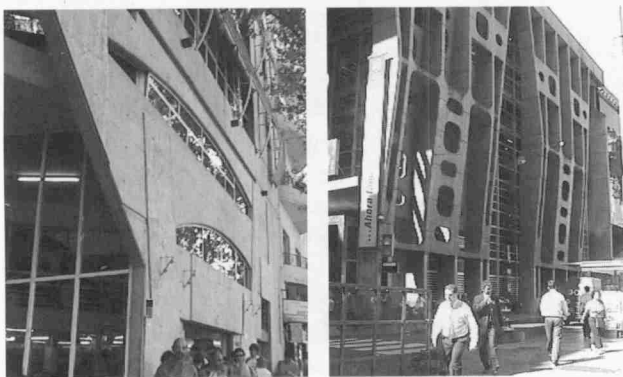


Figura 4

parás frente a una ruina, es como si vos, dibujándolo, aprendés. En ves de leerlo, lo ves y lo dibujas. Por ahí cuando empezás a transformar el dibujo, es cuando empezás a intervenir vos. Empezás a darle un clima, como la ilustración de lo que estás viendo. Una cosa que querés contar y vos lo transformas.

RWA: Usted trabajó con socios diversos, ¿cuáles son las colaboraciones, o si se encuentran visibles en algunos trabajos, con Bedel, SEPRA,...?

CT: Es una cosa sola, trabajás con personas que son afines. Te quedan cosas que ellos te sugieren o que vos sugerís; no es que esté analizándolo, pensando como va a quedar, y es porque lo reconoces al instante, ¿entendés?, (reconoces) las cosas. Por ejemplo, con (Alfredo) Agostini, que era rápido de cabeza o Sánchez Elía, que era un director de obra fantástico.

RWA: Ustedes (con Agostini), se llevaban bien proyectando más que yendo a obra...

CT: Sí, al Banco de Londres íbamos una vez por semana, pero había uno del estudio que nos corregía... (figura 5)

RWA: ...que era Sánchez Elía...

CT: ...no...Sánchez Elía también iba una vez por semana; el seguía toda la dirección desde el estudio, pero ahí se juntaban una vez por semana y traían todo lo que faltaba.

A: ¿Cómo es ese manejo (del estudio), hacen reuniones periódicas, cómo se manejan?.

CT: Se maneja así como...a mi me gusta el cuento ese...de los ingleses que visitaron Cine Città, en el que pasan varias cosas, entonces Fellini...él está filmando allí y manda a unos operadores a que se suban a unas torres de iluminación enormes, porque Cine Città está en las afueras de Roma, es decir, hace 50 años estaba en las afueras de Roma, ahora está absorbido; bueno, para que le cuente desde ahí arriba como se ve Roma, el paisaje, entonces el tipo desde allá arriba le dice ¡Fantástico!, ¡No te lo imaginas!, ¡Se ve esto, lo otro, qué vista!, entonces le dice (a Fellini): ¡Profesor, suba, suba, así lo ve usted también!. Y Fellini desde abajo le dice...No, me lo imagino...baje, baje. Lo que le contaban de ahí, ya lo había absorbido. Con las obras es así, con lo que te cuentan, ya lo imaginas y además sabes que es así.

RWA: ¿Suele volver a las obras, para saber como están?.

CT: Paso por Rodríguez Peña (entre Libertador y Posadas), tengo una casa (edificio)ahí.

A: Sobre las columnas coloradas del Design Recoleta...

CT: Yo creo que, como que había un momento en que había que darle un poco de, ¿no?, de cosa absurda; entonces el absurdo eran esas columnas que son...golpeas y son huecas, adentro el hormigón y afuera está todo armado; o sea...es como una decoración.

A: El absurdo está ligado a los efectos...

CT: ...está relacionado con que en realidad, en ese lugar, que es un lugar de derivación, también tiene que haber algo que esté como fuera. No es lo mismo ese lugar que otro.

A: ¿Usted se reconoce con un valor agregado con respecto a

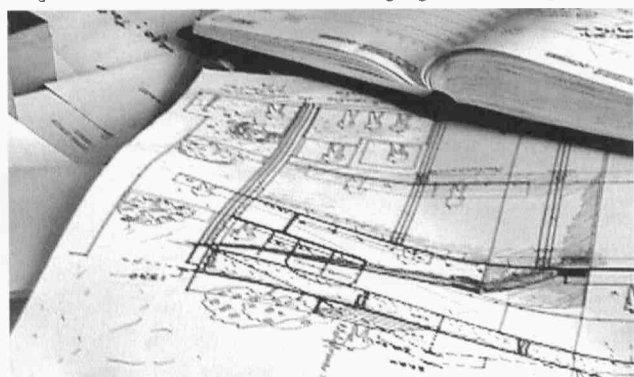


Figura 5

cuestiones de confrontar en un concurso, todo lo que viene trayendo desde 1930...

CT: Para mí, lo veo como una cosa natural, no es que...o sea, vos empezás con el tema del concurso y lo haces con toda naturalidad, no te das cuenta. No sabes porqué elegís ese camino. En este último, en el Konex, en ningún momento se me ocurrió, ni tampoco a ellos (Fontana, Lorenti)... vamos a destruir, ni vamos a hacer una cosa que sea...al contrario: mirá que bueno el cañón corrido, la cosa esa.... naturalmente eso queda. Al contrario, después la seguís.

A: ¿Usted piensa que lo beneficia que los jurados de concurso lo reconozcan?...

CT: No...a veces no.

RWA: Especialmente cuando no se gana.

CT: Especialmente.

RJ: Estábamos charlando con Raúl y el decía que lo que pasa es que cuando aparece una obra de Testa en un concurso, por lo menos lo van a mirar bien, o sea, la van a observar bien antes de apartarla. Eso ya es importante...

CT: Yo creo que lo van a mirar bien porque en el fondo está hecho bien. Que después el jurado decida que está equivocado, que en realidad hay otro que está mejor, qué sé yo... esto sucede en todos los concursos, es lógico. O sea, el hecho de que los jurados van cambiando, que algunos tienen una visión de la arquitectura o de las cosas distinta... eso forma parte justamente del concurso. Entonces, vos sabes que el resultado puede ser cualquiera.

RWA: Se tienen que conjugar muchas cosas: la propuesta de usted con la visión del jurado...

CT: En verdad es la visión del jurado lo que es distinto en cada concurso.

RWA: Hoy les comentaba a ellos que me acordaba de una frase que leí de Helio Piñón que decía que en un concurso el único que se examina es el Jurado, por lo tanto no hay porqué darle facilidades. Usted no le da facilidades al Jurado.

CT: Es cierta, pero nunca me lo planteé. Una cosa buena que hay en los concursos de acá es que vos no sabés quienes son los Jurados, porque hay muchísimos que me acuerdo... jurados antes de los proyectos, en Europa se saben quienes son los Jurados.

RWA: No es malo en algún aspecto saber de antemano quién es el Jurado, en función del tipo de visión que sabes que va a tener en el concurso. A veces uno puede adherir o no en participar.

CT: Pero no, porque la gente puede modificar un proyecto...

RWA: ...¿en función del Jurado?...

CT: ...en función del Jurado.

RWA: Usted, mas allá de esto, ¿le cambiaría algo al sistema de concursos, o le faltaría algo para que pudieran ser mejores?.

CT: No lo he pensado...

A: ¿Hoy cómo se compone su estudio?.

CT: Cambia constantemente de acuerdo a lo que hay que hacer. Ahora, somos tres o cuatro. Siempre somos pocos. Hay momentos en que hay muchos.

RWA: ¿Le gusta trabajar con gente joven?.

CT: Sí, está Juan (Fontana), Oscar (Lorenti).

RWA: Ahora, con el Konex, van a trabajar fuerte con la documentación de obra...

CT: Estamos haciendo la documentación de obra, vamos a hacer la primera etapa del anteproyecto. Una parte, el legajo. Además, el cliente siempre cambia algo, como que siempre imagina cosas, que se yo.

A: ¿Se puede trabajar en varios proyectos a la vez?.

CT: En no más de dos o tres a la vez, depende de la escala.

RWA: ¿Mira arquitectura actual, la que se publica?.

CT: Me interesa lo último que se está haciendo.

RJ: ¿Vió el aeropuerto de Seúl, publicado recientemente?.

CT: El tren que atraviesa la cúpula me parece interesante. O sea, acá no lo podríamos hacer.

RWA: Acá ya casi no hay tren...

CT: Habría que hacerlo en bicicleta...

A: Esta cuestión que usted repite constantemente de lo divertido, tiene algo como de asombro, porque ...¿qué espera ver uno de un edificio, por ejemplo (en referencia a ampliación del Hospital de Quilmes) desde la autopista, con dos manos que se asoman?.

CT: Cuando vos lo ves...yo no lo había visto desde la autopista...esas dos manos amarillas, tienen movimiento.

A: ¿Qué opinión tiene de la arquitectura comercial, inmobiliaria, donde prevalece más el negocio?.

CT: Algunos lo pueden hacer bien. Yo conozco arquitectos que hacen oficinas, y las hacen muy bien, o departamentos. Las casas que hacía Sánchez Elía o Agostini en aquella época, eran muy buenas. Están hechas con interés.

RWA: ¿Y desde su producción?.

CT: Yo las haría igual...Ahora que hablábamos del tren que pasaba por ese espacio y que era una cosa divertida, me acordé cuando estábamos en Italia, fuimos a Venecia con un arquitecto español, Vázquez Molezún y otros, entonces tuvimos que cambiar de tren y nos quedamos a dormir en la estación, entonces, en la sala de espera no había nadie y dormimos en unos bancos así (con las manos señalando a lo largo) nosotros cuatro, dentro de unos sacos. De repente, a las tres de la mañana, pasó un tren, un rápido a toda velocidad, todos nos despertamos; yo me desperté y ví (risas) a los tres que saltaban, como en carrera de embolsados, sí, embolsados sin saber que pasaba. Se quedaron protestando sin saber nada...¡Pero fue genial pues al despertarme vi a tres cosas que saltaban!. Eso es lo que debe faltar ahí en el proyecto de Seúl.

A: ¿Se inclina por algún tipo de arquitectura que pueda observar a nivel internacional?.

CT: No sé, las cosas de Siza me gustan, pero al mismo tiempo me gusta lo de Gerhy... esas cosas de metal. Ahora, una tercera obra de Gerhy así, me parece aburridísima. Me gusta una, la primera (en referencia al Guggenheim de Bilbao). Yo siempre considero que lo que se hace, lo último que se hace, siempre está en el momento actual. Que lo reconozcan o no lo reconozcan no tiene nada que ver, pero vos sabés que es así. Cuando los impresionistas pintaban, los demás tardaron muchos años en entender.

A: ¿Cuando usted estudió, cómo hizo para salir de aquella arquitectura?.

CT: Cuando dibujaba las volutas y el capitel, estaba bien. Con los referentes clásicos, en verdad estabas fuera de tiempo. En segundo o tercer año recién empezabas a ver que había arquitectura y esas cosas.

RJ: Le gusta disfrutar, sentirse bien. Sin embargo, hay arquitectos que se sienten bien haciendo otras cosas...

CT: Esto es como con los músicos, que saben de música y en cuanto pueden, hacen eso.

RWA: Hoy, para usted, la actividad del estudio es fundamental. Está todo el día aquí, ¿no?.

CT: Y...estoy acá...

A: ¿Usted cree que su obra se inscribe dentro de una arquitectura latinoamericana?.

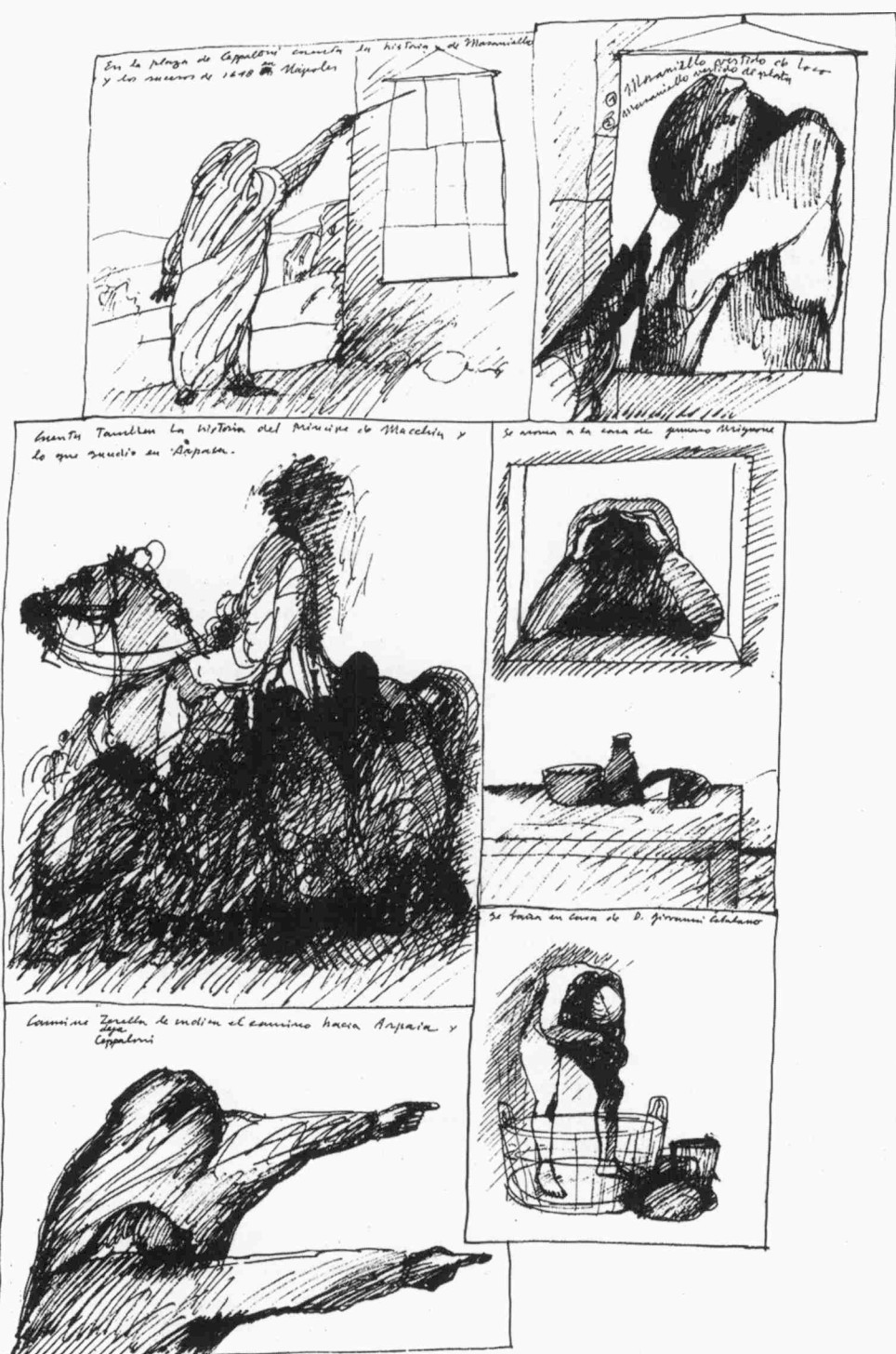
CT: Latinoamericana sí... porque está acá. Vos agarrás las iglesias de Córdoba...las iglesias barrocas estaban acá y en Europa. Pero los materiales son distintos.

RJ: Le agradecemos mucho, la hemos pasado muy bien y sólo quisiéramos sacarnos una foto todos juntos.

CT: Cómo no ■

Clorindo Testa en el Centro Cultural Recoleta. Coleccionismo infantil, o el juego del orden.

Silvia Pampinella



La peste en Ceppaloni, 1978.

El Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (CCCBA) fue proyectado en 1979 por Clorindo Testa asociado con los arquitectos Jaques Bedel y Luis Benedit, respondiendo a un encargo que reunía en una misma operación dos niveles del coleccionismo: el de un patrimonio museístico y el de un patrimonio arquitectónico. Dar albergue a la suma de los museos de arte de la ciudad era una operación de concentración y aspiración totalizante, acorde con la política urbana de la intendencia de Cacciatore; asimismo, el conjunto edilicio que los alojaría era también una sumatoria de partes construidas en diferentes momentos. Sobrevolando ese programa -el de alojar una colección de colecciones de arte en una colección de antiguos y nuevos edificios- estaba implícita la condición de la mescolanza. Los arquitectos la hicieron explícita.¹

No es nueva la referencia a Clorindo Testa como un niño que juega. Me pregunto ¿cómo juega en el proyecto para el Centro Cultural Recoleta?

Actúa como un niño coleccionando objetos, encuentra unos y los hace propios, descarta otros, agrega, opera transformaciones, le suma nuevos elementos de su afición. Lo que en manos de otros podría haber sido una operación de museización arquitectónica, bajo el impulso vital de Testa es un lugar donde pasan cosas. Como él mismo dice: «Un museo es algo muerto o es un lugar donde pasan cosas». Y las cosas que pasan no sólo son los usos del espacio, sino que pasan cosas en la materia misma que conforma ese espacio, es decir: la arquitectura. Pero ¿qué cosas pasan?

La obra que habría de alojar un museo de museos es ella misma una obra-en-el-museo y, como toda obra-en-el-museo, se confronta con el tiempo. Esta es la hipótesis.

De los textos publicados sobre este proyecto, examinaremos tres modos diferentes de abordar la cuestión del tiempo. Marina Waisman (1980) enfatizó el valor de la operación en tanto actuación «polémica» sobre el patrimonio arquitectónico.

Pancho Liernur (1983) intentó «verificar que la obra se presentaba como una gigantesca metáfora del tiempo, o más precisamente, del devenir como tragedia». Transcurridas dos décadas, Graciela Silvestri (2000) agregó otra mirada, sobre la recepción que la obra tuvo desde el encargo en la época de la dictadura militar hasta el uso y la memoria en tiempos de democracia. Lo temporal es distinto en cada caso: el «valor» de la herencia material de un pasado lejano, el concepto de un tiempo circular en el imaginario del creador de la obra, el tiempo transcurrido incidiendo sobre los procesos de recepción por parte del público.

Reseñando la «conflictiva década del 70», Marina Waisman alabó la operación del CCCBA como parte de una de las más sanas tendencias: la refuncionalización y preservación del patrimonio histórico. Sabemos que tal tendencia había surgido del encargo mismo, es decir del gobierno municipal. Entonces ¿cómo juzgar los criterios y modos de actuación de

los arquitectos cuando se excluye toda consideración de las condiciones del contexto? Dice: «El criterio seguido por los arquitectos (...) dará lugar sin dudas a la polémica, por la relación entre el respeto a lo construido, las modificaciones, las nuevas construcciones, los tratamientos morfológicos y de color. La intervención tiende a entretejer un suelto organismo para lograr una compleja unidad claramente estructurada en su organización funcional». Y agrega brevísimos comentarios respecto a elementos de un frívolo posmodernismo y a cierta falta de respeto a los «sencillos y dignos espacios» de valor patrimonial.²

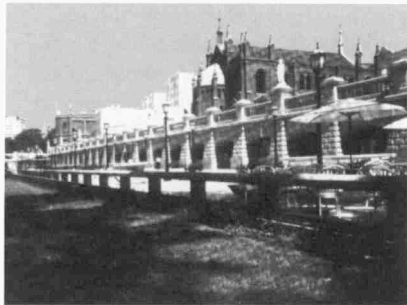
Esta referencia al proyecto en el balance de la revista Summa sobre los años setenta dibujó, apenas al año siguiente del proyecto y cuando aún faltaba mucho para ver la obra terminada, cuál habría de ser la opinión de una línea de la crítica. Una opinión que objetó los modos de acción y rescató la intención de «entretelar» el desarticulado organismo preexistente, que cuestionó el manejo de la forma y aprobó la estructura de la organización. Para destacar la «compleja unidad» lograda por el proyecto se separó la evaluación y el veto en dos niveles: en el plano general, la adecuación del continente al contenido (entendido aquí como requerimientos del programa), y en el plano particular de cada parte, el manejo de recursos formales. Objetado este último, el «valor» del proyecto sería el entretelado que componía una totalidad, ausente en el edificio histórico.

La idea de totalidad está, no como «valor», sino de una manera bien diferente en la interpretación que Pancho Liernur hizo en 1983. Definida la obra como objeto de crítica desde una perspectiva diferente, analiza los recursos formales que logran componer el «estilo», aquella «omnipotencia de las ideas» capaz de superponerse al mundo. «Se trata del carácter, de la fuerza de permanencia del sujeto como única posibilidad de resistencia al cambio, a su propia pérdida, a su caducidad». Dejando provisoriamente de lado el aparente núcleo conceptual de la obra (hecho de conservacionismo, novedad programática, inserción urbana y excelencia imaginativa) para avanzar más allá de su discurso manifiesto, Liernur centra su atención en observar un «mundo menor». Ese mundo menor tenía dimensión suficiente para convertirse en protagonista de la obra gracias a las posibilidades de un experto form giver interviniendo en la remodelación gigantesca de casi 28.000 m². Sin embargo, la atención creativa no se había volcado al cuidado refinado del ajuste entre nuevas necesidades y masa edilicia, sino que prefirió concentrarse en la invención de elementos «agregados». El despliegue de recursos se aplicó a terrazas, escaleras, pérgolas, marquesinas y puentes, resueltos como organismos autónomos. La aparente indiferencia por el detalle y la simultánea inclusión de nuevas «máquinas» constituirían una afirmación: la de una estrategia totalizante, la de un estilo, la de un discurso

global. La continuidad de la obra estaría en el «carácter», estableciendo siempre un dictado general, creando las reglas de cada juego, definiendo sus propias premisas, renunciando a la particularidad. Las «máquinas» para ver (las escaleras irrespetuosas en los patios, los portales interiores, los vanos triangulares) serán así lugares desde donde contemplar el sucederse de las cosas desde una condición de alteridad.³ Es evidente la diferencia con la mirada anterior. El mérito destacado de la obra es la «sensibilidad» del autor ante la condición precaria e incierta de la disciplina arquitectónica, del contexto cultural donde la propuesta emerge, y aún de la temática propia de un centro cultural (que en otras latitudes aparecía como un programa alternativo respecto al museo tradicional). Su hipótesis: «La obra se presenta como una gigantesca metáfora del tiempo, o más precisamente, del devenir como tragedia». Una hipótesis potente, que ve a la operación arquitectónica como un intento de recuperar la armonía. Los agregados habrían «completado el ciclo histórico» respecto a las trazas contenidas en el antiguo asilo: goticistas, clasicistas, coloniales, académicas, anónimas. El teatro y la sala de exposiciones construirían la imagen de un inicio protoarquitectónico, las cajas de escaleras asumirían la figuración del presente, las ruinas a lo largo de todo el periplo serían la imagen del destino. Despliega también otras lecturas. Observa, por ejemplo: la capacidad de alusión de los organismos, proporcional al grado de definición funcional; el recuerdo de la Alpinarchitektur, la arquitectura como naturaleza, en la caverna del teatro y la ladera facetada que cubre la gran sala; la destrucción de la linealidad simple y su reemplazo por un laberinto; el continuum en que la cualidad se instala en cada punto, en contacto con conceptos del expresionismo, la comunidad como imagen opuesta al desasosiego metropolitano. Por sobre estas actitudes una idea prevalece en la interpretación. En la obra habría un intento de rescatar una visión totalizante que él presenta como la reacción de Narciso desde conceptos freudianos. «Frente a las incertidumbres y al caótico acumularse de los escombros arbitrarios del tiempo real, construir el tiempo circular del caos exorcizado y la armonía recuperada». Asocia la sensibilidad de Testa con la conciencia de la fragilidad por parte de Narciso, pero le niega la capacidad de Fausto, que «consigue salvarse cuando rechaza la tentación de la posesión de la totalidad y con ella el abismo de la nada». La semejanza con Narciso, y también con la escritura proustiana de meandros y anillos, sería esa voluntad de «recoger hasta los últimos trozos, (...) arrastrar todos los fragmentos, los cuales remiten cada uno a un conjunto o remiten tan sólo al conjunto del estilo».⁴ Para Liernur, una idea es recurrente de Testa: la arquitectura como utopía de una ciudad fluyente y comunitaria (que corroboraría su «debilidad», la de intentar completar el

ciclo histórico desde el proyecto). La cuestión de la «comunidad», con algunas diferencias, será tomada por otra crítica. Más de dos décadas habían transcurrido desde el encargo del CCCBA cuando Graciela Silvestri, rompiendo un incómodo silencio, escribió una serie de reflexiones acerca de lo producido durante la dictadura militar en la Argentina. Entre las obras, eligió dos formas significativas, las intervenciones de Miguel Ángel Roca en Córdoba y el CCCBA, para realizar «una interpretación de las marcas concretas que este mundo, tan violento y opresivo como banal, ha dejado en las formas». Roca pretendía interpretar a la «comunidad» en los tiempos en que la esfera de participación le estaba negada a la sociedad civil. Asumido el «pueblo» como cliente para el cual «creó» literalmente el espacio público, «la obra es propaganda del propio yo del arquitecto, desplegada en un mundo de terror». Así como atribuye a Roca el intento de interpretar a la comunidad, Silvestri subraya que resulta más complejo enfrentar un análisis de este tipo en el Centro Recoleta.⁵ Señala la negación, con todo éxito, del propio origen de la obra: la expulsión de los ancianos del asilo, en concordancia con la voluntad de limpiar y embellecer de Cacciatore. La otra negación que destaca es la no escucha de doscientos años de construcciones acumuladas, que se toman disponibles para ser manipuladas en una remodelación donde «el proyecto es Testa». En tanto y en cuanto su proceder no se alejaría del utilizado en el Banco de Londres o en la Biblioteca Nacional, «es ambiguo ligarlo directamente con la situación del momento». Silvestri justifica la referencia metafórica del artículo crítico de Liernur titulado, elocuentemente, La reacción de Narciso. Sin embargo, si en primera instancia Narciso se asemejaría a la autoexaltación de Roca, ella va a marcar diferencias sustanciales, aquellas que una ponderación más cuidada de las obras en el tiempo deja emerger. Como se verá, la cuestión central será la relación entre obra y recepción del público.

Lo que perdura de Roca es el discurso, seduciendo a los alumnos de la UBA, mientras su obra va perdiendo importancia en sus supuestos valores disciplinares y urbanos. En cambio, es la obra de Testa la que resiste a través del tiempo, las modas y las críticas, gracias a algo tan difícil de definir como el presupuesto de calidad artística. Como en Roca no media la densidad formal, parece fácil la relación entre banalidad y presuntuosidad de la obra cordobesa y la situación dictatorial. «La obra de Testa, en cambio, no permite una lectura transparente: espacio laberíntico pero armónico, alusiones naturalistas (cavernas, ruinas), kitsch y pop brutalmente impuestos a los blancos muros originales, que contradicen la ilusión de reunión y, sobre todo, juego e ironía». Y cuando la obra se completa luego con un centro comercial y una amplia terraza hacia el río, la ironía invierte cualquier presupuesto de columnas con referencias clásicas, desquiciando la percepción distraída



Fachada sobre la plaza

del pasaje comercial y los objetos de consumo. Silvestri se pregunta si acaso la dura crítica de Liernur estaba equivocada.

«Por el contrario: la obra puede ser entendida simultáneamente en sus diversas zonas de sentido, en momentos diversos; es la promesa de armonía y es el tiempo de la miseria». Si en 1983 no podía resultar más irritante la promesa comunitaria gestionada por el gobierno militar ni más irritante la ironía juguetona de la obra, en el 2000 el Centro Recoleta ya formaba parte de la memoria de la democracia, del recuerdo de las performances teatrales y las exposiciones de historietas, de los artistas realizando en vivo los murales cerámicos para las estaciones del subterráneo y la cultura under en clave de movida española. Y si la adecuación a los nuevos paradigmas de los centros culturales como reemplazos de los museos y el peso de formas arquitectónicas impactantes eran aún tímidos en 1983, luego se impondría el mayor peso del evento, de «la vida» y el espacio del museo como protagonista de sí mismo. Silvestri no habla de una respuesta avant la lettre. El tiempo está medido con la obra, con las posibilidades de la obra de responder a nuevas demandas, imprevisibles. Es «un tiempo que enlaza acontecimientos y transformaciones que no se pueden prever, y que invierten, muchas veces, el sentido anterior de objetos y acciones, entregadas a 'la vida'». Interesada en vincular el carácter del espacio público democrático y la experiencia estética del hombre, se apoya en Schiller, para quien hay un espacio donde el arte acaece, no en el objeto ni en el público, sino en un espacio virtual entre ambos que se transforma en el tiempo. Así, concluye, lo que llamamos calidad artística está en aquellas obras que pueden evitar la determinación de las siempre miserables condiciones en que se crean, como el centro cultural.

Las tres miradas reseñadas acerca del CCCBA tienen por sujeto: 1) al comitente, con su demanda programática de refuncionalización y salvaguarda del patrimonio; 2) al autor, provisto de su sensibilidad y su «estilo», exorcizando un tiempo circular; 3) al público, participando del espacio tramado a través del tiempo sobre la obra. Utilizan además diferentes conceptos del tiempo: 1) herencia, patrimonio; 2) perecer, caducidad; 3) transcurrir, vida.

Vale recordar que el ámbito donde la cultura occidental ha plasmado los modos de entender la herencia, la caducidad y el transcurrir, es el museo. El pensamiento moderno ha desarrollado numerosas

aproximaciones a estos conceptos analizando los complejos procesos del museo, y particularmente del museo de arte.

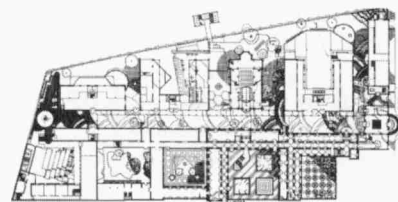
Cuando digo «el museo» (de manera similar al uso de la expresión «la casa» en los estudios sobre la domesticidad) me refiero no sólo a la institución, sino al aparato cultural, a la sede de salvaguarda/destrucción de los rastros de la memoria y también al lugar material donde eso ocurre. La arquitectura no es ajena al dispositivo museo porque es también una obra-en-el-museo, tan participe de los procesos del museo como los objetos en exhibición.⁶

Abordar el CCCBA como una obra-en-el-museo, como parte de los procesos de la colección (aquí también uso «colección» con un sentido amplio), implica la posibilidad de pensar los conceptos de herencia, caducidad, transcurrir y vida de manera simultánea y compleja. A continuación, algunos puntos nodales para una interpretación que ponga el acento, no en «la reacción de Narciso», sino en los modos del coleccionismo infantil.⁷ Fijemos la atención sobre un objeto marginal respecto a la operación arquitectónica: algunos dibujos realizados por Testa un poco antes de que se produjera el encargo del centro cultural.

En la serie *La peste en la Ciudad* (1976), los dibujos de ratas las muestran en diferentes vistas y con cotas de medidas, pero esas cotas no son números, sino letras. Se sabe que los dibujos de los órdenes clásicos llevaban letras porque más que de medidas se trataba de relaciones proporcionales entre las partes, es decir un pensamiento que intentó crear un mundo sobre la base del orden clásico entre el 1400 y el 1800. Testa pone letras; es el orden de las ratas, merodeando. Casi inmediatamente *La peste en Ceppaloni* (1978), arrasando el pueblo; un lejano poblado en la región napolitana de Benevento invadido por la muerte en el siglo XVII. Ceppaloni es el lugar de origen de la familia de Testa; él siempre dice: «Nací en Italia pero soy argentino». La versión criolla llegaría al Centro Recoleta en 1991 con la instalación de un hospital de la ciudad: *La fiebre amarilla en Buenos Aires, 1871*. Camas vacías con sábanas de papel resumen la tragedia en un lugar que existía al mismo tiempo que aquellos hechos ocurrieron.

El propio artista se ha encargado de poner en relación dibujos de su infancia.

Roedores alineados en una hoja cuadrícula, ejercicio escolar, entrenamiento de la motricidad fina, orden impuesto; al lado, un dibujo siniestro, y dice: «el ratoncito es buenito» (Anotador, 1978). La serie de *La Peste* guarda semejanzas con las ilustraciones de los cuentos infantiles; se organiza



Planta baja

como una narración, hay una secuencia de los hechos y escasas referencias de texto; sabemos que hay bases históricas, pero los dibujos se despliegan como en un cuento: la Peste llega al pueblo, saluda al feudatario, se asoma a la ventana de una casa, mete la mano en la vasija de agua, luego será imposible olvidar su rostro, queda indeleble en los tendedores de una instalación (serie *Tendederos de la Peste*, 1978). Las camas de *La fiebre amarilla* se parecen a construcciones hechas por chicos, hay algo de representación teatral; el arte se encarga de reinstalar esa historia en el viejo edificio del hospital, ahora un centro cultural. Juego de reconstrucción, exprofesamente burda, haciendo resonar los hechos de otro tiempo en el mismo espacio. La obra de arte es juego de la memoria.

Si nos concentramos ahora en aquel «mundo menor» que con gran perspicacia Pancho Liernur puso en evidencia en un análisis de la obra como materia, la cuestión que aparece como la de mayor fuerza en ese mundo menor es la repetición. No pretendo vincular aquí esa repetición a una idea totalizante, a un «estilo», sino abrir otro frente de interpretación, el de la gran ley del juego.

En uno de sus tantos textos breves, *Juguetes y juego* (1928), Walter Benjamin decía: «*Habría que profundizar, por último, en la gran ley que, por encima de todas las reglas y ritmos aislados, rige sobre el conjunto del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el 'otra vez'. El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano Freud creía haber descubierto en él un 'más allá del principio del placer'. En efecto, toda vivencia profunda busca insaciablemente, hasta el fin, repetición y retorno, busca el restablecimiento de la situación primitiva en la cual se originó.*»⁸ Repetición y retorno caracterizan el juego de Clorindo Testa.

En 1978 estaba empeñado en la recuperación de la memoria como una construcción de identidad que le enriqueciera las posibilidades de vérselas con la realidad. Y lo hizo en un tiempo en que su actitud lúdica contrastaba con una realidad con la que no se podía jugar. Entonces el juego del artista/arquitecto aparece como conjura contra el miedo.

Allí se nutre su ironía. Allí se nutre su estilo, no tanto como fuerza de permanencia del sujeto (del «yo»), sino como aquello que el estilo comparte con el hábito. «La esencia del jugar no es 'hacer de cuenta que...' sino 'hacer una y otra vez', la transformación de la vivencia más emocionante en un hábito. (...) El hábito entra en la vida como juego; en el hábito, aún en sus formas más rígidas, perdura una pizca de juego hasta el final.»⁹ Benjamin ha señalado esa persistencia en los adultos, aún en los más pedantes: «Formas irreconocibles, petrificadas, de nuestra primera dicha, de nuestro primer horror, eso son los hábitos. Aún el más árido de los pedantes juega, sin saberlo, en forma pueril, no infantil; tanto más juega

allí donde se muestra más pedante. Pero no recordará sus juegos». ¹⁰ Testa sabe que juega. Su interés por la infancia es un caudal que no se agota, que saca a la luz y recrea a partir de los rastros materiales (sus dibujos) y los recuerdos. Juega como un niño, y no como un pedante. Él se interesa por las imágenes que le producen cierta reberveración con la infancia, con el juego, que incluye también el azar. Por ejemplo, en las charlas con Mario Roberto Álvarez y dos periodistas, cuando alguien menciona la posibilidad de poner todo dentro de una caja, Clorindo se entusiasma:

- Cuando vos ponés todo adentro de una caja, es así, todo está mezclado pero lo de afuera es la caja (...), vos podés decir que dentro de esa caja y que hacés así, y allí tenés elementos que son redondos, otros que son verdes-, dice mientras bate las manos en la caja imaginaria. Ante una objeción, él insiste:

- Pero la idea esta de que hacés así en una caja llena de carreteles, cubos y cosas así me... Vuelve a agitar las manos en el aire. Ante la pregunta de si lo deduce:

- Y sí.

En estas observaciones sencillas hay una gran densidad, también hay un gran entusiasmo en esa definición gestual, en esa imagen, al punto que nos hace pensar que es un momento de fuertes asociaciones. ¹¹

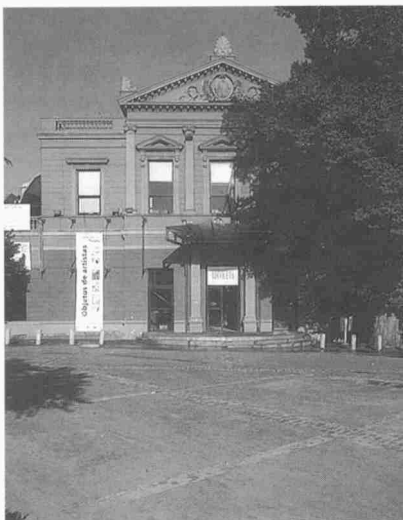
En El creador literario y el fantaseo Freud se plantea si «no deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético (...), todo niño que juega se comporta como un poeta, pues crea un mundo propio, o más exactamente, sitúa las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él.»

Testa bate la caja imaginaria de carreteles y cubos... Es la imagen de un orden posible, grato para él.

Sin ser una de sus obras más logradas, en el CCCBA se ponía en acción ese concepto de agitar o batir una colección de objetos y otro que él expresa también con la naturalidad de algo evidente: «¿Viste?, todo parece una ciudad». Estas dos ideas, la de juego y colección y la de una imagen de ciudad, le permiten la creación de la obra como creación de un orden nuevo, de un mundo grato.

«Un poeta moderno dice que para cada hombre existe una imagen cuya contemplación le hace olvidarse del mundo entero: ¿cuántos no la encontrarán en una vieja caja de juguetes?» ¹²

El orden nuevo es en Testa un orden otro, es amontonamiento, es mescolanza, porque no está empeñado en la búsqueda del Orden con mayúsculas. No ha lugar al intento de recomponer una metáfora del tiempo, Testa trabaja en el filo, en la ironía sobre el Orden, trabaja desde el reconocimiento de su imposibilidad. La ironía sobre el Orden es la mescolanza en la forma misma del centro cultural, es el orden con minúsculas que sólo puede provenir de asumir la incerteza, es rebelión contra la idea del Museo-Mausoleo y es rebelión contra el



Fachada de acceso

orden de los cementerios. No olvidemos que el centro está al lado del cementerio de la Recoleta, la explosión de color al lado de los mármoles blancos y negros. El proyecto es colección de heterogeneidades. Pensemos nuevamente en el programa, desde la interpretación de los autores en la memoria descriptiva del proyecto. Ante «una especie de poblado con un gran eje central, una calle abierta de unos 8 ó 10 m de ancho y unos 200 de largo, que vincula todos los edificios», los arquitectos se propusieron «respetar todo lo exterior, pero agregándole perceptiblemente algunos elementos nuevos». Dice Testa: «Uno puede agregar a ese caldo arquitectónico las ruinas de Pompeya, los observatorios astronómicos de la India, las fachadas napolitanas coloradas y grises, las escaleras de hierro de los vanguardistas rusos de los veinte, las marquesinas de fierro y vidrio de principios siglo XX y las cosas contemporáneas.»

Se comporta como el coleccionista, que es un destructor, descarta, agrega, opera transformaciones sobre las piezas, entre las cuales la más violenta es la mezcla de todo aquello que ha sido separado de su contexto. A la mescolanza instituida por cada museo en sus colecciones, agregaba la sucesión variopinta de diferentes colecciones a lo largo de un recorrido continuo. A la mescolanza de partes edificadas en diferentes momentos históricos con el consecuente muestrario de estilos, la libertad de la nueva intervención para convocar otros fragmentos, ya sea de inspiración histórica o absolutamente contemporáneos. Mezcla de los tiempos, convivencia de estilos, connivencia de viejos y nuevos historicismos, en pleno auge del llamado posmodernismo que en nuestro país enmascaraba con operaciones arquitectónicas de gran superficialidad el entonces escasísimo debate cultural y la ausencia de reflexión crítica en la disciplina arquitectónica.

Miguel Ángel Roca era Narciso, porque había perdido las conexiones con el mundo. Clorindo Testa podía salvarse como Fausto porque rechazó la tentación a la posesión de la totalidad.

Es un coleccionista infantil. El niño ve en una mariposa, en una sola estampilla o

postal, una colección entera. No tiene conciencia de totalidad en el sentido que se le da en el mundo de los adultos. La colección es lo que efectivamente posee. Aquella colección de objetos del CCCBA, que era una ciudad en sí misma, tenía la capacidad de extenderse al igual que la ciudad real. Y el desdibujarse de los límites entre los objetos de la colección y entre esos objetos con la ciudad se operaba en el Centro Recoleta, aún antes del Design Center, en los modos en que se vinculó con el entorno físico inmediato. Las «máquinas» o elementos agregados eran tanto para ver hacia la ciudad de afuera como hacia la ciudad interior.

En consecuencia, no puede haber una idea de completar un ciclo histórico con los elementos «agregados», sino que el agregar es interminable, no hay posibilidad de pensar en términos de una totalidad acabada y abarcable. Esto queda aún más claro cuando Testa realiza el proyecto del Buenos Aires Design Center en Recoleta. Composición irreverente de sus volúmenes, empleo de colores inusuales, terminaciones descuidadas, formas interiores de cartón pintado. Liernur lo señala, junto a Alto Palermo, como una de las primeras



Calle interior

manifestaciones del Big en Argentina, no sólo por el tamaño, sino por su condición híbrida, por la complejidad funcional y dimensional interior y exterior, por la articulación con la trama metropolitana que hace difícil saber dónde empieza y termina respecto al Centro Cultural Recoleta y respecto a la plaza. ¹³

Testa tiene una valoración respecto al tiempo, a la caducidad y a la institución «Museo» que podríamos caracterizar como modernista. Permanentemente está forzando, como artista y como curador, el concepto tradicional de Museo. El suyo es un programa de resistencia.

Clorindo cuenta: «Amancio Williams hizo una exposición en el Museo de Arte Decorativo, que era una exposición retrospectiva. Y como Amancio era muy cuidadoso, llevé cartones viejos y los papeles de hacía 30 años. Entonces me topé con Manucho Mujica Lainez (...) y me dijo: ¿Y a vos, cuándo te hacen una exposición póstuma como ésta?!. Amancio aún estaba vivo, pero el sentido de las exposiciones retrospectivas cuando el artista tiene 70, 80 años u 85, es casi seguro el de póstuma». Y señalando las fotografías de su última exposición (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000), agrega: «Esta

era una exposición retrospectiva. Y viste que las exposiciones retrospectivas son, a medida que va creciendo la edad del pintor o del artista, más acartonadas». En las fotografías podía ver la sala del museo con varios tabiques que definían un cubículo, donde Testa pintó una puerta y las mesas continuaban del otro lado del muro. Sobre las mesas estaban los tubos de los planos y, esparcidas, las pinturas y las esculturas. La idea de continuum posibilitada por la puerta, por la ilusión de una puerta, que no deja ver, que deja imaginar... El curador que había «desacartonado» la muestra era el propio Testa.¹⁴ El juego con los elementos del pasado no es para recomponer ese pasado, ni para reconciliarlo con el presente. Hay un margen en la arquitectura de Testa, lo imprevisto como la posibilidad de una figura que está presente en los elementos que se repiten a lo largo de su obra. Hablando de su pintura, afirma: «Esos cuadrados y esas

ventanas siempre han estado ahí; a veces, a esos cuadrados se asoma una figura y antes no asomaba nada... pero uno podía imaginarla, en el fondo».¹⁵ Hay aquí dos momentos posibles, el de una figura imaginable pero no visible, que permanece en el fondo, y la figura que asoma, es decir que se vuelve cercana. Esas dos distancias, la lejanía y la cercanía, son conceptos que en la obra arquitectónica, y en particular en el centro cultural, son muy fuertes. La falta de cuidado del detalle, en tanto actitud generalizada en el conjunto de la obra, puede ser vista como una actitud: toda la operación es ficción. Como una escenografía, que en la lejanía nos interna en un mundo de ficción, y si nos acercamos vemos la torpeza de su materialidad y tomamos conciencia del engaño. Testa está jugando siempre con esta dualidad entre cercanía y lejanía. En ese juego están sus «máquinas» para ver.

¿Para ver qué? Hacia afuera: el gran desorden metropolitano. Hacia la «ciudad interior»: el orden con minúsculas del amontonamiento de viejos y nuevos rastros materiales. Franco Rella habla del tiempo doble, no de la obra de arte, sino de aquellas figuras que se pueden componer con los fragmentos amontonados en la colección. La semejanza y la indiferenciación de la colección y el museo postulan un orden nuevo y diverso donde esos fragmentos pueden, todavía, sobrevivir y significar. Es la resistencia que las obras oponen a la fusión, a la confusión, prefiriendo la mezcolanza híbrida, pero que puede asumir otro sentido, en términos de Benjamin: transformarse en una suerte de jeroglífico histórico en el cual es posible, como «viejos beduinos» en el desierto, descifrar «los signos del tiempo».¹⁶

Rosario, diciembre de 2002



Fiebre amarilla - El Hospital. Instalación



Croquis



Croquis

Notas

1 En la Recoleta había un conjunto edilicio complejo cuya parte más antigua databa de 1731. Inicialmente había sido un convento y tenía dos claustros que habían pertenecido a la Iglesia del Pilar. Después había funcionado una cárcel, luego un hospital y, por un tiempo, albergó la primera Escuela de Bellas Artes. A mediados del siglo XIX se agregaba un pabellón de acceso y hacia finales del mismo una capilla y dos pabellones más. En ese conjunto con más de 200 años de historia, en donde entonces funcionaba el asilo de ancianos, la intendencia encargó un proyecto de refuncionalización y ampliación para hacer un centro cultural agruparía los distintos museos municipales: el museo de arte moderno, el de cine, el Sivori, el Fernández Blanco y, también, un museo de arte precolombino, una escuela de restauradores, una oficina artística de la UNESCO y una sala nueva para exposiciones temporales.

2 Marina Waisman, «Argentina: la conflictiva década del 70», en Summa, Balance de la década 1970-1980, diciembre 1980, n° 157, p.77. Para comprender el enfoque de la revista en ese período, ver también Summa, Buenos Aires 400 años (n° 145/146, enero/febrero 1980) donde se publica el proyecto del CCCBA como parte de «La acción municipal», la cual habría tenido «una notable eficacia en su faz operativa».

3 Pancho Liernur, «Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. La reacción de Narciso», en Summa, abril 1983, n° 186, p.55-58.

4 Dice Liernur: «Narciso sufre porque percibe en las pérdidas la caducidad, la muerte. Su idea del tiempo le impide comprender el devenir arbitrario en el que, sin pasado y sin futuro, los objetos refulgen precisamente en la caducidad del instante. La conciencia de esa fragilidad es una característica fundamental de la cultura de la modernidad. No admitirla y afanarse en la búsqueda de la potencia que abarcando el todo consiga dominar el caótico suceder del mundo, es la clave del cuerpo clásico de las ideas de Occidente.» Con la cita de un texto de Rella, al que no poco deben las reflexiones de su artículo, concluye: «Sólo aceptando hasta el fondo el tiempo de la precariedad, la crisis, y aquello que se mueve y se transforma en nuestro espacio histórico, podremos estar en condiciones de cambiar radicalmente 'el tiempo de la miseria'».

Para la escritura de Proust cita a Gilles Deleuze, Proust y los signos, Ed. Anagrama, 1970

5 Graciela Silvestri, «Apariencia y verdad. Reflexiones sobre obras, testimonio y documentos de arquitectura producidos durante la dictadura militar en la Argentina», en BLOCK, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, UTDT, 2000, n° 5, p. 38-50.

6 Ver de la autora: «Museo y anamnesia. Temporalidades diversas en el museo de arte», en Historiografía y Memoria colectiva, Cristina Godoy (compiladora), Miño y Dávila, Madrid - Buenos Aires, 2002, p.143-156.

7 El exhaustivo análisis del objeto material en el artículo de Liernur facilita el centrar esta presentación en otros aspectos.

8 Walter Benjamin, Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, p.93-94

9 Ibidem

10 Ibidem

11 Ana de Brea y Tomás Dagnino, Señores arquitectos... Diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa, ediciones UBROC, Buenos Aires, 1999, p. 38 y 40

12 W Benjamin, op.cit., p.94

13 Jorge Francisco Liernur, Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad, FNA, 2000, p.382

14 Entrevista de la autora con Clorindo Testa, 4 de mayo de 2000

15 Summa, julio 1981, n° 164, citado en Pancho Liernur, op.cit.

16 Franco Rella, «La vertigine della mescolanza», en Lotus international 35, Electa, Milán, 1982, p. 53-63

Procedencia de las imágenes: Clorindo Testa de Jorge Glusberg, Summa +, DONN sa, 1999, Buenos Aires

Taller de Investigación Proyectual sobre la Reestructuración de la Ciudad de La Paz, Bolivia a través de el Reordenamiento de Mercados y Espacios Públicos

Sergio Forster, Roberto Bogani, Gabriela Cárdenas

Una cosa es la complicación gradual de una forma que se inserta cada vez mejor en el molde de las condiciones exteriores, y otra la estructura cada vez más compleja de un instrumento que cada vez saca mayor provecho de esas condiciones. En el primer caso la materia se limita a recibir una huella, mas en el segundo reacciona activamente, resuelve un problema.

-Henri Bergson. La evolución creadora-



Introducción

Uno de los aspectos característicos y tal vez únicos de la Ciudad de La Paz es la relación del uso entre espacio público y privado, el uso intenso que en forma cotidiana y permanente se hace de la calle y la manera en que una apropiación natural y duradera convierte al lugar común en un territorio para el intercambio comercial y cultural, tanto legal como ilegal. De esto surge la necesidad de una reflexión con forma de investigación, un proyecto para establecer un reordenamiento no intrusivo y un reconocimiento del problema en términos cuidadosos y específicos.

La simultaneidad de usos, funciones, intereses y necesidades lleva consigo una complejidad que pone en riesgo tanto las mecánicas de funcionamiento como las cualidades positivas de estas coexistencias. El carácter de la ciudad no puede prescindir de los mercados callejeros, de la comercialización de productos entre privados realizada en espacios públicos. El temperamento particular y único de la ciudad se debe en gran parte a esta modalidad de funcionamiento. Es innegable que aceptar esta condición es fundamental para proponer o reflexionar en torno a un reordenamiento y reestructuración, asimilando la situación actual como potencia y considerando los aspectos positivos como capacidad totalizadora. La condición caracterizada por la singularidad de ferias callejeras, puestos, chiviñas y vendedores ambulantes, dispersados por gran parte de la ciudad sin un ordenamiento aparente, sectorizados o no, permite pensar en el estudio y participación proyectual específica sobre el problema del mercado. Se han generado una gran cantidad de estudios genéricos, recolección de información específica y cuantificaciones de situaciones particulares, pero no pareciera existir una

traducción en la que se englobe una respuesta proyectual sobre las problemáticas relevadas y la relación de éstas con nuevos y más complejos problemas. Donde el motor de la propuesta sea la consideración de los problemas existentes, cualidades positivas y negativas y, sin desestimar lo que subsiste bajo un manto de desorden, proponer una reestructuración mínima pero efectiva. La figura del mercado asume una fuerte impronta en el marco de la ciudad. El trabajo de investigación proyectual consiste en detectar situaciones específicas, trabajarlas y unir las en una propuesta de reordenamiento sistemático considerando todos los aspectos existentes y positivando las falencias o dificultades.

Presupuestos y marco teórico académico

El Taller se centra en la capacidad de derivación dirigida de una estructura en funcionamiento, considerando los campos de acción como dinámicos. Para transformar, aprovechar, redirigir un sistema en funcionamiento -tanto si se trata de un campo de acción como si se trata del propio proyecto como sistema- tenemos que poder entenderlo móvil y discontinuo en su propia continuidad. Toda voluntad proyectual, todo programa, toda nueva información, interna o externa al propio sistema en funcionamiento, se incorpora a través de relaciones específicas con lo existente. Llamamos formaciones espontáneas a aquellas producciones voluntarias sin intervención de una motivación exterior a sí mismas, a formaciones en que las relaciones específicas dentro del sistema son más estables que aquellas formadas con elementos externos o macro sentidos.- Mercados, ferias, Chiviñas,

flujos específicos.-

La inmediatez de las soluciones y reacciones internas «hacen» a la formación. No existe nunca un sentido, una forma o una decisión a priori más que las de su propia formación. Son producciones temporales en las que la constante derivación interna en el momento de la producción transforman en forma permanente a su propia totalidad.

La actualización permanente de su estado frente a aquello con que se encuentra es su razón de existencia. Las formaciones espontáneas evolucionan sacando provecho inmediato sin especulación genérica, se mueven en estado de presente. Es tanto más creativa cuanto más se supere a sí misma, en la medida que aproveche las condiciones que se le presentan o que sus propios componentes puestos en relación encuentren nuevos desarrollos o campos de acción. Nos centramos en aquello que llamamos formaciones espontáneas para reconocerlas y redirigirlas o derivarlas porque tienen la particularidad de funcionar sin un direccionamiento proyectual dirigido como macro decisión. Contienen las relaciones en forma pura sin intoxicación de campos confusos especulativos globales. Garantizan la inexistencia de un salto relacional como podría suceder en un proyecto dirigido. Contienen la belleza de su propia necesidad.

Objetivos

Es objeto del taller trabajar dentro de las mecánicas en que las formaciones espontáneas se producen para incorporar algún tipo de conciencia que incluye una determinada información o direcciones globales que direccionan una y otra vez a la totalidad del sistema.

Redirigir o introducirse en una formación

espontánea, tanto en aquellas estables como en las que están en plena formación evolutiva. Investigar y desarrollar direcciones posibles o incorporaciones específicas que provengan tanto de la interioridad del sistema funcionando como de la incorporación voluntaria de parámetros o requerimientos externos. Conducir y ser conducido por lógicas evolutivas de transformación y cambio permanente.

Componentes del problema

Los mercados, ferias y chiviñas

La ciudad vive en torno a un gran y extenso mercado que incluye calles y espacio público. Un mercado que crece sin orden aparente pero que contiene una fuerte relación con el funcionamiento inmediato y la estética de lo acumulativo; esto es, el comercio de lo privado conviviendo eternamente con lo público y ajeno. La ciudad se levanta contenida dentro de mercados y ferias fijas, móviles y cambiantes. Un paisaje distorsionado y conformado por estructuras frágiles e inestables domina el perfil de lo construido y se somete al dominio de una geografía árida y escarpada. Todo ello genera una velocidad determinada por la oferta y la demanda, y una movilidad afectada por ocupaciones indeterminadas. Calles atestadas de color y variedad, y un murmullo que da identidad. Relaciones e influencias que generan límites e invasiones y un desorden en el cual vehículos, personas y comercio confunden sus territorios. El carácter de esta mágica ciudad está dominado por la belleza de lo espontáneo y condenado por la inestabilidad de lo cambiante. Los mercados son los que le dan a la Ciudad de La Paz la velocidad y apariencia, es en ello donde radica la potencia y la belleza. Es sobre éste problema sobre el que hay que reflexionar, no como obstáculo sino como existencia positiva y estimable.

El espacio público y su uso

También el espacio público es, en este caso, el medio sobre el que se desarrolla la investigación, no sólo como espacio físico concreto sino además como medio abstracto a través del cual se fortalecen y construyen las conexiones, intercambios y dominios. Es en este medio sobre el que habrá que operar y al que habrá también que someter a transformaciones de forma, contenido y relación con la actividad específica del mercado. Es un medio público sobre el que la actividad privada opera, invade su territorio y desfigura sus bordes y perfiles. Contiene problemas de convivencia entre actividades y al mismo tiempo se vale de ello para construir una estética altamente atractiva. Se trata de proyectar sobre la existencia de diversas coexistencias de orden público y privado para establecer nuevos y eficaces órdenes formales y funcionales para fortalecer las potencialidades que posee y resolver al mismo tiempo los conflictos que genera.

El proyecto

Investigación y alcance

Se trata de conducir una investigación proyectual en la cual intervengan todas las problemáticas presentes y pertinentes en la situación actual de la ciudad. El proyecto se focaliza sobre el problema del espacio público y las actividades que en él se desarrollan. El trabajo se concentra en la tarea de destacar lo relevante, lo bello y lo propio, anular lo irrelevante, lo confuso y lo que persiste en perecer y sobre todo en transformar, variar y reacomodar; en dar orden a las cosas y establecer prioridades y sistematicidad sobre lo existente que, sometido y entregado, tomará una forma nueva y desconocida. Es un proyecto para dar solución a los problemas inmediatos y descubrir otros que subyacen bajo lo invisible. Trata de trabajar en forma directa sobre lo que es y no de erradicarlo bajo la autoridad parcial de lo estéticamente bello, y preservar la belleza del intercambio mercantil estableciendo prioridades y funciones, relaciones y valores cualitativos. La investigación permite ordenar sobre lo que existe y volverlo con ello auténticamente fuerte y estimable. Una investigación proyectual sobre este problema admite la posibilidad de repensar sobre la tarea de transformación de los espacios públicos, de las relaciones sociales y sus incumbencias, del paisaje en relación a los mercados y de proponer un reordenamiento respetuoso y efectivo sin que por ello se pierdan las características propias y particulares de la estructura funcional existente. La complejidad presente conformada por actores de distintas clases sociales, mercados de distintos tipos y rubros, densidades de uso, ocupaciones y apropiaciones, flujos de gente, turistas y automóviles, etc., todo ello junto coloca al trabajo sobre un campo lleno de variaciones y movilidad para lo cual se necesita abordarlo con cuidado y apertura en la visión sensible del problema global, llevado a cabo a través de una minuciosa investigación de campo acompañada de una traducción del problema a un lenguaje que permita conjugar las distintas problemáticas junto con todas sus relaciones.

Información

El proyecto propone relevar las informaciones pertinentes a la complejidad del problema, sistematizarlas en un lenguaje común para manipularlas según criterios de priorizaciones relativas y traducirlas en forma simultánea considerando los intereses y necesidades de los distintos actores -feriantes, ciudadanos, paseantes, turistas, automovilistas, transporte público, propietarios y otros. Considerar costumbres, formas de uso y condiciones materiales en un complejo trabajo de relevamiento, investigación y propuesta, incluyendo la posibilidad de realización de pruebas piloto de verificación, detección de fallas y potencias.

La información forma parte de un instrumento para el desarrollo del trabajo proyectual directo y denuncia tanto problemas visibles

como aquellos que existen inmersos dentro de una estructura más compleja y abstracta. Las informaciones a relevar son de distinta clase, informaciones existentes hechas con anterioridad por alguna entidad, informaciones estadísticas de movimientos y flujos, cantidades y cualidades e informaciones de tipo generales que aporten dimensiones de ciudad y centro comercial, densidades según sectores, concentración de mercados y ubicaciones específicas, cuantificación y configuración de calles y veredas. Este tipo de información se mantiene dentro de un marco general y abarca al problema en su totalidad, aún sobre aquellos lugares sobre los que no ha de hacerse intervención alguna. Son informaciones que dan connotación al problema como totalidad que en su mayoría se trata de notaciones existentes, datos que ya han sido cuantificados pero aún no han sido puestos en relación.

Existe otro tipo de información más específica que trata sobre el problema en particular, relevamientos de datos que intervengan de manera directa sobre el área de proyecto e intervención. Modos de funcionamiento actual y cultural; tipos de religión, festivales y entradas, sus recorridos y periodicidad, fuerzas sociales, organización territorial y apropiaciones, comercio, distribución de mercadería, territorio ocupado, protección nocturna de los productos, organización de los mercados, instalaciones con que cuentan y seguridad con que descansan, bienestar material, infraestructura, iluminación, transporte, accesos, circuitos y tráfico. Esta información detecta y cuantifica problemas de forma, funcionamiento y cualidades existentes que pueden ser utilizadas como potencias dentro de una estructura nueva y proyectada. Y como último existen informaciones precisas respecto de cuestiones materiales y formales que trabajan en relación directa con el medio a transformar. Calles y veredas, materiales, anchos, cordones, diferencias de niveles, límites y bordes, alturas de fachadas, accesos a viviendas, cantidad y relación que mantienen con la calle, retiros, recovas, tipos de construcción, espacios públicos, cantidad y tipo de árboles, iluminación de calles, ferias y mercados, ocupación sobre el territorio público, ubicación dentro de la organización de la ciudad, relación que mantienen con el espacio libre, distancias medibles en torno a ubicación y sectorización, colores que definen el espacio público, relación que mantienen con la circulación peatonal, turística y automovilística y de transporte, etc. Este tipo de cuantificación permite establecer agrupaciones, prioridades, y organizaciones de trabajo en base a relaciones manipulables y direccionables, y con ellas trabajar sobre el mecanismo de funcionamiento del proyecto de reestructuración. El relevamiento de información está acotado por el campo de intervención. El tipo y cantidad que se necesita para el desarrollo del proyecto está directamente vinculado con el alcance que se quiera tener del problema ■



Taller de investigación proyectual sobre reordenamiento de espacios públicos y comercio en la Ciudad de La Paz, Bolivia. Comercio Informal.

Universidad Católica Boliviana San Pablo. Gobierno Municipal de La Paz.
 Taller: Sergio Forster, Roberto Bogani, Gabriela Cardenas.
 Universidad de Buenos Aires. FADU. Octubre de 2002 - Febrero de 2003.
 Director del Departamento de Arquitectura: Javier Bedoya Saenz. Coordinador: Gaston Gallardo.

Grupo Mercados Abstractos

Papandrea, Federico - Raspall, Carlos - Kayser, Diego - Sniekowski, Facundo

Sistema de organización en escalas simultaneas con capacidad de actualización virtual y variable.

Información: Software de evaluación y optimización de los sistemas.

Variables con las que trabaja el software.

Base de datos sobre los elementos de la calle-mercado: anchos de calles, relación con la edificación lindante, usos, anchos de puestos posibles, densidad comercial, densidad de flujos, peatonales, densidad de flujos vehiculares, infraestructura.
 Base de datos sobre los puestos: que es el elemento mas determinante de la calle mercado: tipo de puesto, rubro al que pertenece, especificidad de su imagen (color), especificidad de su estructura, (fijos, móviles, semifijos, dimensiones, posibilidad de acopio, necesidad de instalaciones), especificidad de su productos, (basura que generan, necesidad de instalaciones, disposición de la mercadería).
 Salida del software: Configuración eficiente de relaciones de venta informal, distribución óptima de infraestructura comercial.

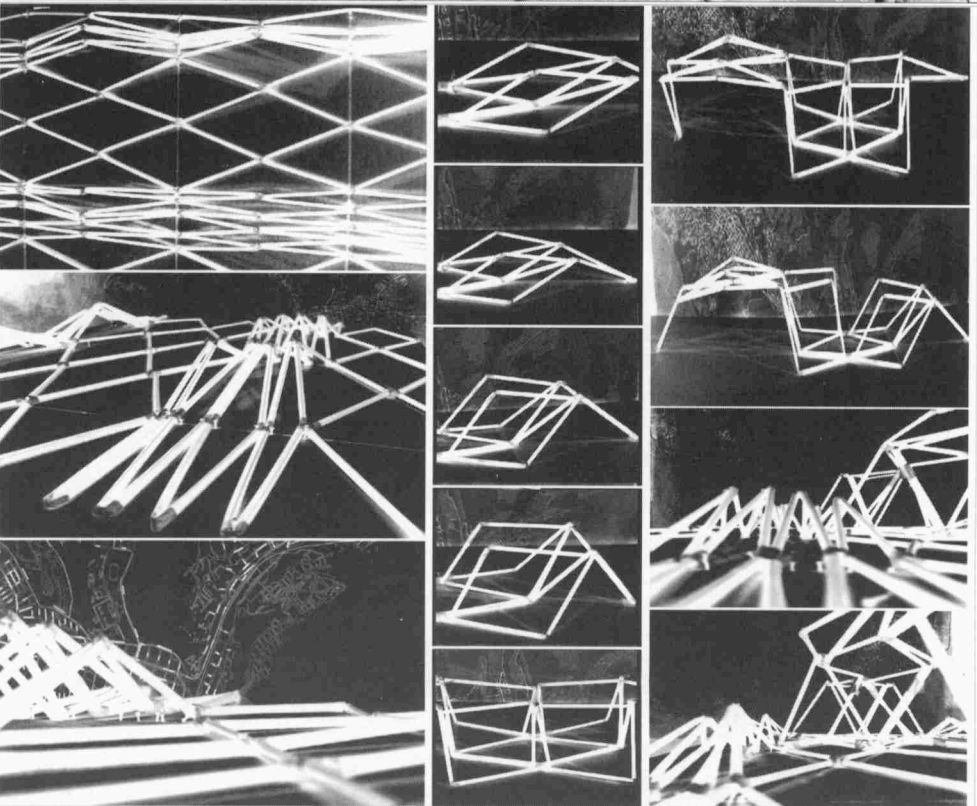
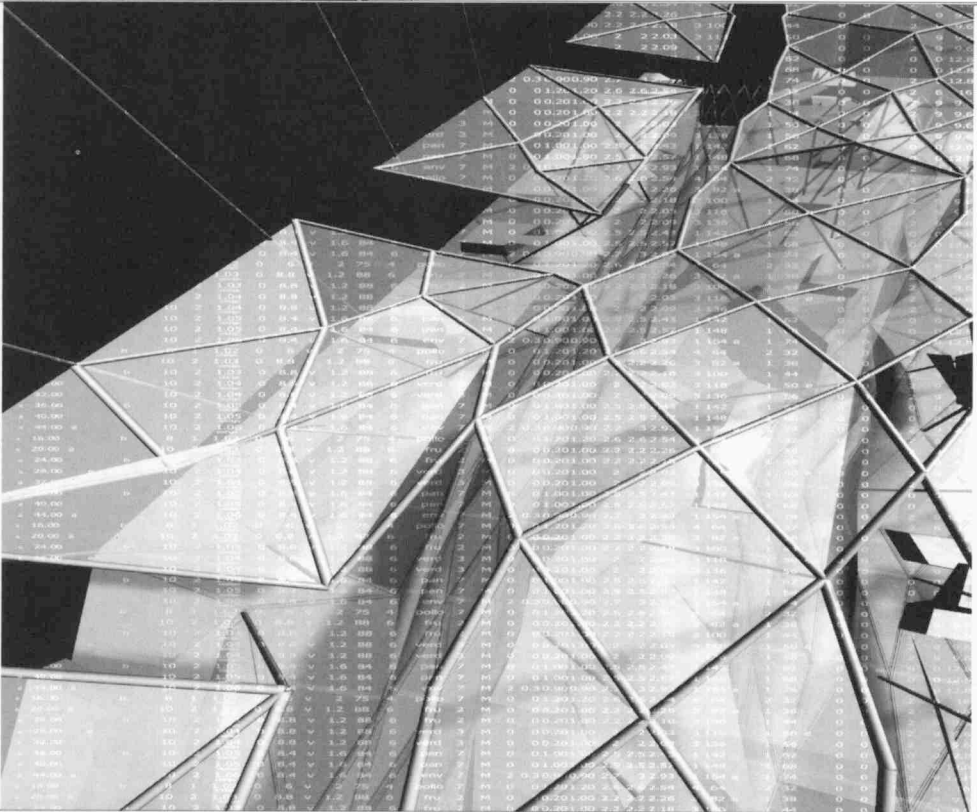
Actualización.

Actualización diagramática en un territorio virtual con todas las variables.

Desarrollo sensible a problemas.

Organización material - Prácticas específicas de la venta informal: Temporalidad, (estructuras flexibles con capacidad de armado, desarmado, acopio, etc.), utilización de tecnologías locales, evacuación de las aguas pluviales, (sistema topográfico en dos estratos techo - piso), exhibición, venta y acopio de mercadería, protección solar de la mercadería, disposición de infraestructura energética, disposición de infraestructura sanitaria, disposición de sistemas de iluminación para venta nocturna.

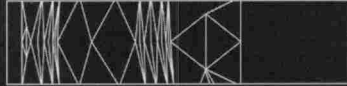
Este software esta pensado como un instrumento sistematizado, una herramienta calibrable, expansible, capas de adaptarse a diferentes requerimientos, ordenando informaciones heterogéneas.



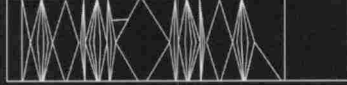
catálogo de disposiciones
a e.i a.f p.f c.f d.p p a l.



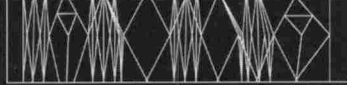
a v.f p.f c.f d.p.f c.f p.f d a c.



a e.f p.f c.f p.f d.f c.f p.c b.m v.



a e.f p.f c.i s.i e.f d.p i t p a i.



catálogo de variables
sistemizadas

bordes

- muro ciego
- acceso vivienda
- acceso comercial
- acceso vehicular
- muro con ventana

instalaciones

- instalación eléctrica
- instalación de agua
- instalación de teléfono
- instalación sanitaria
- cesto de basura

flujos

- flujo comprador
- flujo pasante
- flujo de desagüe
- flujo vehicular
- puestos**
- puesto con acopio interno
- acopio fijo externo
- venta ambulante**
- autoventa
- vendedores ambulantes

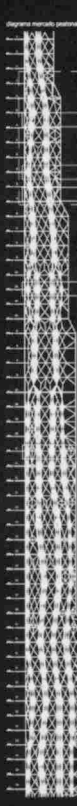
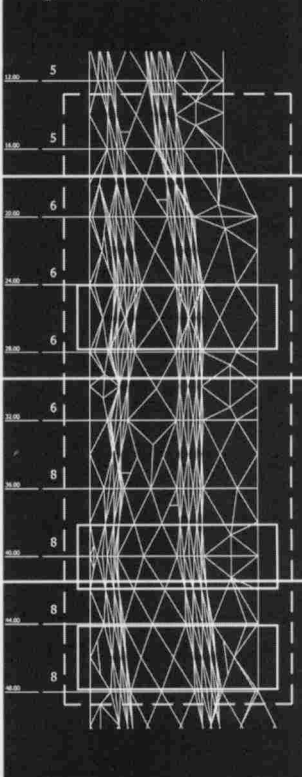


diagrama mercado peatonal



catálogo de disposiciones
m.c.p.i e.f c.f p.f d.f v.a v.m v.



m.v.p.i t.f c.f p.f d.f v.m v.



m.c.f.p.f.c.p.f.c.f.p.f.d.f.v.a.v.p.a.i.m.v.



m.c.f.p.f.c.i.s.c.b.e.i.t.f.d.f.v.p.m.c.



catálogo de variables
sistemizadas

bordes

- muro ciego
- acceso vivienda
- acceso comercial
- acceso vehicular
- muro con ventana

instalaciones

- instalación eléctrica
- instalación de agua
- instalación de teléfono
- instalación sanitaria
- cesto de basura

flujos

- flujo comprador
- flujo pasante
- flujo de desagüe
- flujo vehicular
- puestos**
- puesto con acopio interno
- acopio fijo externo
- venta ambulante**
- autoventa
- vendedores ambulantes

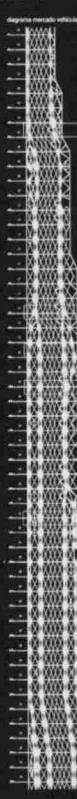
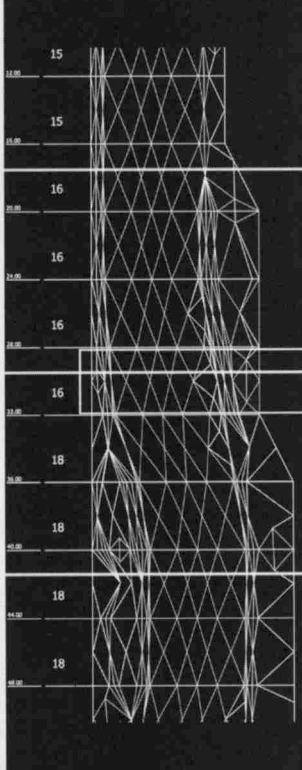


diagrama mercado vehicular



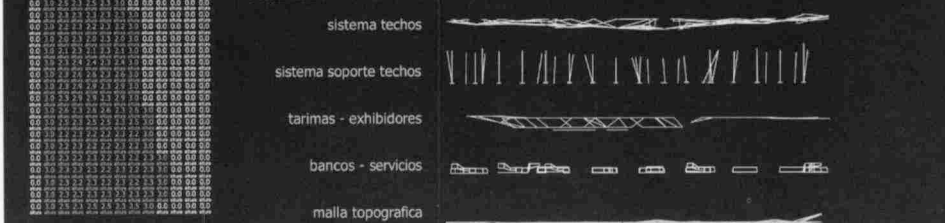
sector de mercado abstracto

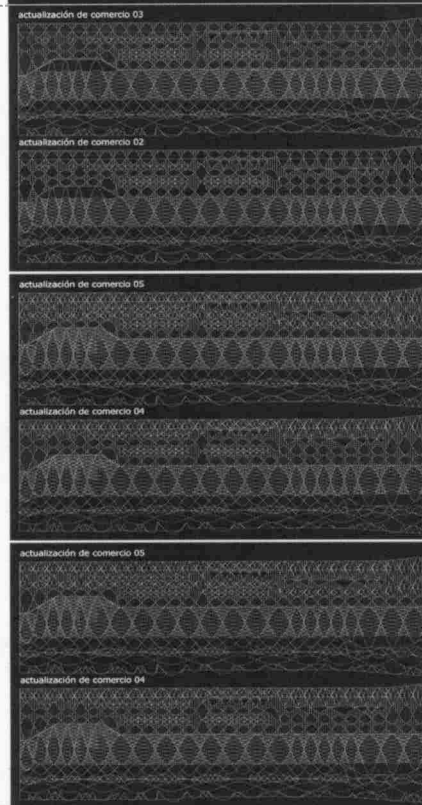
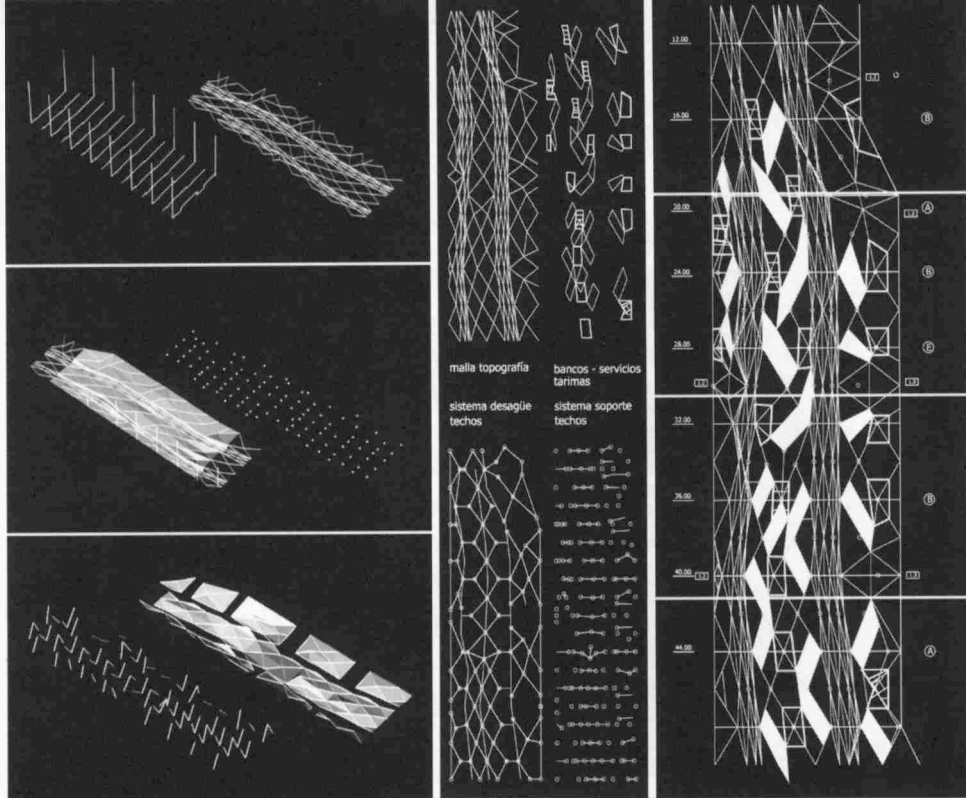
Extracto de planilla de cálculo numérico del sector

códigos		datos calle				cálculo bd anchos				cálculo bd puestos																						
16.00	b	8	1	1.02	0	6	2	75	4	polo	7	M	0	0.1201.20	2.6	2.6	2.54	4	64	2	32	0	0	2	6	16	24	64	4	64	16	
20.00	a	10	2	1.03	0	8.9	1	2	88	6	fru	2	M	0	0.0201.00	2.2	2.2	2.26	3	82	1	38	0	0	2	9	9.6	33	73.6	3	82	22
24.00	b	10	2	1.03	0	8.8	1	2	88	6	fru	2	M	0	0.0201.00	2.2	2.2	2.18	3	100	1	44	0	0	2	9	9.6	42	83.2	3	100	28
28.00	e	10	2	1.04	0	8.8	1	2	88	6	verd	3	M	0	0.0201.00	2	2.2	2.03	3	118	1	50	e	0	2	9	9.6	51	92.8	4	124	34
32.00	b	10	2	1.04	0	8.8	1	2	88	6	verd	3	M	0	0.0201.00	2	2.2	2.09	3	136	1	56	0	0	2	9	9.6	60	102.4	4	148	46
36.00	b	10	2	1.05	0	8.4	1	1.6	84	6	pan	7	M	0	0.1001.00	2.5	2.5	2.43	1	142	1	62	0	0	0	12.8	60	115.2	3	166	46	
40.00	b	10	2	1.05	0	8.4	1	1.6	84	6	pan	7	M	0	0.1001.00	2.5	2.5	2.57	1	148	1	68	0	0	0	12.8	60	128	3	184	52	
44.00	a	10	2	1.06	0	8.4	1	1.6	84	6	env	7	M	2	0.30500.90	2.7	3.2	3.93	1	154	1	74	0	0	2	9	12.8	69	140.8	1	190	58

sistema topográfico

actualización territorial de base de datos





Taller de investigación proyectual sobre reordenamiento de espacios públicos y comercio en la Ciudad de La Paz, Bolivia. Comercio Informal.

Universidad Católica Boliviana San Pablo. Gobierno Municipal de La Paz.
 Taller: Sergio Forster, Roberto Bogani, Gabriela Cardenas.
 Universidad de Buenos Aires, FADU. Octubre de 2002 - Febrero de 2003.
 Director del Departamento de Arquitectura: Javier Bedoya Saenz. Coordinador: Gaston Gallardo.

Grupo Buenos Aires.

Mier, Katherine - Rojas, José Antonio - Jurado, Gabriel - Vásquez, José Mauricio - Flores Taboada, Raúl - Candia Valdez, Sergio.

Modalidad de acción: topografía de adoquines que genera disposición y ocupación - sistemas locales de cimbras que engendran lugares diferenciados.

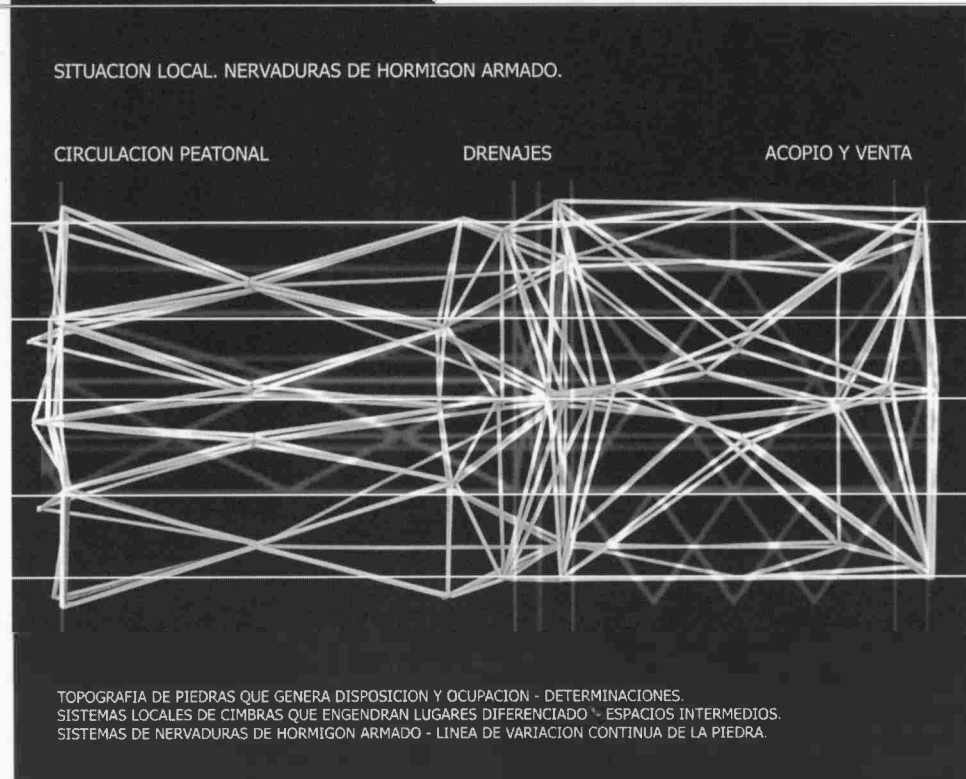
Operatoria - trabajos específicos en escalas simultaneas.

01. Escala media - 200 metros.

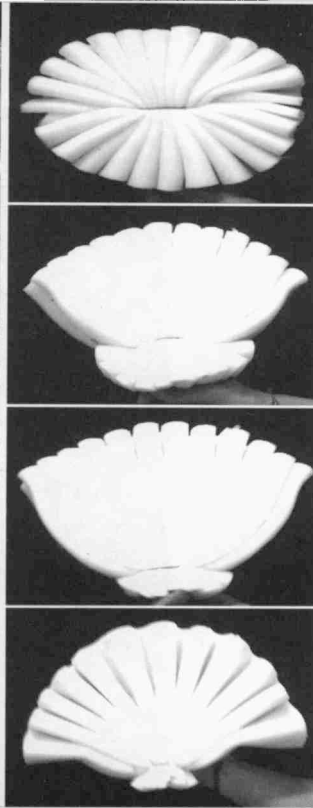
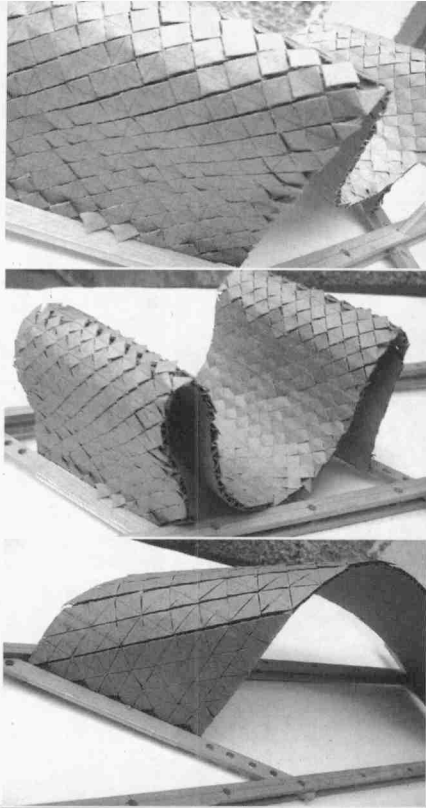
Diagramas - funciones no formales:
 Sistemas de genealogías diagramáticas a modo de una estructura flexible superficial que relacione y conecte las diferencias entre fajas de comportamiento - secuencia evolutiva de los comportamientos de faja según grados de actualización de la información testeada que a su vez incorpore tendencias abstractas y concretas, programáticas y funcionales - generar un sistema de acomodamiento de lo existente a la nueva topografía.

02. Escala local - situaciones localizadas.

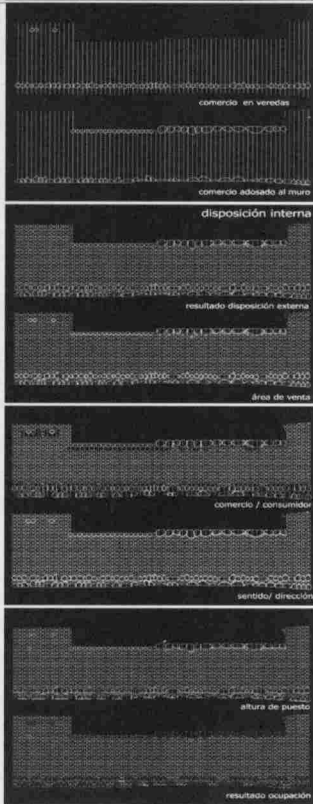
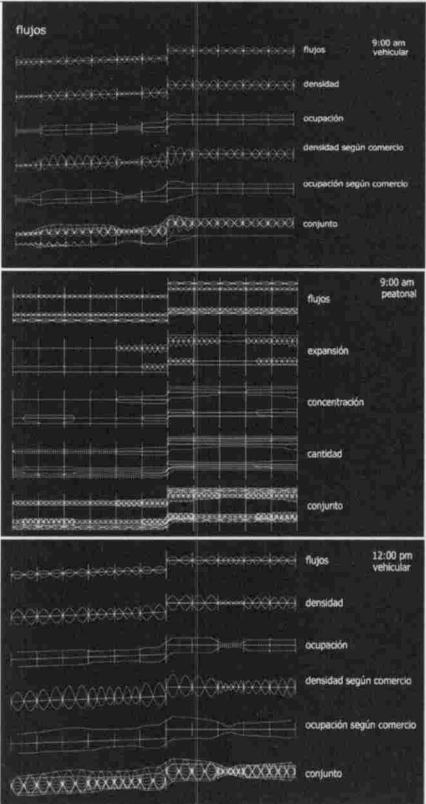
Diagramas prototípicos - prototipos materiales:
 Detectar situaciones locales que difieran de naturaleza, construir las diagramáticamente y materialmente usando como resistencia creativa la interacción entre el material concreto y el abstracto - adoquín cimbra - plastilina estructura de madera.



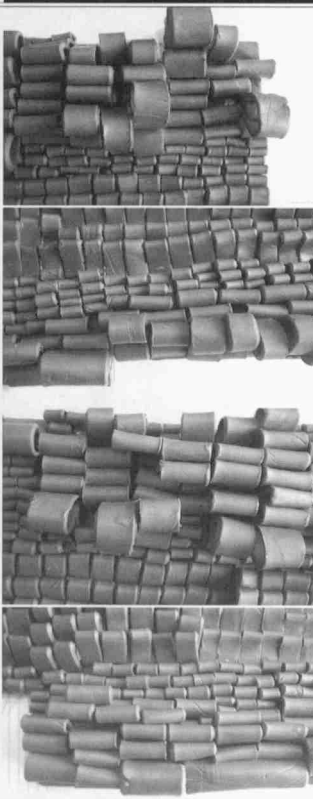
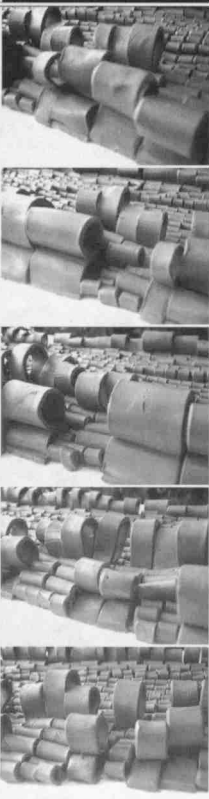
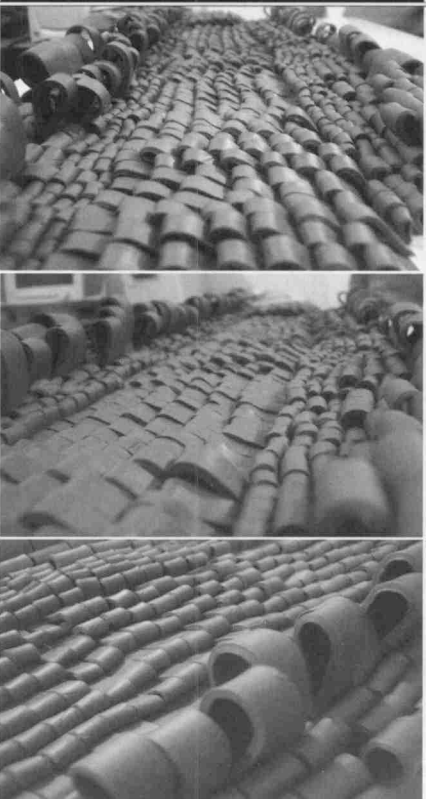
2003 - COMERCIO INFORMAL - BUENOS AIRES

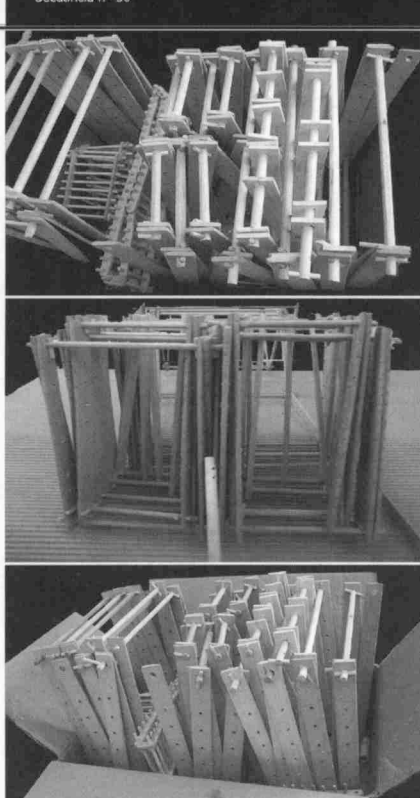
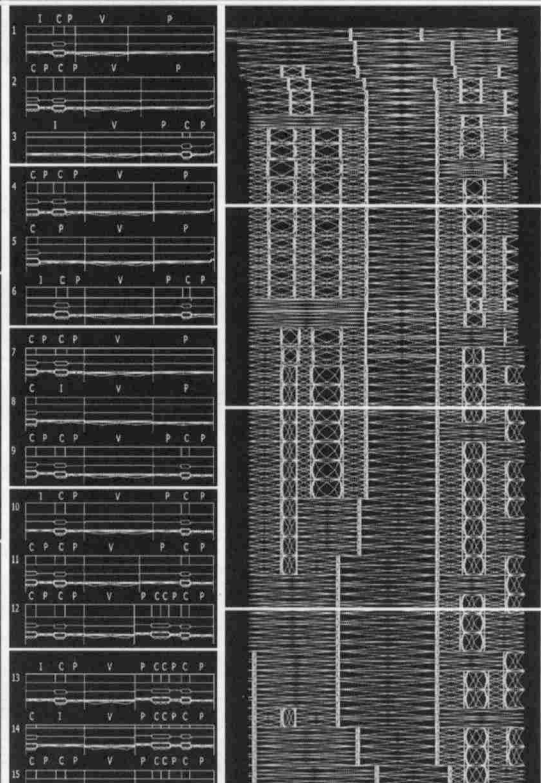
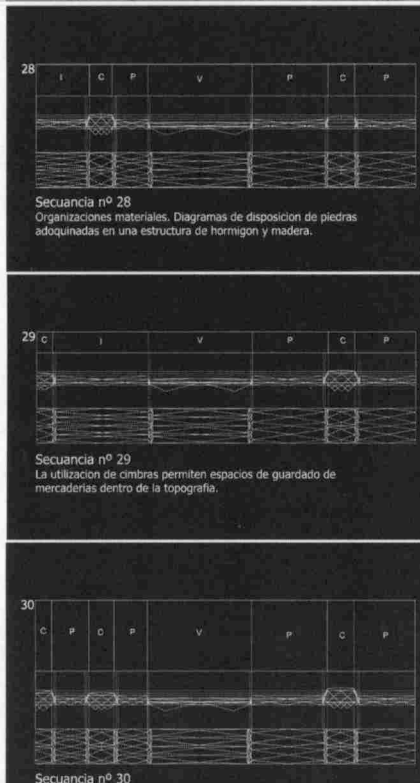
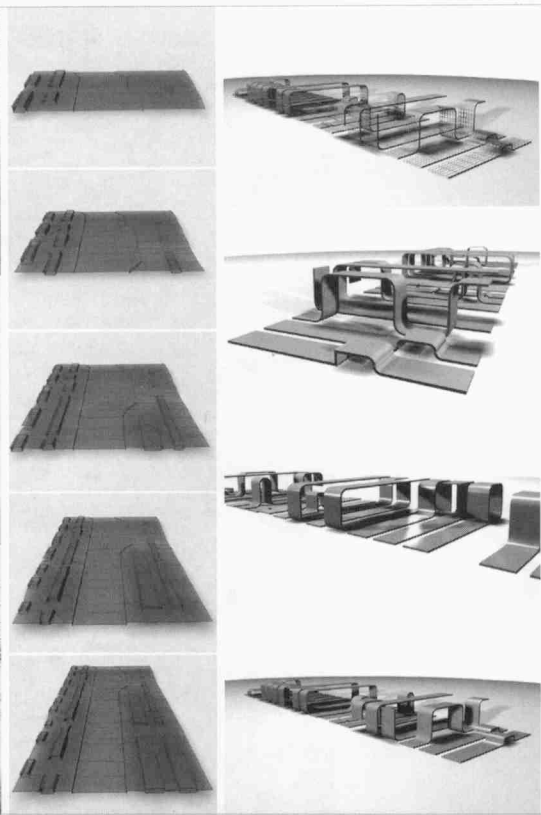
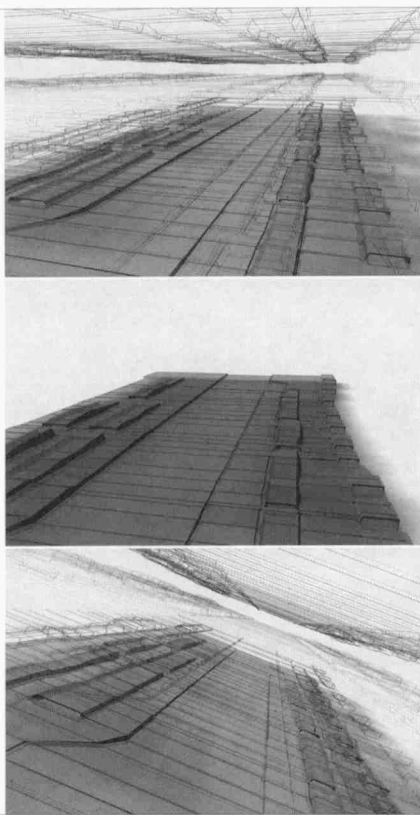


2003 - COMERCIO INFORMAL - BUENOS AIRES



2003 - COMERCIO INFORMAL - BUENOS AIRES





Taller de investigación proyectual sobre reordenamiento de espacios públicos y comercio en la Ciudad de La Paz, Bolivia. Comercio Informal.

Universidad Católica Boliviana San Pablo. Gobierno Municipal de La Paz.
Taller: Sergio Forster, Roberto Bogani, Gabriela Cardenas.
Universidad de Buenos Aires. FADU. Octubre de 2002 - Febrero de 2003.
Director del Departamento de Arquitectura: Javier Bedoya Saenz. Coordinador: Gaston Gallardo.

Grupo Graneros.

Avila Dumchen, Marc - Medeiros Urioste, Rodolfo - Mercado, Franklin - Mendez Cespedes, Daniel - Gonzalez, Felipe Eduardo - Guerra, Sandra.

Modalidad de acción: prototipo estructural adaptable a diferentes topografías y contextos - sistema de tarimas lineales articuladas en función de una estructura cambiante que es determinada por un medio exterior.

Operatoria - trabajos específicos en escalas simultaneas.

01. Escala global - todo el mercado.

Diagramas, funciones no formales - sistema global de ocupación y conquista - sistemas de evoluciones paralelas - sistemas de adaptación y transformación interna y externa - sistemas de lógicas de derecho que permitan y potencien lógicas de hecho.

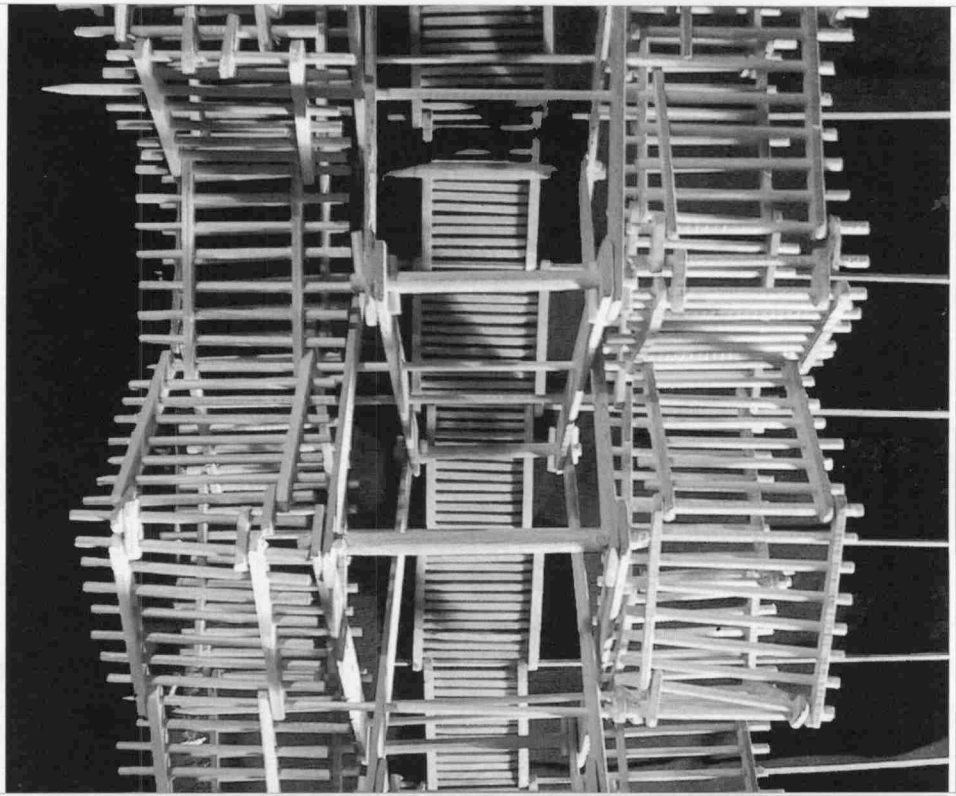
02. Escala intermedia - sector en tensión.

Diagramas, prototipos abstractos - sistemas de conexión intermedia entre los prototipos y entre los prototipos y las situaciones específicas que producen divergencias entre las coyunturas, como los cambios en la topografía, los problemas de interposición del mercado con los accesos privados, la proliferación lateral del prototipo en relación a patios adyacentes, los cruces transversales, la intensidad del flujo, la densidad de la mercadería, los movimientos de mercancías, la necesidad de asoleamiento, entre otros.

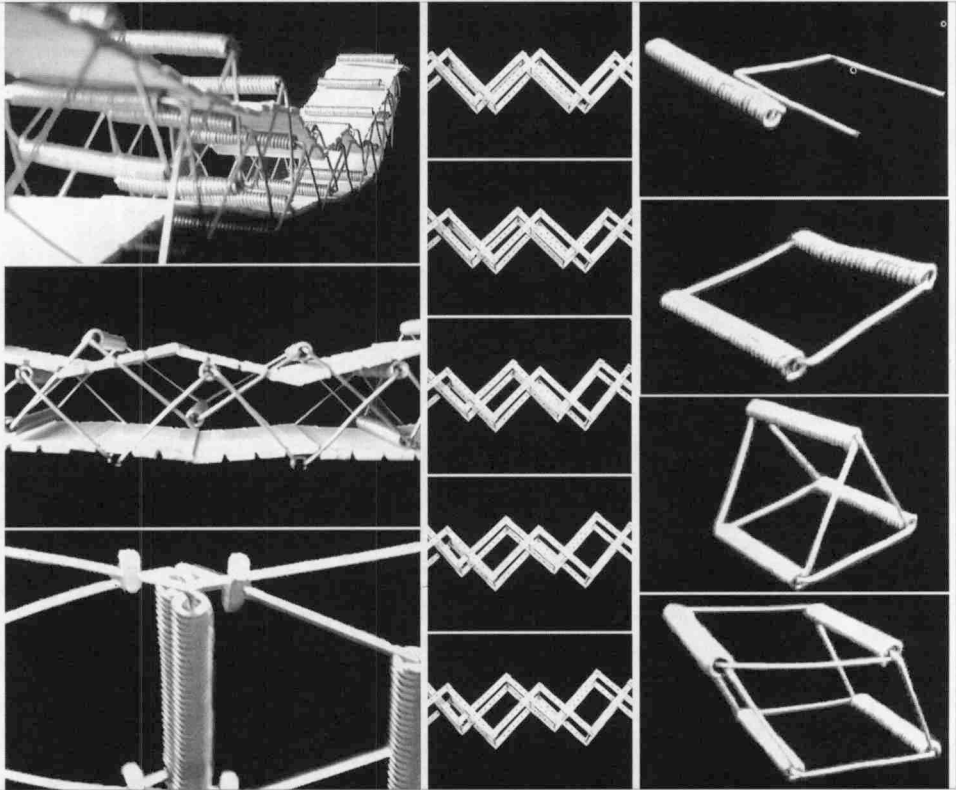
03. Escala local - situaciones específicas.

Diagramas prototipicos, prototipos materiales - detectar situaciones locales diferenciadas y sistematizarlas para alterar y determinar un comportamiento global a nivel del prototipo como respuesta de organización al mercado y su topografía - incorporar pautas de hecho - determinar tipos de conexión entre los componentes, entre los de una misma clase y entre heterogéneos - especificar sistemas de elementos, sistemas de articulaciones entre los elementos, sistemas de disposición, sistemas de alteración según tipos de accidentes, sistemas de proliferación como extensión, repetición, acumulación entre otros.

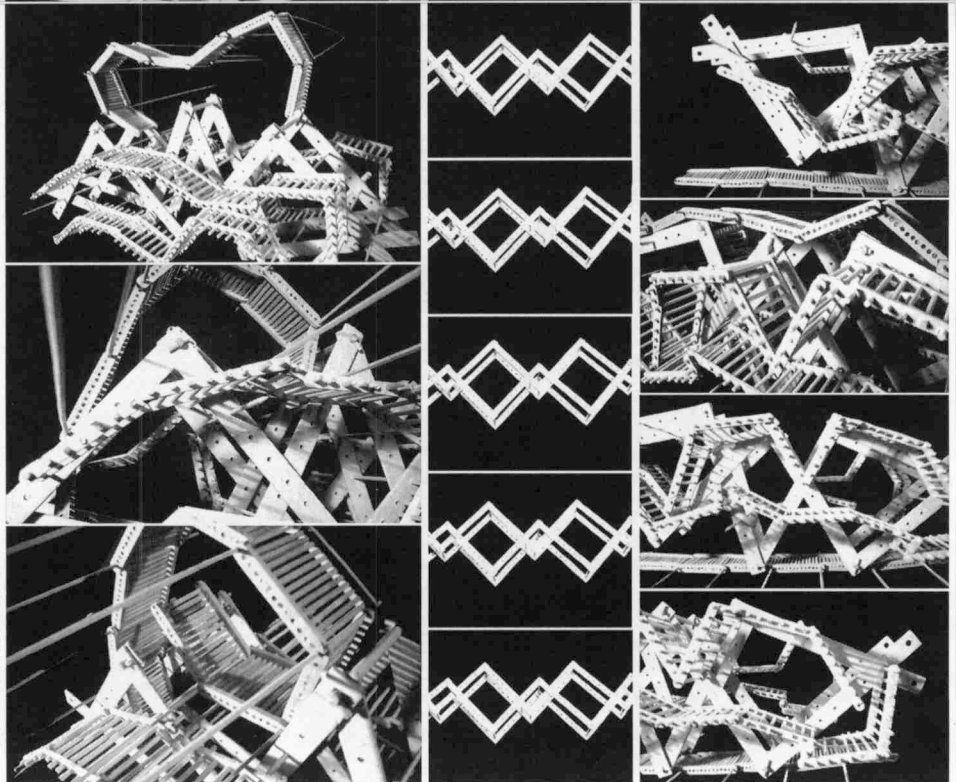
2003 - COMERCIO INFORMAL - GRANEROS



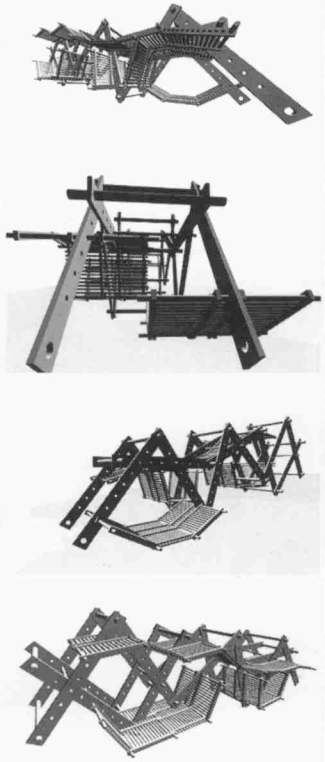
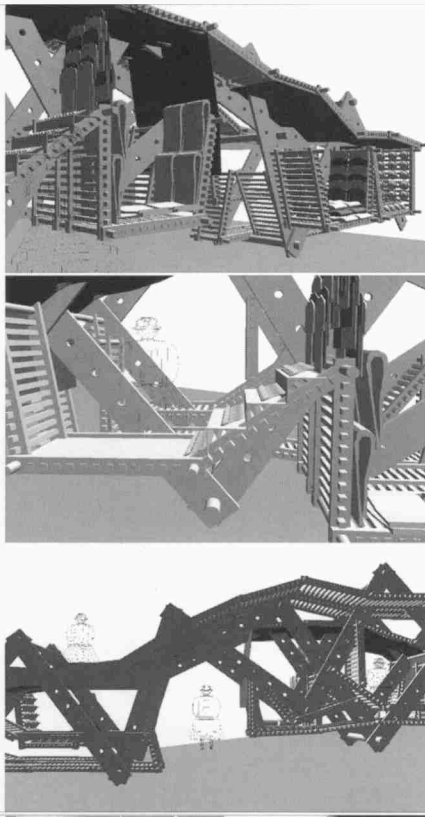
2003 - COMERCIO INFORMAL - GRANEROS



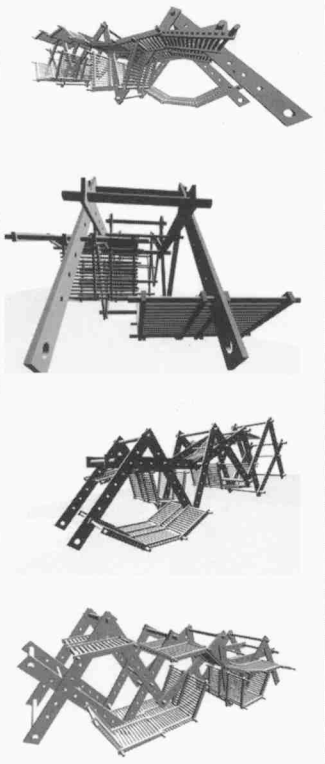
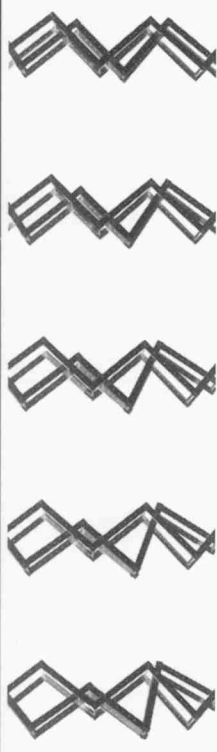
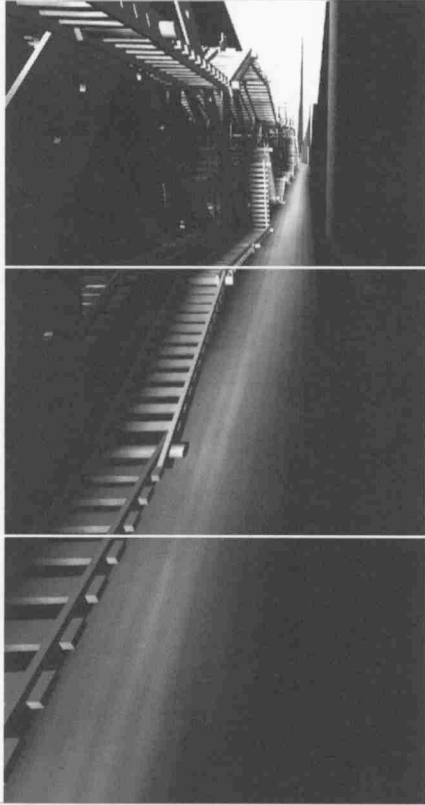
2003 - COMERCIO INFORMAL - GRANEROS



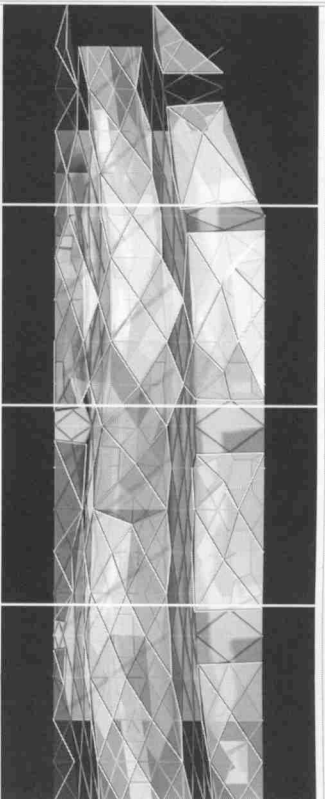
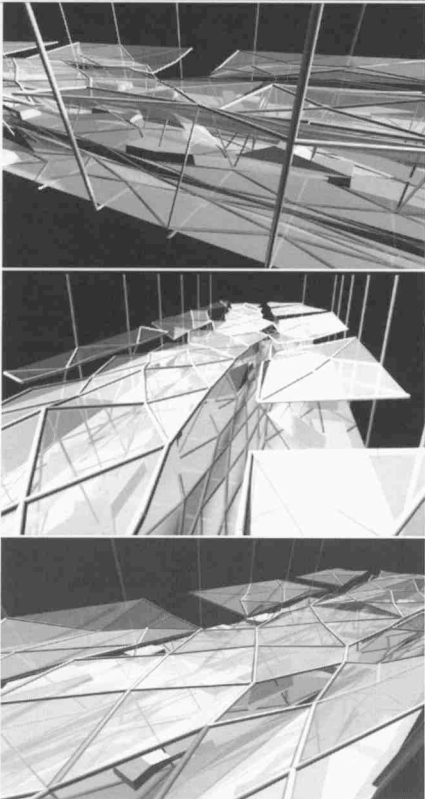
2003 - COMERCIO INFORMAL - GRANEROS

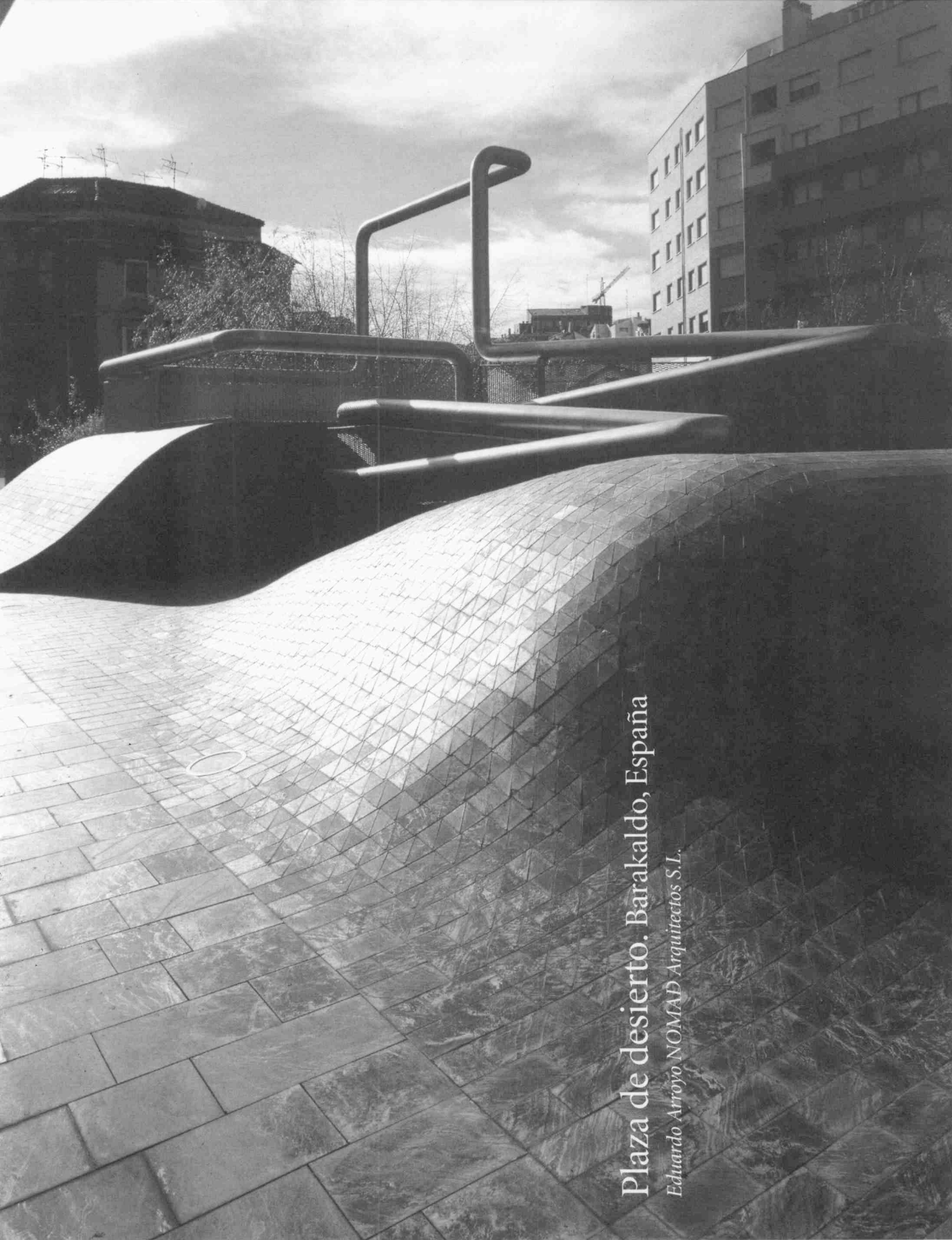


2003 - COMERCIO INFORMAL - GRANEROS



2003 - COMERCIO INFORMAL - MERCADOS ABSTRACTOS





Plaza de desierto. Barakaldo, España

Eduardo Arroyo NOMAD Arquitectos S.L.

© G. Bruneel

Ficha Técnica

<i>Fin de Proyecto</i>	Abril 1999	<i>Dirección de obra</i>	Eduardo Arroyo, Arquitecto
<i>Fin de Construcción</i>	Enero 2002		NOMAD Arquitectos, S.L.
<i>Proyecto</i>	Eduardo Arroyo Arquitecto		Nerea Calvillo González, Arquitecto
	NOMAD Arquitectos, S.L.		AIE Galindo 96, Arquitectos
<i>Colaboradores</i>	Sergio L. Piñeiro, Arquitecto	<i>Estructura</i>	Fernando Subinas, Arquitecto
	John Garcés, Estudiante	<i>Jardinería</i>	Teresa Galí, Ingeniero Agrónomo
	AIE Galindo 96, Arquitectos	<i>Promotor</i>	Bilbao Ría 2000
<i>Aparejadores</i>	José Luis Villanueva, Arq. Técnico	<i>Superficie construida</i>	1/2 Ha
	Javier Inclán, Arq. Técnico	<i>Presupuesto</i>	210.000 euros
		<i>Constructora</i>	NECSO
		<i>Fotógrafos</i>	Roland Halbe
			Geraldine Bruneel



© G. Bruneel

Memoria

...algo nace, algo muere... pero la gente recuerda...
...un lugar primitivo, de fuegos nocturnos, de aceros en el aire, de traviesas y raíles, de negros carbones y aguas oscuras...
...todo fluye, y la memoria de aquella extraña amalgama lucha por sobrevivir en el recuerdo del paisaje...
...y los hombres vuelven a construir, arquitectos locos, nómadas sin tierra, escriben en el suelo lugares excitantes para los sedentarios...
...distribuyendo homogéneamente el material encontrado sobre la nueva plaza...
...reconociendo la realidad de las condiciones que puedan influir en la transformación de los mismos...
...y dejando aparecer por sí sola la redistribución definitiva como fruto del proceso...
...en un lugar donde descansa la memoria de los alquimistas del acero, de los constructores de barcos y los cuidadores de la tierra, con todos los componentes de aquel crisol amalgamados para el público...
...el acero y la piedra, madera y tierra enriquecida, todos muertos hace mucho tiempo, recobran vida mezclándose en pequeños espacios recorribles, descubribles o retozables, íntimos o colectivos en los que se pueda solo mirar u oír, o donde quizás, una vez más, intentar hablar...
...y con una topografía alternativa...
...una geografía donde meterse en el bolsillo el paisaje circundante...
...y un estuario plano que vibra con las montañas a las que envidia, siete colinas en el paisaje de la plaza con las estructuras de acero elevadas como lugares de contemplación y puntuando en la noche, con su luminosidad cristalina, la

memoria de los que conocieron otras llamas recortadas en la oscuridad...

...Dos años después...

...Tomamos las cosas a nuestro cargo cuando ya eran algo y las soltamos con un sentimiento de no haberlas del todo entendido. Una vez lejos tienen vida propia...
...Una obra que se construye sola, con códigos predeterminados de materiales y mezclas que los constructores comprenden y ejecutan...
...Una topografía numérica donde los vértices son más importantes que las líneas...
...Una vegetación importada que se adapta al esquema según densidades y podas de nuestra paisajista favorita. Sonriente...
...Piedras de cortes imposibles que Mohamed recuerda de la infancia, maderas sofisticadas para su uso público, hormigones moldeados con acero y aceros etéreos como nubes. Constelaciones algorítmicas guían nuestros pasos en la noche...
...El espacio se ha autogenerado y no sabemos bien cuál será su uso, pero las oportunidades parecen múltiples. Seguro que la población creará su propio sistema de utilización...
... Puede que se escondan los enamorados en los salones de sombra, o los ancianos conversen reunidos en torno a sus historias. Los niños harán barcos de papel en las láminas de agua recogidos al otro extremo de la plaza, seguro que los skaters ya le han echado un ojo a la topografía alternativa, creo que todos tendrán algo que hacer...

... Pero yo no lo sé ■

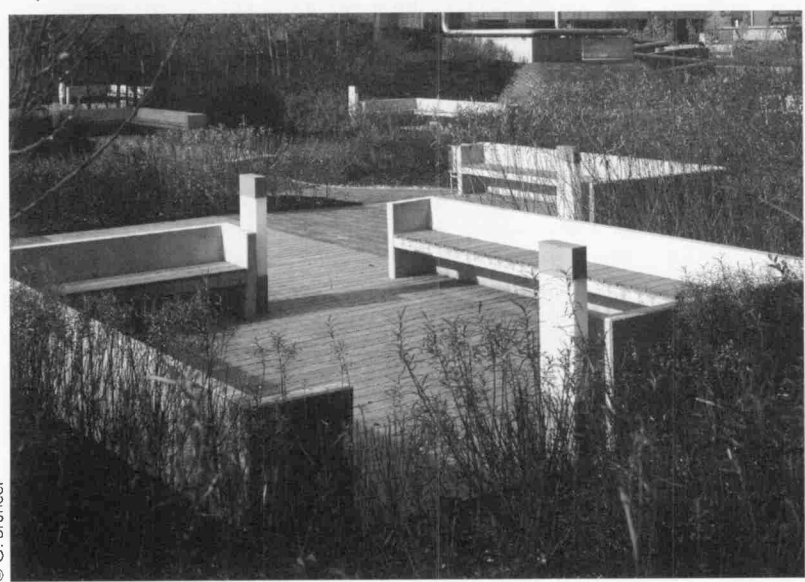


© G. Bruneel

© G. Bruneel



Implantación.



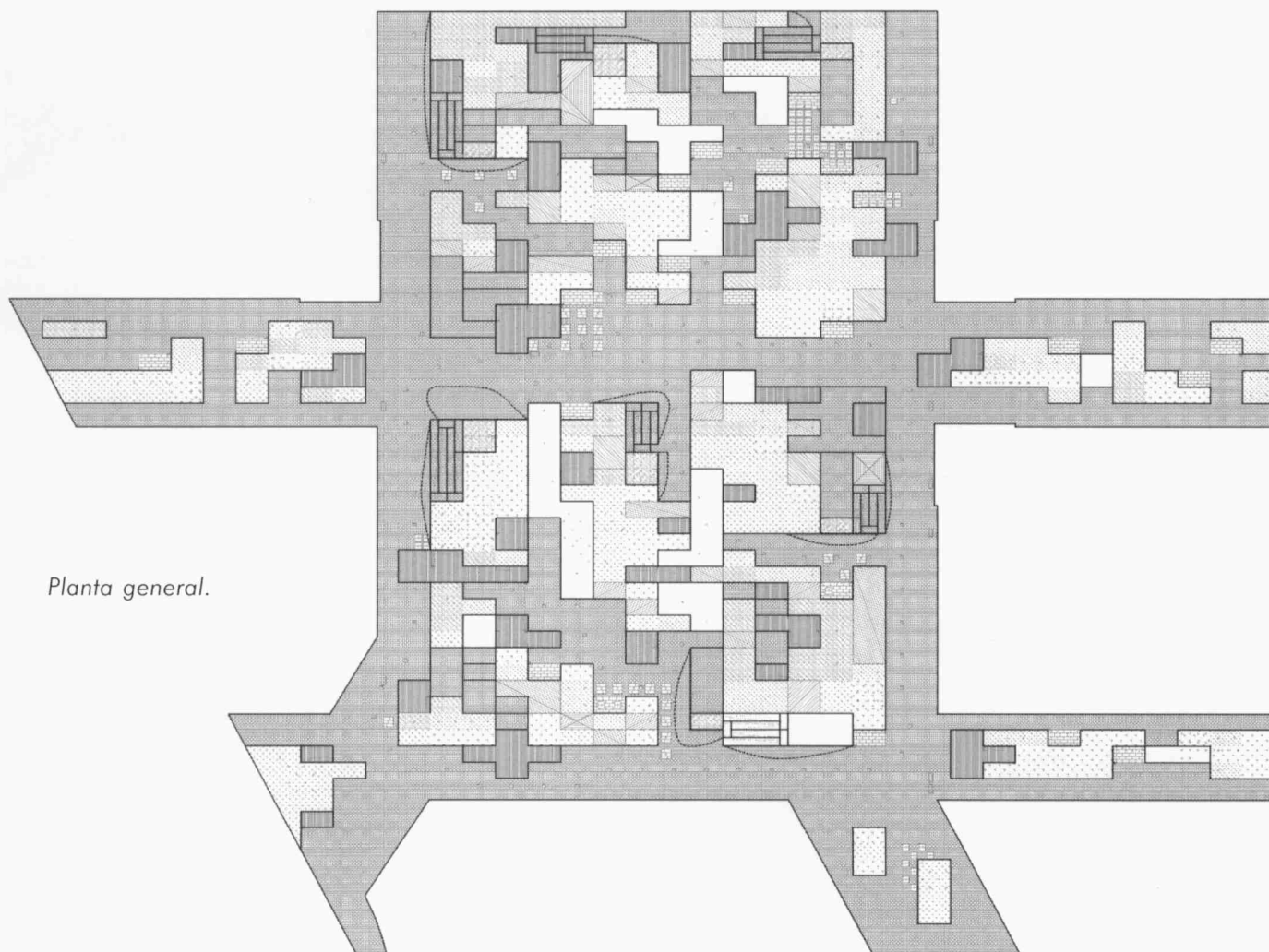
© G. Bruneel



© G. Bruneel



© G. Bruneel

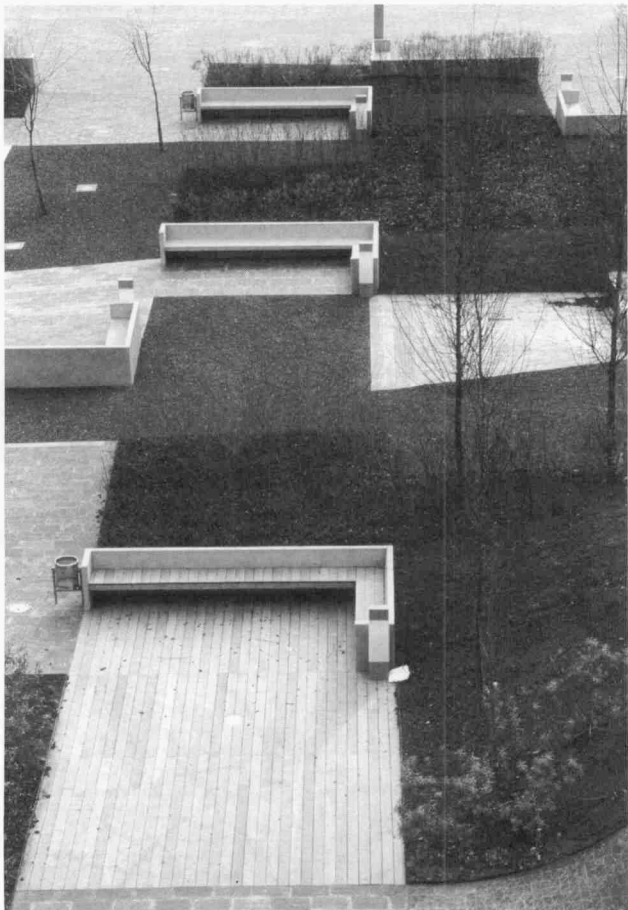


Planta general.

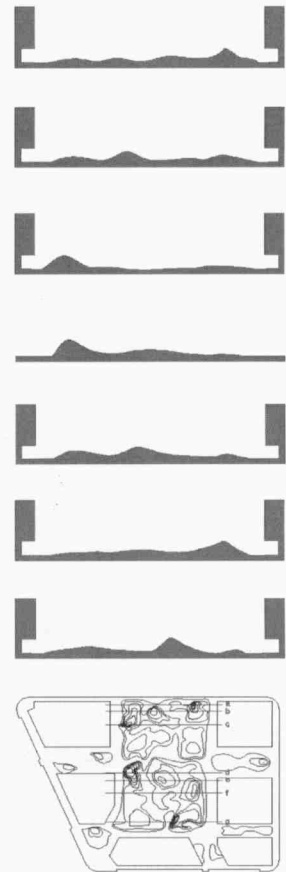
- | | | | |
|--|---|---------------------------------|---|
| piedra fuentes
Filita gris cordillera en Corte natural 25 x 50 cm. e= 3cm. | piedra
Filita gris cordillera Corte al disco y apomazada 50x100 cm. e= 3 cm. | variedad de Salix (10 ud/área) | trébol <i>Trifolium repens</i> (75 gr/m ²) |
| maderas
Tarima de IPE para exteriores sobre rastreles | colocación particular de piedra según curvatura en desnivel
Filita gris cordillera Corte al disco y apomazada 12.5x12.5 cm. e= 3 cm. | variedad de Salix (25 ud/área) | hierba <i>Festuca arundinacea</i> (50 gr/m ²) |
| canto rodado
canto rodado suelto con tamaño 3-4 cm. | o luminaria empotrada en el suelo o árbol | variedad de Salix (50 ud/área) | acero
Chapa laminada en acero inoxidable 2mm. |
| piedra
Filita gris cordillera Corte al disco y apomazada 25x50 cm. e= 3 cm. | - luminarias sobre báculo | variedad de Salix (100 ud/área) | banco de hormigón prefabricado |



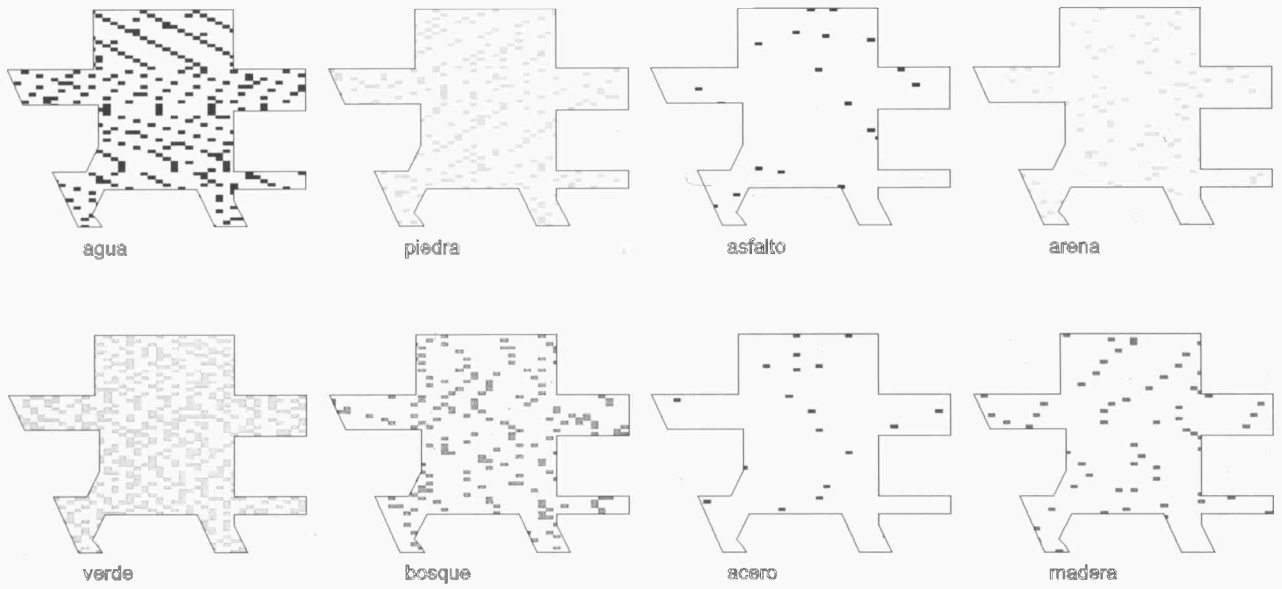
© G. Bruneel



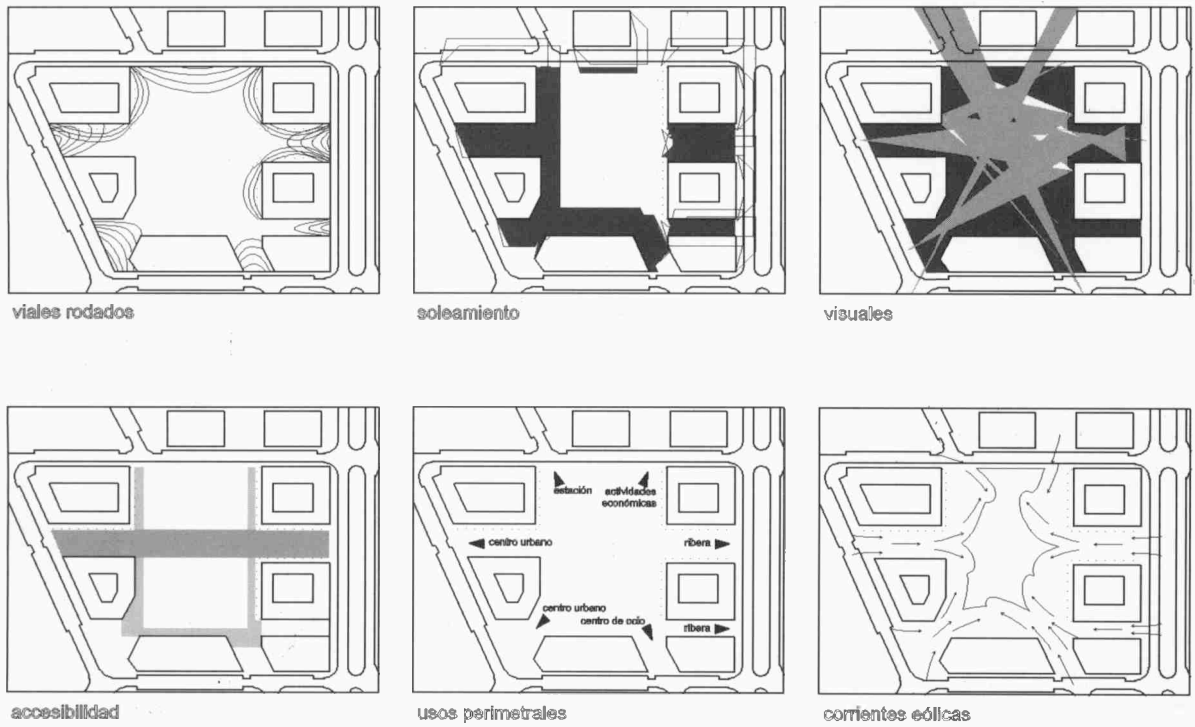
© G. Bruneel



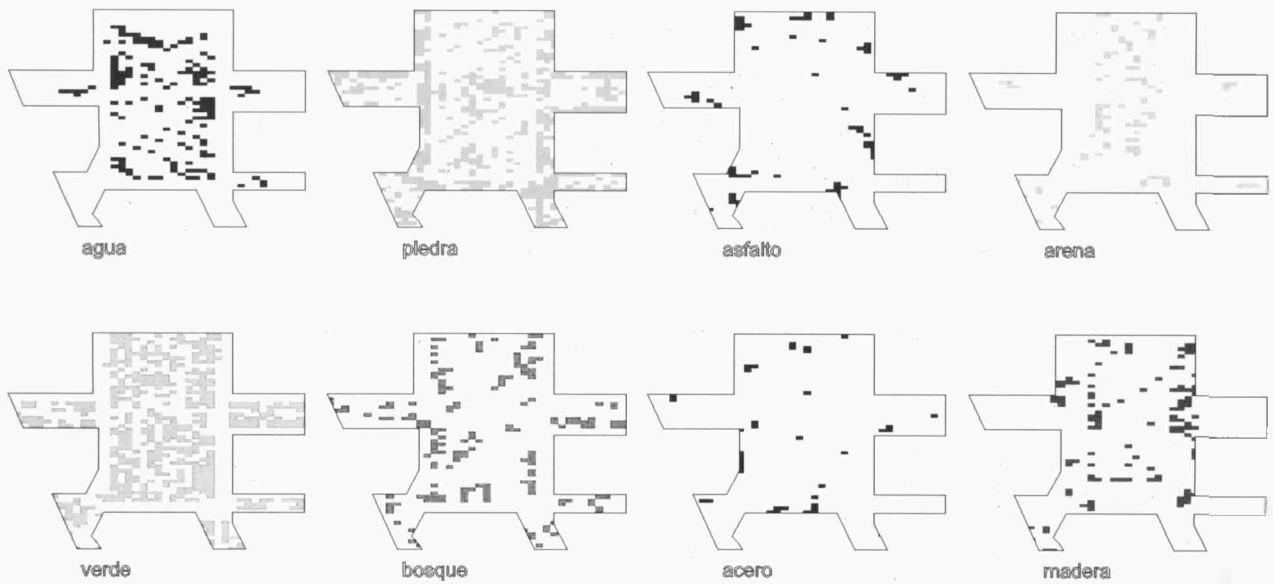
Esquemas de cortes topográficos.



Distribución del material.



Vectores de realidad.



Redistribución del material.



Estadio de Fútbol de Las Arenas. Barakaldo, España

Eduardo Arroyo, NOMAD Arquitectos S.L.

Ficha técnica

<i>Proyecto</i>	Eduardo Arroyo, Arquitecto NOMAD Arquitectos S.L.
<i>Colaboradores</i>	Nerea Calvillo, Arquitecto Sergio L. Piñeiro, Arquitecto Héctor Mejía, Arquitecto Francesco Monaco, Arquitecto Raúl Ortega, Arquitecto Santiago Mazorriaga, Arquitecto Luis Arroyo, Arquitecto de interiores
<i>Arquitectos Técnicos</i>	José Luis Villanueva, Arquitecto Técnico José Miguel Ortega, Arquitecto Técnico Gorka Revuelta, Arquitecto Técnico
<i>Estructuras</i>	Joaquín Antuña, Arquitecto Carlos Olmedo, Arquitecto
<i>Paisajismo</i>	Teresa Galí, Ingeniero Agrónomo
<i>Ingeniería de electricidad</i>	Patxi Hernando, Ingeniero Industrial
<i>Ingeniería de climatización y protección</i>	Jesús Mari Corral, Ingeniero industrial Ricardo Laso, Ingeniero industrial
<i>Comienzo de Proyecto</i>	Septiembre 1999
<i>Fin de Proyecto</i>	Diciembre 2000
<i>Fin de obra</i>	Julio 2003



Memoria

La campa de los ingleses

...llegaron en barcos foráneos equipos imposibles, enseñando a algunos lugareños una nueva idea, absurda en un principio, de cómo acercarse a la naturaleza dando patadas a un balón. Con el clinker blanco delimitando la verde y húmeda hierba, cualquier campa que se llenara de curiosos valía, en sus laderas sentados, cerca, tan cerca, que algunos quitándose la boina se arrancaban a jugar. Una vez más, otra campa, esta vez artificial, un monte donde sentarse rodeados de verde, casi como si estuviéramos jugando, otra oportunidad...

Vibración vegetal

Que difícil es construir con la naturaleza. Siempre hemos estado enfrentados a ella y nuestros recursos para imitarla son toscos y reducidos. El estadio quiere introducir una manera de camuflaje sensible mediante la utilización de esas variaciones lumínicas de los bosques, como las de los mil y un árboles que plantamos al lado del edificio, con un material vegetal-artificial en acero vibrante bajo los pliegues de las marquesinas. Los accesos, a través de este muro vegetal ficticio, nos transportan a otra geografía que controla los flujos y estancias de los espectadores.

Akaris topográficos

Una imagen exterior rotunda y un interior emblemático, formado por múltiples «edificios» organizados independientemente y diferenciados mediante los pliegues de las gradas, sus jardines particularizados y las diferentes maneras de mirar. Cada uno de estos edificios alberga sus propios servicios y accesos individualizados lo que los hace

susceptibles de ser utilizados de manera independiente. El edificio deja de funcionar ya solo una hora y media a la semana como catarsis masculina y nos propone imaginar una semana fructífera con reuniones de amas de casa divertidas y perversas, gestoras pro amnistía desconcertadas o incluso a los txistularis organizando su próximo pasacalles. Un estadio no es solo para el deporte y hay gente a la que no le gusta el fútbol, no? La unidad del edificio sobre toda esta batería de programas la proporciona la cubierta, reflejo directo de la organización de las gradas, permeable a la suave luz del Norte y recortada en los puntos donde la lluvia penetra a los jardines interiores, si alguna vez lloviera en vertical. Al atardecer, el edificio por su volumen plegado translúcido, se convertirá en una suave lámpara a modo de los papeles japoneses arrugados y que sea capaz de marcar una nueva topografía luminosa como emblema de supervivencia de un irrecuperable pasado glorioso. Un lugar de atracción.

Tres años después...

La realidad supera siempre a la ficción, que empieza a ser la única parte divertida de nuestro trabajo. Micropilotes entubados en camisas de acero inoxidable encuentran su paso perforando las ruinas de los Altos Hornos enterrados bajo las gradas, cuarenta metros de profundidad de lujosas cimentaciones invisibles para escapar del extraño fango contaminado que rodea el estuario de la Ría del Nervión. Un millón sobrado de kilos de acero atornillado con extrañas solicitaciones para no mostrar tirantes ni estructuras que puedan hablar. Perfiles de acero armado con almas constantes y alas de espesores variables evitando la pornografía de los esfuerzos.

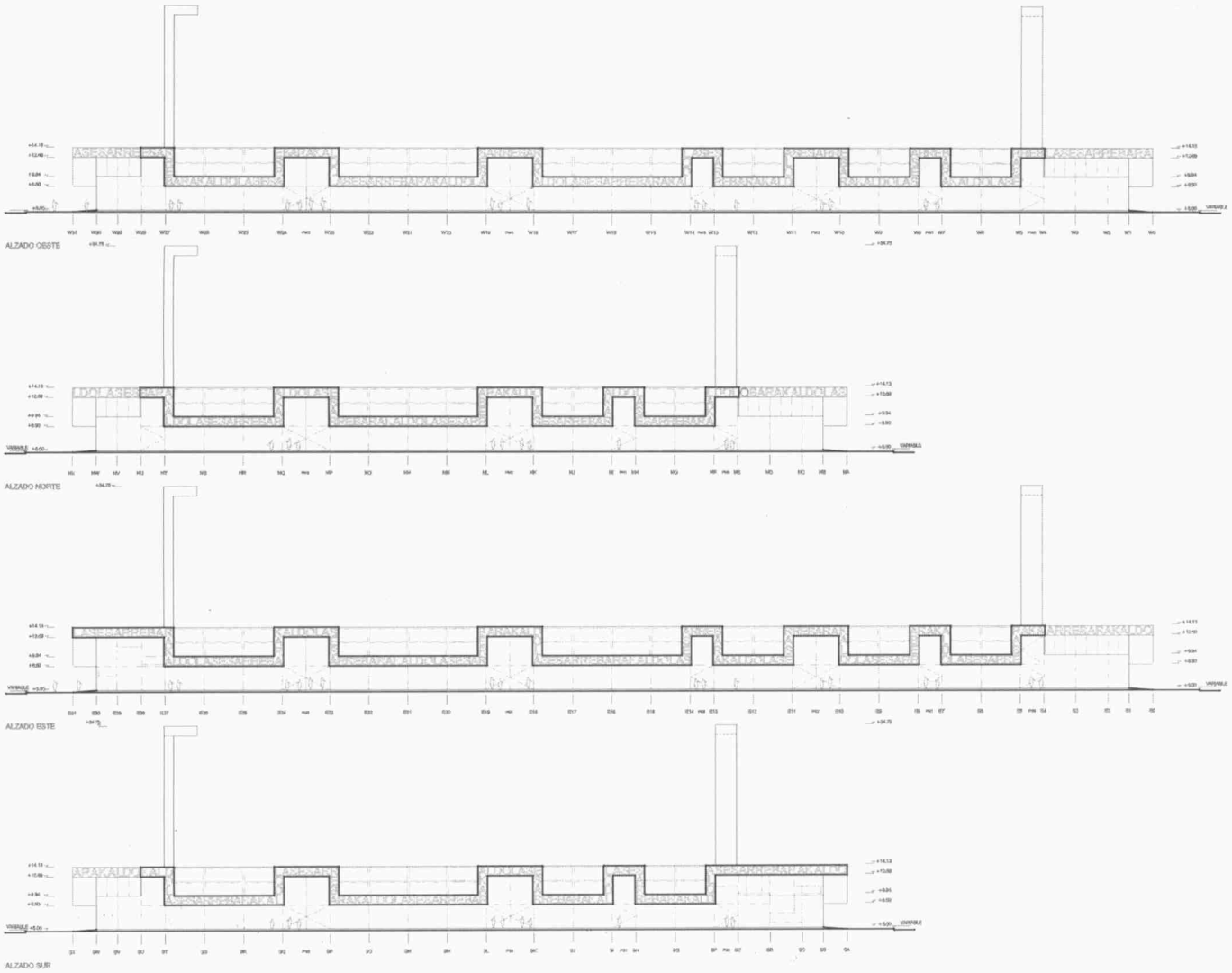
Los prefabricados se montan en poco más de un mes. Un sistema que se muestra perfecto para urgencias, sólido, resistente y nada versátil. Son como un diamante, duros,

intocables y para toda la vida.

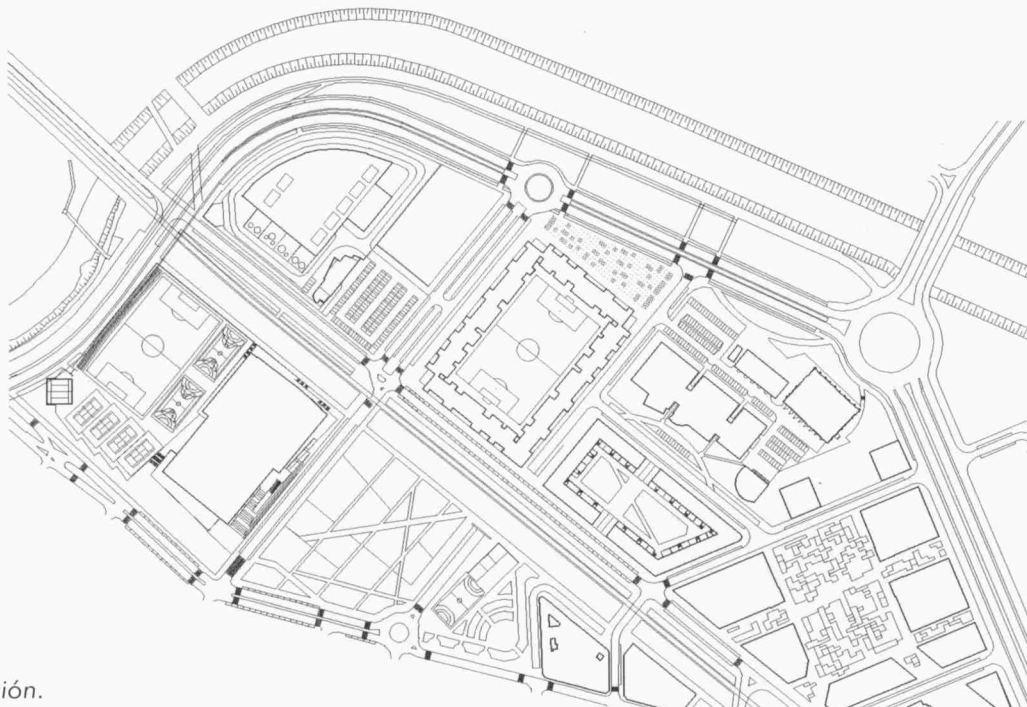
Metros y metros de tubos de todos los tipos, colores, resistencias, propiedades térmicas, conductivas, aceros inoxidable, cobres, aluminios, polímeros, polipropileno, termosoldados, encopados o atornillados discurren a través de un túnel anular de instalaciones desapareciendo de la vista pero no de su control. Luminarias de última generación para iluminar e iluminar-

se se ocultan adaptándose a la geometría de los pliegues y recortes grafiando en la oscuridad el esqueleto del edificio. Para jugar, otra historia, ciento cincuenta proyectores con miles de vatios y conos de luminancia regulables para la futura televisión digital.

Un buen metalista talla el bosque de acero, un montador sutil sutura la imposible cubierta plástica y alguien que no



Vistas.

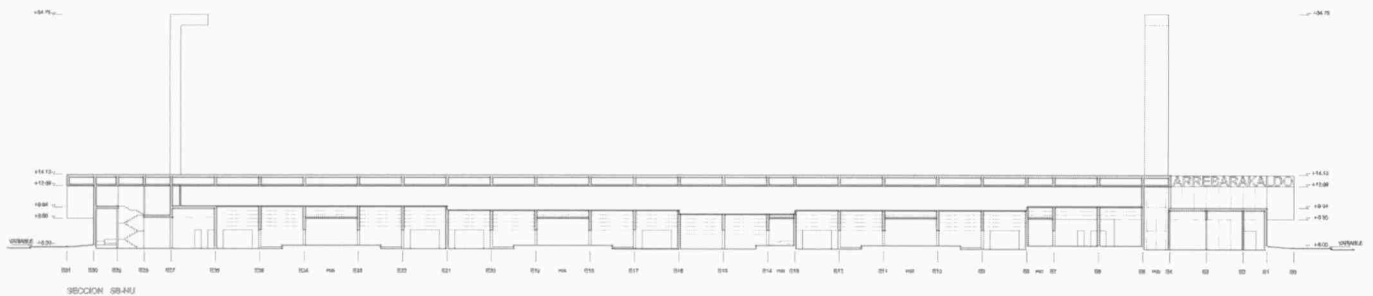
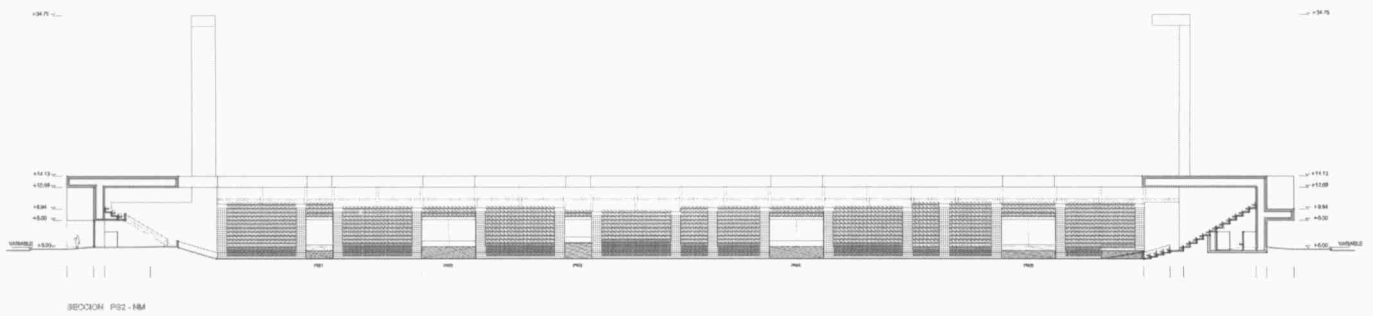
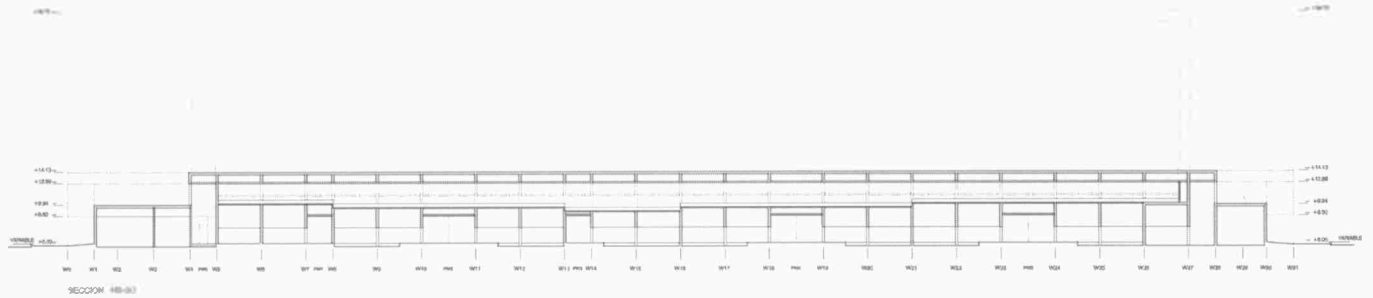


Implantación.

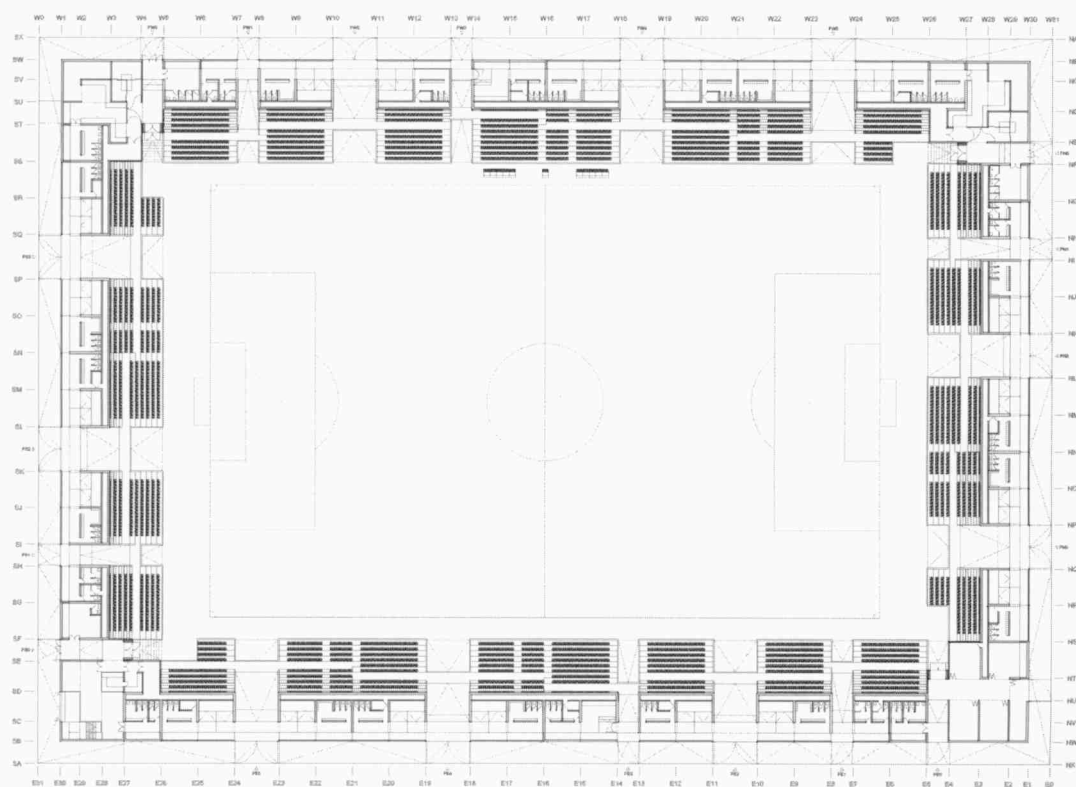
sabia donde se metía tensa todas las mallas de metal expandido cuadrando uno a uno los ojos entre los paneles, de chinos, vamos.

Llega el láser, y nuestro provincianismo nos hace exclamar, Oh! y en un par de mañanas guía todo el drenaje del campo calibrándolo con pendientes imposibles para el montón de agua que cae en el Norte.

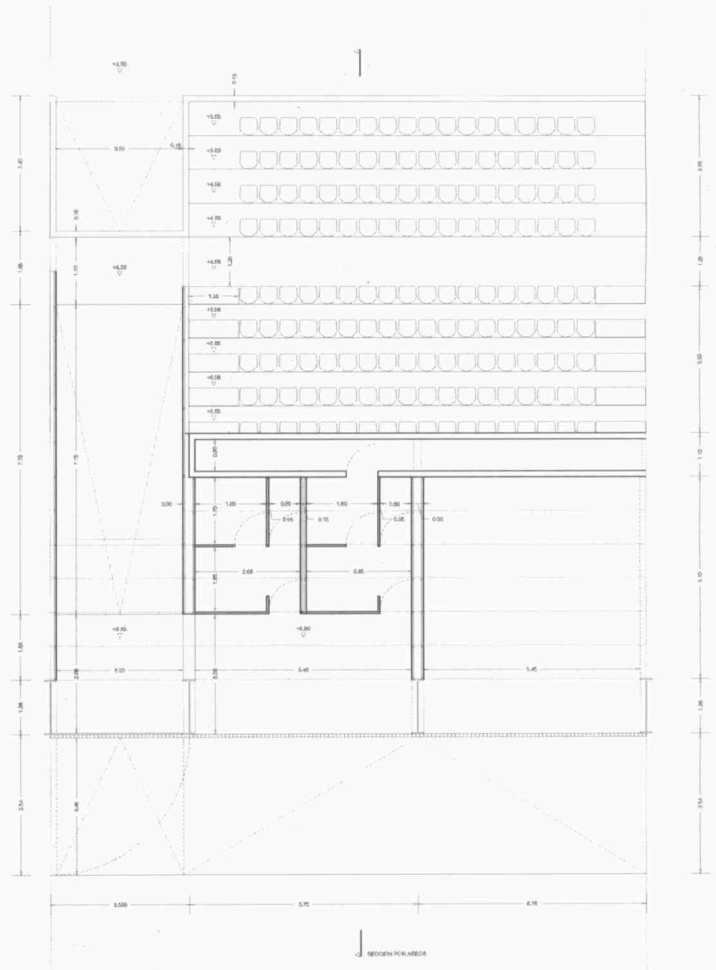
¿Pero estas seguro que vamos a poner los asientos de colores? Ahora es difícil hacer algo Arco Iris, se ha cargado de significados incomprensibles para un país todavía un poco machista. Pero ahí van, mezcladitos, como la población misma. Estaría bien un Barakaldo F.C - Selección del Mundo F.C. como partido de inauguración. En fin, cuanto esfuerzo, no?



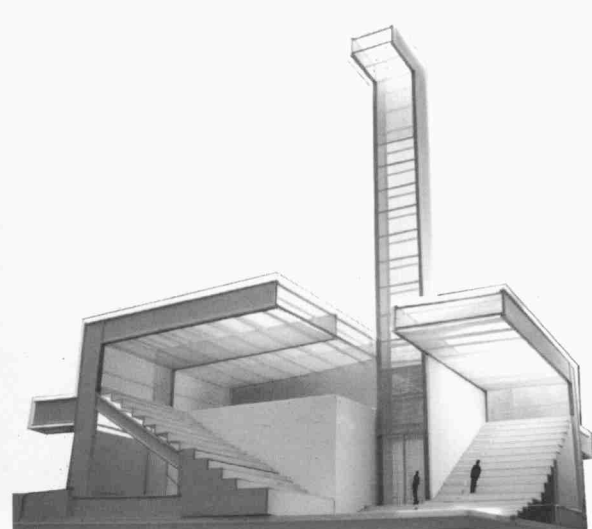
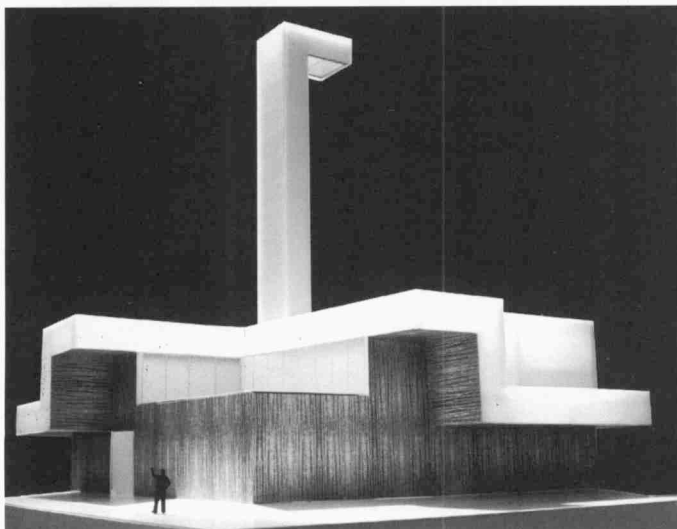
Cortes.

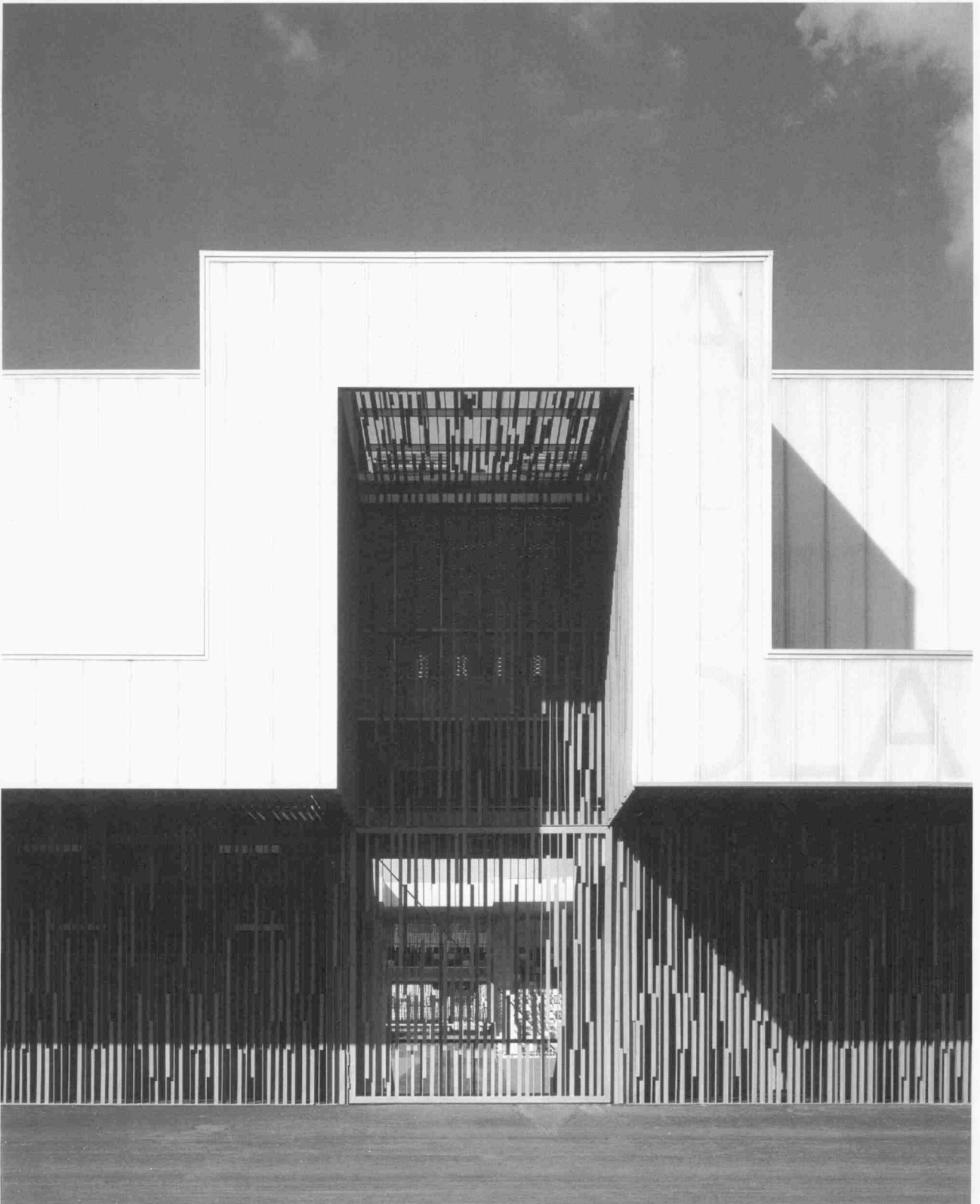


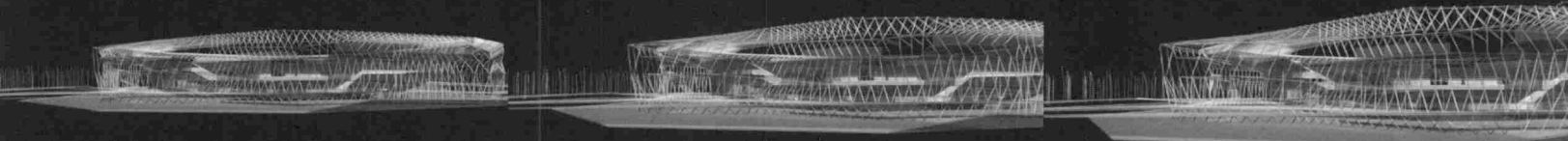
Planta general.



Arriba: detalle de sector. Abajo: fotografías de la maqueta.

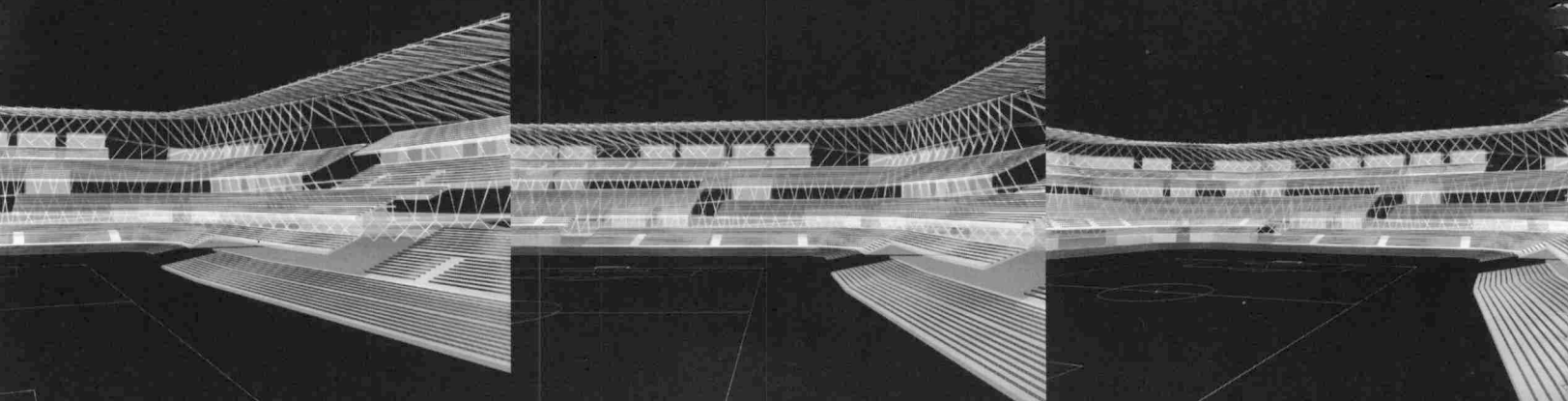
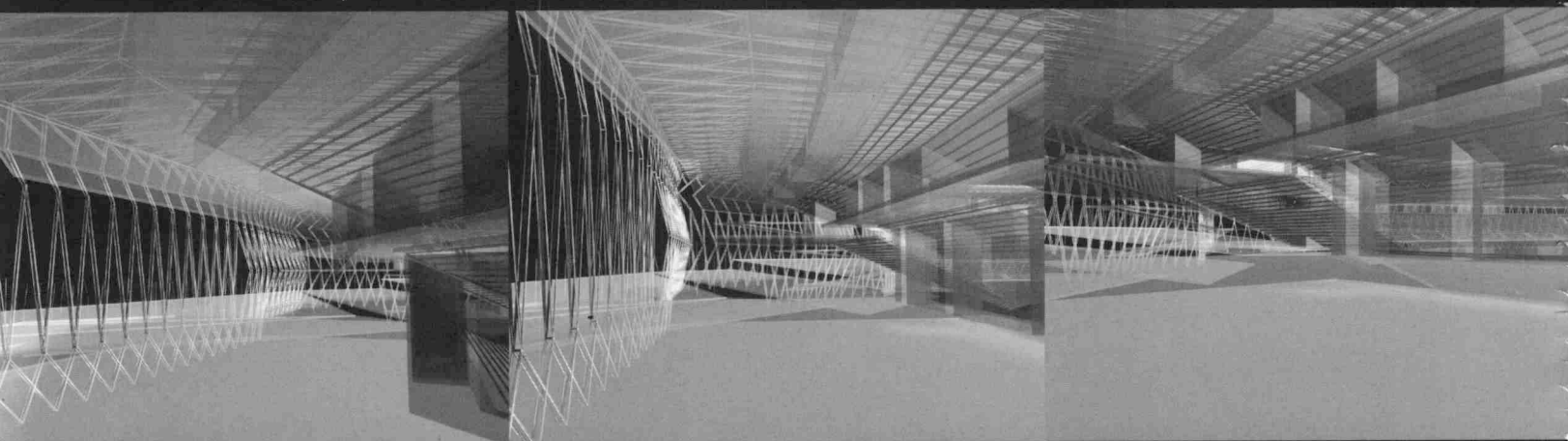
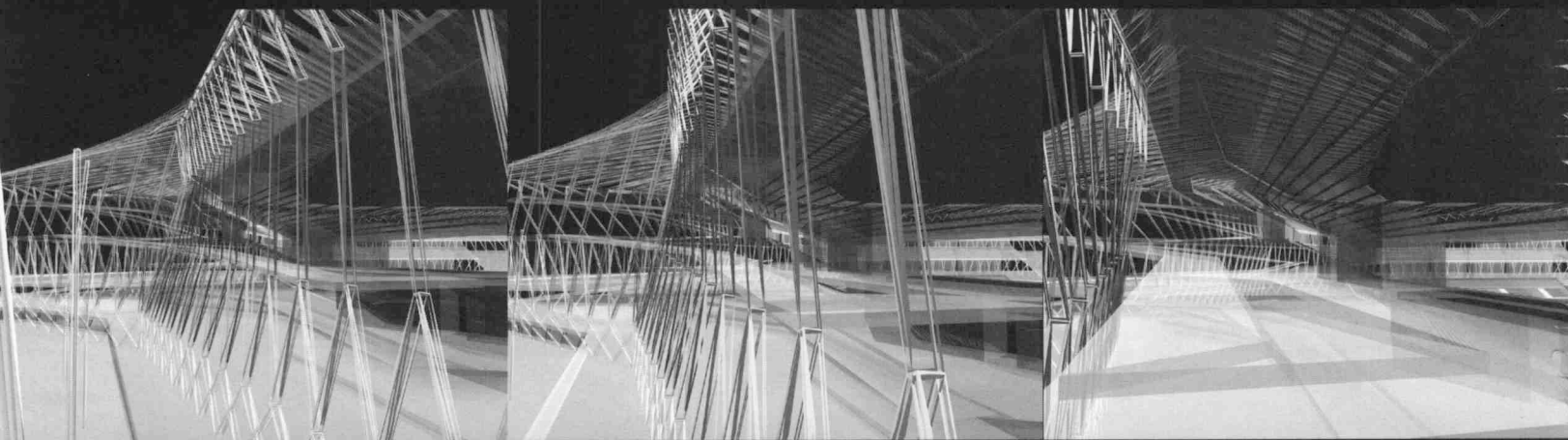


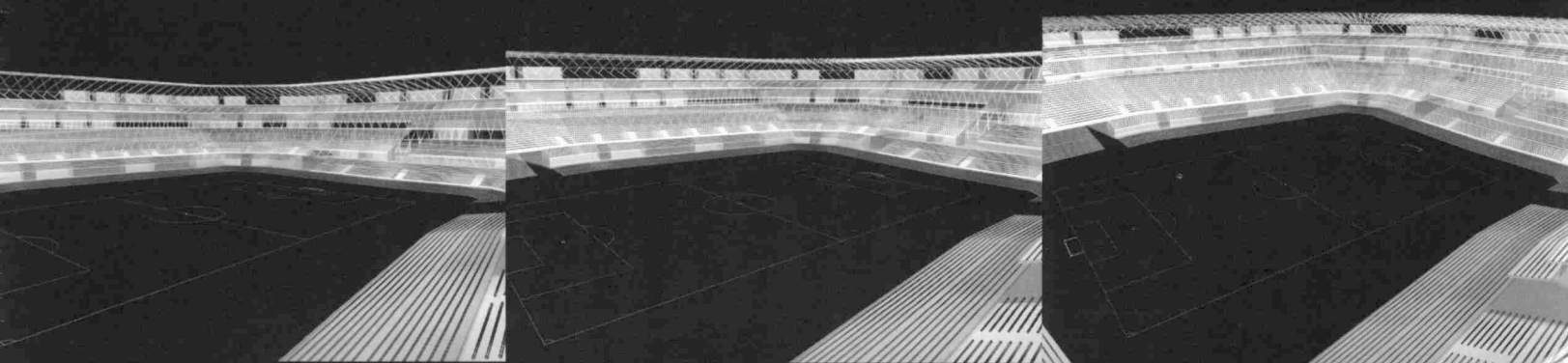
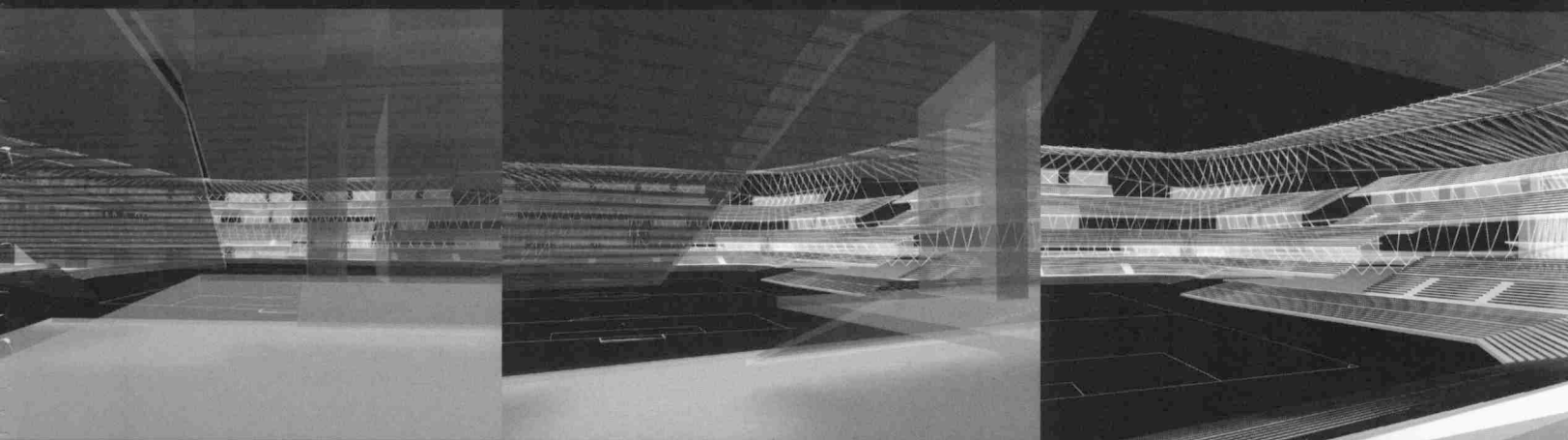
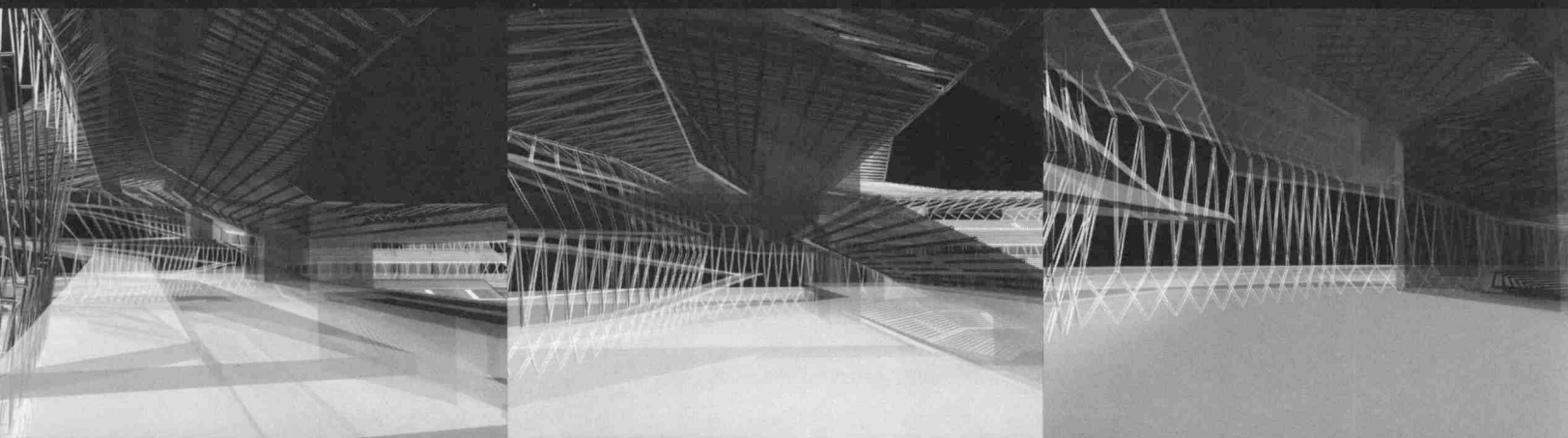
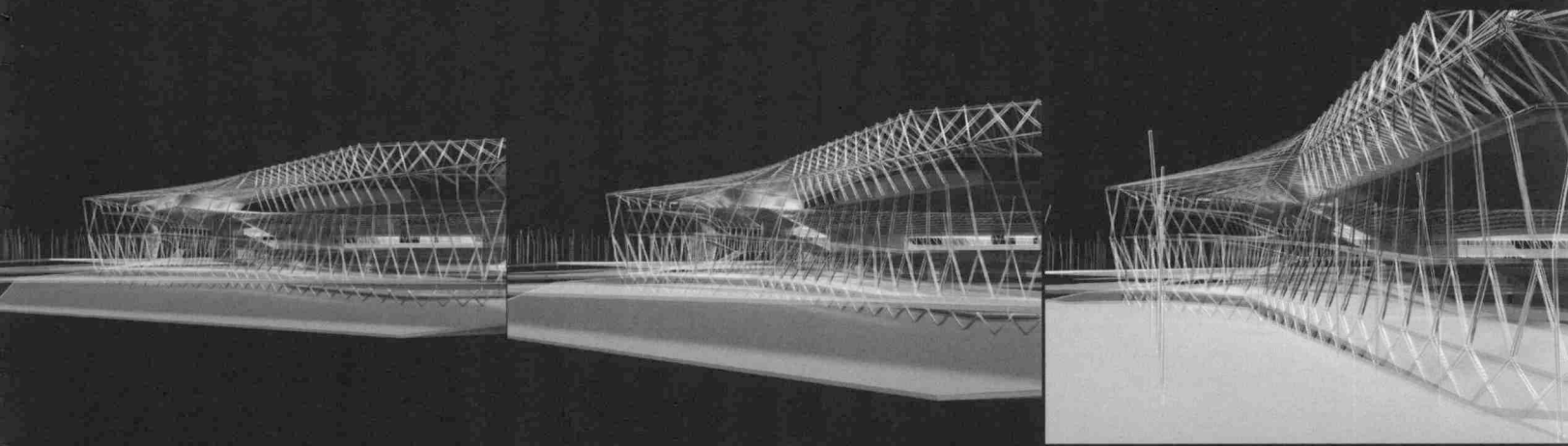




Nuevo Estadio de Fútbol del Zaragoza. Zaragoza, España

Eduardo Arroyo, NOMAD Arquitectos S.L.







Ficha técnica

<i>Proyecto</i>	NOMAD Arquitectos S.L. Eduardo Arroyo, Arquitecto
<i>Colaboradores</i>	Francesco Monaco, Arquitecto Javier Tamer Elshiekh, Arquitecto Cristina Fidalgo, Arquitecto Carlos Martín, Arquitecto
<i>Fecha</i>	Diciembre 2002

Memoria

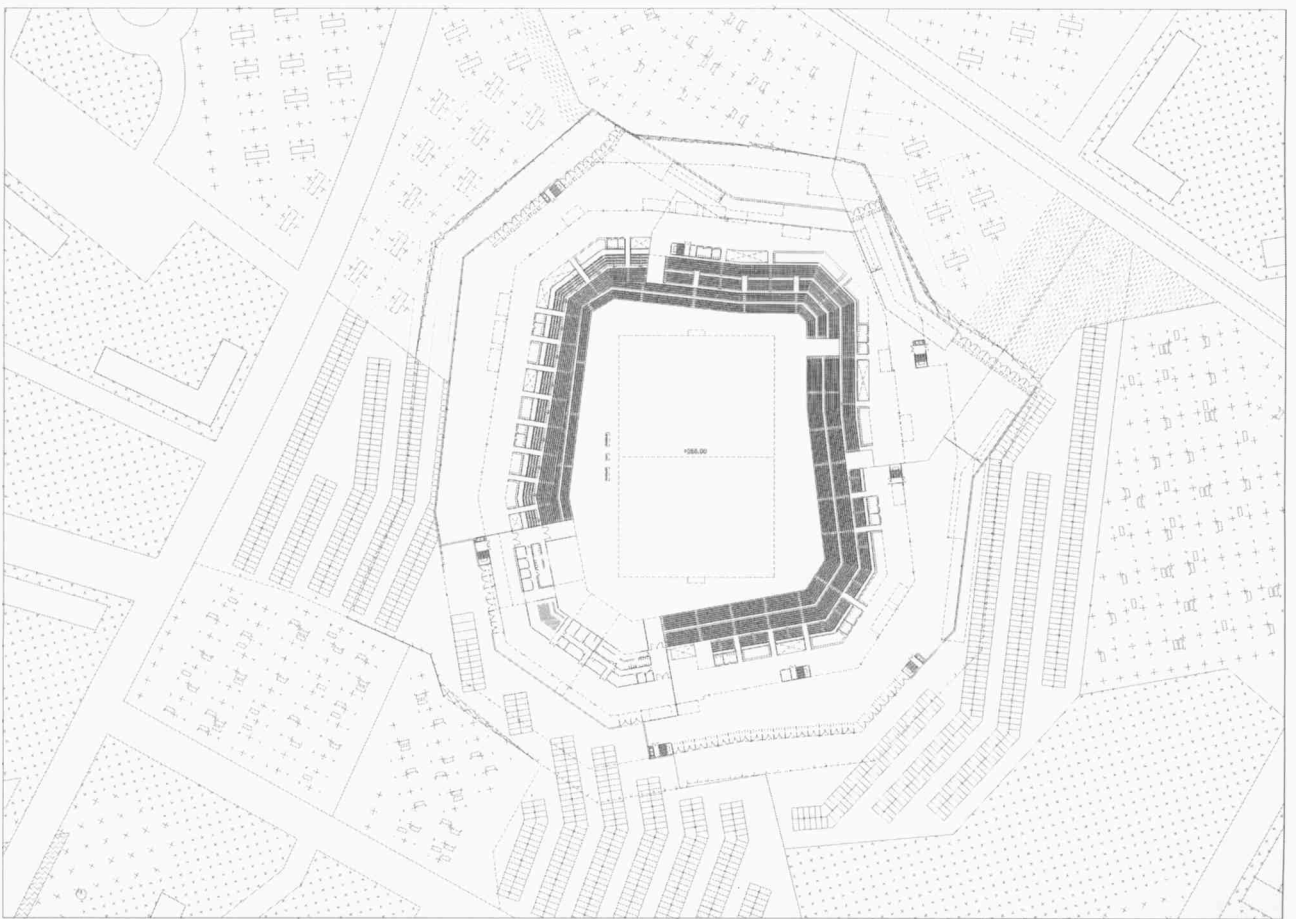
Vórtices de pasión, la muchedumbre obediente

Hemos intentado comprender las pautas de los comportamientos sociales complejos carentes de utilidad funcional como una manera de usar la inteligencia sin tecnología. En el deporte-espectáculo se vuelcan la reflexión y la confianza en uno mismo que no tienen lugar en una sociedad que ha hecho del individuo un observador pasivo. Un sistema de adoctrinamiento desde el poder que alimenta los aspectos más antisociales de la psicología humana, los límites de la pasión primitiva. El «lleno» es una fascinante experiencia visual y define este tipo de concentraciones y así, la muchedumbre es la que hace visible el estadio eliminando a los jugadores. Su organización es una combinatoria de grupos diversos creadores de una suerte de multiespacio artificial y por tanto un sistema fragmentario y no global. El espacio que la representa es tratado en consecuencia de una manera

fragmentaria y particularizada para cada grupo y sus afinidades, dando lugar a llenos y vacíos cualificados.

Control de flujos, el campo virtual

Nuestro edificio propone generar espacios que respondan a las fuerzas de la dinámica de cada flujo de personas desde la ciudad, peatones, autobuses, tráfico diverso, etc. como condición de partida para el control de los mismos. La cantidad de gente que confluya en una determinada conducta de movimiento será agrupada en accesos, aparcamientos o áreas de control para su organización dentro del estadio definiendo el catalizador para una reacción en la que aparecerá la morfología última del estadio. De esta organización de flujos diferentes nace lo que denominamos el «campo virtual», geometría aparecida por las adaptaciones de grupos masivos diversos en torno a un espacio verde y con la consideración de su localización e inclinación de gradas particularizadas para una óptima percepción visual sobre el área de juego. El resultado encontrado supone una concepción a posteriori de la forma del edificio siendo más relevantes los controles de los accesos que van conformando una corona de selección de masas que la propia imagen del edificio. En esta visión, el estadio acaba siendo un elemento permeable al ciudadano en su perímetro permitiéndole incluso el uso de los grandes deambulatorios en los días que no haya partido y convirtiendo el edificio en un elemento amable a modo de gran parque urbano vertical.



Planta +264.00.



Configuración de aglomeraciones, límites difusos

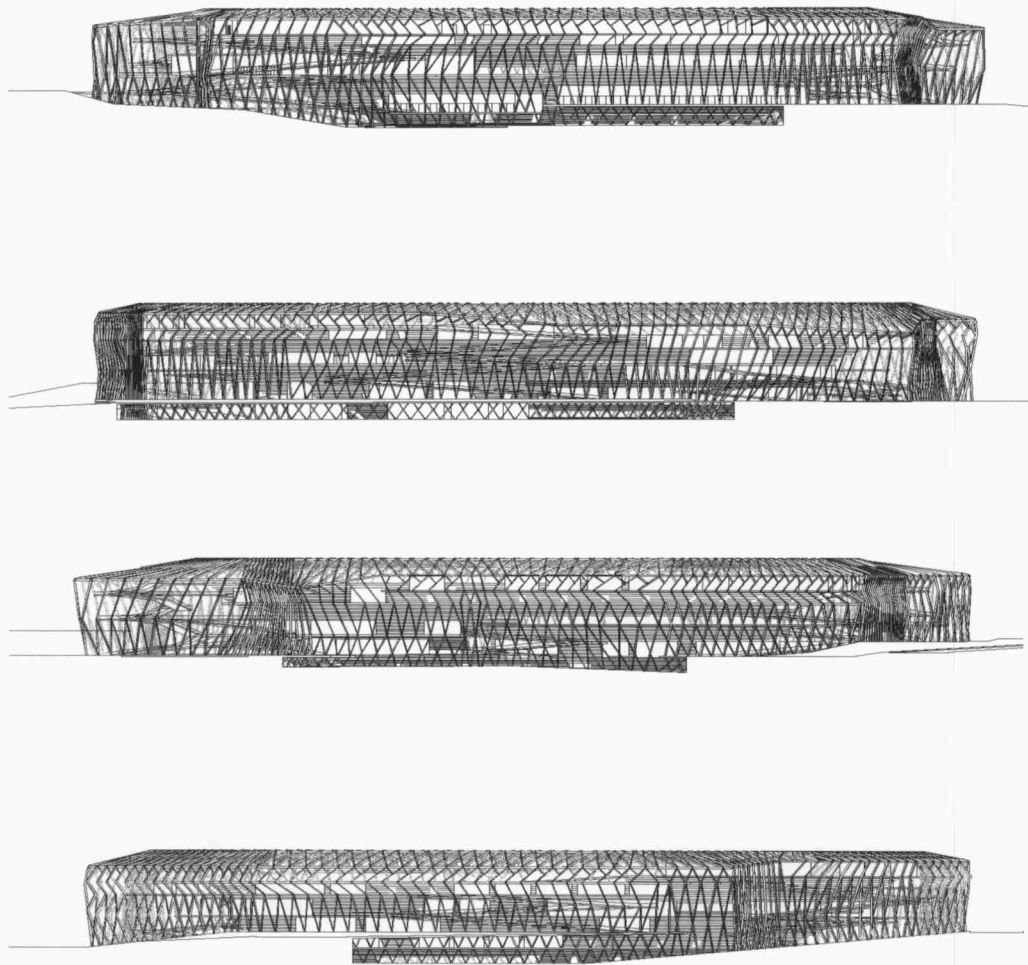
Para generar la posibilidad de una continuidad interior de las circulaciones se han desarrollado unas rampas de pendiente poco pronunciada orientadas en diversas direcciones paisajísticas hacia el entorno próximo y lejano dotando al edificio no solo de una experiencia centrípeta sino también centrífuga, hacia el paisaje, Zaragoza y los Pirineos. La cubierta-fachada en esa búsqueda de permeabilidad se realiza en estructura metálica con piel de policarbonato que provee de luminosidad y transparencia cuando se desee así como de la necesaria protección climática. Dicha estructura va absorbiendo los desniveles y geometrías de las gradas y deambulatorios en un gradiente vertical de rigidez de las piezas estructurales en forma de, X, V, Y, Z. La absorción en el exterior de los flujos hacia el estadio se realiza mediante un gran bosque semiduro de chopos que nos permite por su estructura utilizarlo como aparcamiento en los días de máxima afluencia de vehículos y con su topografía descendente hacia el centro del estadio permite la diversidad de accesos y una serie de aparcamientos cubiertos que puedan ser utilizados por los residentes de la nueva

ciudad. La concentración de los vehículos en este aparcamiento-bosque minimiza el impacto sobre el entorno habitado de la afluencia de autobuses y vehículos en días de partido.

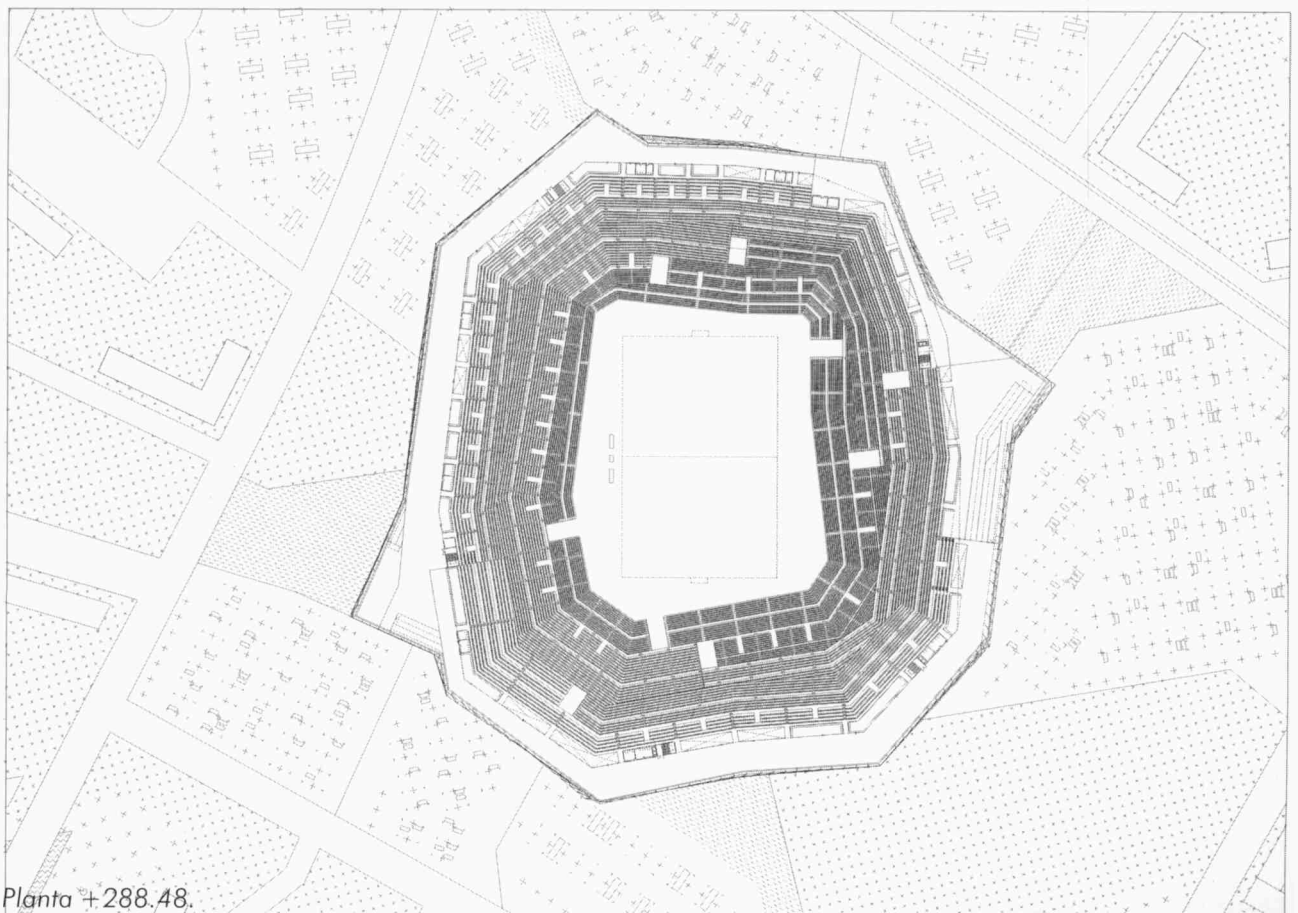
La ciudad del agua, flujos topográficos

La creación de un vórtice de atracción de personas como es el nuevo estadio beneficia al desarrollo del entorno inmediato y pensamos la nueva ciudad en las mismas claves de control de flujos y geometrías utilizados para el diseño del edificio añadiendo un dato fundamental en la climatología de Zaragoza como es el del uso controlado del agua. Para ello estudiamos las inclinaciones del terreno existente respondiendo con plantaciones de pinares autóctonos a las de máxima pendiente y con una red de canales para el control del agua en las vaguadas conectada a su vez a la actual canalización de agua proveniente de los Pirineos. Este sistema actúa asimismo como elemento de recogida de aguas pluviales para su utilización en riego o llenado de lugares de esparcimiento como estanques, canales de remo, etc. Encontramos por otro lado los lugares planos donde localizaremos los nodos de reunión del espacio público con los equipamientos solicitados por el plan. De la unión de estos nodos en función de su tamaño y la cantidad de programa asociado a ellos nacen unas líneas de flujos y desplazamientos que representan las direcciones de movimiento en el futuro área y que son traducidos en una malla con elementos de movilidad rápidos y otra más articulada con la topografía y los elementos de paisaje, bosques y canales, que nos transportará a las zonas donde se localizarán las viviendas ■



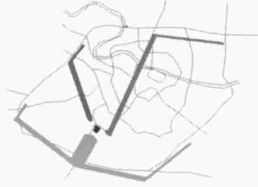


Vistas sur, este, norte y oeste respectivamente.



Planta +288.48.

APROXIMACIONES URBANAS
APROXIMACIONES EN AUTOBUS



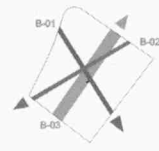
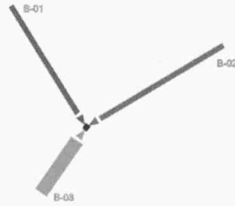
APROXIMACIONES EN COCHES



APROXIMACIONES PEATONALES



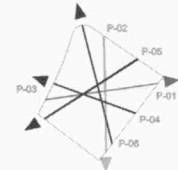
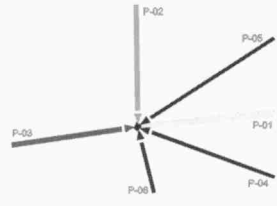
FLUJOS DE AUTOBUSES
15708 ESPECTADORES
262 AUTOBUSES



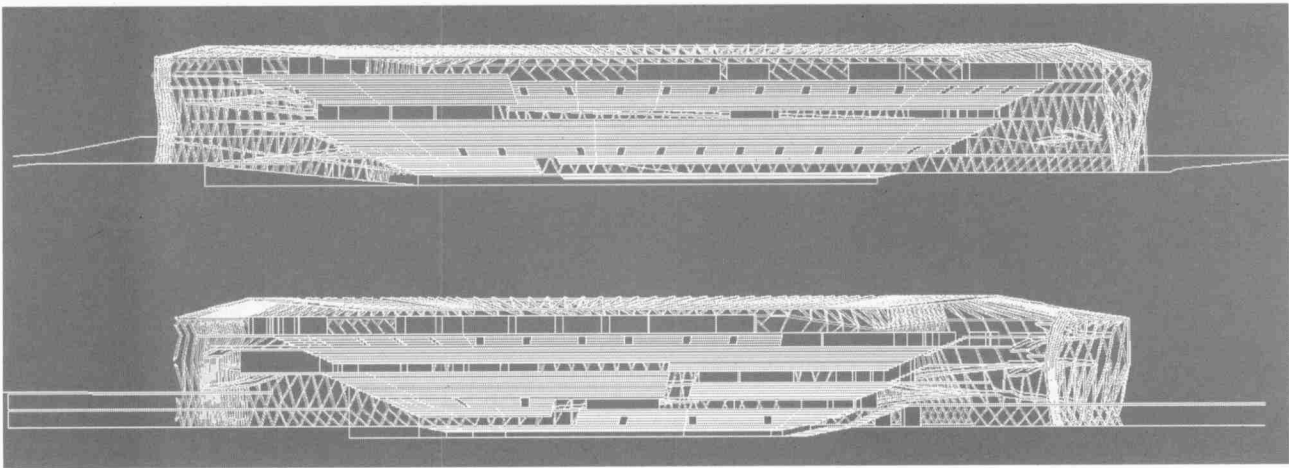
FLUJOS DE COCHES
12025 ESPECTADORES
4077 COCHES



FLUJOS DE PEATONES
16199 ESPECTADORES

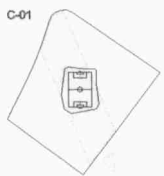


Esquemas de flujos territoriales.



Secciones 1-1 y 2-2.

C-01

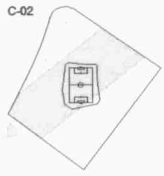


4812 ESPECTADORES
1537 COCHES
41467 M2

2538 M2 GRADAS
498 M2 SERVICIOS
38433 M2 APARCAMIENTO



C-02

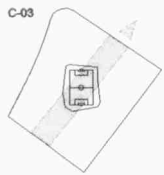


4211 ESPECTADORES
1403 COCHES
37805 M2

2318 M2 GRADAS
398 M2 SERVICIOS
36091 M2 APARCAMIENTO



C-03



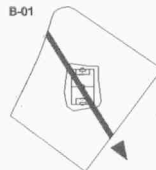
3202 ESPECTADORES
1067 COCHES
28915 M2

1761 M2 GRADAS
471 M2 SERVICIOS
26683 M2 APARCAMIENTO



INDIVIDUALIZACIÓN DE FLUJOS

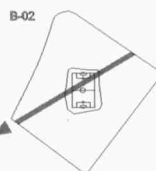
B-01



3382 ESPECTADORES
66 AUTOBUSES
6841 M2

1860 M2 GRADAS
599 M2 SERVICIOS
3382 M2 APARCAMIENTO

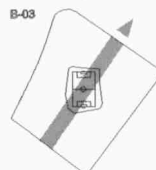
B-02



2726 ESPECTADORES
46 AUTOBUSES
4899 M2

1835 M2 GRADAS
238 M2 SERVICIOS
2726 M2 APARCAMIENTO

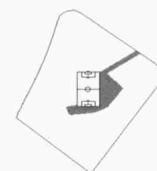
B-03



9600 ESPECTADORES
180 AUTOBUSES
17004 M2

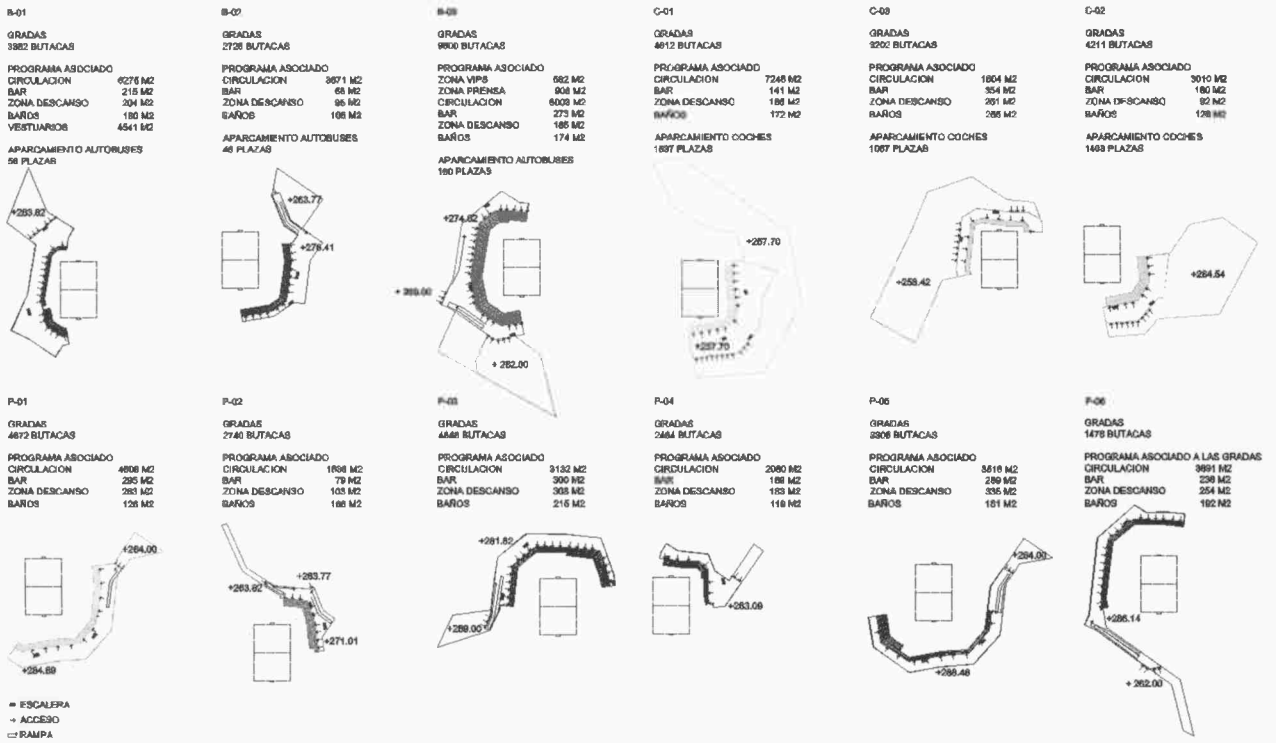
6616 M2 GRADAS
632 M2 SERVICIOS
9600 M2 APARCAMIENTO

ADAPTACION DE FLUJOS
AL CAMPO



Esquemas de adaptación de flujos.

ACCESIBILIDAD GRADAS



Morfología de gradas y deambulatorio.

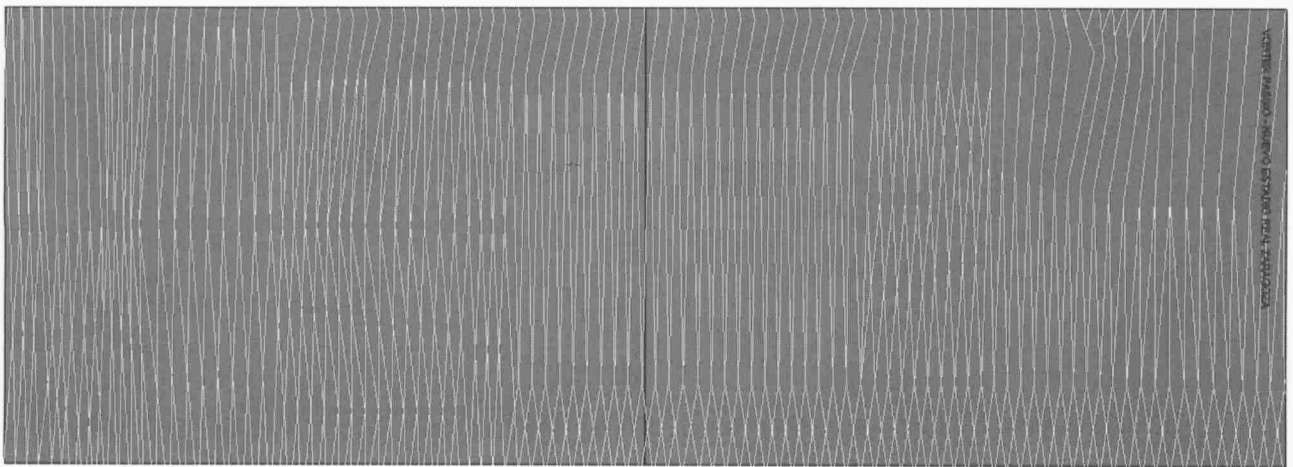
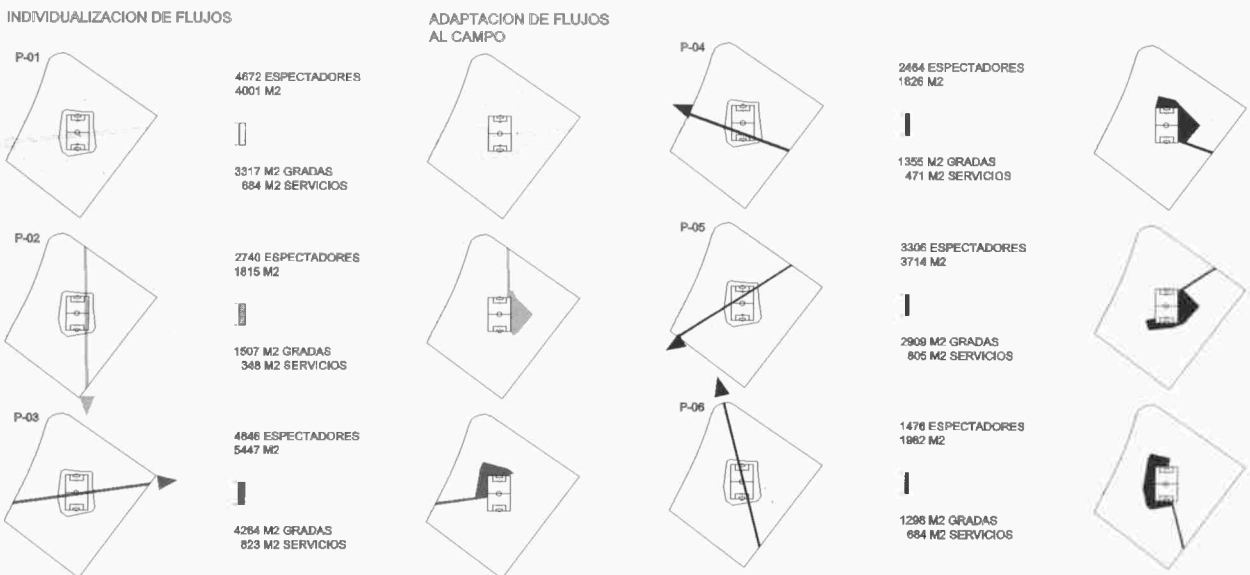


Diagrama de fachada.



Esquemas de adaptación de flujos.

Concurso Nacional de Anteproyectos Sede Municipal y Croquis Plaza Central de Dolavon - Provincia del Chubut

El objeto del concurso, desarrollado durante el transcurso del año 2003, fue la realización de un Anteproyecto para el Edificio de la Sede Municipal y el Croquis de Idea de Zonificación para la Implantación de la Plaza Central y futuro Centro Cívico de la Localidad de Dolavon, Provincia del Chubut, Patagonia Argentina. Tuvo que tenerse en cuenta para este concurso el carácter del edificio a diseñar, sede del Gobierno Municipal, el cual debería ser entendido como un edificio emblemático. Otro desafío fue tratar de lograr en la zonificación de la nueva implantación del Centro Cívico un área que, conjuntamente con los hitos existentes, conformen un recorrido de atracción turística ■

1º PREMIO. AUTORES: Arq. Manuel Gerardo **Montaruli**, Arq. Sergio **Morón**, Arq. Carlos Alberto **Boetto**.

Memoria

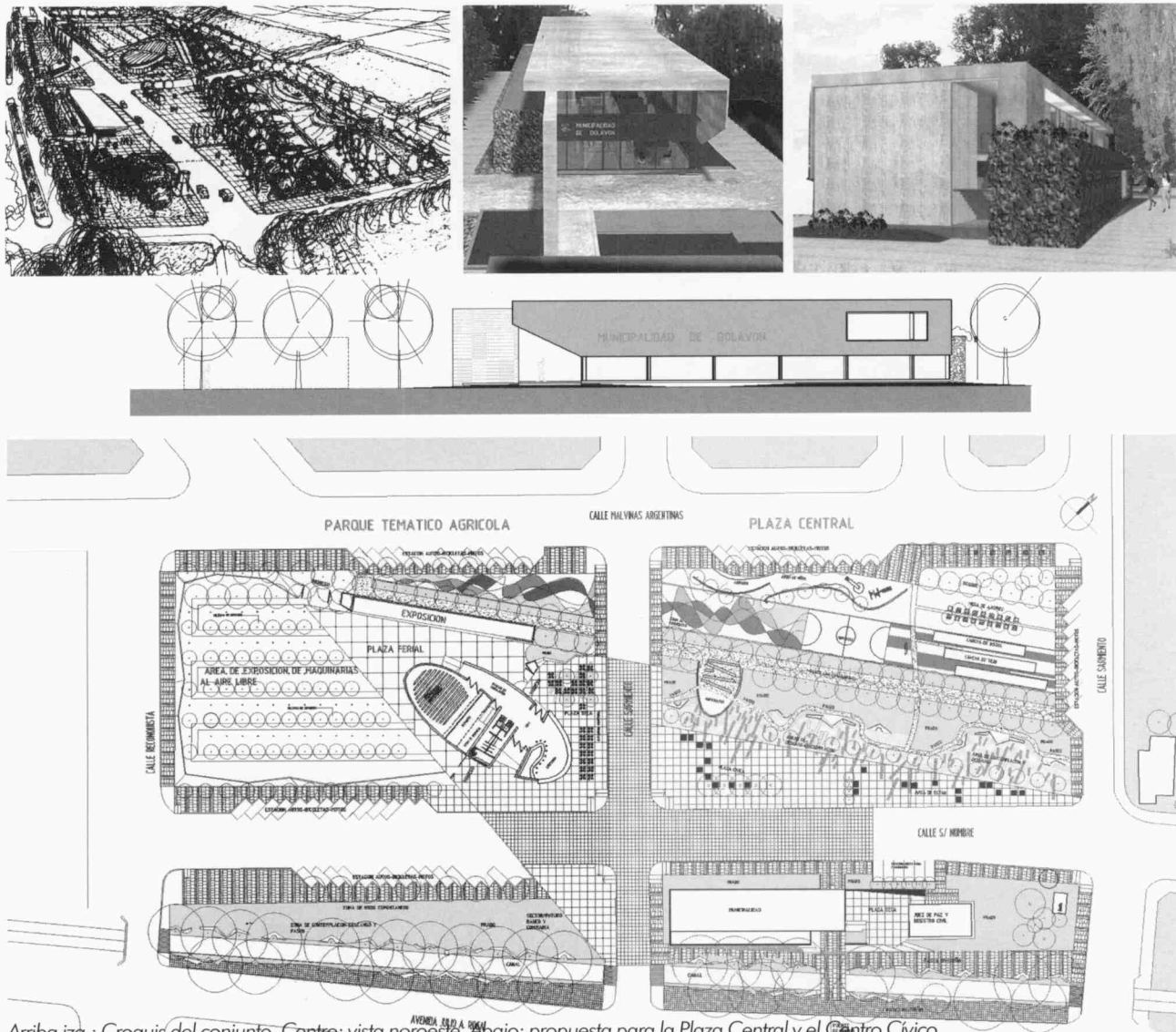
Propuesta Conceptual: Resumen. 1. La Plaza, Parque Temático, Ribera y Canal como espacios contemporáneos: individuales, ambiguos, eventuales, sin jerarquías. 2. Como espacios públicos para sectores inmediato y mediato. 3. Como resolución espacial y ambiental. 4. Resolución en relación con las circulaciones. 5. Como articuladores espaciales. 6. Como articuladores y contenedores de eventos y actividades para grupos espontáneos y organizados. 7. Puntos referenciales de la espacialidad urbana existente y de expansión de trayectos y circuitos. 8. Soporte de contención del crecimiento Urbano y Social. 9. Como campo urbano de actividades recreativas, sociales, políticas y de uso intensivo donde celebrar las energías emergentes.

Estrategias de Proyecto: 1. Utilizar las

fuerzas del lugar, la topografía como sistema provocador de la idea generadora del proyecto.

2. Utilización de lo existente, propuesto y programático en bandas. 3. Ideas de apropiación y colonización. 4. Incorporación de contrastes: abierto-cerrado, claro - oscuros, vacío - lleno. Cambios de escala y proporción. 5. Plano superficial y a nivel con la calle exterior. 6. Definición de las distintas actividades a través de las superficies territoriales. Depresiones y elevaciones. Fluctuaciones topográficas. 7. Utilización de la masa arbórea. 8. Seguridad y recorrido. 9. Tratamiento de ambos bordes del canal. 10. Tratamiento de sectores de las calles públicas para su utilización y expansión de las actividades programadas y espontáneas planteadas en la Plaza, Parque y Ribera.

Propuesta: Entendemos este espacio, el de la Plaza Cívica, Parque Temático, Ribera y Canal, como los articuladores de lo existente y lo futuro, de lo inmediato y lo mediato. Como verdaderos elementos de resolución de la dialéctica entre el vacío existente y la



Ariba izq.: Croquis del conjunto. Centro: vista noroeste. Abajo: propuesta para la Plaza Central y el Centro Cívico.

trama futura.

Se propone un conjunto abierto e interrelacionado que permita el permanente vínculo de los espacios abiertos y cerrados en un intercambio espacial y microambiental. (...) Esta propuesta se estructura a través de bandas que definen los diferentes subsistemas, estas bandas se plantean de 10 mts de ancho lo que permite la incorporación del extenso programa solicitado. Estas bandas se alinean, en primer instancia, con el canal y las calles que delimitan las manzanas, para posteriormente desplazarse hacia la traza futura, generando el espacio adecuado para cada una de las actividades, las cuales han sido incorporadas teniendo en cuenta su propia definición, la propuesta, el asoleamiento, distancias, vientos, territorio, niveles.

El desplazamiento de las bandas, en la Plaza Cívica y en el Parque Temático, con respecto a la línea del canal y su ribera, ajusta y consolida el espacio proyectado al futuro crecimiento y consolidación de la traza urbana.

Actuando como contenedor y articulador de lo actual como del futuro crecimiento de trayectos y circuitos.

Esta organización espacial, la de las bandas, refuerza e intenta resolver un sistema espacial coordinado por una sumatoria de subsistemas, territorio, superficies, forestación, canal, riberas, edificios, y vías de comunicación, que se

encuentran coordinados o subordinados entre sí, pero a su vez que mantengan una fuerte independencia identificatoria. (...)

De la ribera: se plantea un espacio de descanso y contemplación próximo al canal, con asientos de hormigón y madera dura, que se adaptan a su doble función de baranda- contenedora y asiento. Este espacio de la ribera es el elemento articulador entre lo existente, bulevar Av. J. A. Roca, edificio, Plaza Cívica y Parque Temático. Los árboles existentes se respetan y definen la propuesta ribereña.

De la Plaza Cívica: es un espacio público, que contiene lo programado y lo propuesto, integra el espacio de la rivera - canal con la traza urbana futura. Esta plaza esta definida por bandas en su sector Noreste que se han desplazado tomando la conexión entre la calle de la Estación - Museo y la calle inclinada, extensión de la Calle Reconquista esquina Malvinas Argentinas. En esta zona se definen bandas de paseos contemplativos, estares y circulaciones, bandas de paseos activos. (...)

Del Parque Temático: espacio publico que se organiza entre dos fragmentos espaciales definidos por bandas que continúan e incorporan el espacio de la Plaza Cívica, con actividades de Exposición y bandas normales a las calles que definen el Area de Exposición de Maquinarias al aire libre. Entre estas bandas se define un espacio- fuelle para Plaza Ferial y

edificio de Congresos. (...)

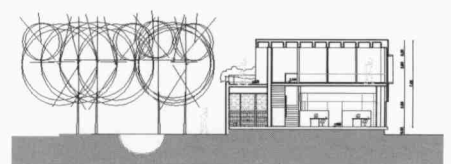
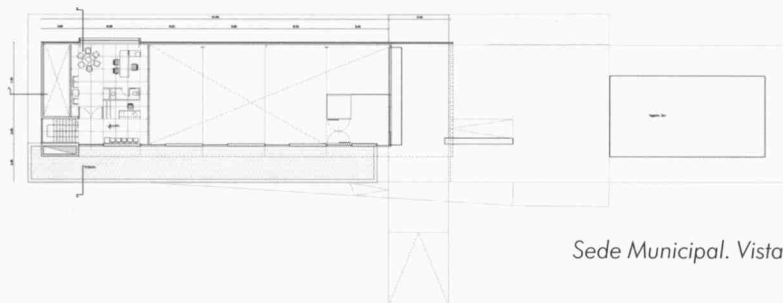
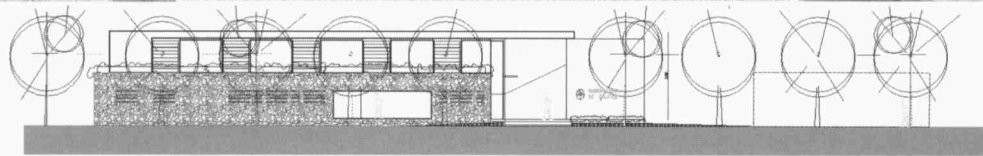
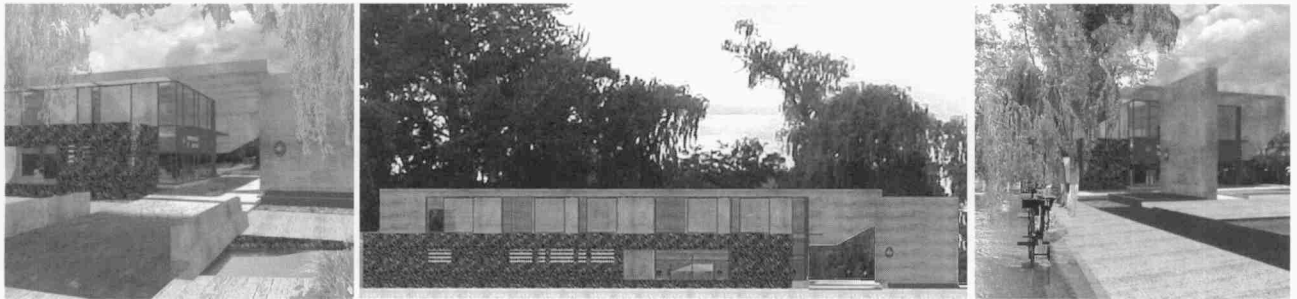
Del edificio municipal: el edificio de la Municipalidad ha sido proyectado en el marco conceptual y teórico de la propuesta total. (...) Sería imposible entender la escala y proporción del edificio sin el entorno que lo sustenta y respalda. Un objeto-arquitectónico se define, en su relación espacial, por el lugar que ocupa en ese sistema de relaciones. (...)

Su inserción en el espacio-terreno y su planteo rectangular fue concebida producto de la necesidad de su doble conexión con la ribera - canal-Bulevar Avenida Julio A. Roca y la Plaza Cívica-Parque Temático, como así también la relación con el edificio del Juzgado de Paz. El planteo rectangular con el acceso en el extremo vinculado al sector del Juzgado, permite contar con dos fachadas (NE-SO) con el mismo acceso-calle.

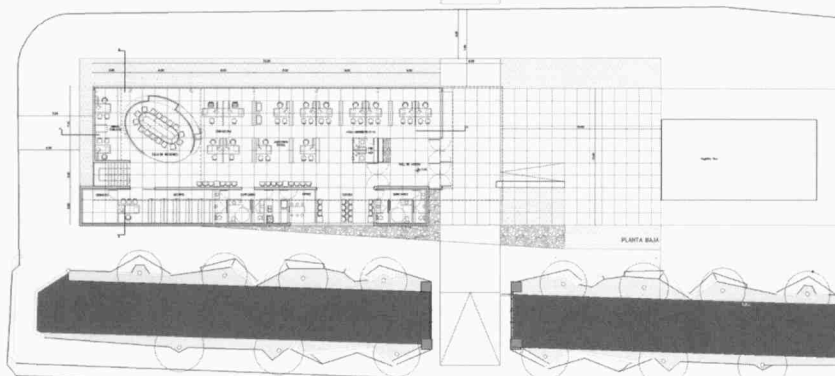
La fachada SO se propone cerrada, conteniendo las áreas de servicios y archivos, densa, pesada, de respaldo a las actividades propias de la ribera del canal.

La fachada NE se propone abierta, integrada, transparente, en su plano normal al nivel exterior y por encima de este, se plantea un friso-viga de hormigón armado visto que actuará como contenedor de las actividades en planta alta. (futuras ampliaciones)

El edificio está compuesto por franjas longitudinales que definen espacios interiores ■



Sede Municipal. Vista sudoeste, planta entresuelo y corte transversal.



Sede Municipal. Planta baja y croquis.

MENCION. AUTORES: Arq. Juan Manuel Abait.

Memoria

Criterio organizativo:

El conjunto se organiza a partir del foco generado por la intersección de las dos calles estructurantes del sitio a intervenir. El mismo se materializa como plaza cívica alrededor de la cual se organizan las otras actividades -parque temático, plaza central, sede municipal-.

Espacios exteriores:

El programa para las áreas exteriores contenía actividades muy diversas las cuales debían

poder desarrollarse simultáneamente sin alterar las otras. Esto determinó la zonificación de los sectores como la utilización de distintos recursos para su articulación.

Se adopta un sistema de bandas funcionales longitudinales que unen la totalidad de los terrenos y definen superficies de intervención. La superposición de un sistema de barreras compuestas por álamos, arbustos, muros cortavientos y espejos de agua permiten la definición y acondicionamiento bioclimático de las superficies para los distintos usos.

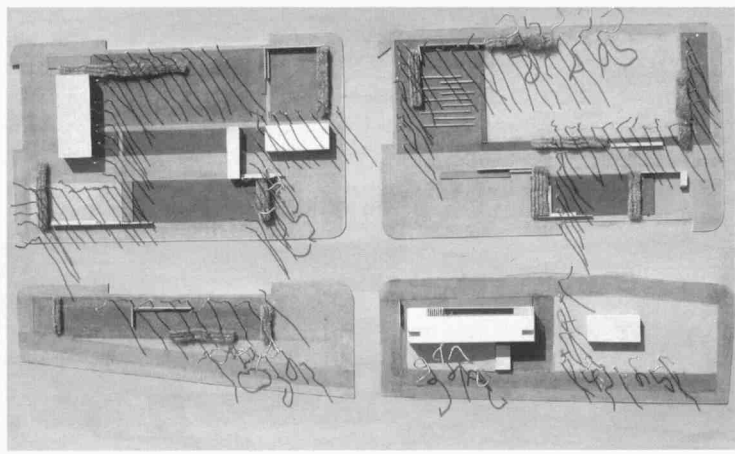
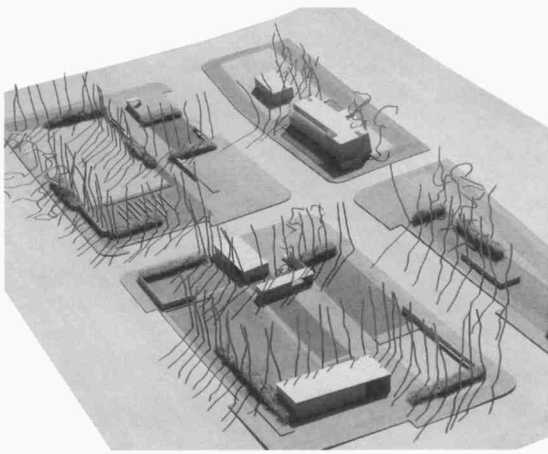
Sede municipal:

El edificio destinado a la sede Municipal se implanta dominando la plaza cívica y articulando esta nueva propuesta con el

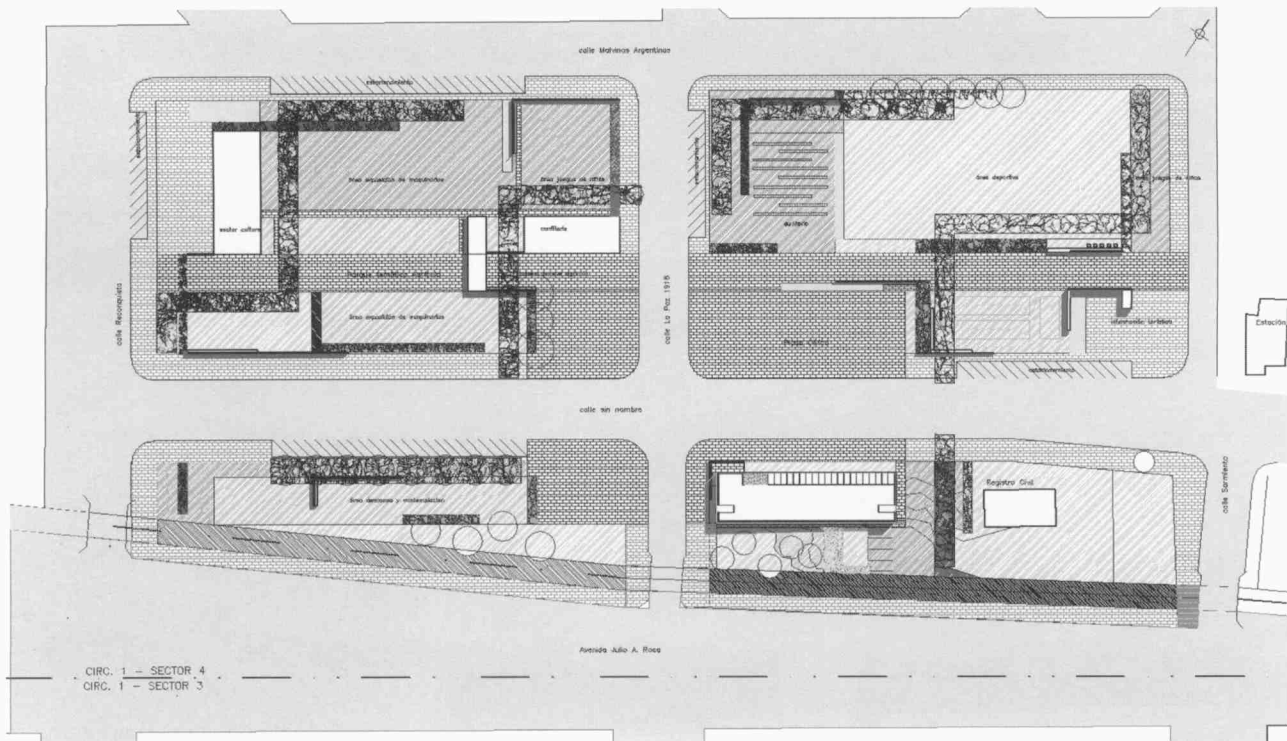
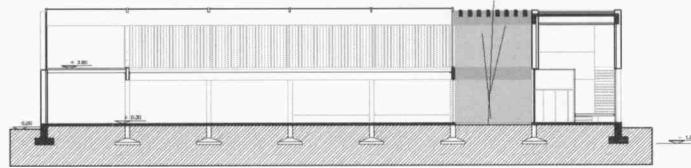
ejido urbano existente.

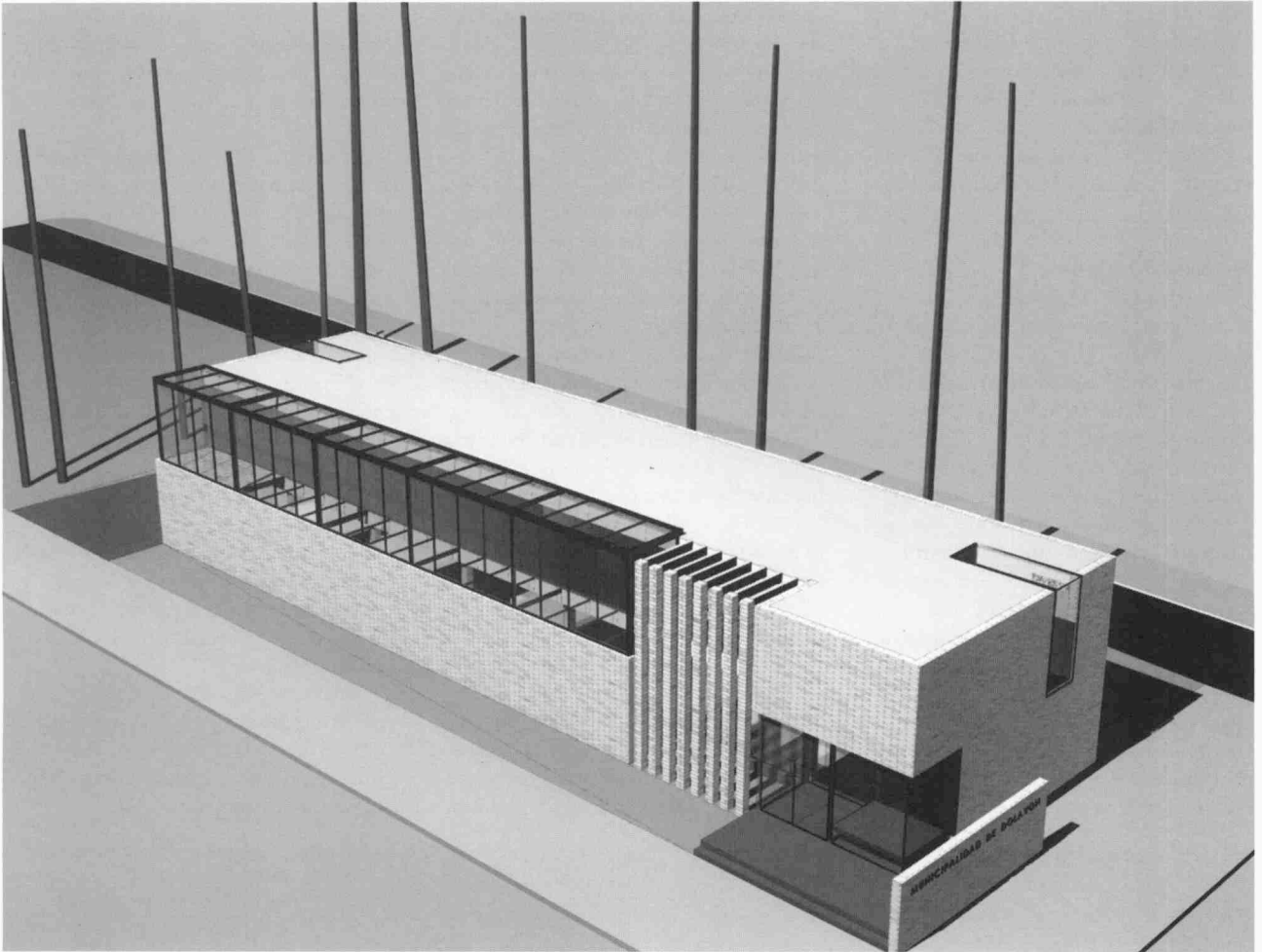
A partir de considerar los grados de flexibilidad requeridos para su funcionamiento y posible crecimiento como las relaciones con el medio ambiente, el edificio se resume en un prisma rectangular horizontal organizado en dos niveles, en la planta inferior se ubican las funciones con mayor volumen de público, mientras que en la planta superior las de carácter restringido.

Con una cantidad mínima de operaciones puntuales de sustracción se resuelven el acceso, iluminación natural, relación interior-exterior, percepción del paisaje y ganancia térmica, a la vez que cualifican el espacio interior de manera diferenciada según el requerimiento de las distintas funciones ■

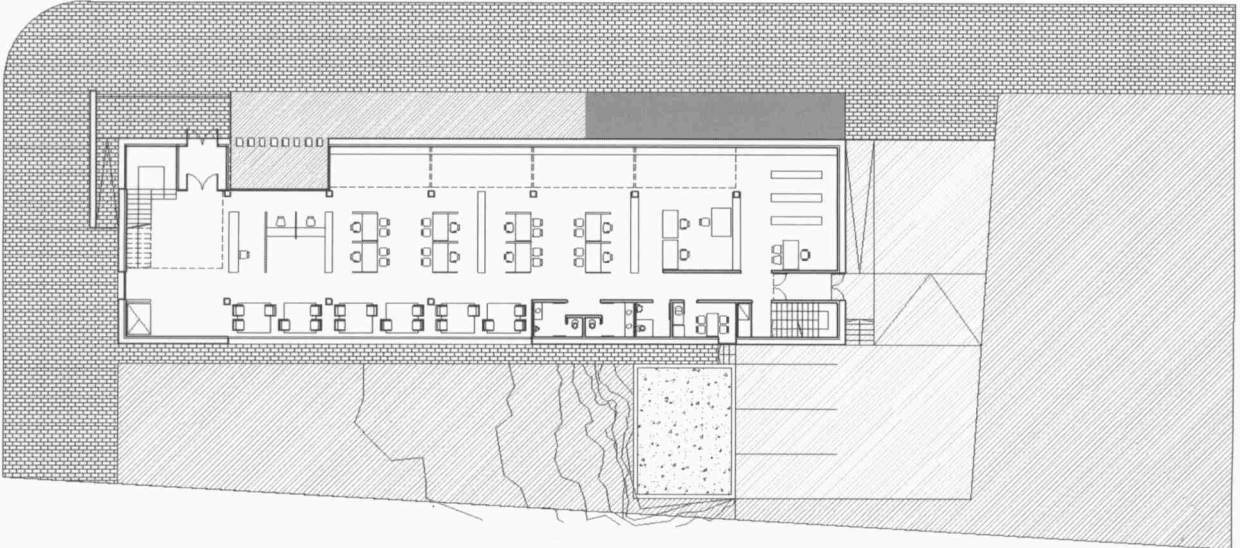
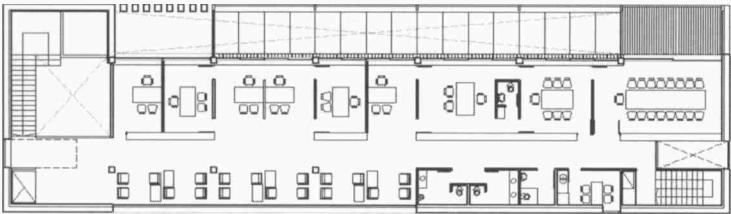


Arriba: Maqueta de la Plaza Central y Centro Cívico. Abajo: corte longitudinal y planta de la propuesta general Plaza Central y Centro Cívico.





Sede Municipal. Arriba: axonometría. Abajo: plantas alta y baja.



MENCION HONORIFICA. AUTORES: Arq. Carlos **Busso**, Arq. Jorge **Galarregui**. ASOCIADO: Arq. Pablo **Reynoso**. COLABORADORES: Sr. Guillermo **Inchestrón**, Sr. Gustavo **Villalba**, Sr. Guillermo **Scocia**. IMAGENES: Arq. Max **Rayland**. ASESOR PAISAJISTICO: Ing. Agr. Carolina **Gallo**.

Memoria descriptiva

Frente a la aridez del paisaje, se propone una idea de «gran parque vegetal», que contemple el área a tratar.

La organización depende exclusivamente de la IDEA DE TOTALIDAD ante cualquier intento de «fragmentación».

«Las Diagonales» verdes se generan para comunicar el predio todo con las preexistencias, Municipalidad actual, Consejo deliberante y Centro Cultural. A partir de allí se estructuran mediante estas líneas, distintos tipos de espacios y escalas para dar respuesta a los requerimientos programáticos. La Plaza Cívica, y el Parque Temático se integran para brindar al conjunto una continuidad formal y funcional.

Los edificios - volumetrías, se alojan en forma paralela al canal de riego, alternándose con espacios públicos vacíos (estares - juegos).

La nueva Avenida Cívica se formaliza a partir de una rambla verde, otorgándole, escala y continuidad visual al medio. A lo largo de la misma se genera un «gran espacio lineal público» verdadero CONDENSADOR de actividades sociales.

Esto consolida y a la vez prolonga la Plaza Cívica en sentido longitudinal comprometiendo todo el conjunto, el cual se preserva en sus actuales condiciones y a su vez se lo realiza creando a lo largo de sus riberas distintos tipos de usos públicos.

El Edificio Municipal se implanta de forma tal, que permite relacionarse mediante sus accesos con el Registro Civil.

Todo el edificio se resuelve en Planta Baja brindando la flexibilidad deseada, posibilitando los cambios necesarios a través del tiempo. Un TECHO TOTALIZADOR alberga todas las funciones del programa del edificio único. Transparencias hacia la Plaza Cívica y el canal son los atributos del Edificio Municipal, protecciones solares sobre el frente mediante elementos horizontales y aleros, otorgan un adecuado control «bioclimático».

Se plantea crecimiento en Planta Baja como adición natural al edificio y de manera tal que el mismo sea lo más eficiente y económico posible preservando su imagen horizontal.

Se priorizó garantizar la continuidad visual a nivel peatonal por medio de carpinterías transparentes, que enfatizan la relación del edificio con la Plaza Cívica, el Parque y el Canal.

Sobre el frente N-O el cerramiento vertical se pliega generando una cámara entre él y el sistema de parasoles, sobre la cual se aloja una enredadera del tipo Ampelopsis (Parthenocissus tricuspidata), otorgando al proyecto una mayor adecuación a su entorno, resaltando el carácter bioclimático de la construcción.

En el Edificio se trató de implementar un concepto de máxima funcionalidad dado el carácter pertinente del mismo, La Municipalidad.

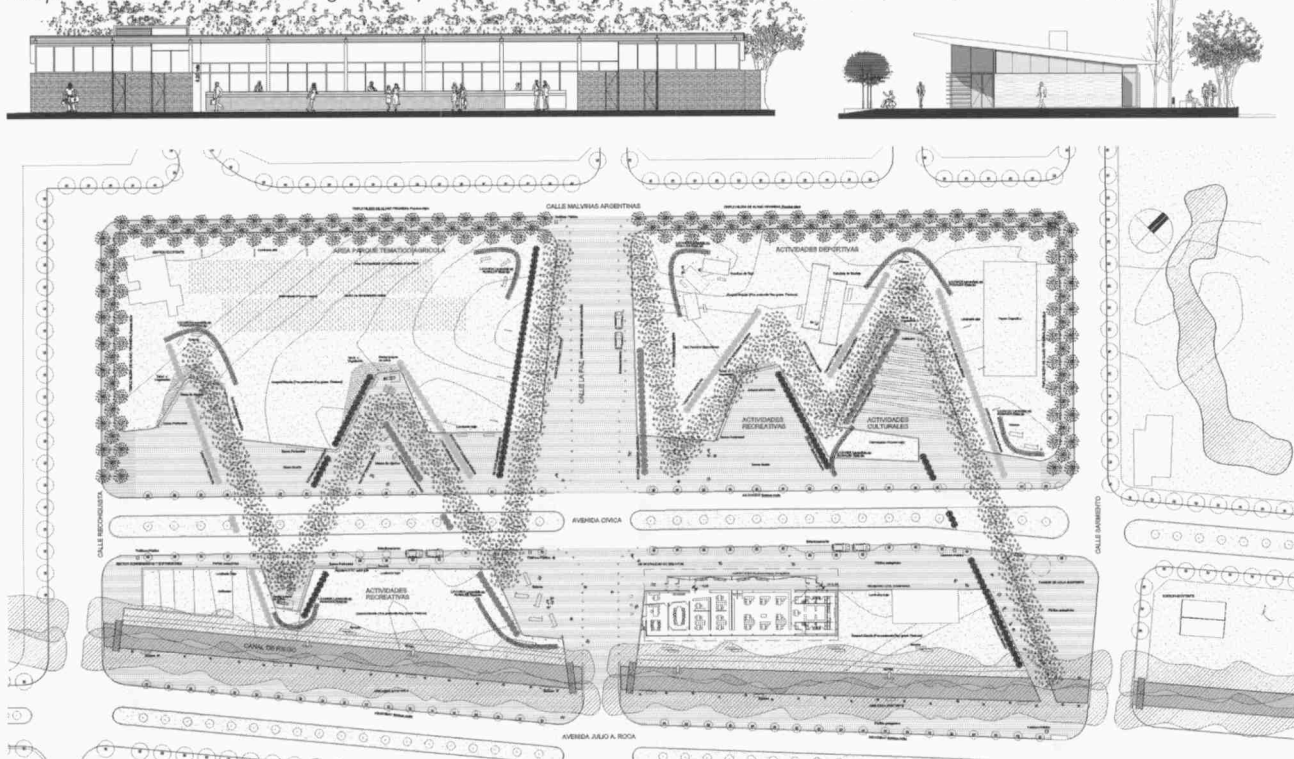
Los accesos están dados por dos puntos semicubiertos, uno sobre la esquina y el otro dando frente al edificio del Registro Civil. Se concluye con un edificio sencillo de marcada funcionalidad y constructividad simple, el cual genera una imagen actual y contemporánea.

El parque vegetal

Ante un parque monótono y monocromático completamente expuesto a los vientos del oeste, aparece la necesidad de protegerlo, colorearlo y perfumarlo.



Abajo: Sede Municipal, corte longitudinal y vista sudoeste. Plaza Central y Centro Cívico: planta general de la propuesta.



Para eso se utiliza especies vegetales que funcionan como disparadores de sensaciones, juegos de luz y sombra, colores, perfumes, que activan los sentidos y generan lugares de observación, descanso y esparcimiento. El primer impulso es el de proteger el predio (de los vientos), constituyendo una triple barrera cortavientos de álamos piramidales *Populus nigra*, que enmarcan el parque. La idea es que la forestación no constituya una agresión ni a la comunidad ni al ambiente, para lo cual se utilizan especies autóctonas en su mayoría, y las que no lo fueran, son especies conocidas y queridas por los habitantes del lugar.

La totalidad del predio queda integrada por un zig-zag de árboles autóctonos de 1° y 2° magnitud. Cada tramo del zig-zag, lo constituye una especie diferente que le aporta color al parque en otoño ya que las especies de hoja caduca (*Lenga Nothofagus pumilia*, *Ñire Nothofagus antarctica*, *Rauli Nothofagus alpina*, *Roble pellín Nothofagus obliqua*) viran la coloración de su follaje del verde al rojizo, anaranjado y pardo antes de perderlo y las especies de hoja perenne tienen follaje de distintas tonalidades del verde (*Guindo Nothofagus betuloides*, *Coihue Nothofagus dombeyi*, *Maitén Maytenus boaria*).

Luego, atravesando este zig-zag, se disponen bandas rectilíneas de arbustos que aportan color y perfume en primavera-verano, a través de su floración.

Se utiliza *Notro Embotrium coccineum* de profusa floración color rojo intenso. Cortaderas *Cortaderia selloana* de espigas amarillentas, ambas autóctonas. Retama *Spartium junceum* de abundante floración amarilla y perfume, y Tamariscos *Tamarix sp.* que presentan floración rosada. La magnitud menor está definida por una combinación de especies muy apreciadas por los habitantes del lugar: Rosas *Rosa sp.* y Lavandas *Lavandula sp.*, Esta combinación enmarca los lugares de esparcimiento a través de los colores azules, blancos y los perfumes. Todas las veredas de las manzanas circundantes al predio, las de la Avenida Cívica y la Rambla se forestan con un árbol autóctono: Aguaribay *Schinus molle*.

De este modo el parque despliega su seducción en primavera, verano y otoño no solo por la coloración y los perfumes sino porque a raíz del uso de especies autóctonas se regeneran los ecosistemas naturales y se favorece el desarrollo de la fauna nativa con lo cual en pocos años se observan aves, mariposas y otros animales que hoy no se encuentran allí.

Para asir la belleza del parque en el invierno, hay que recurrir al aprendizaje de la estética del árbol desnudo, el contraste de sus ramas en el cielo, la coloración de su corteza.

Se trabaja respetando la forestación existente en su totalidad y obteniendo los mejores servicios ambientales por el uso de especies nativas.

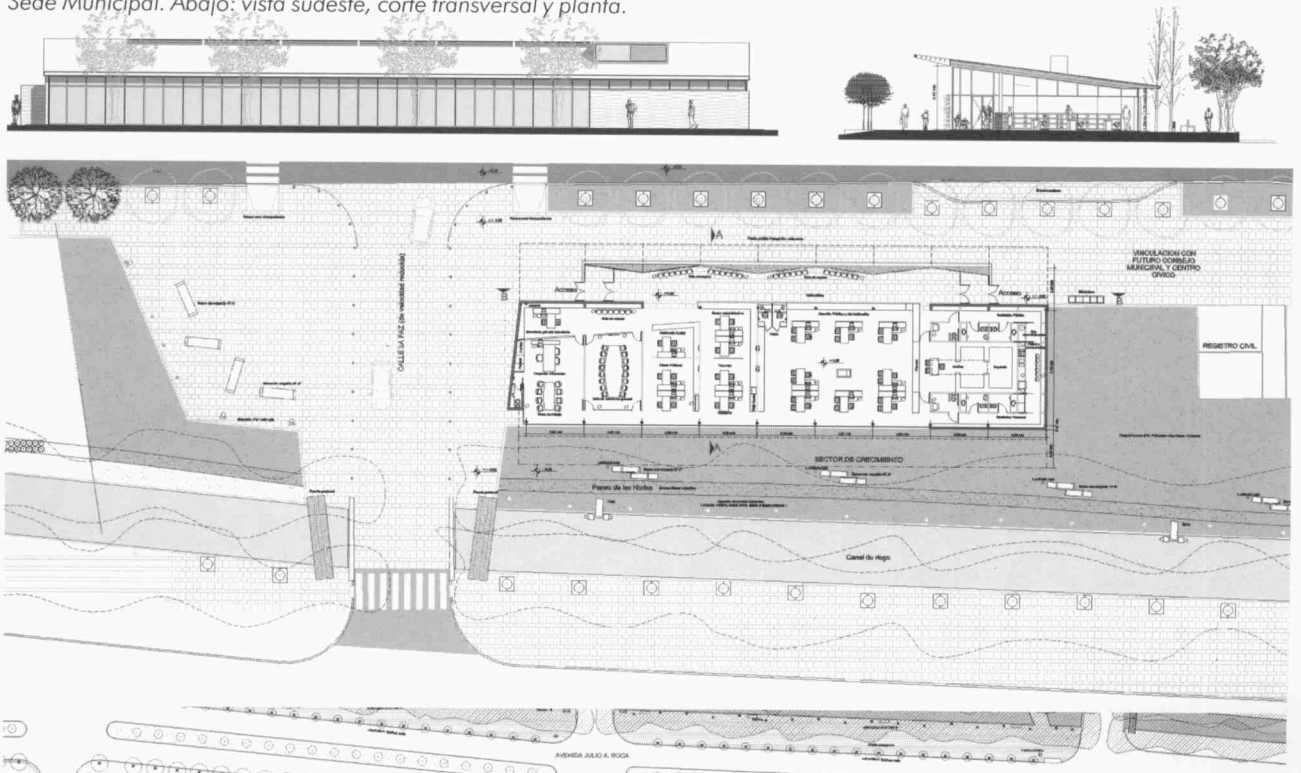
Servicios ambientales:

Revalorización de la flora autóctona, Interés científico y educativo, Generación de microclimas, Recuperación del patrimonio natural, Belleza paisajística, Potencial de restauración o regeneración de ecosistemas, Áreas de esparcimiento.

Para mantener la vitalidad del parque se deberá contar con un sistema de riego. Debido a la escasez de agua en la zona. Se propone un uso del agua extremadamente racional, empleándose riego por goteo que proporciona un mejor aprovechamiento y una menor pérdida por evaporación. Es un sistema económico, la toma de agua estaría en la acequia y se la conduciría puntualmente a los lugares forestados, haciendo así el mayor ahorro posible en un recurso natural tan escaso ■



Sede Municipal. Abajo: vista sudeste, corte transversal y planta.



MENCION HONORIFICA. AUTORES:

Arq. Juliana Deschamps, Arq. Fabio Estremera. COLABORADORES: Arq. Federico Garcia, Sr. Luis Belén. ASESORES: Ing. Juan Turdó, Ing. Rosana Del Panno (estructuras), Arq. Diego Bacca - Gemika- (inst. termomecánicas).

Memoria

La construcción de espacio público por parte del Estado, representa aquí y ahora, un desafío poco frecuente. Esta «ausencia» dobla la apuesta sobre el carácter público, simbólico, institucional, y cívico del mismo, en estado de constante re-significación.

El conjunto cívico.

Concebir un único espacio urbano integrando: plaza, parque, y edificios es el eje principal de la propuesta. La intervención se estructura en 3 franjas paralelas al canal.

-un sector de «edificios en el verde» junto al canal e implantados en las intersecciones

de las calles perpendiculares, relacionados entre sí por los vacíos. Pretendiendo con esto enfatizar los escasos «datos urbanos existentes y potenciar la relación de los edificios con el paisaje natural.

-la segunda comprende la integración por medio del solado y equipamiento, de la plaza con el parque temático y los edificios; así la materialización de una vereda ancha permite un uso masivo del espacio en casos como el carnaval local y otras festividades frecuentes en la comunidad.

-un tercer espacio verde donde se desarrollan las actividades al aire libre. La escasa intervención en el sector utilizando recursos existentes (cotas de nivel del solar) y mínimos (árboles y elementos premoldeados de hormigón) garantizan, la variedad de situaciones programáticas otorgándole cierto carácter flexible.

La sede Municipal.

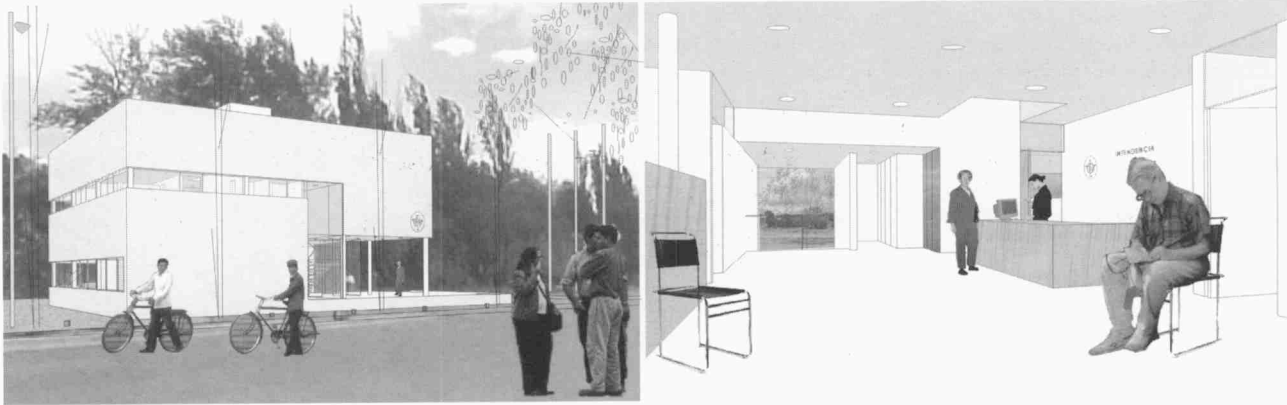
La lectura urbana del edificio, la identificación de la sede municipal y su ingreso

determinan la implantación.

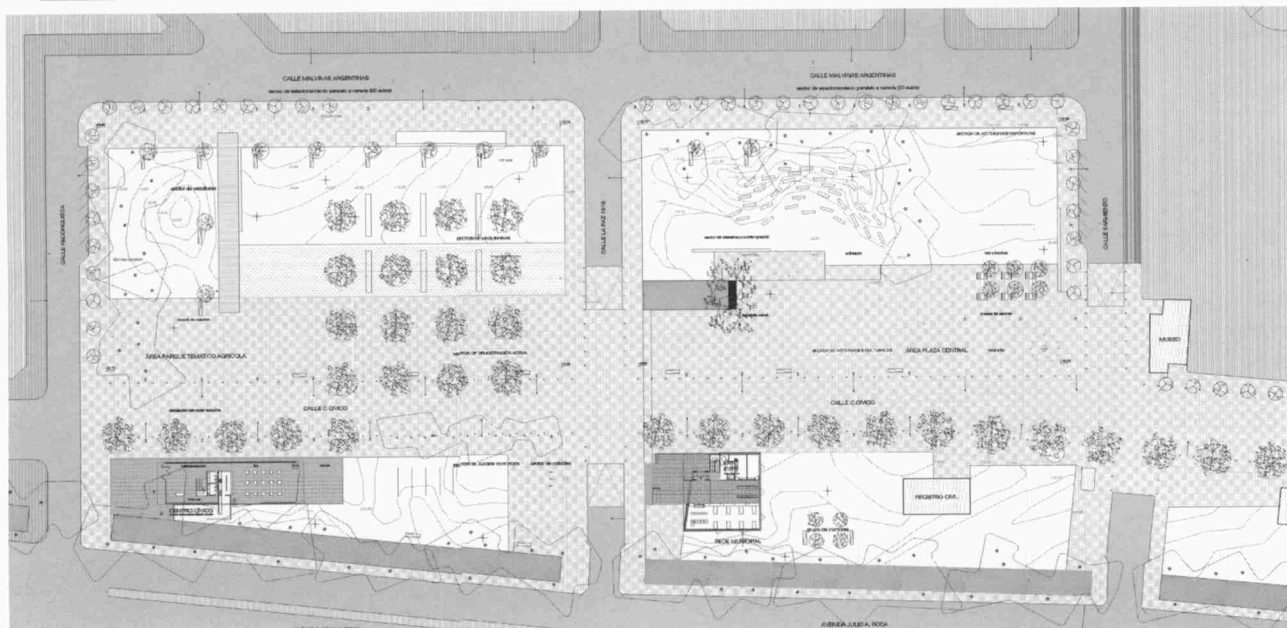
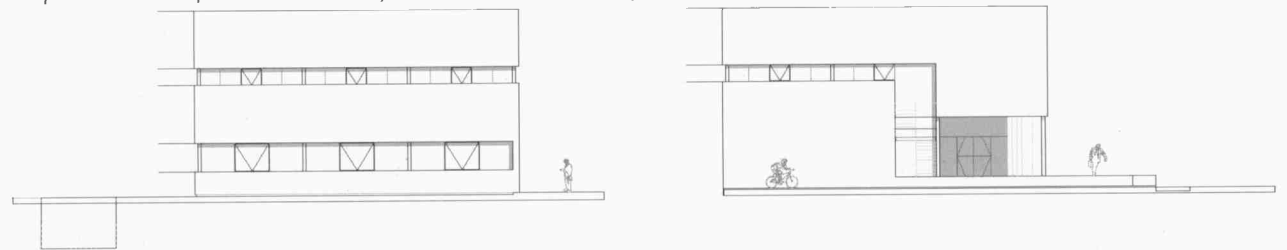
Siendo de esta manera: -jardín público y articulación con el edificio del Registro Civil existente - edificio Sede Municipal - terraza de acceso.

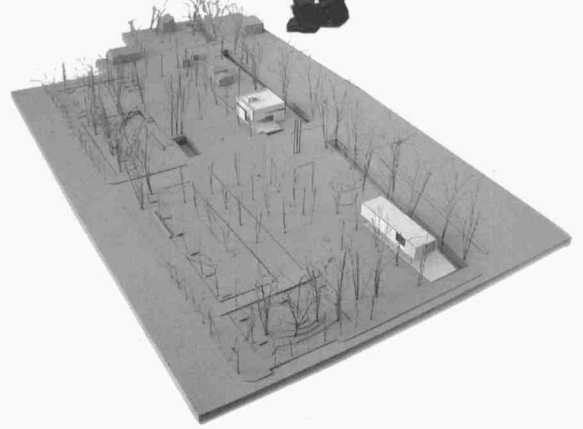
Las preocupaciones sobre la economía; entendiendo esto como economía de diseño; y los significados, aspecto vital en este programa (acentuado por la ausencia de la sala del Consejo Deliberante), son fundantes.

El planteo formal-tipológico sintetiza la estructura interna, diluye espacios de circulación, optimiza su relación mecánica con el medio físico (menor perímetro posible), a la vez que polariza la relación espacial interior-exterior. La concepción del edificio como «objeto aislado» pretende la singularidad partiendo de su elocuencia formal que, como algunos edificios de Dolavon (el Museo ex «molino harinero» o, las iglesias) encuentra, tal vez sin proponérselo, su connotación institucional ■

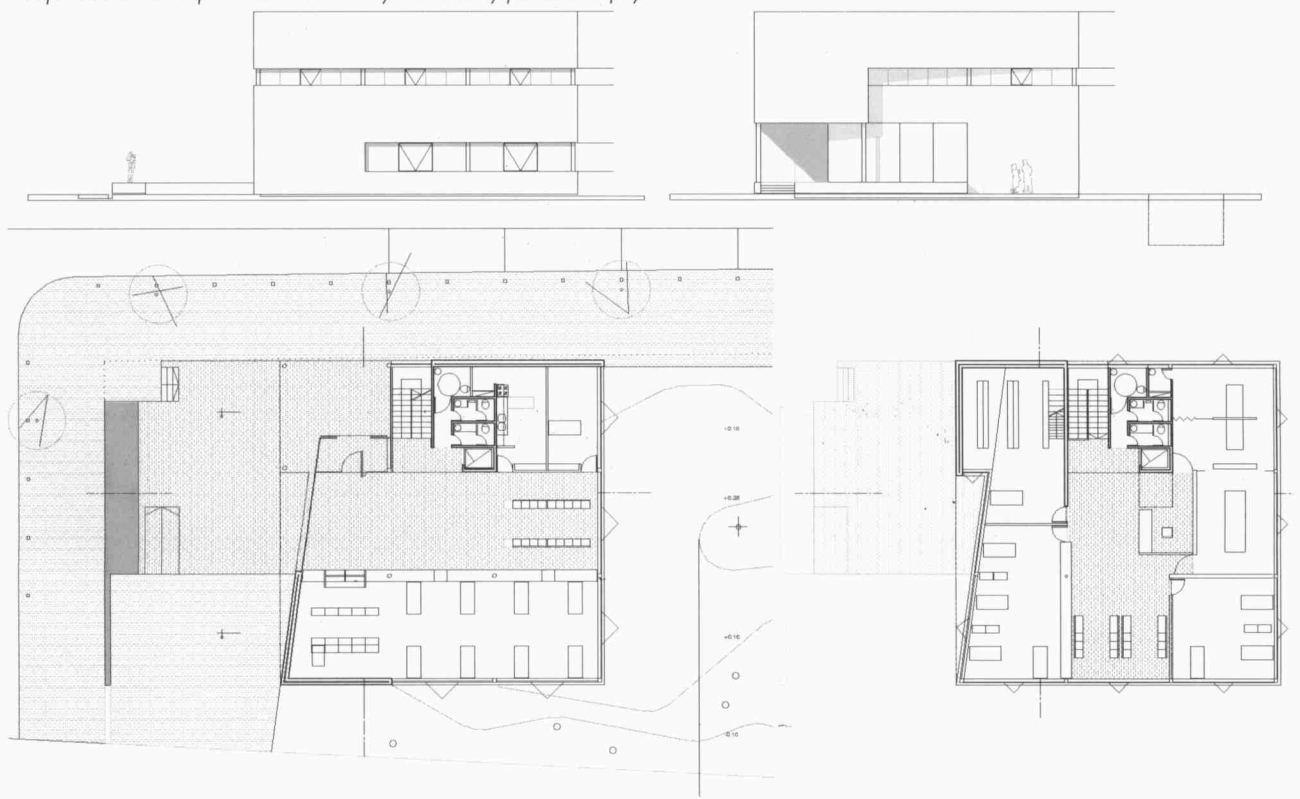


Abajo: Sede Municipal. Vistas noreste y noroeste. Plaza Central y Centro cívico: planta general de la propuesta.



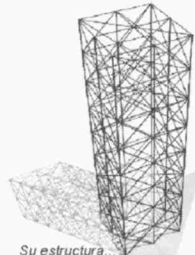
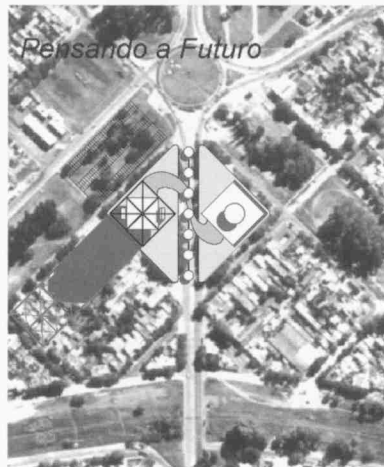
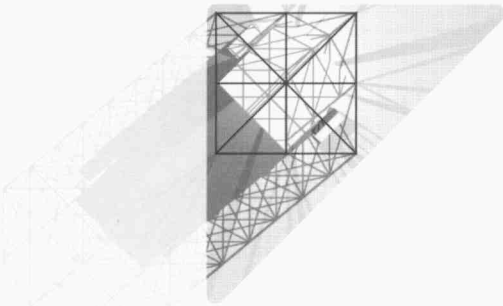
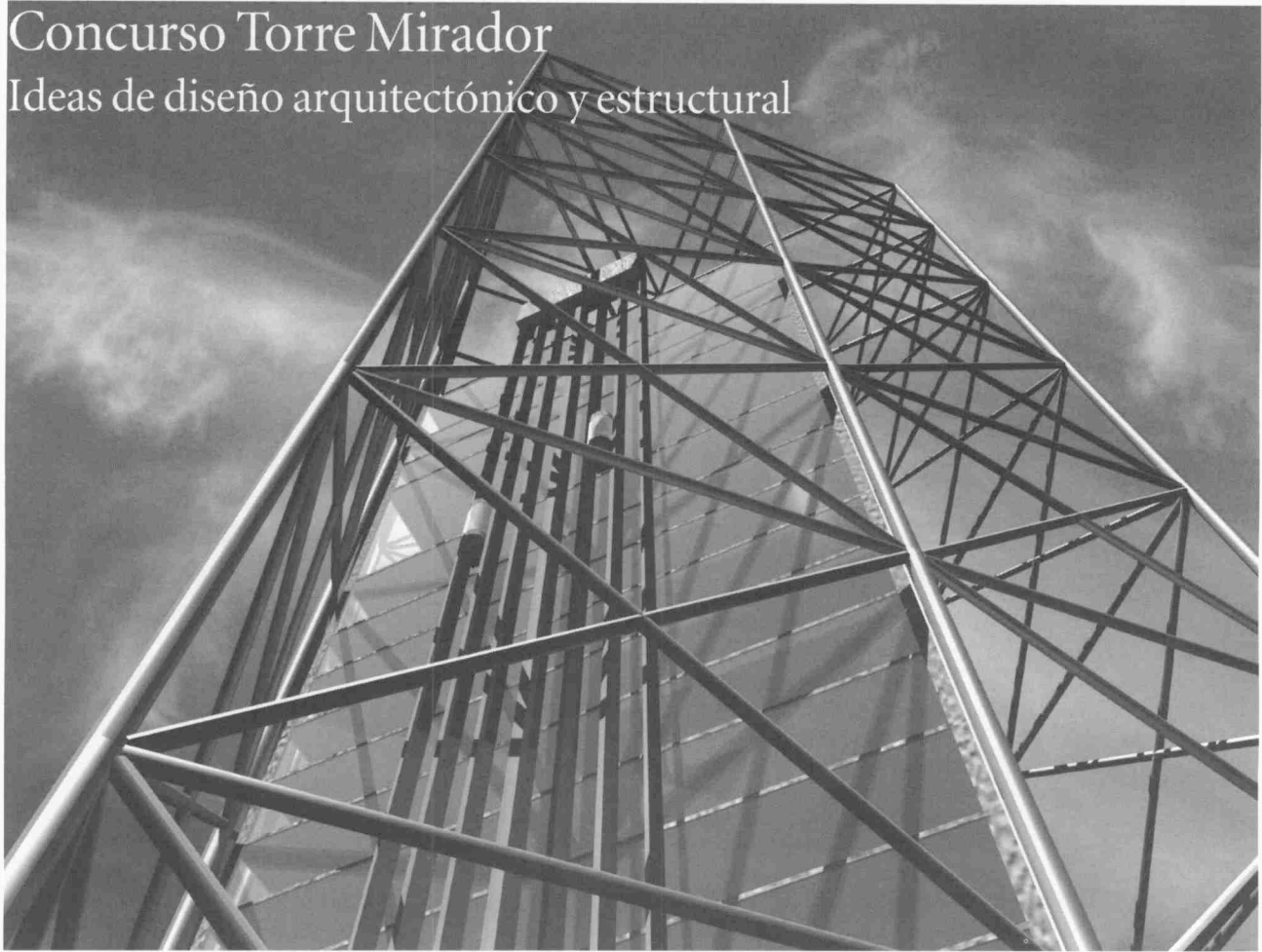


Abajo: Sede Municipal. Vistas sudeste y sudoeste y plantas baja y alta.

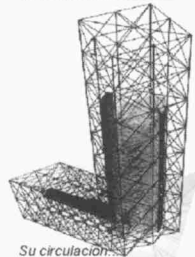


Concurso Torre Mirador

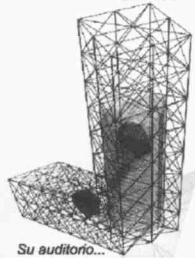
Ideas de diseño arquitectónico y estructural



Su estructura...



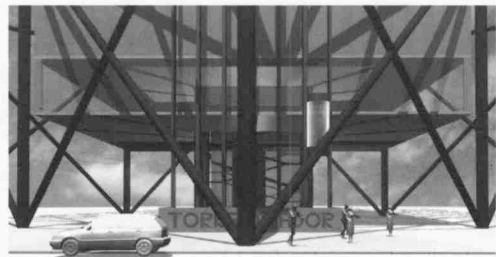
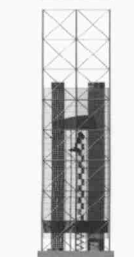
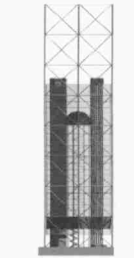
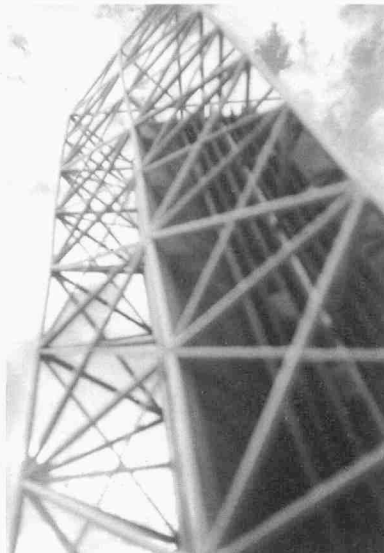
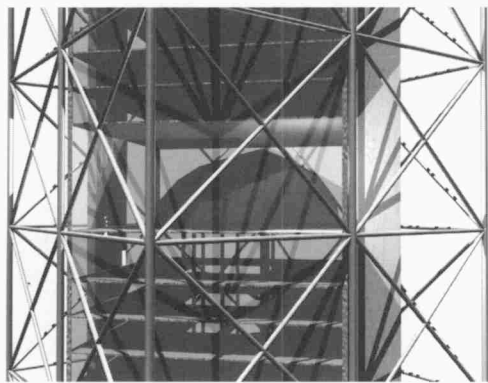
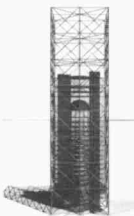
Su circulación...



Su auditorio...



Su imagen formal...



El objetivo del concurso fue diseñar una «torre mirador» de unos 100 mts. de altura en el acceso de la ciudad de La Plata, con el objetivo de convertirla en un centro de información turística y de eventos culturales. El predio se ubica en la intersección de la diagonal 74 con la bajada de la autopista La Plata - Buenos Aires. La propuesta fue evaluada desde la experimentación y la investigación aplicada al diseño estructural, además del diseño proyectual.

El jurado estuvo integrado por: Prof. Arq. Jorge Prieto, Prof. Arq. Enrique Bares, Prof. Arq. Jorge Lombardi, Prof. Ing. Jorge E. Farez, Arq. Fabio Estremera, Sr. Ignacio Durcodoy, Ing. Cesar Crispiani y el Arq. Guillermo Garcia.

Los criterios tenidos en cuenta por el jurado para la evaluación de los trabajos presentados fueron:

- La integración del proyecto al entorno y paisaje y su valor simbólico como elemento referencial en la trama.

- Concepto estructural

- Síntesis Programa/ Forma / Estructura / Construcción / Tecnología adecuadas a la idea «experimental» del concurso ■

1º PREMIO. AUTORES: Sr. Diego López, Srta. Laura Massicot. TUTOR: Arq. Roberto Martelli.

Memoria

La Propuesta...

...nace a partir de la idea de representar en el edificio ciertas características de la ciudad de La Plata (como ser el trazado reticular y sus diagonales), creando un verdadero mojón referencial dentro de la trama urbana.

Este concepto surge a raíz de la estratégica posición en el que está emplazado el edificio. (Diagonal 74 y Av. 120)

Pensando a futuro y en la construcción del puente Colonia-Punta Lara, implicaría no solo un acceso a la ciudad, sino un portal de entrada y salida al país.

El visitante quedará impactado con la torre, y al reconocer su estructura, imaginaría a la ciudad de La Plata.

La realidad y la dinámica de la ciudad nos muestra un constante cambio y crecimiento, entonces suponemos que nuestro edificio vaya creciendo paulatinamente.

Esta propuesta de crecimiento se completa con la construcción de una nueva torre enfrentada de idénticas características morfológicas. En la etapa actual se simboli-

za la futura torre mediante un espacio abierto de recreación coincidentes con la superficie de la torre existente.

El completamiento de la propuesta dará lugar a un enmarcamiento de una virtual puerta de acceso a la ciudad no solo a nivel regional-nacional, sino también a nivel internacional.

La Torre ...

El Edificio de planta libre se alberga dentro de un esqueleto metálico, llámese estructura principal.

Sus plantas cuadradas proponen una enorme flexibilidad de poder contar con diferentes alternativas de armado.

La geometría responde al trazado reticular de la ciudad de La Plata con sus respectivas diagonales.

Las Etapas ...

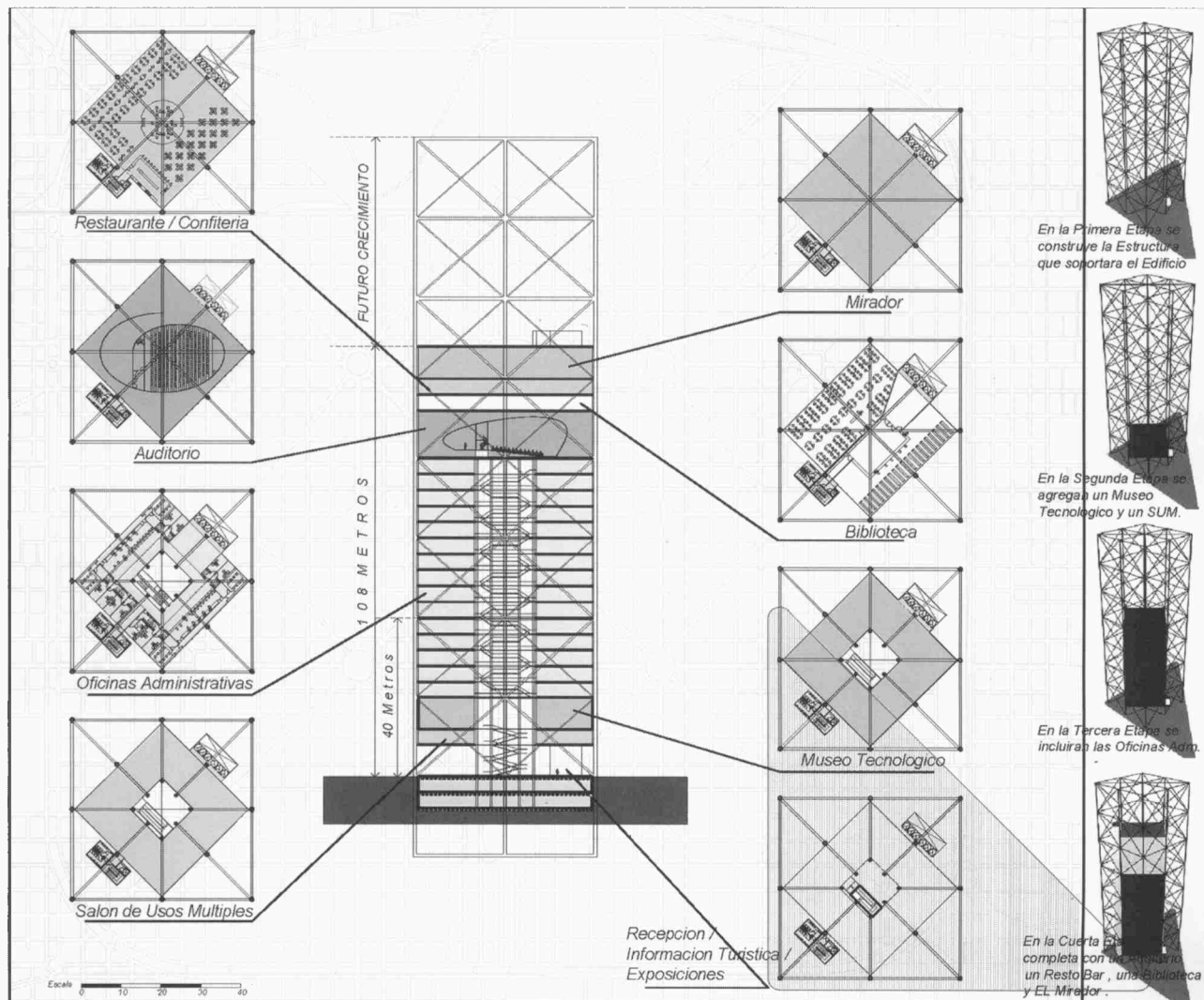
Se proponen cuatro Etapas para su materialización:

- * En la Primera Etapa se construye la estructura que soportará al edificio.

- * En la Segunda Etapa se agregarán un Museo Tecnológico y un Salón de Usos Múltiples (SUM).

- * En la Tercera Etapa se incluirán las Oficinas Administrativas desarrolladas en 15 pisos.

- * La Cuarta y última Etapa se completa con un Auditorio para 400 personas, un Resto-Bar, una Biblioteca y un Mirador ■



2º PREMIO. AUTORES: Sr. Juan Martín Flores, Sr. Tomás Bellera. TUTORES: Arq. Enrique Speroni, Arq. Gabriel Martínez.

Memoria

La ciudad de La Plata, desde su concepción, posee una planta urbana, un desarrollo característico que contempla todos los requerimientos circulatorios y habitacionales en forma ejemplar.

Un hecho urbano de esta magnitud, en medio de una llanura, sin accidentes geográficos significativos, carece hoy en día, de un hito arquitectónico, simbólico y cultural, un «lugar» desde el cual mirarse a sí misma. Una torre dentro de la trama de una ciudad produce una alteración en el paisaje. lo vertical señala una referencia, una mayor concentración, un punto de interés. tratar de tocar el cielo, observar desde lo alto, mirar el horizonte, se ha constituido en anhelos del hombre desde tiempos remotos. Hoy se hace difícil pensar la silueta de una ciudad sin estos elementos. son miradores, son terrazas, son balcones que nos permiten visualizar el horizonte circundante de manera total y que constituyen una interacción entre arquitectura y espacio público.

Es necesario la creación de un espacio que nazca a partir de pensar cómo es la ciudad, la que fue y la que vendrá y cómo serán las distintas situaciones que se conjugan, dándole un papel preponderante en este nuevo sistema. La forma de la traza de circulación vehicular y peatonal, que históricamente respondió a otros objetivos, en la actualidad se encuen-

tra desbordada, creando distintos conflictos urbanos que degradan el sector a intervenir. La ciudad es un organismo vivo, por lo tanto con la posibilidad de absorber una intervención arquitectónica que plantee un cambio de escala considerable.

Hoy el sector de los bulevares y la circunvalación, carecen de las condiciones necesarias para convertirse en principal acceso a la ciudad. los fragmentos de la antigua traza se encuentran incomunicados entre sí por la falta de una clara propuesta espacial urbana.

En consecuencia, se propone potenciar y resolver la condición de nodo, donde la torre mirador se transformará en integradora y graduadora de lo público.

El nuevo programa propone una renovación del sector.

La torre actúa como elemento de lenguaje social y urbano.

El mirador significa el espacio que objetiviza la visión, realizando los valores históricos y cotidianos de la ciudad. posicionado dentro del eje de la diagonal, hace que la trama de la ciudad de la plata quede resaltada como elemento fundamental de la propuesta.

La torre como elemento físico que se «desmaterializa» a partir de enmarcar distintas situaciones espaciales, será la gran boca de acceso y constituirá un nuevo referente de escala urbana donde la calle se establece como un vínculo que integra el edificio a la trama de la ciudad a nivel funcional y espacial. El mirador se plantea espacialmente a través de distintos recorridos, escalas, texturas y funciones, posibilitando el cambio continuo en su relación visual con la ciudad.

El «recorrido» vertical, con distintos espacios

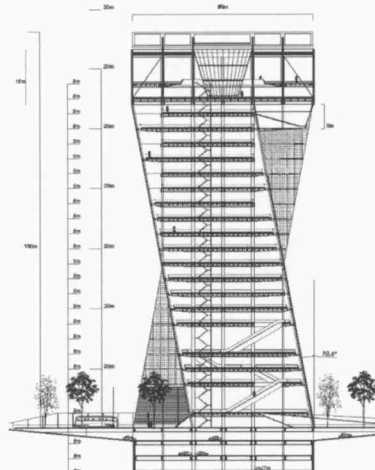
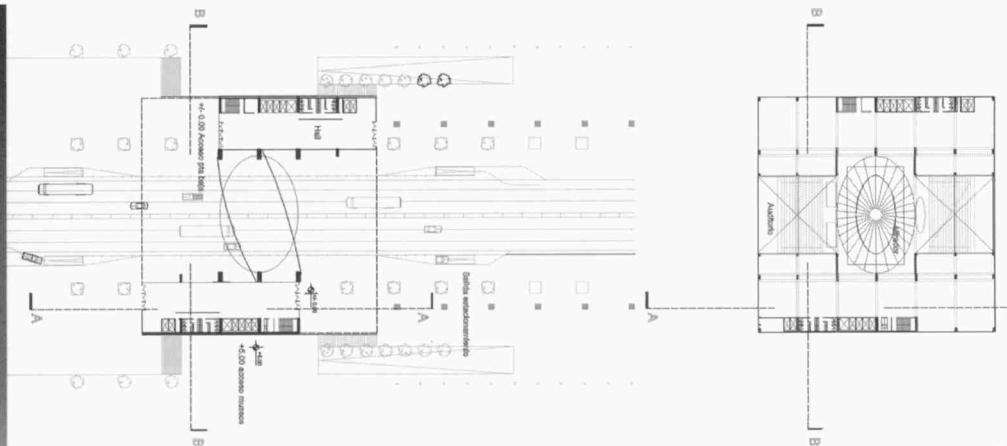
que se vinculan entre sí, es parte del contenido cultural de la torre, presentando dos tipos de espacios, unos verticales museos tecnológicos y otros horizontales que corresponden al espacio de oficina.

El posicionamiento de la torre juega directamente con la idea de cómo miramos la ciudad. pensada desde esta óptica, el río, el paisaje natural y lo construido adquieren un valor importante a partir del encuadre de los mismos dentro de un vacío y el correspondiente punto de fuga.

La morfología de la torre asume el rol multifuncional de «ciudad vertical», la cual quedará moldeada a partir de la intervención del usuario, tanto del trabajador cotidiano como del visitante ocasional. Se crean distintas relaciones espaciales en corte. por un lado, como edificio que resuelve funciones de tipo didáctico, cultural, recreativo, para el usuario cotidiano y por otro lado, se da que estos mismos espacios son parte de un recorrido «visual» que permite apropiarse de las distintas facetas de la ciudad y que constituye el «camino» de los visitantes ocasionales.

El actual tránsito vehicular dificulta, muchas veces, el normal desarrollo de la vida urbana, es decir las áreas para caminar y disfrutar.

Hoy se hace prioritario convocar a la «urbanidad del área» a intervenir. Las actividades más ponderables, tanto cívicas, culturales como recreativas y comerciales que propone el edificio, se verían potenciadas optimamente. El automóvil, «personaje» insustituible de la vida moderna, en este caso, solo interviene puntualmente y circula sin crear dificultades al entorno inmediato ■



3º PREMIO. AUTORES: Sr. Facundo Santiago López, Sr. Martín Barreneche, Srta. Valeria Rodríguez Capítulo, Sr. Martín Pablo Iacoi. TUTOR: Arq. Agustín Olivieri.

Memoria

LA CINTA QUE COSE EL CASCO Y LA PERIFERIA, SE LEVANTA Y SE PLIEGA, FORMANDO PLAZAS EN ALTURA

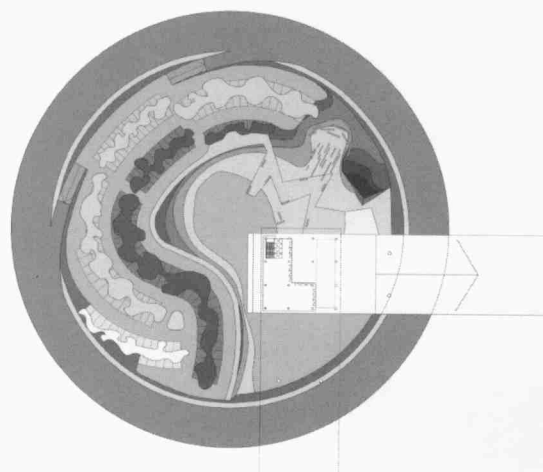
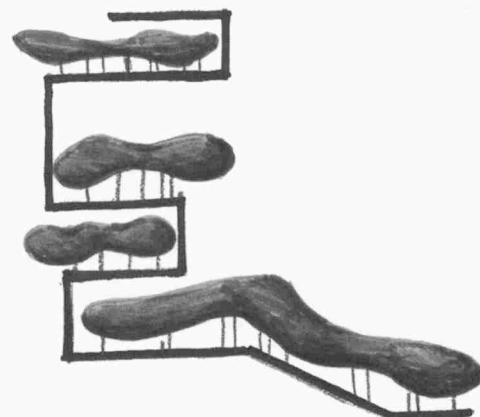
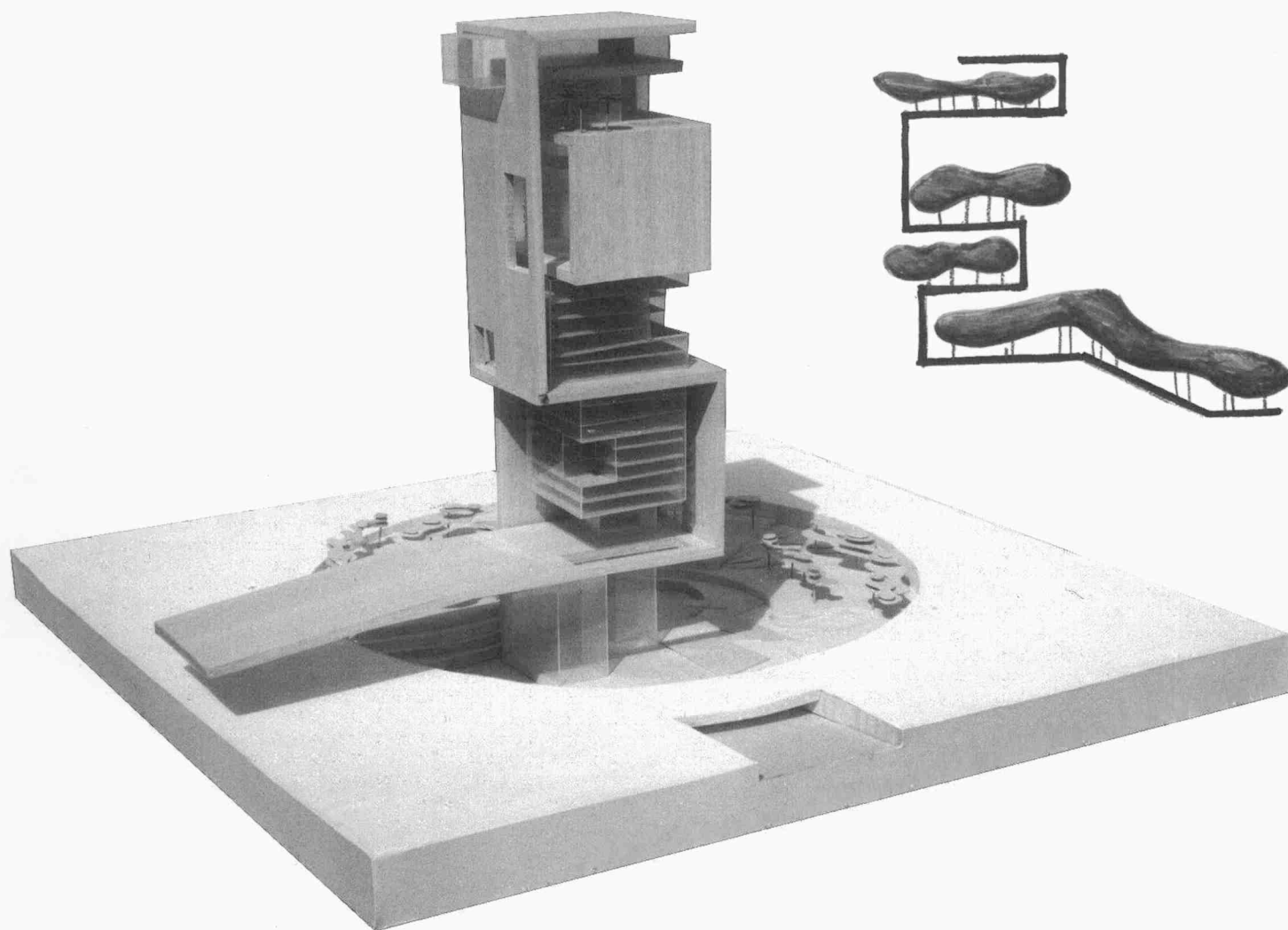
El trazado original de la ciudad de La Plata fue concebido como un cuadrado perfecto rodeado por una cinta verde, que contuviera

la forma urbana. No obstante, la ausencia de planes de crecimiento controlado, determinó que la ciudad desbordara estos límites, desparramando llenos por fuera del trazado. Así, el anillo de circunvalación dejó de ser un límite urbano, para convertirse en un fuelle de oxigenación entre casco y periferia. Nuestra propuesta surge de la intención de generar polos de atracción social y cultural a lo largo de este anillo, apuntando a la integración de los nuevos barrios con el casco fundacional de la ciudad.

En este marco, la torre nace como continuación de la cinta verde, y su «serpenteo» vertical es el punto de inflexión que da la

bienvenida a la ciudad.

A medida que se entrelazan sus cabos, se generan espacios contenidos en altura que albergan las funciones requeridas. En cada pliegue del lazo se posan las plazas elevadas, que ofrecen lugares verdes de esparcimiento y cobijan equipamientos culturales. En sus pisos más altos, se ubica el mirador hacia una trama urbana única en su tipo, donde el trazado conforma una pintura casi neoplástica. Con ese mismo criterio, el nivel cero de la torre se convierte en otra «obra» de observación, intencionando el diseño del espacio público en función de una «mirada elevada» ■



1º Mención. AUTORES: Srta. Paloma Dillon, Sr. Pablo Tranamil. TUTOR: Arq. Pablo Remes Lenicov.

Memoria

Nuestra idea nace a partir de realizar un análisis profundo de distintos temas, esenciales para este proyecto, como son; sitio e implantación, programa y funcionamiento, calidad de vida y conciencia ecológica, materialidad y tecnología, morfología y especialidad, y un momento muy particular de la sociedad argentina.

Planteados y estudiados estos temas, proponemos una solución sintética, simple, pura y austera, donde lo natural y lo artificial interactúan y se complementan.

Sitio

El sector es un punto muy particular e interesante de la ciudad, por que mas allá de ser hoy un acceso muy importante (autovia Bs.As. - La Plata) es aquí donde puntualmente se unen naturaleza y ciudad.

Llevando esta cualidad al edificio nos permite incorporar lo natural dentro de lo artificial, lo orgánico dentro de un envase puro y rígido.

Implantación

La ubicación de este prisma en la rotonda tiene un doble sentido, ser un punto de referencia marcando la unión verde gris.

Por otro lado forma parte del sistema de espacios públicos (ramblas). Además pretende solucionar el grave problema de los flujos de baja velocidad (peatón y ciclista), a partir de los accesos bajo nivel a la plaza pública de la torre.

Morfológicamente se posa sobre un solar verde y abierto otorgando pureza y claridad sin necesidad de alardes formales.

Programa, espacios y estructura

Las necesidades programáticas fueron tomadas como parte del desafío, se dispone de una sencilla planta cuadrada articulada por el núcleo de servicios, lo que nos otorga distintas calidades de espacio, flexibilidad, fluidez y síntesis. Es posible entonces el armado de pequeños lugares recepciones, esperas y despachos y además grandes

espacios como oficinas grupales, oficinas jerárquicas, restaurante, auditorio con visuales a río y patios de expansión.

Estructuralmente el concepto es muy simple losa de hormigón postesado, núcleo estructural y anillo de columnas.

Materialidad y ecología

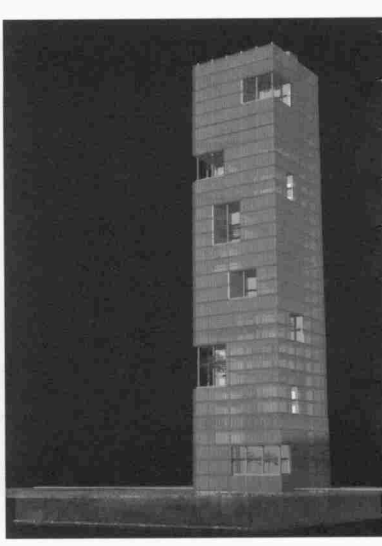
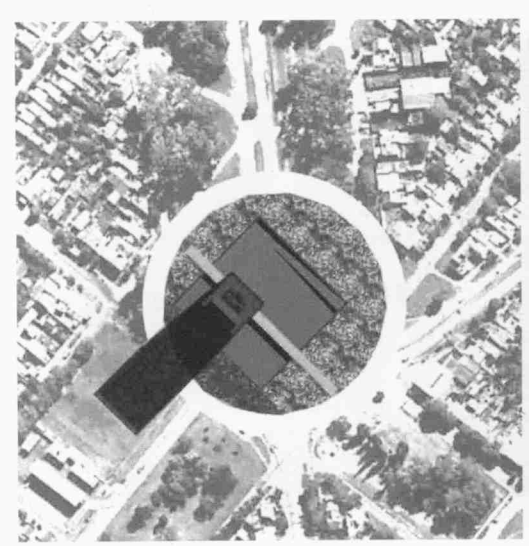
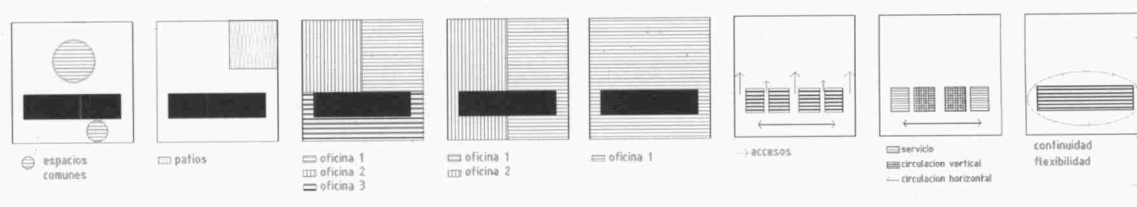
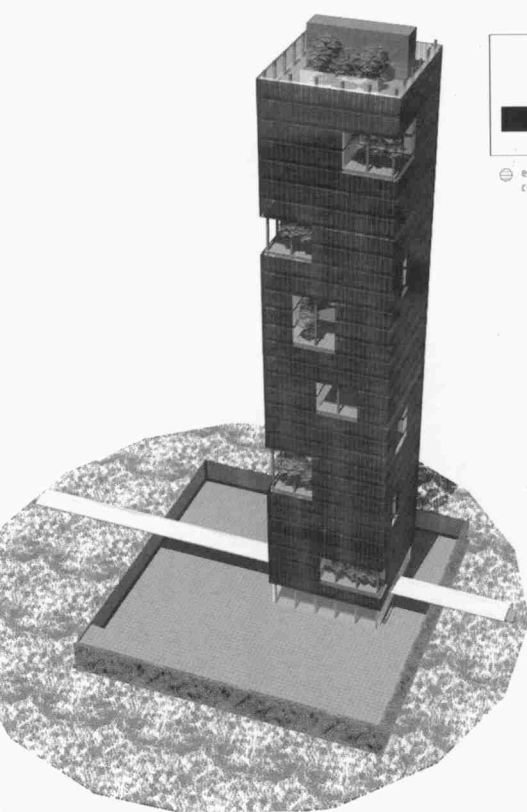
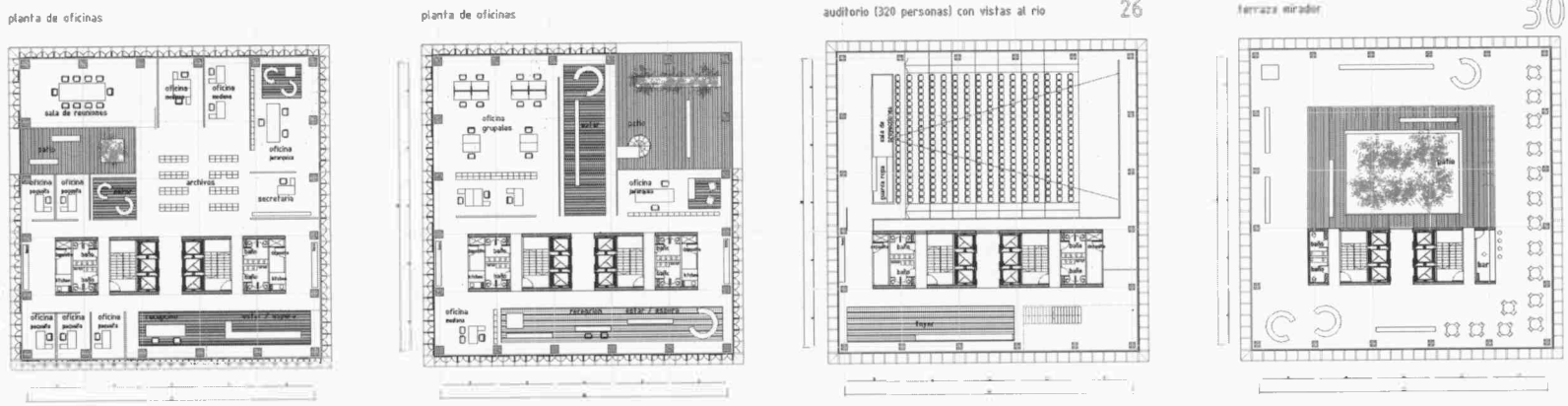
Se opto por una doble piel de vidrio más parasoles internos, que permite el ahorro de energía por climatización, y la óptima ventilación e iluminación del interior.

El efecto logrado con la piel es una imagen etérea de reflejos, luces y sombras, desmaterialización y neutralidad para con el entorno.

Jardines en altura

El sistema de patios esta pensado para que toda la torre sea un mirador en los distintos niveles, se puede observar desde ellos puntos particulares del entorno mayor, río, ciudad, bosque, puerto, campo y selva marginal.

Otro propósito de estos jardines es poner en primer plano la calidad de vida de los usuarios, llevando a ellos una porción de verde ■



2º MENCION. AUTOR: Sr. Luciano Isabella. TUTOR: Arq. Walter Guerra.

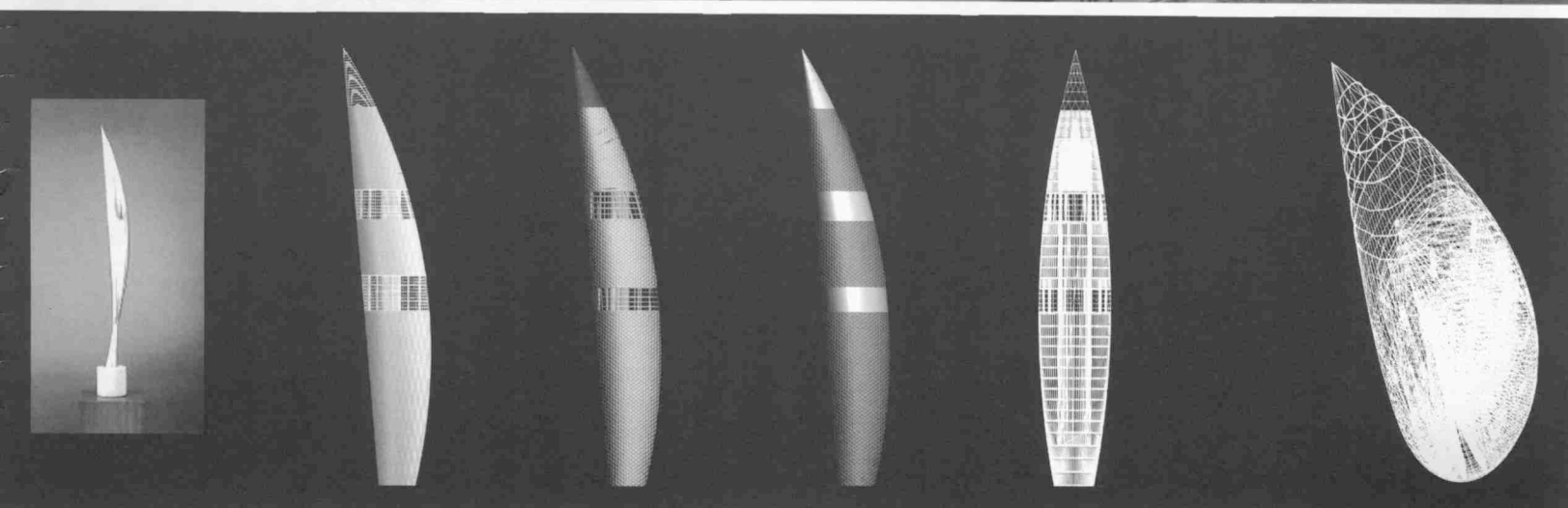
El instante previo

En todo acto creativo -sea tecnológico, científico o artístico- el camino del descubrimiento lleva al descubrimiento: así como la acción de construir es constructiva en sí, es una flecha proyectada hacia el futuro con optimismo.

La idea estimuladora que vino a mi encuentro fue la imagen de la conocida escultura «Pájaro en el Espacio» de Constantin Brancusi. La primera mirada trajo su indiscutible atractivo

estético y la percepción de su alto valor artístico. Pero inmediatamente fue la idea de la obra, lo conceptual, lo que me hizo dejar de lado otros caminos y dedicarme a desarrollar esta propuesta que presento. Es que entiendo esta obra como metáfora de la celebración de la vida, del optimismo, y es función primordial de la Arquitectura celebrarla, ser optimista. Si bien el vuelo del pájaro (o del hombre) ya está lleno de posibilidades, en esta escultura está representado el momento previo al mismo que, como todos los momentos previos, son el lugar donde todos los sueños son posibles. Entiendo que los edificios deben ser para las personas, tanto para las que los usan como

para quienes nunca entrarán a ellos, pero que al pasar los ven. También los edificios deben ser para las ciudades, porque en definitiva las ciudades son las personas, y las personas son las ciudades, por lo tanto se deben tratar poéticamente en el intento de enriquecer la vida y colaborar para que tengamos otra oportunidad. En este caso, el edificio -como todos los objetos que el hombre imagina o construye- ha sido gestado en un momento histórico determinado y para un lugar concreto, y humildemente pretendo que sea, como dice Héctor Tizón refiriéndose al Arte, «...una propuesta de eternidad, un loco, insensato, desafío a la nada». Ya que la nada queda en la esquina opuesta a la vida ■



3º MENCION. AUTORES: Sr. Juan Pablo Pruneda. TUTOR: Arq. Florencia Pérez Alvarez

Memoria

Sector

Marco Introductorio

La idea de «Torre Mirador» como acceso a la Ciudad de La Plata y Centro Turístico-Cultural, por situación de llegada, y por su cercanía y relación portuaria hace imaginar como hito, una torre semejante a «un faro», ya que las condiciones se asemejan desde cierto punto de vista.

Pero la idea no es exactamente eso, sino que la propuesta abarca mucho mas, es decir, ya que La Ciudad de La Plata no posee un solo acceso, ni esta fue ideada lote por lote, sino que todo lo contrario, fue concebida en forma integramente planificada, donde reúne los principios higienistas y funcionales, con sus servicios, equipamientos, y elementos del arte barroco y neoclásico, se ha llegado ha elaborar un proyecto que arranca desde un nivel urbano general hasta abordar el sitio dado, dándole otra bondad a la ciudad sin alterar a ésta.

(...)

El Sitio.

Como primera aproximación al lugar, nos

encontramos con un sitio multifacético, donde convergen distintos puntos, esto genera un grado de tensión, el cual deber ser contenido en todos sus aspectos, tanto en accesos como actividades, integración, distribución, llegada, etc., es decir, un punto critico donde el edificio implantado tendrá que actuar como rotula de situaciones dispares. Por ese motivo, su desarrollo, si bien es una torre esbelta que contiene la mayor parte del programa, esta a su ves absorberá y tomara con sus mismas características el entorno inmediato, el cual posee sectores de reposo y movimientos, generando así un gran foco que albergara las situaciones o tensiones citadas anteriormente, sin obviar los aportes de los barrios periféricos y las situaciones que genera la cinta envolvente. De esta forma se genera para el área de implante una jerarquía con ciertos puntos de inflexión entre lo urbano y la periferia, dando el naciente sitio propuesto nuevos aportes, relaciones y carácter al lugar.

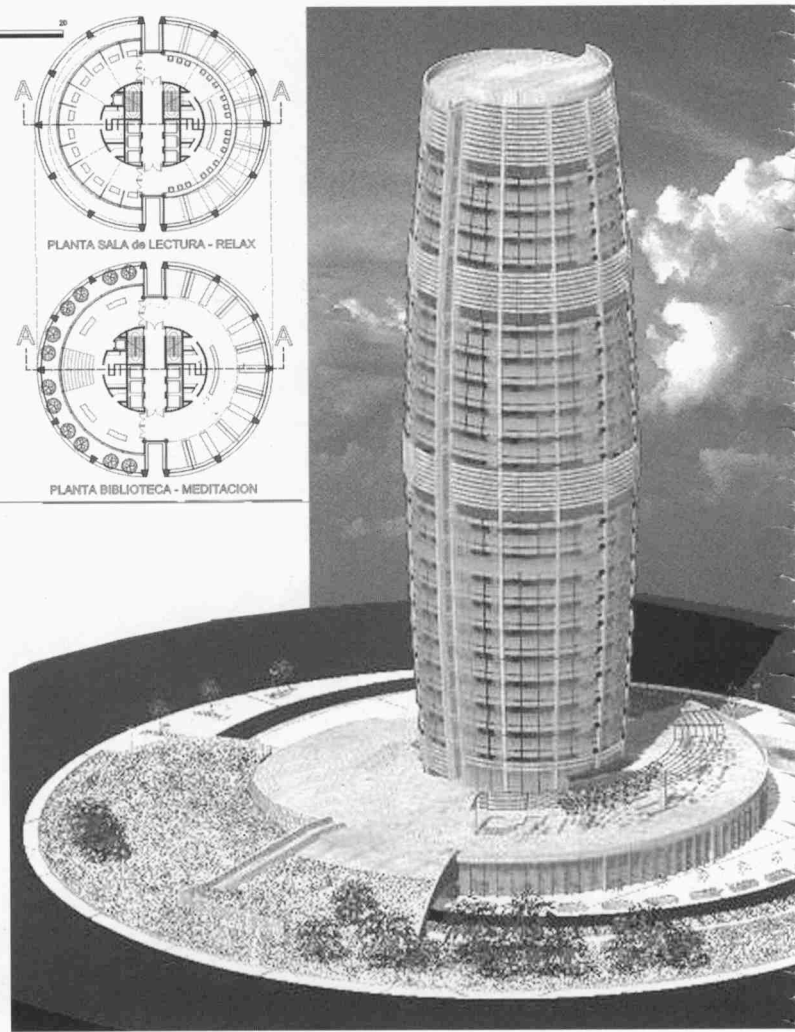
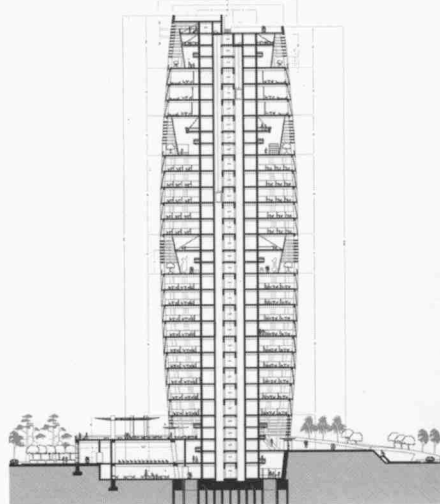
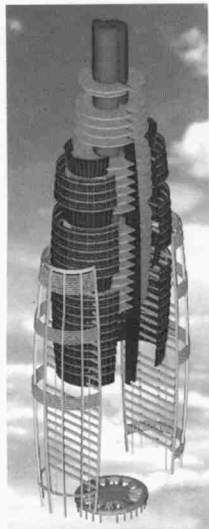
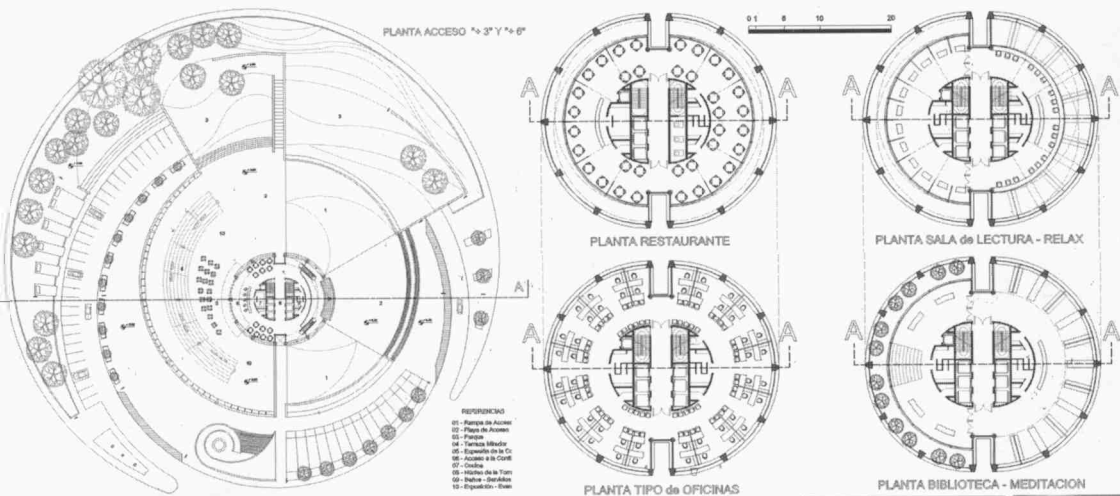
(...)

De La Idea a La Torre

Ya metidos en el área dada, sumado a lo establecido como pautas, se le incrementa la idea de desarrollo e implante en el sitio. Como todo inicio, que parte de un principio, se ha tomado como parámetro a la ciudad, es decir, el desarrollo de una ciudad tipo, que viene establecido desde nuestros orígenes a

un nivel histórico - cultural, la cual surge con una plaza principal, un centro de composición urbana y núcleo cívico, donde se ubican los edificios emblemáticos que concentran la mayor cantidad de personas por sus usos y simbolismos, mientras que el resto de las construcciones se van acomodando alrededor de estos de acuerdo a su función. A partir de ahí, con un cierto orden se establecen las comunicaciones y criterios de relaciones entre si.

Este desarrollo nos llevo a la resolución de la torre donde esta pretende acomodarse a su implante de la misma forma, actuando su núcleo como punto de partida y eje central, mientras que el programa se irá acomodando al sistema de movimientos verticales que actuaría de comunicación entre los distintos propósitos que albergaría dicho edificio, dando lugar a que las funciones se sustraigan o superpongan, se agrupen o se dispersen por conveniencia tal cual se desarrolla en la ciudad. De la misma manera se procederá a resolver los niveles de accesos, ya que contienen funciones mas plásticas y serán los encargados de fundir la torre con el sitio, incorporando los flujos de movimientos, tanto de llegada como de recorrido. Por eso el basamento absorbe como primera instancia el marco barrial que se compone de una parte estática y otra dinámica, logrando así un equilibrio y relación con el sector ■



4º MENCION. AUTORES: Sr. Ignacio **Gabrinco**, Sr. Rodrigo Hernán **Grassi**, Sr. Carlos Manuel **Menna**. TUTOR: Arq. Lorena **Eguiguren**.

Memoria

«... Vitrubio tiene un libro de recetas, te dice exactamente como se debe construir un edificio, el nombre de las columnas, las proporciones, y el academicismo consiste en mejorar un poco el empleo de los ingredientes, te dice también como hacer ciudades, te muestra las diferentes topologías, te da las recetas del arte urbano... y después de golpe tenemos la vivencia de un cambio de territorio, todo el mundo ha venido a las ciudades, estas ciudades han explotado, tenemos que intentar mantener cierto número de reglas fundadas en general sobre la planificación. Nos hemos vuelto a encontrar ante la imposibilidad de utilizar recetas previas... esto quiere decir que a partir de este momento entramos en otra estrategia donde estamos obligados a ser un poco más inteligentes, obligados a hacer un diagnóstico en cada caso, obligados a considerar que la Arquitectura no es la invención de un mundo, sino que existe simplemente como un extracto geológico aplicado sobre el planeta en todas las ciudades.»
 JEAN NOUVEL («Los objetos singulares»)

Actuar sobre la ciudad de la Plata siempre constituye un desafío debido al carácter sacro

de su diseño sistémico. Más aun el hacerlo sobre un borde que anuncia transformaciones territoriales por su condición de acceso principal de la ciudad, donde se conjuga la ciudad diseñada, la ciudad espontánea, y lo suburbano.

Integrar el edificio al sistema de la ciudad sin profanarla, pero si modificando y caracterizando el paisaje, fue una idea fuerza desde el comienzo. No solo se respeta el sistema urbano, sino que además se lo potencia y se lo pone en evidencia. El conjunto funciona como una pantalla que refleja y refracta su contexto.

El volumen desarrollado emerge como un referente para la ciudad, y el territorio es un encuadre del paisaje lejano.

La torre aparece como una metáfora de la ciudad, a partir de reutilizar de forma conceptual los patrones que rigen la composición fundacional.

El edificio nace desde el parque lineal con dos brazos rampados que contienen funciones, y que se unen en ángulo recto en el solar de la rotonda elevándose e internándose en la piel del edificio interpenetrando y uniendo una secuencia de volúmenes y vacíos a modo de espacios públicos.

Así, haciendo una analogía a la grilla de verdes que con diferentes escalas se ubican rítmicamente en la trama de la ciudad, aparece un sistema de vacíos que corresponden a espacios públicos (plazas) que

articulan las áreas del edificio.

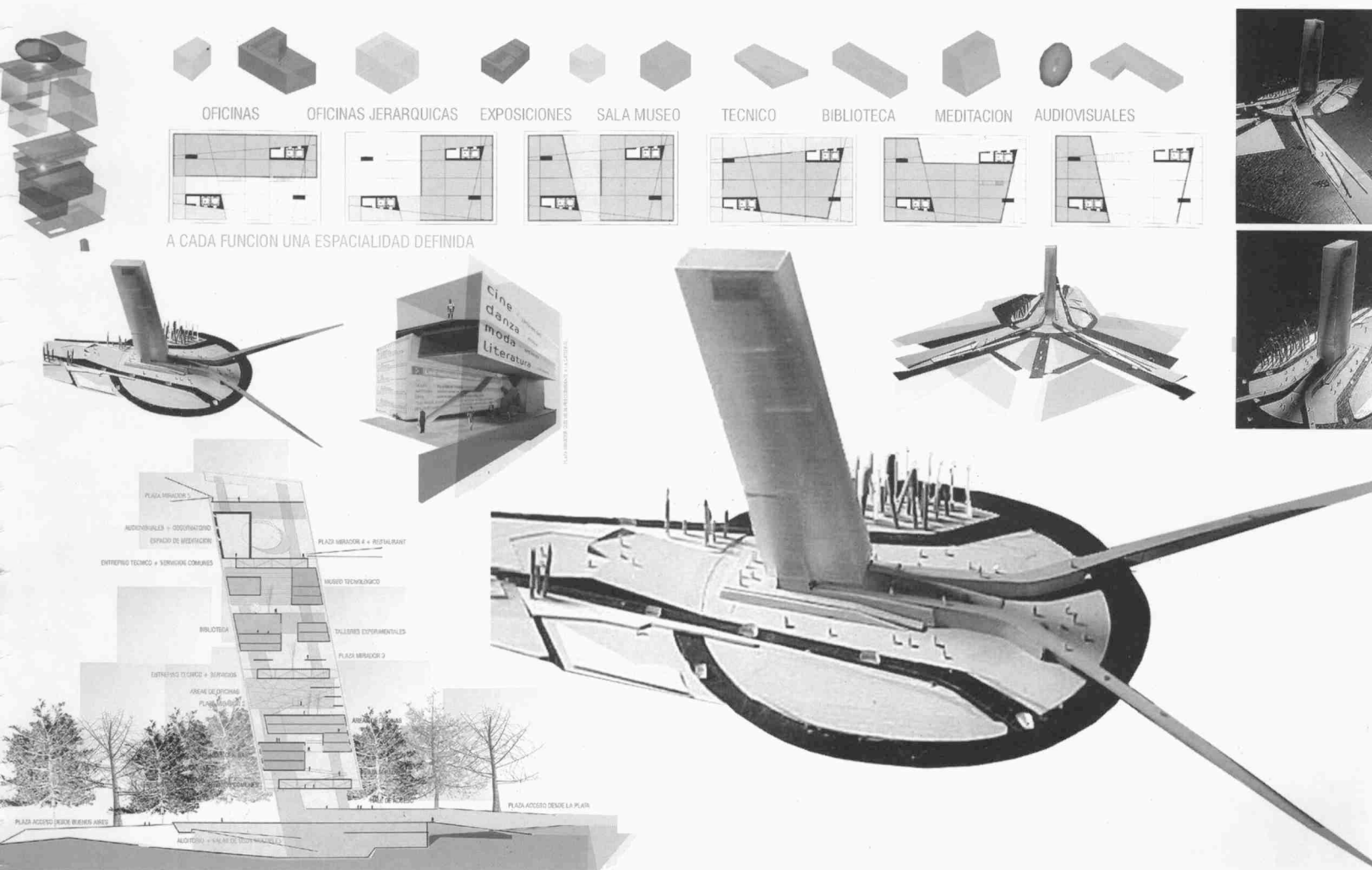
Los programas están contenidos a su vez por volúmenes independientes, diferenciados por su materialidad dentro de la piel del edificio. Esta idea responde al patrón del edificio público Platense que se implanta en una manzana rodeada de espacio verde, percibiéndose así el volumen completo y destacándose así del resto de la morfología de la ciudad.

Las circulaciones en el edificio son como pequeñas calles verticales. Sus transformaciones a lo largo del recorrido, aglutinan los diferentes volúmenes y los vacíos. El vacío a la vez aglutina diversidad y da identidad al conjunto edificado.

La estructura portante es a la vez estructura circulatoria, formada por los dos brazos, que teje los espacios y funciones integrando todo el conjunto con el sistema de vacíos de la ciudad. La idea se sintetiza en integrar en una misma cosa, el lugar de emplazamiento con el edificio y generando un nuevo paisaje a través de la Arquitectura.

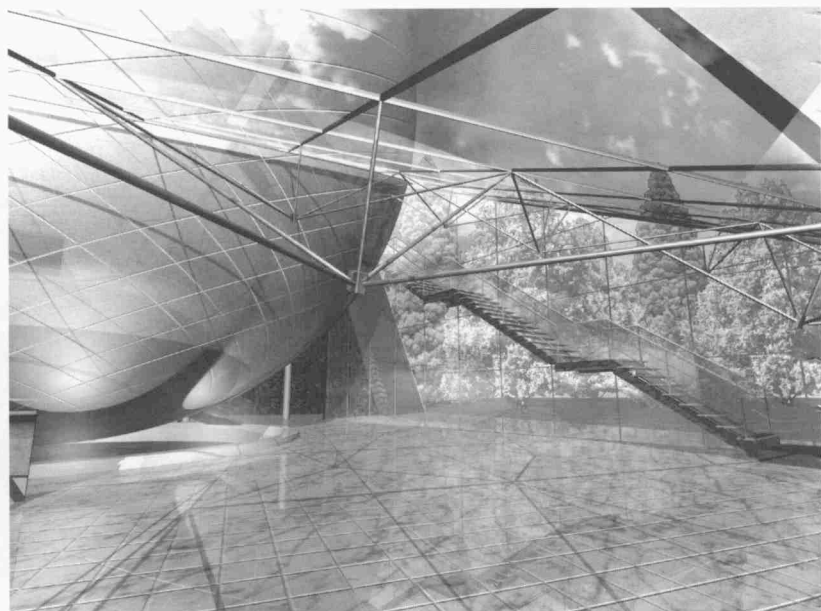
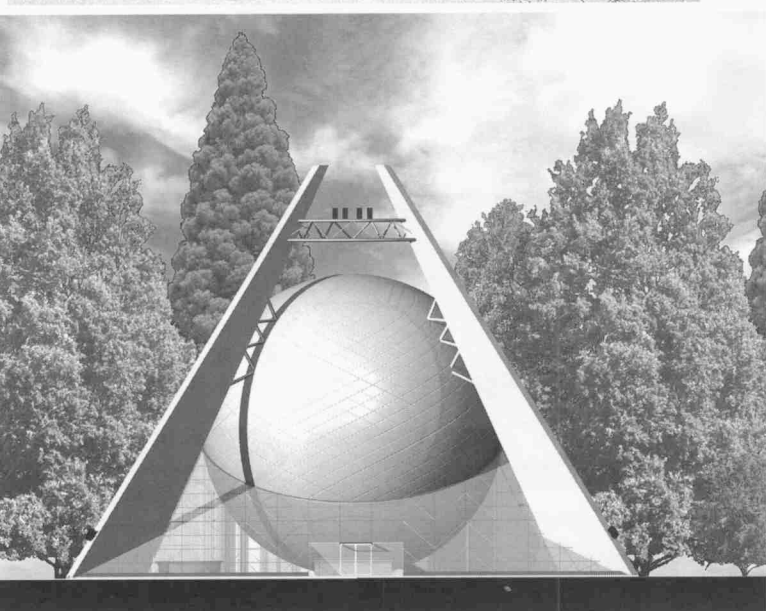
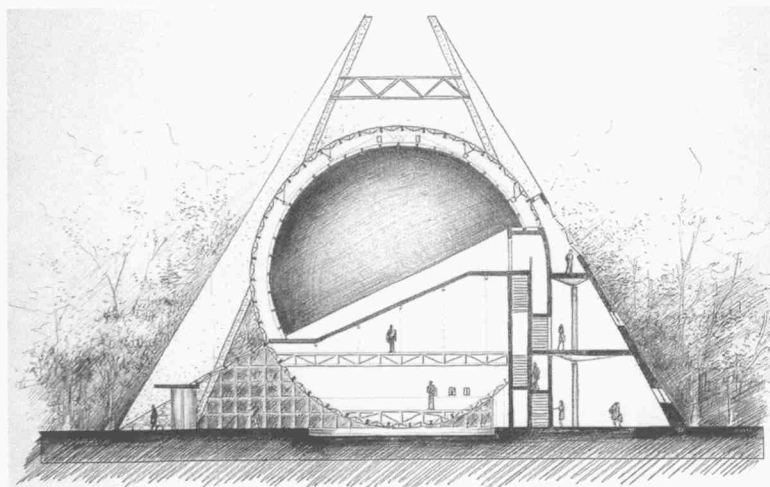
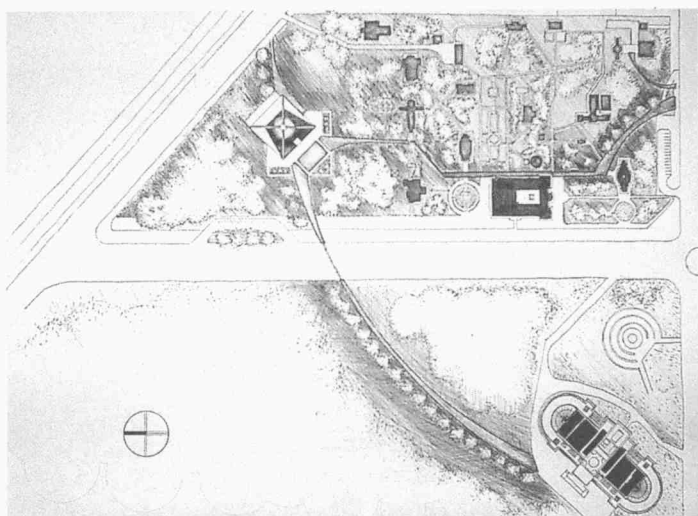
El proyecto articula el paisaje, donde los volúmenes y los espacios exteriores se fusionan para generar espacios públicos de relación, tejiéndose lo público y lo privado en un continuum.

Más que generar respuestas con un prototipo de torre, la solución implica reflejar su contexto, donde el resultado emerge de la propia ciudad ■



Concurso de Ideas «Planetario en el Paseo del Bosque de La Plata»

La Universidad Nacional de La Plata a través de las Facultades de Ciencias Astronómicas y Geofísicas, y de Arquitectura y Urbanismo, llamó a Concurso de ideas para dotar de un planetario al complejo del Observatorio Astronómico, ubicado en el Paseo del Bosque de La Plata, como complemento de las actividades de Docencia, Extensión y Difusión Científica que se desarrollan actualmente en ese sitio. En la actualidad los edificios históricos del Observatorio, en su mayor parte albergan los gabinetes y laboratorios de Investigación y se han reconvertido áreas específicas para ser dedicadas a la extensión, como los telescopios como museo temático. Junto a esto, una importante afluencia de visitantes recorren hoy el conjunto que integran el Jardín Zoológico, el Museo de Ciencias Naturales y el Observatorio. Dicho conjunto dedicado de hecho a las Ciencias de la Naturaleza, funciona actualmente separado por temática. El presente concurso se desarrolló como espacio de reflexión, debate y posterior formulación de ideas para la recualificación y puesta en valor de tan importante sector de la ciudad de La Plata. Las propuestas de los participantes -Docentes y Alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo exclusivamente- que se consideren valiosas serán tomadas como base para la elaboración del Proyecto definitivo ■



PRIMERA MENCION. AUTORES: Arq. Cristian **Willemoës**, Arq. María Carolina **Ruiz**, Srta. Analía **Jara** (alumna)
 COLABORADORES: Arq. Max **Rylands**, Arq. Mara **Pacheco**. ASESORES DE PLANETARIOS: Sr. Luis **Trumper**, Sr. Raúl **Melía** (Planetario Carl Sagan - Córdoba). CONSULTORES: Arq. Evelina **Belardinelli**, Arq. María Eugenia **Starowicz**.

La construcción de una idea

En la actualidad, innumerables ejemplos pueden encontrarse destinados a edificios para Planetarios. En muchos de ellos se identifica una voluntad de referencia a la cultura donde se encuentran emplazados u analogías a conceptos tecnológicos o visuales. Característica común en muchos de los casos es la intención de manifestar la morfología del domo como elemento tipológico dominante. Parecería oportuno desarrollar algunas de las ideas que condujeron a la Astronomía actual como aporte al desarrollo de una propuesta que sintetice una visión contemporánea asociada al conocimiento universal. Desde la más remota antigüedad, el hombre ha estudiado el cielo, dejando huellas en su arquitectura o co participando con ella. El ideal arquitectónico de los antiguos egipcios ha tenido su más pura expresión en el tipo

funerario de la pirámide. El espectador que mire cualquiera de las cuatro caras de una pirámide percibe solamente la superficie unitaria del triángulo isósceles, cuyos lados, con su contorno tan definido, no hacen pensar en absoluto en la conjunción que se efectúa detrás, en profundidad. La pirámide debería definirse sobre todo como obra plástica, más que arquitectónica. La individualidad material, entendida en sentido oriental antiguo, no podía encontrar una expresión más completa.

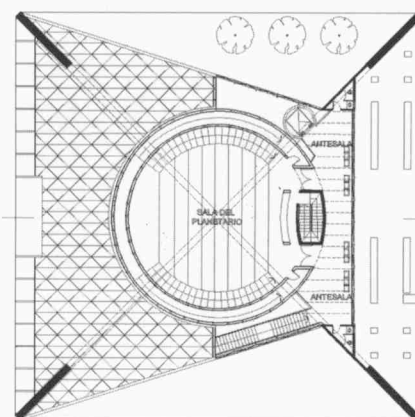
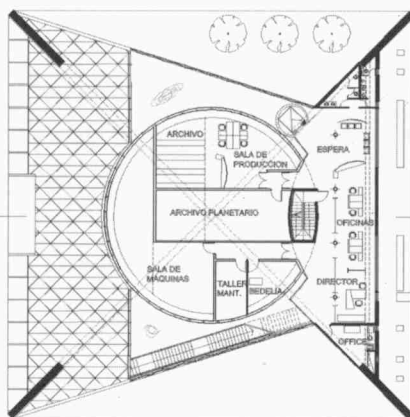
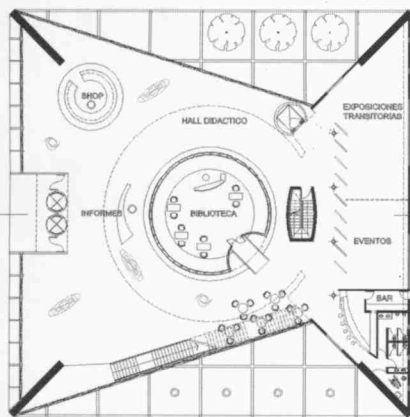
Visto desde fuera, el templo egipcio se presenta, con sus muros inarticulados, como una tangible unidad del mundo: el interior se subdivide en microcosmos, llenos a su vez de formas singulares.

El hallazgo fundamental del arte egipcio fue el descubrimiento de las posibilidades de expresión inherentes a las superficies planas. Esto es válido para todas las artes: arquitectura, pintura y escultura. Todo estuvo sometido a las leyes de la superficie plana. Mediante el uso de este elemento abstracto, con la misma moderación, se lograron las formas más altas de expresión.

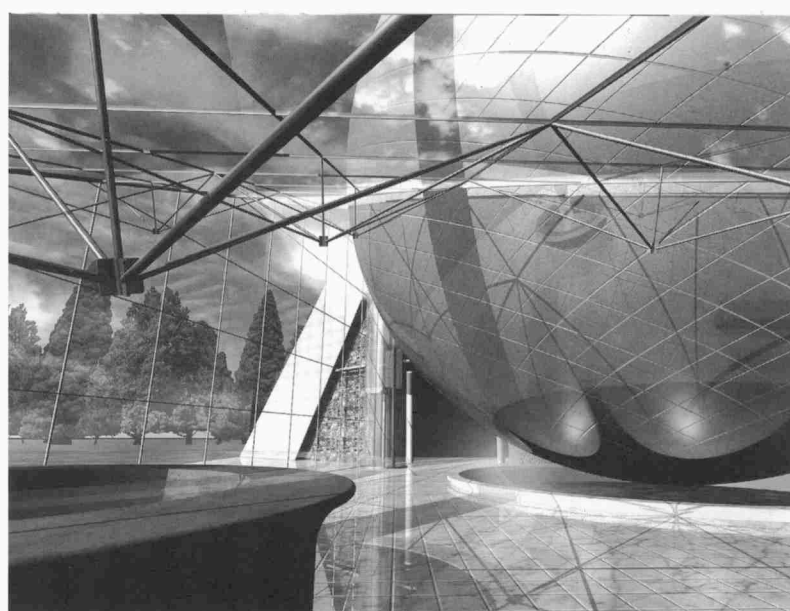
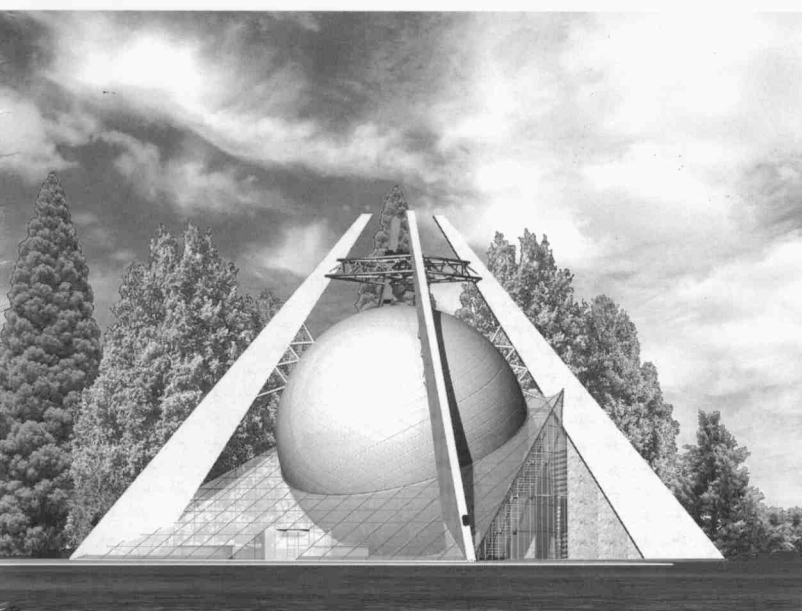
(...) Las pirámides son el triunfo de la forma abstracta pura. El hombre levanta su obra con sus propias manos y la opone a la infinitud del espacio cósmico. A través de

su impacto simbólico, la pirámide, obra del hombre, se une con la eternidad y hasta compete con ella. (...) Johannes Kepler pensó que en la geometría de Euclides vislumbraba una imagen de la perfección y del esplendor cósmico. (...) La riqueza de las referencias históricas entre arquitectura y astronomía, conlleva inevitablemente a una idea de síntesis de esta evolución, la «Pirámide Virtual» con su geometría matemática que se identifica por sí misma. (...) La propuesta del presente concurso de integrar el conocimiento de las ciencias, en una sala multimedial, emplazada en combinación con el Observatorio Astronómico, el Museo de Ciencias Naturales y el Zoológico induce a la necesidad de pensar en tecnologías de proyección que permitan representaciones para las diferentes ciencias, desde «Un Viaje al Interior del Cuerpo Humano», «La Vida de los Dinosaurios» hasta «Un Viaje hasta los Confines de Universo».

Los sistemas de video inmersivo son la solución para este tipo de representaciones, ya que pueden proyectar cualquier tipo de imagen, sumado a que la distribución perimetral de los proyectores de alta potencia lumínica y resolución, liberando el espacio central de la sala, permitiendo albergar mayor cantidad de espectadores ■



Página anterior: implantación y corte A-A. Esta página: Planta baja, planta primera y planta segunda respectivamente.



PRIMERA MENCION. AUTORES:
Gabriel **Santinelli**, Gustavo **San Juan**,
Nestor **Basilota**, Mariana **Melchiori**,
Graciela **Viegas**, Victoria **Barros**, María
Soledad **Silva**, Paula **Julio** y Sofía **Medici**.

Algunas precisiones en la construcción del espacio público.

En búsqueda del mejoramiento de la calidad de vida urbana de nuestra ciudad, se precisó una propuesta que definió las actuales y futuras relaciones entre el bosque y sus edificios emblemáticos, esto nos llevó a preguntar: Cuáles son los criterios de valoración que definen las relaciones entre Cultura y Naturaleza en los actuales tiempos, en nuestro aquí y ahora, en nuestra ciudad, en nuestro mundo, en otras palabras, en nuestra cultura. Si bien consideramos que la Naturaleza no es más esa Naturaleza virgen y bella como lo expresaba la estética del Romanticismo del siglo pasado, tampoco la definimos como un enorme mecanismo, una máquina que hay que hacer marchar conforme a nuestros propósitos, como lo expresó la Modernidad. Somos partícipes de una postura que reconsidera estos conceptos, explorando un encuentro entre el hombre y el Mundo, «...la ciencia describe el Mundo desencantado, el Arte, re acomoda nuestra visión del Mundo y permiten entrar en ámbitos vedados al lenguaje enunciativo...» Abordar la complejidad que la temática

instala, nos motivó a ampliar enfoques y miradas, algunos más científicos, otros más artísticos, entrecruzando y jerarquizando los criterios de valoración que cada uno de ellos define.

Intentar entender las relaciones existentes entre el Bosque y sus Emblemas, nos indujo a ir más allá de su objeto arquitectónico en si, de su forma.

Cuál debería ser la lógica proyectual de un nuevo edificio en el Bosque de nuestra ciudad? Cuál es la actual lógica del Bosque y cuál es la valoración de su Paisaje?

Muchos fueron y son los interrogantes, los cuales intentamos definir mediante las siguientes lógicas proyectuales.

Lógica del bosque

Este espacio público de la ciudad se organiza a través de una arteria principal asociando espacios públicos significativos de nuestra cultura, los cuales generan un ámbito inedito para la región.

Se reafirma el itinerario entre el zoológico, el Museo de Ciencia Naturales, el Teatro del Lago y el Observatorio, valorizando el eje estructurador.

Lógica edilicia

El edificio planetario conforma y se conforma desde la simultaneidad de dos estrategias yuxtapuestas.

Por un lado define un recorrido sin comienzo, sin final, una sutil rampa verde la cual permite en su recorrido observar desde diferentes perspectivas el bosque y sus imaginarios.

Un recorrido conformando infinitas perspectivas tangenciales, un recorrido que propicie el propio descubrir. Observar los reflejos de las brillantes cúpulas sumergidos en las violáceas copas de un jacarandá. Por el otro, un recorrido hacia su propia interioridad, un paseo de exposiciones que alterna el contacto con el exterior por medio de articulaciones, las cuales están orientadas hacia diferentes puntos focales.

Lógica del paisaje

Valorizar el parque nos permitió descubrir una infinidad de singularidades. Encontrando en sus estratos una «constelación» infinita, que se define y redefine en la propia subjetividad, a la cual es imposible acceder, objetivar. Nuestro único rol es cualificar el escenario, mediante mínimos y posibles gestos.

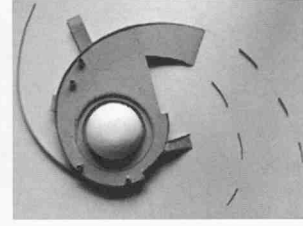
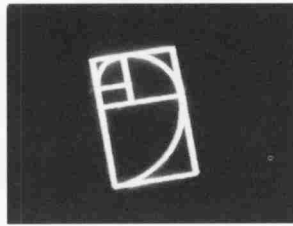
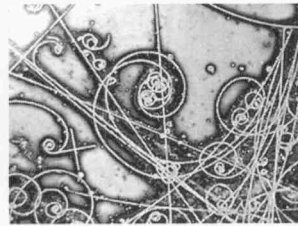
Lógica del color

La rica y valiosa forestación existente fue enfatizada mediante pequeños trazos estacionales de color potencializando sus contrastes.

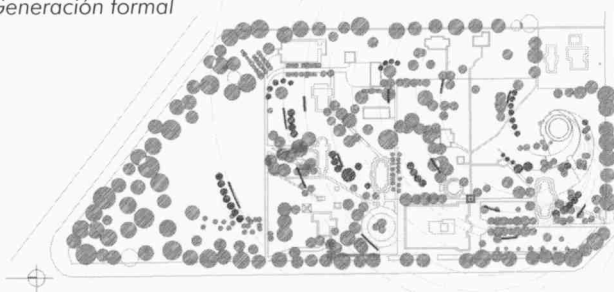
El paisaje artealizado por la mano del artista, crea y es a su vez creado en un profundo y sutil diálogo entre Naturaleza y Cultura.

Lógica formal

El programa propuesto por el concurso, un ámbito educativo, con el objeto de entender lo infinito y sus propias leyes, nos llevó a descubrir la poesía inmanente entre edificio y parque, para lo cual se adoptaron como ideas generatrices de la propuesta, lógicas tales como las ideas de «constelación» y «galaxia» ■



Generación formal



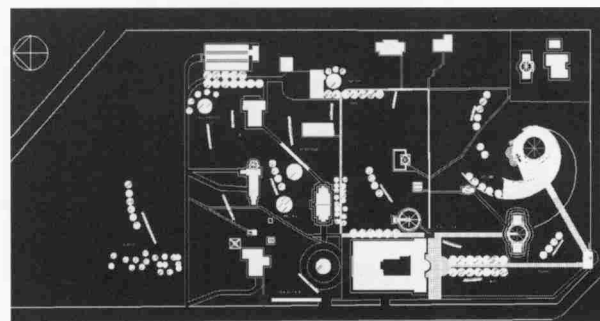
● Propuesta de otoño ● Propuesta de primavera ● Gingko bulbosa ● Conifera
La propuesta es fundamentalmente, agregar color al parque reforzando el existente. El rojo y el amarillo que se distinguen en esta estación, se enfatiza incorporando especies como Gingko y Liquidambar.

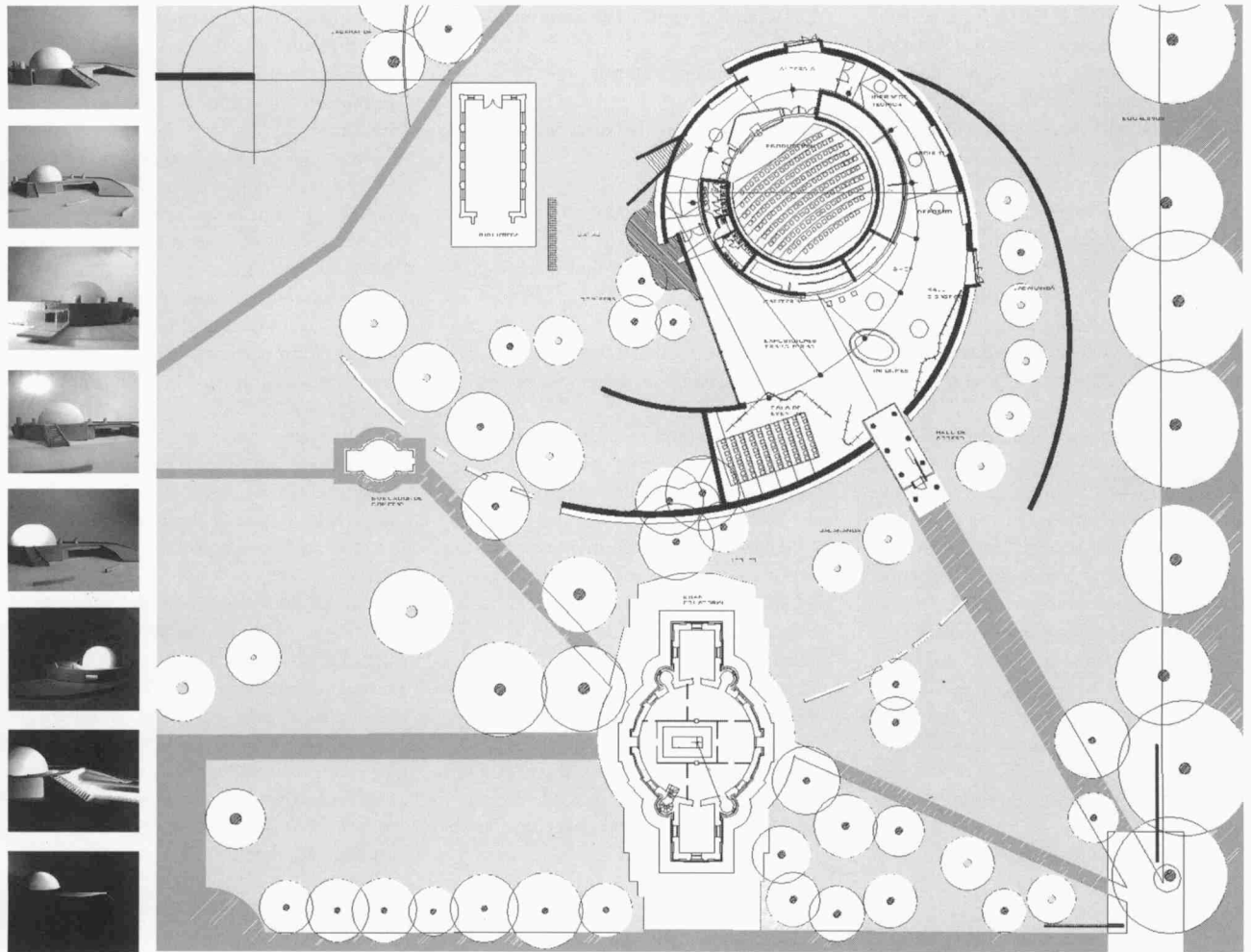
Propuesta de color en otoño y primavera



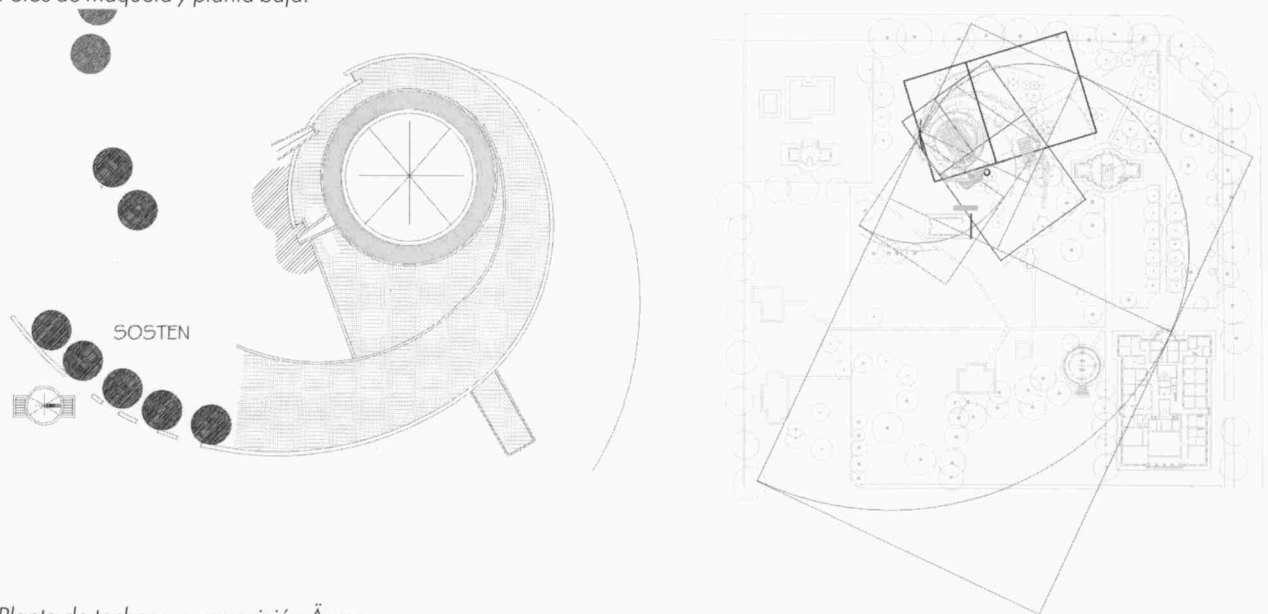
● Propuesta de primavera ● Propuesta de otoño ● Palo Borracho ● Puzos de Vaca
Por ser pocos los ejemplares con floración que incorporan color al fondo verde durante la primavera, las especies autóctonas, son los ejemplares que agregan color. Esas tonalidades serán mantenidas, y del mismo modo que en otoño, reforzadas. Es decir, la identidad del parque se conserva y guía a la intervención propuesta.

Propuesta de forestación e implantación general

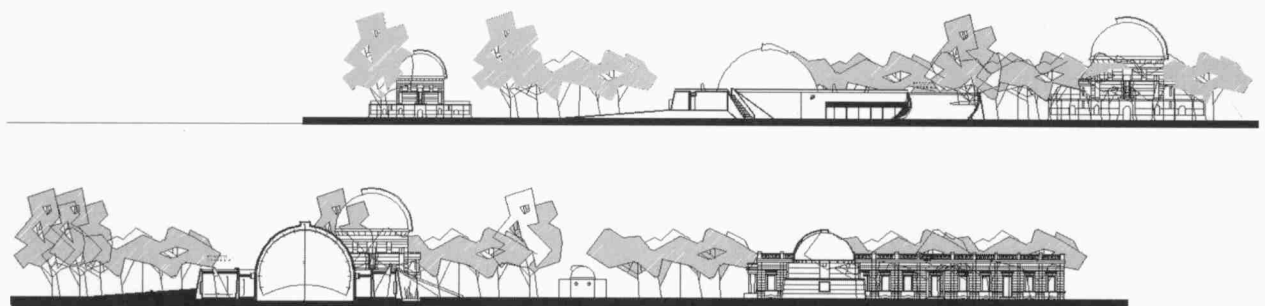




Fotos de maqueta y planta baja.



Planta de techos y composición Áurea.



Vista desde el parque y corte de cúpula.

PRIMERA MENCION. AUTORES: Arq. Pablo Esteban **Murace**, Sr. Andrés **Panizzo**, Sr. Germán **Daule**, Sr. Javier **Stazzone**, Sr. Patricio **Connel**. COLABORADORES: Sr. Martín **Lescano**, Sr. Sebastián **Vicenti**.

Memoria Descriptiva

El llamado a Concurso de ideas para el Planetario de la Facultad de ciencias astronómicas y geofísicas de la UNLP en el paseo del bosque nos plantea una serie de temas que consideramos de suma importancia su esclarecimiento para lograr una responsable proposición.

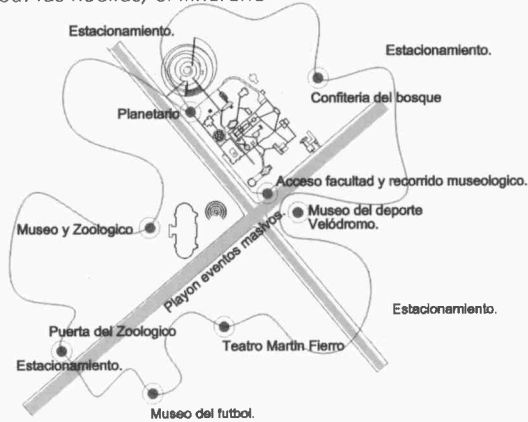
Entendemos que hoy el tema plantea la resolución de un segmento que forma parte de una realidad mayor, que es el paseo del bosque, por lo tanto las proposiciones tendrán que estar enmarcadas dentro de ideas generales, sobre un ideal de parque a futuro, para así lograr un soporte, un hilo conductor, un proyecto a cual seguir en cada intervención, con el objetivo de lograr un bosque único e integrado, totalizado, y no seguir construyendo mas fragmento de esta realidad, mas de este bosque desmembrado.

Las escalas del problema; el entendimiento.

El bosque.

El área museo, teatro, astronómicas etc ...

El área: las huellas, el itinerario



La zona del bosque



La facultad de ciencias astronómicas y geofísicas.

El edificio del planetario.

Las ideas fuerzas/ las diferentes escalas: (los postulados)

El bosque:

* El entendimiento como parque urbano regional,

* La recuperación del bosque como espacio público activo.

* Potencializarlo como parque cultural, educativo, recreativo y deportivo amateur, (suplir las necesidades de la sociedad contemporánea).

* Definirlo como unidad a partir de lograr el continuo espacial hoy perdido a causa del tráfico ajeno al funcionamiento específico del bosque.

* Redefinirlo paisajísticamente incorporando las cuatro estaciones del tiempo como temas de intervención.

El área:

* Potenciar el carácter científico / cultural / recreativo del área a partir de generar recorridos que organicen los nuevos itinerarios.

* Reestructurar el área a partir del reconocimiento y puesta en valor de las huellas de la historia particular del sitio, entendidas como testimonios de un pasado a incorporar en la conciencia colectiva.

* Redefinición de los límites internos actuales causantes del fraccionamiento del área, a partir del entendimiento de espacio continuo, público y trasvasable.

El Sitio:

* Redefinición de los límites con el objeto de generar el continuo vacío público, consolidando la idea de la universidad como institución pública, abierta, laica, libre, al servicio de la comunidad, interesada en extender, transferir, difundir el conocimiento la comunidad de la cual forma parte.

* Estructurar el recorrido museístico y potenciarlo incorporando los jardines temáticos didácticos.

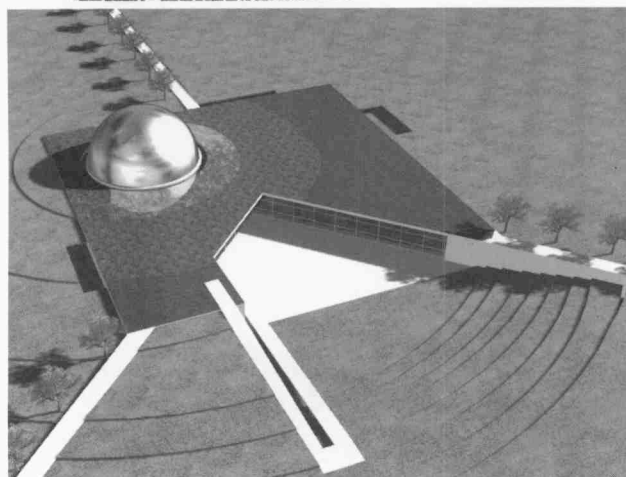
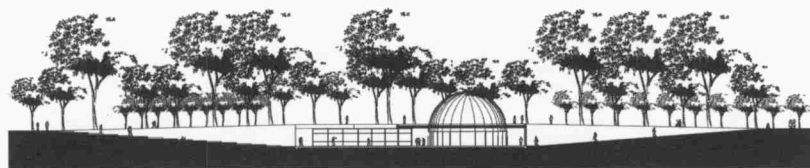
El Edificio:

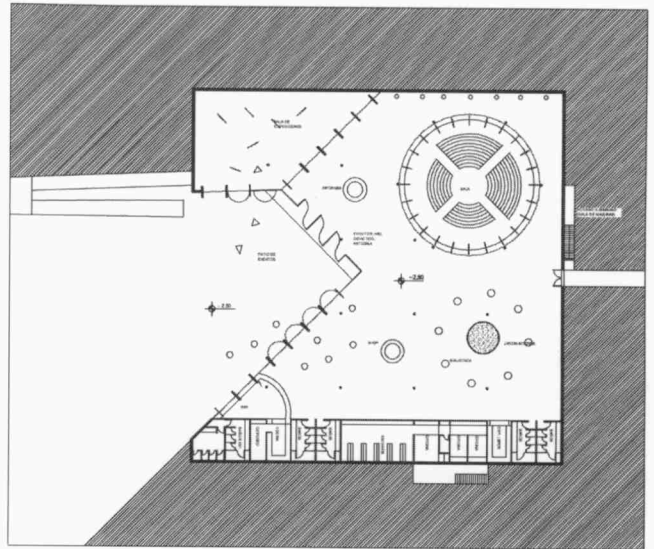
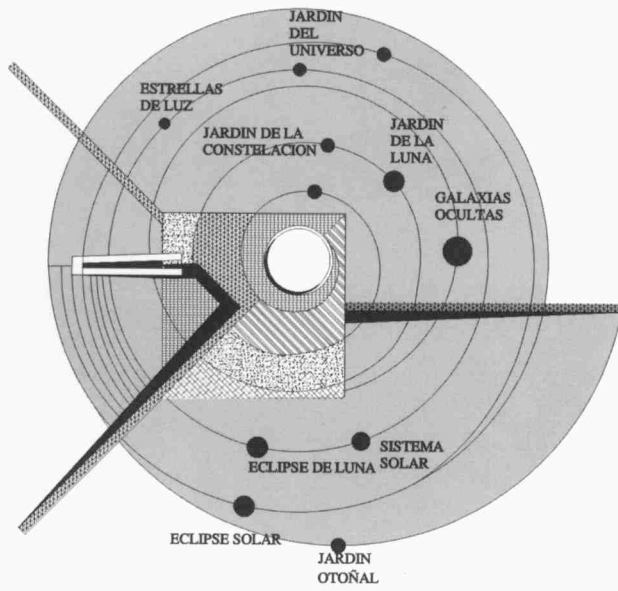
* El edificio se supedita a la propia condición del lugar, a la condición de vacío, por lo tanto la idea apuesta a «construir el vacío», planteando el completamiento programático del concurso incorporando «los jardines temáticos didácticos»; donde visitante perdido en el bosque encuentra el claro, la luz, el conocimiento.»

Este claro, este sector carente de forestación es el lugar elegido, a partir que nos permite ubicar el edificio manteniendo cada uno de los árboles existentes, condición básica para con el objetivo de preservar el patrimonio forestal existente y así conservar las cualidades ambientales del lugar ■

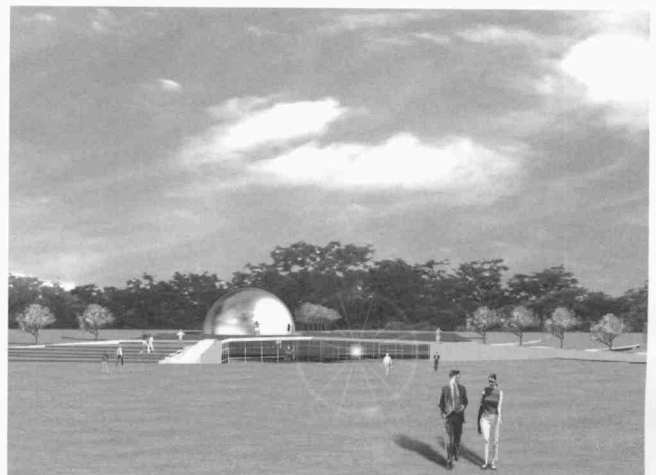


Corte longitudinal





Planta nivel 0.00 y planta nivel -2.50



MENCION HONORIFICA. AUTORES: Arq. Viviana Schaposnik, Arq. Andrea Ulacia, Arq. Fernando Fariña, Arq. Lucas Mainero, Sr. David López. COLABORADORES: Srta. Clara Gallardo, Sr. Guillermo Canutti.

La implantación del edificio y el circuito turístico.

1-Implantación leída hacia el afuera: CIRCUITO TURÍSTICO - Zoológico - Museo de Ciencias Naturales - Planetario.

Implantación e imagen

* El Planetario -como idea proyectual-, es una respuesta que pretende fortalecer un circuito que involucra al conjunto de las Ciencias de la Naturaleza.

* Desde la imagen, el nuevo edificio (sector de las Ciencias Astronómicas y Geofísicas), - uno de los 3 Hitos marcadores del futuro circuito turístico-, señala e impronta con su presencia convocante, el comienzo o el fin de este circuito.

* El edificio del Planetario se constituye en FARO - HITO en el recorrido.

2-Implantación leída hacia adentro: CIRCUITO INTERNO - Observatorio, Gran Ecuatorial, Telescopio, Sismógrafo, Biblioteca, -ahora Planetario-.

FORMA - FUNCIÓN Y LENGUAJE

* Existe una Ecología de lo artificial. Los

artefactos/objetos, se posicionan generando también una Geología donde se leen las «capas históricas»: la preexistencia histórica, fuerte, fundacional, digna de preservarse, en armonía con el nuevo edificio que se incorpora cauteloso.

* Por un lado, un paisaje fuerte conformado por los edificios fundacionales y los árboles; por otro, el nuevo edificio con la esfera del Planetario, que se integra para continuar conformando el «orden cósmico» del sitio.

* Dentro de este Ecosistema artificial se desarrolla, respetuosa, la apropiación visual del conjunto. El edificio es Arquitectura que arma el nuevo paisaje, donde se armoniza lo histórico-fundacional y lo nuevo.

* El Planetario pre-establece una forma interior (la pantalla esférica o hemisférica) que se hace manifiesta en el exterior como forma pura y háptica: la esfera.

* La cáscara esférica exhibe el criterio eminentemente formal de la estructura. Al mismo tiempo, la esfera es foco.

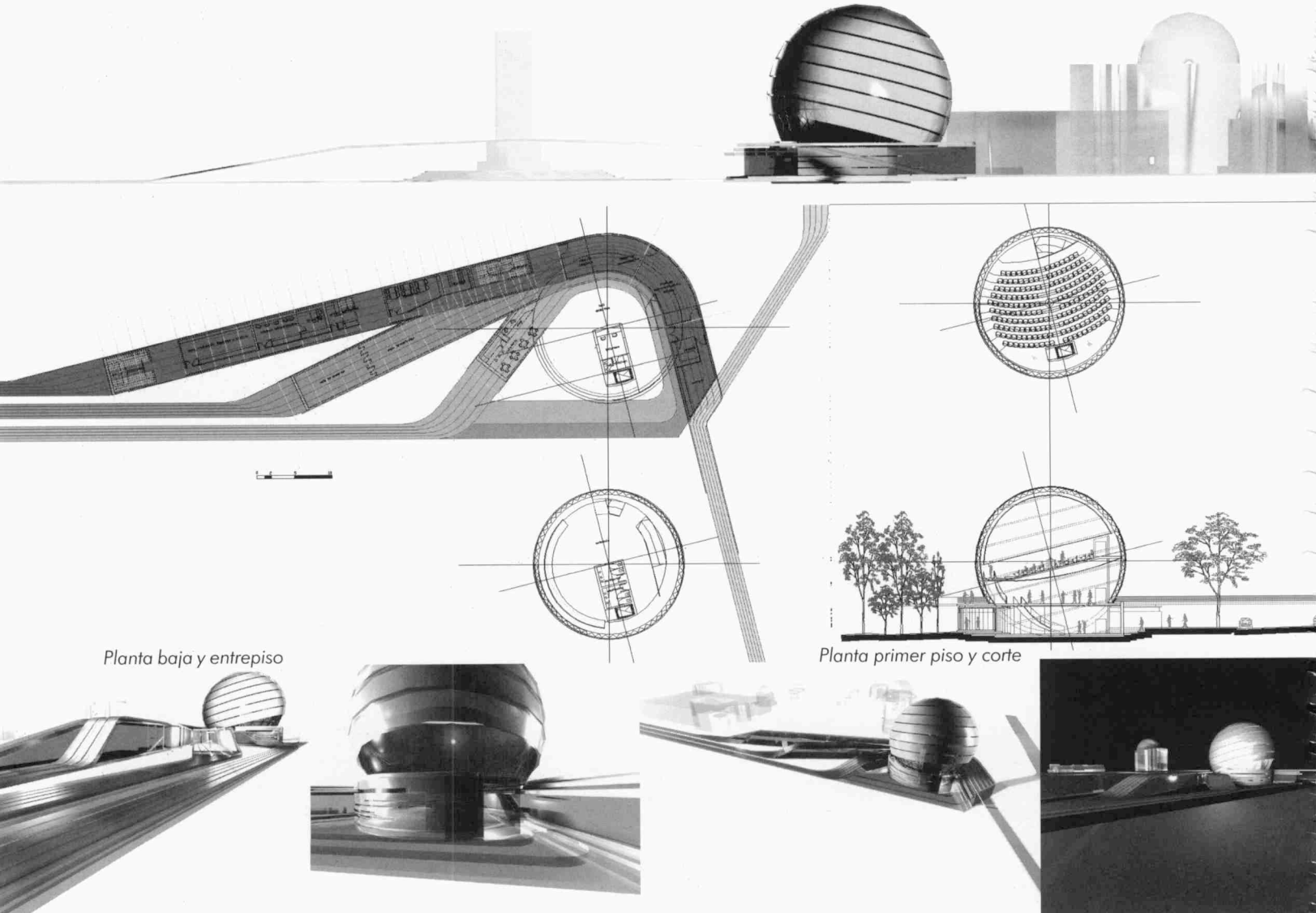
* A este foco - esfera lo envuelven y le hacen de marco las cintas que materializan tensiones conducentes al sitio o que se desprenden de él. Se intenta además responder al criterio de los edificios fundacionales, que se conforman a partir de una forma pura dominante sobre un zócalo o pedestal. En este caso, la esfera es sostenida por el

manejo de cintas-pedestal, sobre las que descansa. Al mismo tiempo, la esfera descende y deja su impronta en una topografía que rearmen artificialmente las cintas -circulantes-albergantes-, en el lugar.

* Así, la esfera del Planetario resulta en armonía con las otras formas esféricas (el Gran ecuatorial, el Buscador de Cometas,...) en relación pretendidamente cósmica, eclipsándose entre sí al considerar la apropiación visual del conjunto desde distintos puntos. Desde este encuadre, la implantación y la manifestación de las formas, hablan de un orden que supera lo estrictamente funcional del circuito.

* Finalmente, la forma, trasciende la instancia simbólica del lleno esférico que alude a la perfección y pureza morfológica y pasa a ser interiormente un adecuado contenedor -vacio interior o concavidad- que alberga actividades específicas y de clara necesidad funcional (sala del Planetario, antesala, hall didáctico...): La esfera es el lleno y es el vacío...

* Las cintas con su direccionalidad recta o curva -cuando pretenden encontrarse con la esfera-, se erigen por momentos en fuerte leit-motiv del conjunto edilicio. Allí donde se vuelve necesario, pasan a ser albergantes de programas complementarios, alojados por debajo de sus convocantes superficies circulatorias: abajo áreas programáticas específicas, arriba recorrido, paseo ■



Planta baja y entresuelo

Planta primer piso y corte

MENCION HONORIFICA. AUTORES:
Arq. Pablo E.M. Szelagowski, Sr. Esteban Szelagowski.

Memoria de Proyecto

Los conceptos de desarrollo del proyecto están relacionados directamente con su posibilidad de realizar efectos espaciales.

Los efectos espaciales se desarrollan a través de operaciones que en parte actúan analógicamente con la temática del programa. Los conceptos son deformación, expansión, meteorito / cráter, clásico / no clásico, tiempo, objeto contextual.

La implantación del edificio está relacionada con los conceptos de deformación del espacio soporte. Así como se deforma el espacio por la influencia de un cuerpo o masa, la presencia de un nuevo objeto contrae el espacio circundante. En el sentido opuesto, las líneas que son repelidas por los hechos existentes, determinan la posición lógica del objeto y, más adelante su génesis.

El concepto de posición se desarrolla según la relación cráter / meteorito. Excavación y objeto en busca de una articulación con el suelo y con una de las temáticas del Observato-

rio (Geofísica). El cráter muestra la composición geológica y produce el marco para el objeto.

El edificio posee una ley de generación derivada de la lógicas de implantación desde la que se define una envolvente contextual que contiene la cúpula del planetario. No se expone como objeto dado sino que se lo encuentra en la aproximación al edificio. La concepción espacial y material del edificio pertenece a leyes geométricas de generación, producto de la comprensión de geometrías no convencionales.

Las edificaciones fundacionales del observatorio pertenecen a un universo clásico directamente representada a través de los sólidos de Pitágoras y de Platón. La comprensión contemporánea del universo y de la arquitectura necesita de otros sistemas de representación del espacio. Surge así una arquitectura basada en superficies complejas generadas según un criterio contextual (espacio / temporal). Quedan establecidos tres órdenes o lógicas: clásico, no-clásico y naturaleza.

Esta nueva estructura envolvente es sometida a operaciones de deformación y expansión de manera de establecer en su cuerpo las partes

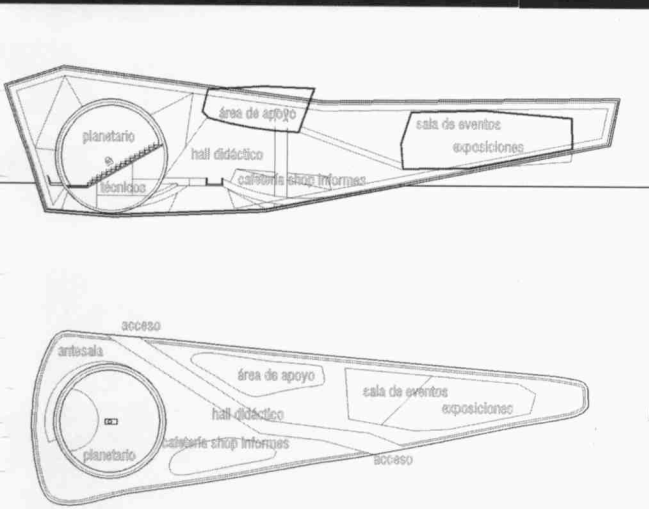
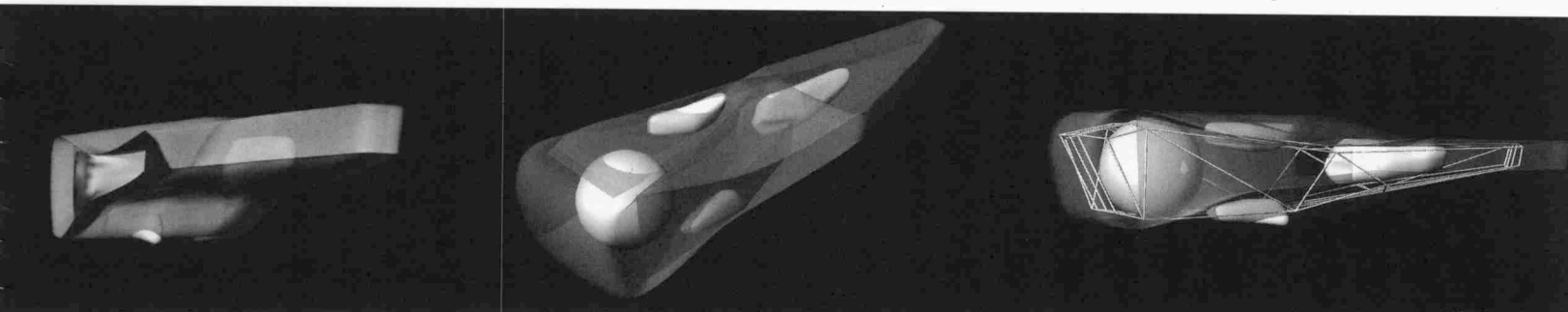
del programa. Su piel es opaca, y por sectores transparente según diferentes perspectivas. Las partes singulares del programa son planetoides u órganos que flotan en su espacio, mientras que el hall didáctico lo es en sí mismo.

Las actividades de servicio (incluyendo los talleres removidos) se sitúan en el contacto entre la nueva estructura y el estrato geológico (basamento).

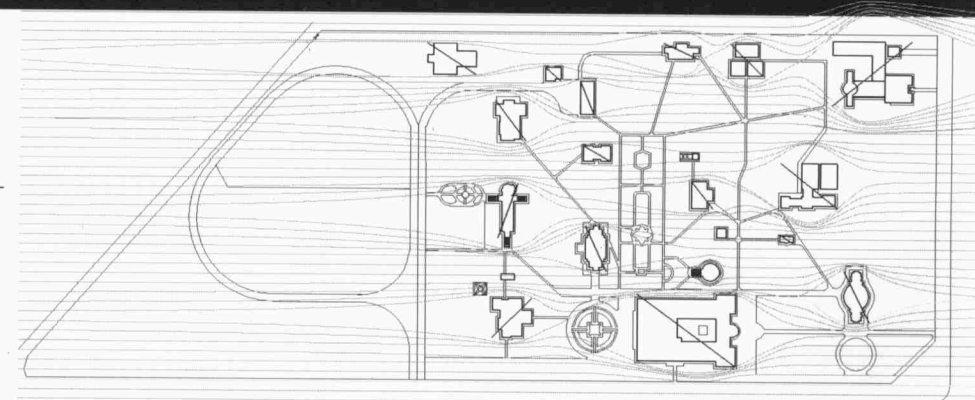
El tiempo es introducido en el proyecto de diferentes formas.

Tiempo de aproximación al objeto: el recorrido hacia el edificio no es directo. El planetario se ve pero no se le llega directamente. El tiempo de la visión no coincide con el de la visita. Como en las órbitas elípticas, luego de un circuito, se llega al edificio.

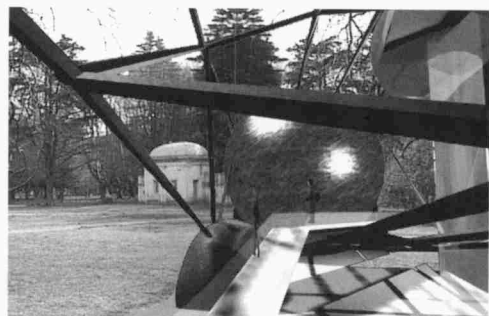
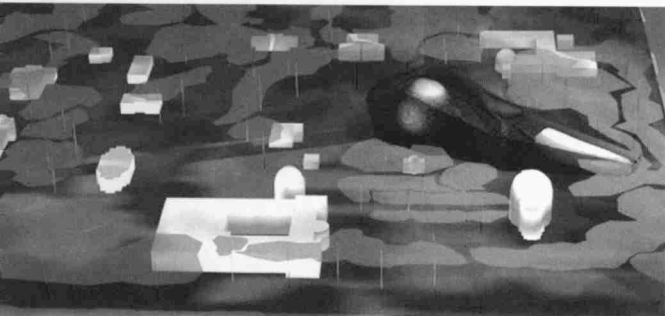
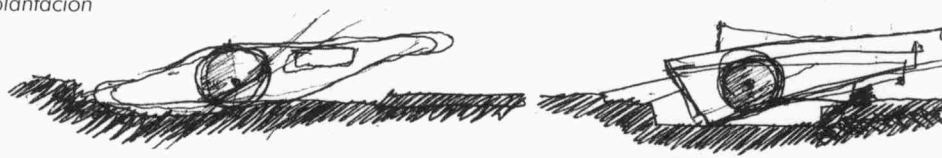
Dos tiempos: Los espacios interiores se diseñan de manera de inducir al visitante en la sensación diferente del tiempo oficial y del astronómico a través del defasaje diferencial de elementos (p.ej. rampa y pasamanos). Los circuitos de visitantes al Observatorio, Museo y Zoológico se organizan a partir del estacionamiento de los ómnibus en la Av. Centenario y del ingreso al Museo y al Zoológico por la plaza que los enfrenta ■



Corte y planta



Implantación



MENCION HONORIFICA. AUTORES:
Arq. Raúl Walter Arteca, Arq. Fernando
Javier González, Srta. Mariana Hernández,
Sr. Damian Benavoli, Sr Lucas Delorenzi.

Una Interminable Oscuridad

Luego del estruendoso destello del big - bang y de soportar una interminable oscuridad de 500 millones de años, todo lo creado a partir de allí es un misterio que el hombre siempre estará dispuesto a seguir descubriendo. Observar para descubrir. Saber en este caso es aproximarse a los orígenes y entender cada vez más el futuro. Desde dónde venimos, hacia qué vamos.

Muchos dicen que la teoría más convincente acerca del origen de las galaxias depende del comportamiento de partículas que nadie ha visto.

Hacia 1995, el joven astrónomo Chuck Steidel fue protagonista de un descubrimiento de suma importancia en el observatorio Keck, en la isla de Hawaii. En su intención de descubrir las primeras galaxias formadas luego del big bang, y con ello avanzar sobre la más aproximada determinación de los límites del universo, Steidel entendía que la luz emitida por galaxias que existieron hace 12.000 millones de años, tendría que estar llegando a la Tierra. ¿Porqué no se observaba con macro telescopios, o porqué tendríamos la necesidad de obtener cada

vez lentes más potentes para detectar esto?. Quizás el problema estaría en no poder distinguir lo que seguramente esté presente. ¿Como revelar lo que se supone está ante nuestros ojos?.

Cómo descubrir: retirar un velo. Re - velar. Cambiar la óptica, el ojo, la forma de mirar, el ángulo, los métodos.

Steidel sabía que las Galaxias lejanas contienen abundante gas de hidrógeno, y que cuando la luz ultravioleta emitida por las estrellas llega a superar un determinado nivel de energía, esta misma luz es absorbida por el gas hidrógeno y nunca llega ser vista por la tierra.

Es por esto que detectaron, y luego midieron, galaxias extinguidas cuya luz todavía viaja y que aparecen a través de filtros rojos y azules, no ultravioletas. Apareció aquella nueva y deseada carta celeste.

Observar para saber.

Este breve comentario tiene como objetivo reafirmar que la mirada de los cuerpos celestes siempre fue y será una obsesión por conocer.

Es por esto que se entiende a este posible emprendimiento como algo más que un planetario, incluyendo a éste en un gran Centro de Observación Planetario (COP), donde pueda educarse la forma de mirar de lo que aparece todos los días frente a nosotros.

Donde puedan reafirmarse los conceptos que guían a la Universidad: formación, extensión y difusión.

Donde podamos contar con un planetario

integrado al espacio público, eje fundamental de este nuevo conjunto, en el predio de la Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas.

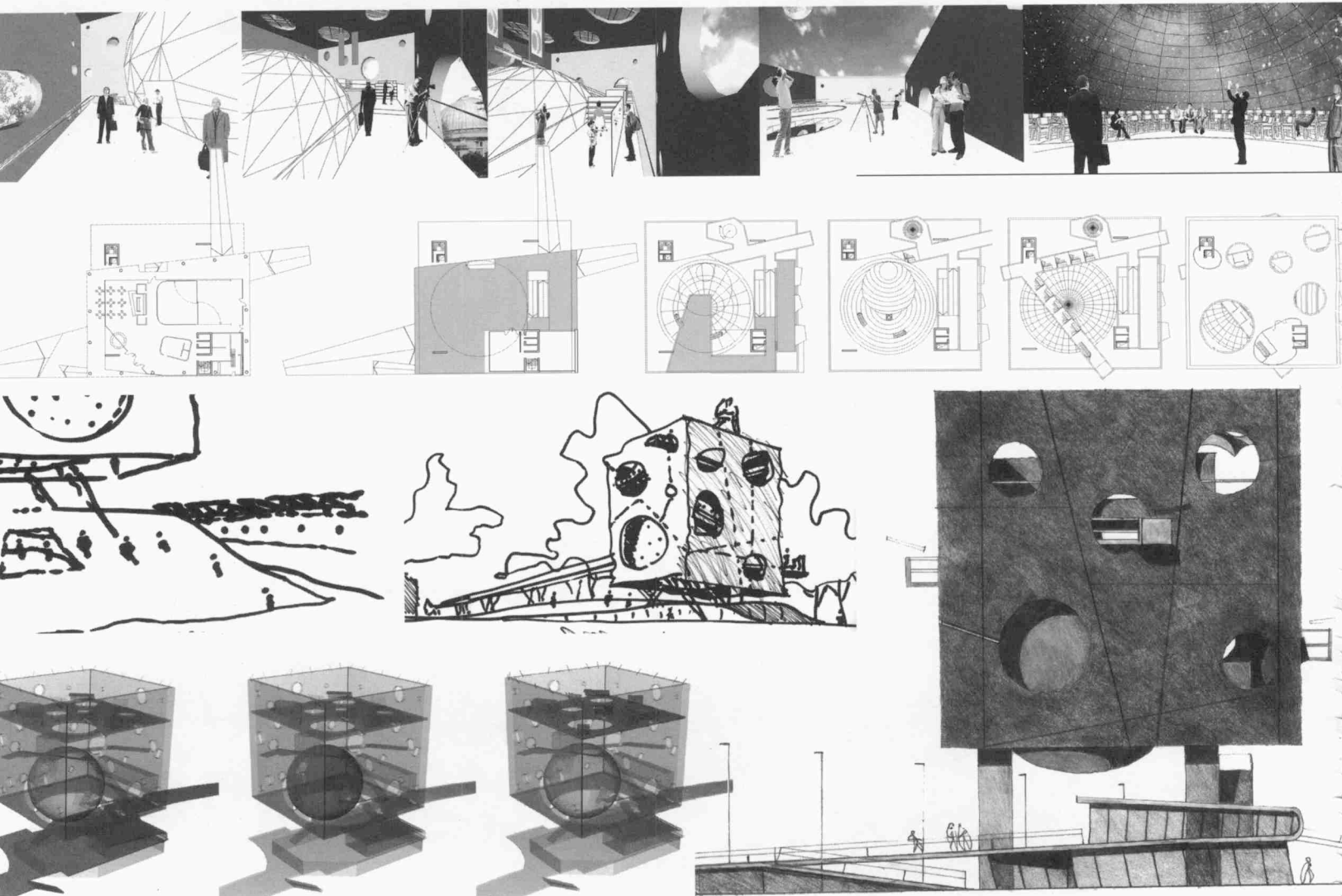
EL PLANETARIO

Se pretende mostrar que el edificio puede llegar a ser inteligente, de acuerdo a los alcances que por estas latitudes, y sin la ayuda de costosa tecnología, podemos llegar a adoptar.

Contendrá en el interior de la estructura metálica de sus cuatro fachadas un sistema de distribución de agua, recepción y almacenamiento de calor para generar energía y calefacción propia, recirculado de agua de lluvia para refrigeración interior y autoregulación térmica. Esto se da desde la posibilidad clara de captación de calor (paneles solares) y filtrado y almacenamiento de agua de lluvia en el espesor de la terraza de observación.

Funcionará esta como reservorio de todo tipo, desde donde allí distribuir.

A su vez, en eventos especiales se prevé la generación de niebla a través del uso de finos rociadores de agua sometidos al contacto con calor insuflado desde puntos estratégicos de las fachadas. Así se propone recrear imágenes vinculadas a un estado más fantástico, donde las formaciones gaseosas propias de la constitución del universo puedan dominar el espacio del COP, donde entre las luces y la niebla se podría percibir al planetario como un astro, y al circuito interactivo como el viaje ■



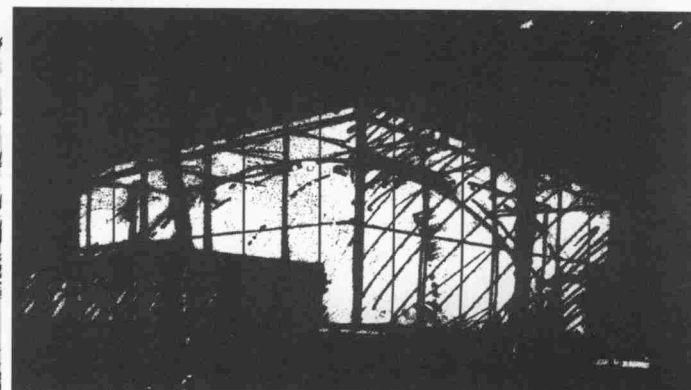
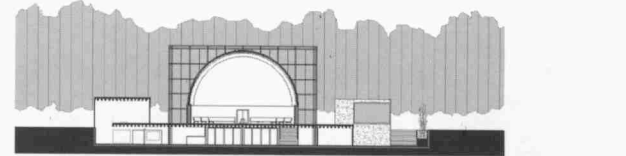
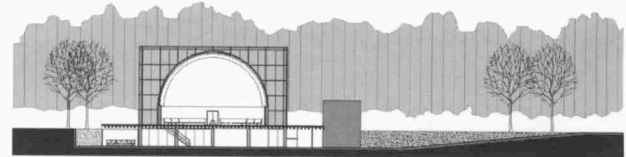
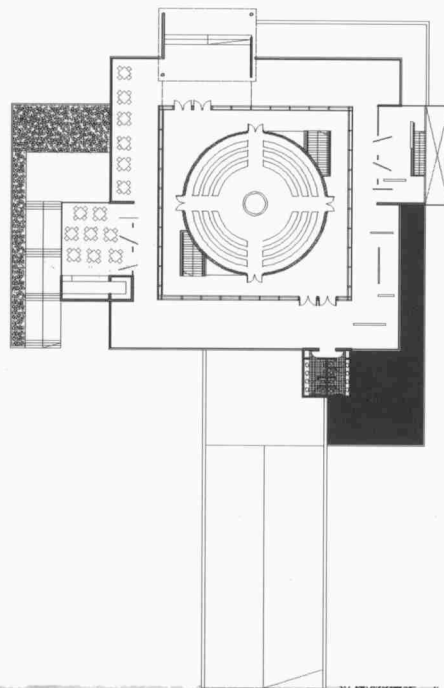
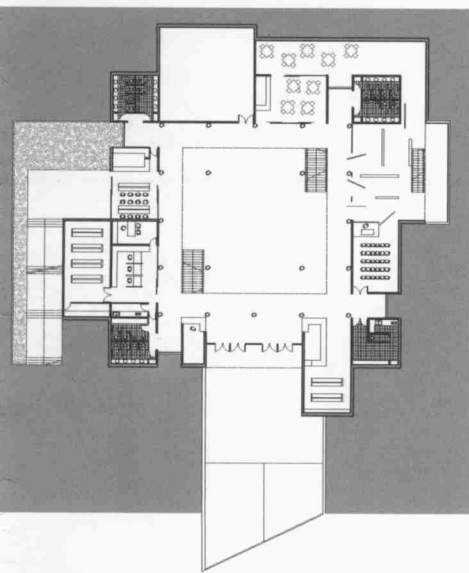
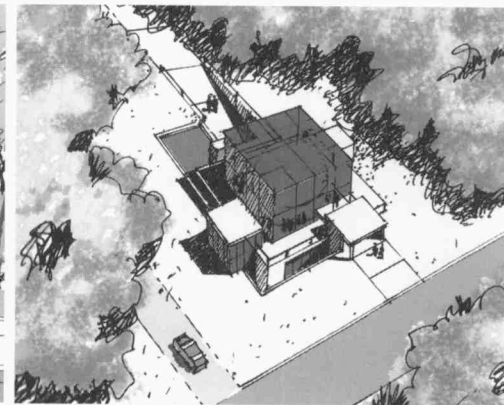
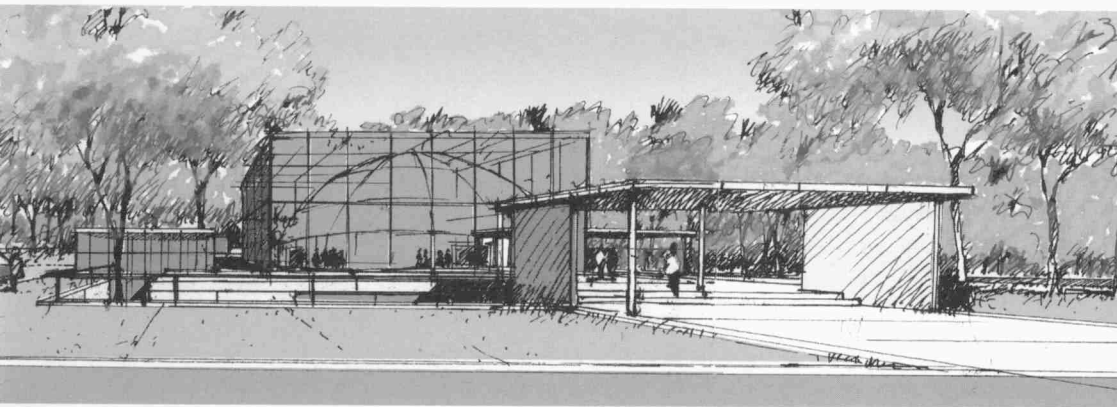
MENCION HONORIFICA. AUTORES:
Arq. Carlos Jones, Solange Schenone,
Noelia Rausch.

Memoria descriptiva

Localización. El edificio del Planetario se emplaza en un claro sobre la calle 120 cercano a la esquina norte del predio del Observatorio Astronómico.
A manera de faro en la oscuridad pretende establecer un punto de referencia en la noche y una guía en los fortuitos recorridos a través del espeso bosque.
Volumetría y relación con el paisaje. La organización de los volúmenes que componen el programa del Planetario pretende reflejar la disposición de los edificios

existentes en el resto del bosque: construcciones sueltas de disposición aleatoria enlazadas por senderos y veredas que permiten la presencia de la profusa vegetación entre los distintos volúmenes edificados. El edificio del Planetario se encuentra de esta forma vinculado al resto de las construcciones del Observatorio Astronómico y con el mismo criterio al Museo de Ciencias Naturales por medio de un sendero recto.
Acceso. Se ingresa por una rampa (nivel -2,50 m) al Hall Didáctico y al nivel +0,60 m al deambulatorio de la Sala del Planetario. Este doble ingreso hace más cómodo y seguro el movimiento del público en el lugar, facilitando una menor congestión en los horarios de visita.
Organización espacial del programa. En la

planta inferior se ubica la mayor parte de los requerimientos del programa y se dispone el nivel superior para la Sala y las funciones que tienen expansión sobre el podio (nivel +0,60 m) como la Sala de Exposiciones y el Restaurante, dejando para el uso público las superficies exteriores sobre el edificio promoviendo de esta manera la más amplia relación con el bosque.
Materialidad. El edificio está compuesto de una estructura de hormigón en columnas, casetones y cúpula de la Sala. Esta última se encuentra recubierta por una estructura cúbica de acero y vidrio que alberga el Deambulatorio materializando de esta manera el foco luminoso que destaca la presencia del conjunto en el Paseo del Bosque ■



MENCION HONORIFICA. AUTORES: Sr. Juan Martín Flores, Sr. Tomás Bellera, Arq. Enrique Speroni, Arq. Gabriel Martínez.

La intervención en el bosque

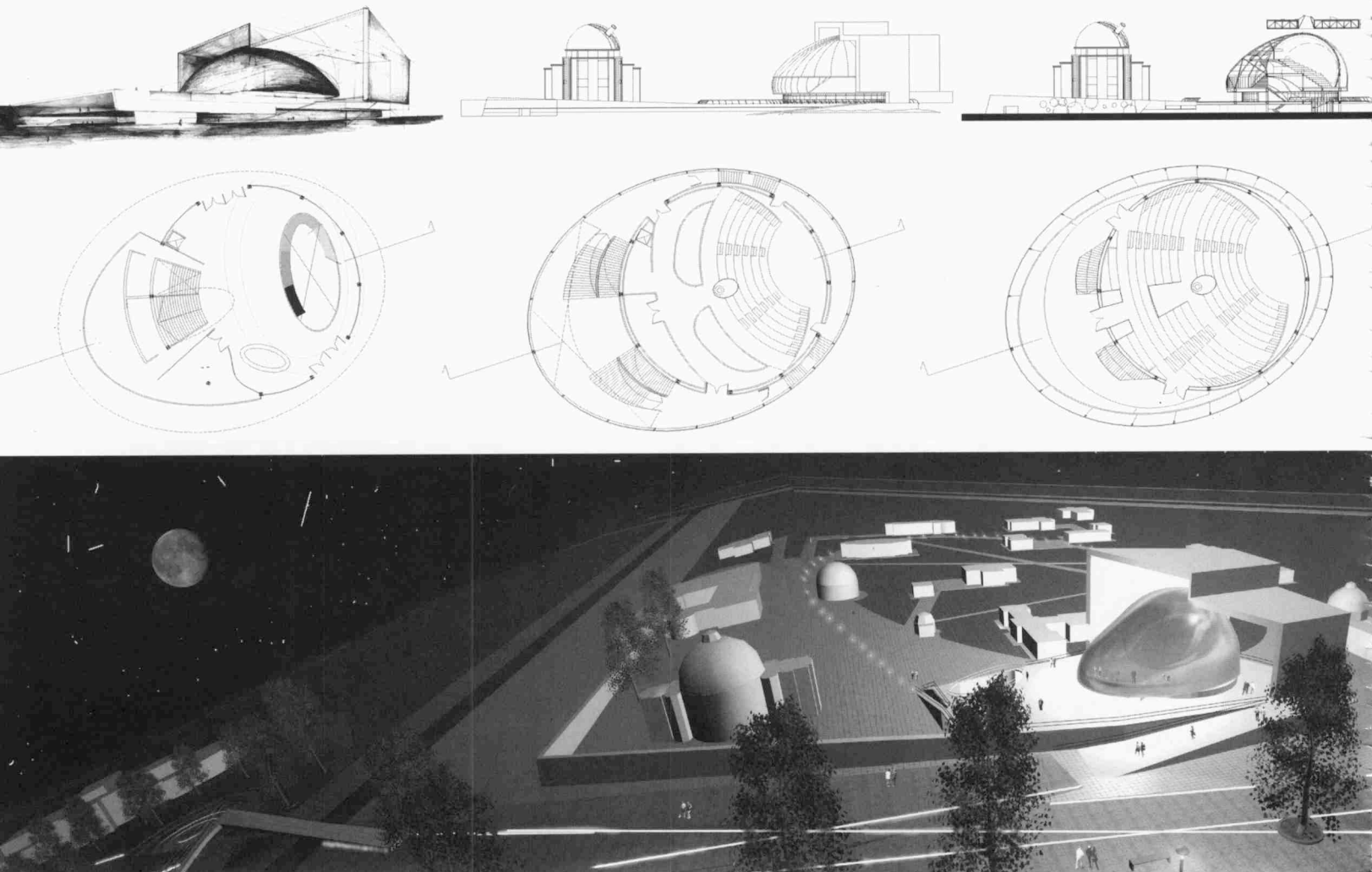
Si existe una palabra que pueda identificar todos los conceptos que se resumen en este proyecto, ésta es integración. En el bosque, una espina, que recorre diversas situaciones espaciales, zoológico, museo, jardín de la paz, llegando al observatorio, funciona como conjunto integrador. Esta espina contiene distintos elementos que posibilitan las múltiples y variadas actividades, junto a los movimientos de público, con sus lugares de permanencia y su equipamiento urbano. Este nuevo paseo está planteado como un lugar especial de la ciudad, que tiene que ver con su permanencia y con el paso del tiempo, creando un «eco» en la memoria de sus habitantes. Un nuevo solado, de distintas materialidades, se extenderá creando potenciales re acondicionamientos de las actividades existentes y equipado con un adecuado sistema de iluminación. Esta especie de «mancha» coexistirá con el espacio natural y su arboleda. Esta intervención arquitectónica espacial rematará en el complejo planetario, gracias a la creación de un puente rampado que integrará a los sectores proyectados sin

solución de continuidad. Los movimientos de contingentes se darán en forma natural, ya que el proyecto contempló, de manera particular, contar con una franca accesibilidad tanto peatonal como vehicular.

El complejo edilicio del observatorio

Ante una evidente falta de orden, el planetario puede no solo resolver el problema puntual de una nueva actividad sino que es la oportunidad para re formular algunas relaciones internas del complejo, particularmente la falta de conexiones claras entre los edificios. La generación de una «órbita», integra dentro de su desarrollo a los edificios existentes y al nuevo, creando una nítida jerarquía con accesos y recorridos claros. La posibilidad de construir un edificio planetario dentro de este sector, asegurará el goce y disfrute de la naturaleza circundante. El nuevo planetario propone un primer lugar de llegada, una terraza mirador, desde donde se podrán identificar los distintos sectores y la naturaleza circundante, haciendo visible de esa manera, el nuevo orden del complejo. La terraza se tomará como lugar de permanencia y de reunión. además de resolver la expansión de la confitería, el show room y otras dependencias, con la posibilidad de armar distintos eventos al aire libre. En este nivel se ubican los accesos y el hall didáctico. Por debajo se resuelve el área complementaria, el s.u.m., la biblioteca, el

sector de mantenimiento y de personal. Hacia arriba, se encuentra el planetario propiamente dicho. El planetario, tiene una forma elíptica que envuelve a la esfera permitiendo, de esa manera, sumar las funciones de acceso y servicio con las de depósito. El acceso vertical se asocia y forma parte de la terraza mirador permitiendo la visualización del entorno circundante en forma panorámica. Esta situación crea una relación interior - exterior que resalta como característica del complejo propuesto. La forma que se propone para el planetario no es la tradicional, ya que plantea la posibilidad de realización de distintos eventos como la proyección de películas o conferencias. De esa manera, se transforma en un espacio múltiple, cultural, científico, y didáctico tanto para la comunidad universitaria como para el público en general. La doble piel del edificio se pensó para minimizar el consumo de energía. La piel exterior, semi transparente y semi cubierta, funciona como una envoltente que deja filtrar la luz y el aire, con la posibilidad de regulación y la piel interior tendrá una superficie oscura para la absorción de rayos solares en el invierno. En verano, el sistema propuesto permitirá el paso del aire para refrigerar la superficie. Todo esto redundará en una economía de energía, tanto para la refrigeración como para la calefacción ■



Oswaldo Bidinost

Arquitecto-Docente-Rebelde

Tomás O. García
Wimpy

Se murió el Bidi, se murió Oswaldo. Cuando hablábamos con él, lo tratábamos de Oswaldo, cuando hablábamos de él, de sus ideas o de sus acciones, hablábamos del "Bidi". Debo aclarar de entrada, que las líneas que siguen, no son un "homenaje", idea que lo hubiera irritado mucho. Es solo una reflexión mía, parcial y seguramente incompleta, sobre una personalidad singular, que para muchos de nosotros, alumnos y colegas no nos fue indiferente. De lo que no dudo, es que va a ser sincera y cariñosa, aunque como dijera un amigo común, también docente y ex alumno, cuando a Oswaldo le querés hacer una caricia, te muerde la mano. Tanta habilidad tenía para esconder sus sentimientos, y no porque no los tuviera, si no por atender temas o debates que fueran importantes para los demás y para la sociedad. Tengo para con él, igual una disculpa, estas líneas me las pidió el CAPBA Distrito I a través de su secretario y en cuya Comisión Directiva se encuentran muchos de sus ex alumnos, y no pude negarme, para mi constituye un halago, una obligación y el temor potencial de su reproche.

Con estas aclaraciones, debo confesar que me llevó un par de días, definir el tono de esta nota, se debía referir a su trayectoria como arquitecto, como docente o como ciudadano, estructura del comunicado que dio la Facultad y en la que colaboramos a pedido del Decano, o a un intento de explicitar en palabras, rasgos de su personalidad multifacética, opté por esta última, como un humilde intento de complemento con la de la FAU. Solo un párrafo, murió a los 77 años en la ciudad de Buenos Aires, había nacido en Córdoba el 18 de Marzo de 1926. Egresó como arquitecto en la UNC, por entonces con una docencia academicista. Solía contar, que uno de los trabajos de Taller de los últimos años, era proyectar la fachada (solo la fachada) de una municipalidad en "estilo dórico". Se trasladó a Buenos Aires. Tuvo una destacada actuación en el estudio de Antonio Bonet. A propuesta de Bonet, fue aceptado para trabajar en el estudio de Le Corbusier, que no pudo concretar, por razones ajenas a su voluntad. Formó su propio estudio. Concretó importantes obras de arquitectura y obtuvo premios y distinciones en concursos nacionales organizados por la FASA, hoy FADEA. En particular por su

volumen y trascendencia, el colegio "Manuel Belgrano" de la UNC, en equipo con Chute, Gasso, Lappaco y Meyer. Trabajó también con otro gran arquitecto Mario Soto, en sus estudios colaboraron los que luego se convertirían en importantes arquitectos del país, muchos de ellos también lo acompañaron como docentes en sus cátedras de Buenos Aires y de La Plata.

Fue parte de una generación que incorpora el Movimiento Moderno a la arquitectura argentina y a la docencia. Que cambia de una enseñanza academicista, que partía del «tipo», a una enseñanza - aprendizaje metodológica, que parte del «problema», y en consecuencia abre el horizonte infinito de la creatividad, bajo el lema: «la arquitectura no se enseña, se aprende».

La consecuente conducta ética con las instituciones universitarias, donde ejerció la docencia y con la sociedad en su conjunto, determinó su actuación y sus acciones. En nuestra facultad fue profesor por concurso desde 1960 a 1966; de 1971 a 1974 y desde 1984 hasta su muerte. Siempre en períodos democráticos.

Renunció en 1966, como profesor y como Vicedecano, en el decanato de Jorge Chute. Se alejó de la facultad en 1974, cuando comenzó la persecución ideológica de la triple A. En la dictadura sufrió la prisión y luego el exilio. Con la restauración de la democracia, en 1984, vuelve a la FAU hasta su muerte. En 1998, es designado Profesor Extraordinario en la categoría de Consulto. La Facultad, supo albergar, su personalidad polémica y rebelde, y Oswaldo, fue una de las piezas claves en el armado de la Facultad, tanto en el campo docente, como sus esfuerzos por la materialización del edificio original. Fue motor indispensable en el cambio del Plan de Estudios de 1961, que transformó los talleres horizontales, en talleres verticales, como expresión de su compromiso institucional.

En lo personal, conocí al Profesor Oswaldo Bidinost, el primer día de clase, de la materia troncal de la carrera, era su primer día como profesor en La Plata, y era mi primer día como alumno de la carrera. Yo traía en mi haber, estar entre los diez mejores egresados del Colegio Nacional de La Plata de la UNLP. Choqué desde el primer día de clase, con un profesor, que con su acento cordobés - castizo, sentía un profundo rechazo por la

cultura libresca de nuestros secundarios, de leer o interpretar la realidad a través de un libro, cuando la realidad, estaba allí, adelante nuestro, había que conocerla, interpretarla y transformarla. En realidad, era la esencia de su docencia, no debía existir, la afirmación de una verdad revelada, sino la pregunta, y solo la pregunta que ponía en crisis, cualquier verdad y convertía al alumno, en sujeto y motor de su aprendizaje, y no como objeto de la enseñanza. Es precisamente en los primeros años de la década del 60, tantas veces reivindicada por él mismo, en años recientes, que comenzó a ejercer la docencia tanto en la UBA, como en la flamante Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP.

Efectivamente, la Asamblea Universitaria de 1959, aprueba la creación de la FAU, carrera que se dictaba en el Departamento de Arquitectura, dependiente de la entonces Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas UNLP, con dos condiciones previas: que se concurre el total de la planta docente y que se construya un edificio para su funcionamiento específico, cediendo solo un edificio preexistente, de la Dirección Nacional de Arquitectura, donde hoy funciona el decanato y gran parte de la administración, como primer paso.

Oswaldo Bidinost, se convierte a partir de los concursos de los primeros meses de 1960, en Profesor Titular de la cátedra de primer año, para el año lectivo 1960, de la materia troncal de la carrera por entonces denominada «Elementos de arquitectura», dictada en talleres horizontales.

Docente por excelencia, con gran compromiso personal con lo institucional, no solo desarrolla su brillante tarea docente, sino que impulsa, con gran apoyo de los alumnos, nucleados en el CEAU, nacido en 1955, un cambio de Plan de Estudios, de talleres horizontales a talleres verticales, que desde 1961, con la sola excepción de los períodos de intervención a las Universidades, en dictaduras militares esta vigente hasta el día de la fecha.

Cumplidas las dos condiciones de la Asamblea Universitaria de 1959, en el año 1963, con un plantel de profesores, surgidos por concurso de méritos, antecedentes y oposición y un edificio nuevo, nace la FAU, que encuentra en Bidinost, uno de sus principales constructores, tanto en lo edilicio como en lo académico. Características de su personalidad: Como dice Carlos Fuentes, para que la

palabra sea «reveladora y liberadora» debe también ser disidente.

Desacatar, incomodar, mostrarse insatisfecho, anti providencial, fueron consignas irrenunciables para Osvaldo.

En todas las sinuosas vueltas de la historia argentina y de la vida universitaria, Bidinost no incurrió en una sola contradicción ideológica, compartidas o no nadie puede negar la coherencia de su conducta.

Hizo repetidas profesiones de fe contra el servilismo, la explotación, el autoritarismo, los dogmas, las teologías políticas o económicas, siempre alejado del conformismo político o docente. La duda metódica ante cualquier verdad indisputable.

No estaba comprometido, con otra causa que no fuera la de sus convicciones, ni tenía mas ambición que la de mantenerse leal a si mismo. Interesado por todo lo que tuviera el aroma de la vida, su Humanismo pasaba por tener en el centro de su pensamiento al hombre, tanto en el pensamiento social, como en el pensamiento arquitectónico o docente.

Vivir es convivir: se convive con todo lo que esta vivo para uno, el amor, la violencia, el sexo, la familia, la derrota el trabajo, la docencia. Osvaldo no tardó en desatar las pasiones, envidias y celos, en colegas y docentes, menos dotados que él para la creación, el arte de transformar la pregunta, como método de desarrollo docente en el valor hipnótico de la palabra liberadora.

Cada corrección, individual o grupal, cualquier dialogo con sus alumnos o su cátedra, era una sorprendente aventura intelectual, en la que todo se pone a prueba: desde la estructura del partido, al modo y material de construcción, hasta el incesante y sugerente hacerse y deshacerse de los espacios arquitectónicos propuestos.

Esa búsqueda sin tregua, lo ha llevado a defender otros osados experimentos docentes, como si en ello le fuera la vida, en un juego dialéctico de su personalidad entre la razón y la pasión.

Ese criterio de construcción colectiva del conocimiento, aprende a leer e imaginarse al mundo de otro modo. Y ese increíble juego de preguntas y respuestas o respuestas y preguntas no solo generaban interés, respeto, adicción o indiferencia, sino en algunos casos devoción.

Bidinost fue por un lado, un personaje seductor, con ese acento algo castizo-cordobés, que nunca perdió, hacia quien se apuntaban los reflectores y las lupas más potentes, y por el otro, el docente disciplinado, laborioso que jamás ha querido hacer concesiones a la comodidad del alumno o del docente o a las exigencias del mercado. Definió con claridad en sus clases teóricas: «la abismal diferencia entre crear y elegir. Crear es hacer algo nuevo que antes no existía, mientras que elegir se realiza entre cosas que ya existen. El estudiante que acepta esta práctica de la globalización permite que le castren su creatividad»

Participaba de la idea de que la Universidad debe ser una fábrica de conocimientos y no un mero almacén donde se guarda el

producto de otros seres.

El valor ejercido por la docencia de Osvaldo, tiene que ver, no solo con la radiante fascinación de su lógica, que incluía en la pregunta liberadora, una comprensión exacta del centro de gravedad del problema del tema planteado o de la solución o partido propuesto por él o los alumnos autores de la propuesta, sino que simultáneamente aportaba su sagacidad psicopedagógica, en que la pregunta apuntaba y hacía centro en la dificultad que le impedía a los proyectistas, superar creativamente esa limitación, para encontrar nuevamente los caminos de libertad proyectual. Esta capacidad reflejaba la cabal nobleza de sus ideas docentes, poniendo al alumno-aprendiz, en el centro de la escena o ceremonia docente. Un profesor puede explicar lo que sabe pero enseña lo que es.

Se observa siempre en Osvaldo, la misma voluntad de desenmascarar la hipocresía, comprender y aceptar la infinita diversidad de personalidades de sus alumnos, poner en evidencia, como una forma de combatir a los dogmas y a los prejuicios, instalando la duda y convirtiendo a las verdades, no en afirmaciones sino en preguntas. Seguir creyendo en el poder liberador de la imaginación creativa de la cultura.

Cada una de sus clases era un acto de fe en el hombre, una deslumbradora piedra en la interminable edificación del mundo. A partir de la creatividad compensar y completar la experiencia, dándole sentido y convirtiendo la información en imaginación.

Conciente de la necesidad del tiempo, para transformar la experiencia en conocimiento. Luchó contra una estructura de dominación que «tanto pan le robo al hambriento, tanta medicina al enfermo, tanto techo al desamparado y tanto alfabeto al iletrado», tal como lo sintetiza Carlos Fuentes.

Osvaldo vivió en un incesante alerta, sin bajar los brazos de su inteligencia, como si temiera que la mentalidad de los mediocres pudiera infiltrarsele.

Despreció y combatió a los hombres mediocres, que tan bien caracteriza Santiago Kovadloff, en su libro «La nueva ignorancia», en el ensayo titulado, *El mal nuestro de cada día*, cuando escribe: «los hombres decadentes son inconfundibles, no aspiran a transformarse, sino a perdurar. Desean instalarse para siempre. Hacer pie en el instante. Para ellos la perpetuidad importa más que sus convicciones. No tienen principios, tienen estrategias. No tienen creencias, tienen intereses. Donde ellos triunfan, el futuro pierde toda relevancia. Es que tratan de sostenerse en la cresta de la ola, al precio que fuere. Y la moneda esencial con la que pagan por lo que quieren es el tiempo, la dimensión del proyecto. Los medianos y largos plazos, en consecuencia no importan. Cuenta únicamente la ocasión»

Mantener el «cargó» es su única obsesión. Son victimas de si mismos.

No es otra cosa que lo que Discepolo sintetizó genialmente, en uno de sus tangos cuando decía «en la vida, se cuidan los zapatos andando de rodillas».

Osvaldo se cansó de gastar zapatos y hasta

el día de su muerte mantuvo intactas sus rodillas. En el andar de su vida, los gastó en su compromiso en mantener una conducta ético-política coherente.

Su rebeldía era impremeditada y espontánea, acto de rebeldía contra la injusticia del poder.

El autoritario cree en la disciplina como medio, el rebelde cree en la disciplina como fin, como estado espiritual. El autoritario dicta instrucciones, el rebelde estimula la autoeducación y la autodisciplina.

La comunicación entre docentes y alumnos depende de que exista una situación de mutualidad de profundo respeto y confianza entre el maestro y el discípulo, y debe centrarse siempre en el concepto de libertad creativa. Entre el proceso creativo y social, existe un paralelismo. Ambos dependen de una energía creadora innata, la una en la mente del creador, y la otra en el cuerpo social.

Ambas buscan dar forma al sentimiento. La estructura del poder es la forma que adopta la inhibición de la capacidad creadora.

La rebeldía, dice Camus «es la repulsa a ser tratado como un objeto y reducido a simples términos históricos. Es la afirmación de una naturaleza común a todos los hombres».

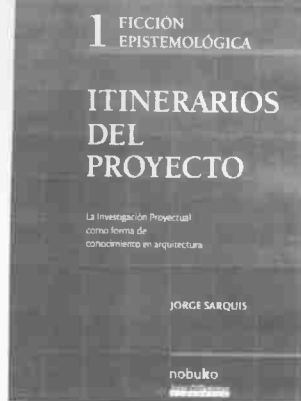
El orden social existente es atrocemente injusto, y si no nos rebelamos contra él, somos moralmente insensibles o criminalmente egoístas. Muchos cambios sociales, como ha menudo hemos vivido, nada cambian, sustituyen un conjunto de hombres por otros.

«La sociedad (como dijo Tolstoi) se asemeja a un cristal, puede triturárselo, comprimírselo, disolverlo, pero en la primera ocasión se rehará bajo la misma forma. La constitución de un cristal solo puede cambiar cuando ocurran en él modificaciones químicas»

La actitud rebelde, tanto en la Ciencia, como en el Arte, como en la Sociedad, enfrenta a las verdades instituidas, guiada por un instinto racional o una razón vital, actúa como la terapéutica del shock, en el cuerpo de una institución social, y hay una posibilidad de que modifiquen la composición química del cristal social, dicho de otro modo pueden modificar la naturaleza humana en el sentido de crear una nueva moral social, propietario de una ética ineludable, exhibió una absoluta coherencia entre lo que pensaba, decía y hacía, valor muy escaso en estos tiempos. Nunca siguió ninguna «moda» en arquitectura, docencia o política, así como no practicó demagogia alguna.

Si como se ha dicho, la historia democrática de una institución es la resultante de las distintas componentes de fuerza, la vida de la facultad no podrá ignorar la componente intelectual, docente y de conducta ética que le aportara una personalidad siempre inquieta, rebelde y polémica como la del maestro Osvaldo Bidinost; que sólo nos abandona físicamente, ya que como universitario cabal trascenderá a través de sus numerosos alumnos y discípulos que tienen claro que en la dialéctica tener o ser, eligen el Ser. Osvaldo fue, un arquitecto destacable, un docente brillante y un rebelde constructivo. Gracias por tu rebeldía. Hasta siempre OSVALDO ■

Libros



Itinerarios del proyecto. Ficción Epistemológica.

Jorge Sarquis.
Editorial Nobuko, Bs As 2004.

Investigación, experimentación y producción, son entidades complementarias y simultáneas en el proceso de construir saber de proyectos de arquitectura.

La práctica sobre la indagación sobre proyecto y su proceso de construcción son sustancias necesarias en torno a la actividad.

Jorge Sarquis define «*el hacer poietico*», como la búsqueda de: «*producción o fabricación de artefactos mediante la proyectualidad previa de los entes que todavía no son*», lo que supone estudiar la actividad de proyectar como resultado de sus diversas etapas de procesamiento.

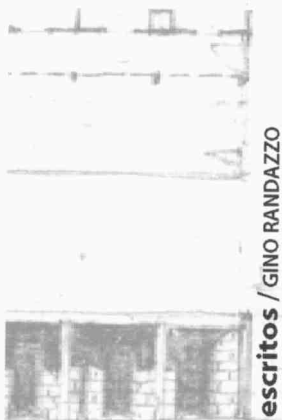
Intentar una mirada profunda, intensa y abarcativa sobre el tema implica identificar las diferencias entre información, conocimiento y sabiduría, siendo esta última instancia la que permite reconocer el camino en el que la organización material del proyecto «se despliega», marcando «*el aspecto productivo de la experiencia estética*», el punto donde una investigación deviene experimento construyendo una nueva experiencia. En los textos que se presentan, no se evaden desafíos particulares ni se disimulan dificultades, tampoco se cae en ponderar la pura exploración de virtuosismos instrumentales como apariencia de resultados a los que parece nunca llegarse. Por el contrario, trata de enfrentarse al conjunto de relaciones complejas que el proyecto asume, para indagar sobre sus particularidades y sus formas de acoplamiento. Forma parte del conjunto de

formulaciones, el equilibrio entre proposiciones teóricas y ocasiones prácticas, así como también la posibilidad de operar desde lo ficcional o desde lo real y concreto, partiendo de la comprensión de que el proceso comienza en la manipulación del programa para luego recorrer el camino de la producción del proyecto necesariamente alejado de las rutinas proyectuales y de reproducción.

La dura tarea de producir un material amplio sobre el universo del problema de proyecto de arquitectura, en el aspecto de su condición de actividad propositiva, implica el riesgo de aceptar que; las necesarias síntesis de partes o fragmentos implicadas en cada momento de la actividad de proyectar, es un desafío incluido en el diálogo potencial entre escritor y lector.

El libro es un material de trabajo. Su utilidad anida en la posibilidad de su interpretación en clave de los intereses de quien lo acomete ■

Emilio Tomás Sessa



Escritos

Gino Randazzo
Escritos / Gino Randazzo
218 Págs.
La Plata, 2004.

Sin duda en la actualidad son muchas las señales que ponen en evidencia que el Arte de la Arquitectura pasa por un punto de inflexión en su trayectoria. No se requiere ser un investigador ni un crítico especializado en el tema para advertir que la sociedad en su conjunto, es decir la opinión que se expresa a través de lo que se construye o lo que no se construye, lo que se premia en los concursos, lo que se difunde u olvida, pone en evidencia que es necesario volver

a pensar y reformular criterios que durante mucho tiempo se aceptaron como inherentes y apropiados para concebir, plasmar o evaluar obras referentes al Arte de la Arquitectura, es decir expresivas del nivel supuestamente alcanzado por éste a través del tiempo.

Y es necesario porque en los últimos tiempos, una serie de acontecimientos han dado origen a cuestiones sustancialmente nuevas, en muchos casos carentes de antecedentes cercanos, incluso inéditas, que requieren una interpretación adecuada y no pueden ser superadas con la aplicación más o menos hábil de criterios desarrollados cuando los temas a tratar eran legibles como hitos de una secuencia continua en desarrollo pautado y progresivo.

En Arquitectura, como en otras manifestaciones del Arte, una evidente necesidad de identificar conceptos válidos, emergentes de la realidad actual y coherentes con ella, preocupa a la mayoría de los profesionales, pese a lo cual y más de una vez, se asiste a la prédica intencional de conceptos equivocados. Así por ejemplo es tan notorio como significativo que se carezca, en términos explícitos, de una definición compartida de lo que es o no es Arquitectura, la índole de su esencia y su significado en el medio actual, como también que eventualmente consideremos esa falta de acuerdo como propia y natural de la evolución de las ideas en el tiempo, sin tener en cuenta entre otras cosas que ello supone también carecer de modelos referenciales, útiles o necesarios para el desarrollo de estrategias didácticas o proyectuales.

A este estado de cosas, sin duda contribuye la falta de un debate teórico que intente abordar con cierta profundidad temas que recién en los últimos años fue posible advertir o percibir, algunos de los cuales aún hoy son difíciles de evaluar en términos de su posible trascendencia o significado. El panorama esbozado a través de los comentarios anteriores tiene sin duda alguna similitud y con el que años atrás, condujera a ciertos tratadistas italianos a enunciar lo que llamaron en su momento la «Crisis del estatuto disciplinar». La diferencia sustancial reside, sin embargo, en que hoy y aquí alude a una situación y a un estado de cosas

que no admite ser considerado ni tratado como hito de un devenir en desarrollo, predecible o al menos conjeturable, factible por ello de ser abordado mediante postulados conocidos ya probados. Aquí la situación es otra; respecto a ciertos temas hay que comenzar por remover incluso conceptos anteriores muy arraigados, volver a cero, para con la máxima lucidez y responsabilidad investigar, discernir y reformular otros adecuados en reemplazo.

Este panorama, evidentemente, no es precisamente el que atrae a los tratadistas o teóricos fuere cual fuere el tema. Este no es ambiguo pero sí difícil de caracterizar, describir o abarcar, de dividir en sectores o capítulos, principales y accesorios, de ordenar o estructurar.

Por ello parece ajeno a un posible desarrollo lineal, a dar origen a un tratado destinado a orientar los pasos a seguir para el encuentro de un fin específico. Pese a ello y consiente de esta situación plena de interrogantes, Gino Randazzo lo intenta, e intenta hacerlo de la manera más directa posible, procurando no sólo transferir su visión lúcida de la hora actual, sino también su conocimiento y respeto por el pasado, su profunda fe en la cultura y en la energía del medio en que eligiera actuar, como Profesor y como Arquitecto constructor de la realidad.

Destinado a sus queridos alumnos, a los que eligen compartir con él, a plena conciencia, en absoluta libertad y con profunda fe, la aventura de aprender, este libro expone no sólo sus ideas y su experiencia profesional, sino también los conceptos provenientes de otras fuentes que su profunda cultura le señala como útiles en el camino de crear y desarrollar de común acuerdo las capacidades que se requieren para dominar el Arte de la Arquitectura en el momento actual, utilizando el término «actual» también en sus significados indirectos de temporalidad y estabilidad relativa, de sensibilidad al cambio y la renovación conceptual, asumida sin embargo como espacio único e intransferible en que nos es posible vivir y actuar. Relegando otros comentarios, la lectura del libro del Arq. Gino Randazzo trae a mi mente, la figura señera del Dr. Arq. Ernst Neufert, tratadista alemán, autor del

mundialmente reconocido «Arte de Proyectar» que fuera y sigue siendo libro de consulta permanente para cualquier Arquitecto, cuando interrogado acerca de su contenido dijera que a su entender se trataba, probablemente, de un libro de teoría, escrito con la intención de ayudar al dominio de un Arte complejo y difícil, que sólo es pleno cuando se ejerce como expresión auténtica de una voluntad que decide qué hacer y cómo utilizar el conocimiento adquirido. En las actuales circunstancias, me tienta pensar que el libro del Arq. Randazzo, podría haber sido estructurado con intención similar.

Párrafos extraídos del prólogo escrito por Vicente Krause.



A propósito de «Escritos» de Gino Randazzo

Escribir -una crítica, un artículo, o un libro- es proponer otro modo de asumir la disciplina. Es la exposición de un cuerpo de pensamiento («*construir es pensar*» decía Heidegger), de un cuerpo de pensamiento de base ética individual o grupal, sin el cual todo éxito puntual de diseño puede llegar a ser una mera casualidad.

Estoy contento y conmovido de que Randazzo tuviera la amabilidad de agradecerme en el portal de su libro «*que le impulsara a escribir sus pensamientos y recuerdos*».

Y es verdad que lo hiciera con premeditada perseverancia, por dos razones: una porque es un gran amigo que se lo merece, pero la otra es porque desde el comienzo, aunque con dudas, vislumbré que había allí un modo de presentar sus reflexiones, sus citas, su ideología y sus obras en un aparente desorden y de modo

fragmentario para un discurso habitual, aparente desorden que si observamos con atención, no es sino el modo de discurrir moderno y contemporáneo en arte y literatura.

Desde Proust -con el fluir del tiempo⁽¹⁾- pero más específicamente con Joyce y su fluir de la conciencia⁽²⁾, pasando por tantos otros como Dos Passos⁽³⁾ o Julio Cortázar⁽⁴⁾, el relato lineal es reemplazado por otro de acumulaciones, una trama abierta a manera de gran tapiz, cuya síntesis hará el lector.

El objeto final es... compartir y, por que no, ...seducir. Por otra parte, compartir y seducir son la base misma de la pedagogía, lo cual no es casual en el caso de Gino.

Así es que este libro se presenta como un espacio abierto a la reflexión...un lugar de las preguntas, vale decir que colabora con el conocimiento.

Es una invitación a revisar lo que se cree que se sabe, lo que se da por sabido, a través de lo que Gino aprecia y transmite, fundamentalmente para compartir.

La idea de trama abierta también se da en las artes visuales: ¿qué relato lineal hay en una pintura de Miró o de Dalí? ¿o en una escultura de Henry Moore o de Giacometti? Porque ya podemos intuirlo: toda obra de arte, y lo mismo la arquitectura, es expresión de una realidad compleja⁽⁵⁾.

Reconozco que en muchas ocasiones, y a pesar de la fascinación por los temas y la estructura de los distintos escritos que iba revisando a medida que Gino me lo solicitara, estuve tentado a promover o sugerirle un orden o estructura que pudiera dividir el texto en algunos capítulos principales y otros secundarios.

El modo normal y habitual de dicha escritura teórica o relato lineal es proponer una hipótesis a la que siguen una tesis y una demostración.

Así son los libros de Sacriste, Tedeschi, Arrese e incluso el mío. Pero a medida que los escritos se iban sumando, asumí que Gino elige otra modalidad menos convencional, y por consiguiente más simple y natural, pero no menos sugerente.

Esta especie de «agenda abierta» le sirve con enorme eficacia para exponer sus ideas, sus reflexiones, sus certezas pero también

sus dudas respecto de esta disciplina y de sus actores, para que no sea ya más cierto aquella definición de Flaubert de que los arquitectos son «*tous imbeciles*»⁽⁶⁾. En todo el libro se nota la predilección de Randazzo por los ejemplos de arquitectura sencillos, esenciales, sin artificios, al igual que en sus obras. Una notable aspiración al rigor disciplinario, aspiración que no significa linealidad, esa linealidad elemental que niega en todos y cada uno de sus escritos del mismo modo que en los ejemplos y en su obra, que completan y confirman su predilección por lo poético, su peculiar sensibilidad que a veces pareciera no querer confesar. Este aporte de Gino, que contribuye a ofrecer material para el pensamiento del proyecto, merece el elogio y la recomendación para una lectura meditada y profunda. Muchas gracias, Randazzo.

Héctor Tomas

Notas agregadas para esta publicación -no dichas en el discurso del 7-5-04- que aclaran el texto:

(1) «Las ideas fundamentales de Proust acerca del fluir del tiempo giran en torno de la evolución constante de la personalidad en términos de duración, la riqueza insospechada de nuestra mente subliminal que sólo podemos recuperar mediante un acto de intuición, de memoria, de asociaciones involuntarias, así como con la subordinación de la mera razón al genio de inspiración interior y la consideración del arte como única realidad del mundo; estas ideas proustianas no son sino una versión coloreada del pensamiento de Bergson» Vladimir Nabokov «*Lecciones de Literatura Europea*» 1997. Editorial Pleamar. Capítulo dedicado a «*En busca del tiempo perdido*» (1913) de Marcel Proust (1871-1922)

(2) «...La transcripción de las frases y palabras incompletas, rápidas, fragmentarias que constituyen el fluir o corriente de conciencia o mejor dicho, las piedras pesadas de la conciencia. Hay muestras de este estilo en casi todos los capítulos, aunque por lo general sólo va asociado a los personajes principales. Examinaremos este recurso a propósito del ejemplo más famoso: el soliloquio

final de Molly, en el capítulo III de la tercera parte, pero podemos adelantar aquí que dicho estilo exagera el aspecto verbal del pensamiento. El hombre no siempre piensa con palabras sino también con imágenes; la corriente de conciencia, en cambio, supone un caudal de palabras registrables; es difícil, sin embargo, creer que Bloom está hablando continuamente consigo mismo».

Vladimir Nabokov «*Lecciones de Literatura Europea*» 1997. Capítulo dedicado al «*Ulises*» (1922) de James Joyce (1882-1941).

(3) «Lo que Dos Passos se propone es mostrar a sus personajes en el contexto de su época, insertarlos en la historia total de su tiempo. Para ello recurre a una serie de recursos técnicos que en cierto sentido son separables de los personajes, pero dentro de los cuales éstos cobran vida. En primer término está lo que Dos Passos llama Noticiario que es precisamente lo que la palabra indica, el telón de fondo de la época, sobre el que se recortan y mueven los personajes. El noticiario está compuesto, como una especie de montaje, por titulares de diarios, extractos de noticias periodísticas y fragmentos de canciones populares. Intercalados entre los capítulos, aunque con menos frecuencia, aparecen varias biografías de norteamericanos representativos del primer cuarto del siglo XX...» -la de Wright, por ejemplo-. «Dos Passos llama a su tercer recurso el ojo cinematográfico. En cierto sentido es la vida interior de la novela. Puesto en contrapunto con los personajes propiamente dichos, está vertido en un torrente de prosa automática que a menudo se parece ...al verso libre. Entre estos recursos aparece lo que podría denominarse la novela propiamente dicha, las aventuras de los diversos personajes...»

Walter Allen «*El sueño norteamericano a través de su literatura*». Editorial Grupo Z. Sección dedicada a la trilogía «*USA*» (1936) de John Dos Passos (1896-1970).

(4) Por ejemplo, en «*Rayuela*» dice Cortázar: «*A su manera este libro es muchos libros, pero sobretodo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades: el primer libro se deja leer en forma corriente y*

termina el capítulo 56. Por consiguiente el lector prescindirá sin remordimiento de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo...»

(5) «La representación es la forma de denotación no verbal. Los símbolos lingüísticos, cuando denotan, describen su objeto; las imágenes lo representan. Llamamos representaciones a las imágenes que se refieren, denotándolo, a un objeto. Guernica, de Picasso, por ejemplo, es una representación de un hecho histórico como es el bombardeo de la ciudad del mismo nombre. La representación no exige semejanza, según Goodman: la denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza. Descripción y representación son formas de denotación en distintos sistemas simbólicos. La diferencia estriba en el modo en que lo hacen. Los símbolos pictóricos son, frente a los lingüísticos, sintáctica y semánticamente densos. Esto quiere decir, en primer lugar, que no hay diferenciación, articulación, en los elementos expresivos. Como consecuencia: toda diferencia en el aspecto pictórico es una diferencia en nuestro sistema familiar de representación. Es decir, la densidad sintáctica repercute en la densidad semántica. Además, en tercer lugar, los símbolos pictóricos son relativamente repletos, es decir, en cada imagen son relevantes unos u otros aspectos del material expresivo y, por tanto, en principio lo son todos».

F. Pérez Carreño: «Nelson Goodman» en «Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas». Vol. II. Varios Autores. Editorial Visor.

(6) Gustave Flaubert (1821-1880): «Dictionnaire des idées reçues» al final de su magnífica novela «Bouvard et Pécouchet» (1880). Editorial Flammarion. La definición completa dice: «Architect: Tous imbécils. Oublient toujours l'escalier des maisons».

Breves



Director Presidente

El lunes 31 de Mayo pasado, el Director de la Revista de la Facultad 47 al fondo y decano de la Facultad Arq. Gustavo Adolfo Azpiazu, asumió como Presidente de la Universidad Nacional de La Plata, luego de haber sido elegido mediante la Asamblea Universitaria llevada a cabo unos días antes.

Es importante para nosotros saludar a quien dio un nuevo impulso a nuestra revista durante los pasados tres años ■

Prosecretaría de Posgrado FAU UNLP

El presente documento tiene como objetivo difundir las principales actividades de posgrado que se realizan en el ámbito de nuestra facultad, durante el primer cuatrimestre del 2004:

* Carreras de Grado Académico Especialización en Ciencias del Territorio (6° Promoción)

Acreditación: Acreditada Categorizada («B» muy buena). CONEAU

Título: Especialista en Ciencias del Territorio

Docente Responsable: Director Arq. Néstor Omar Bono

Especialización en Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción (2° Promoción)

Acreditación: En trámite de acreditación ante CONEAU en Dic. 2002

Título: Especialista en Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción.

Docente Responsable: Directora Arq. Silvia N. Castro

Especialización en Conservación y Restauración del Patrimonio (2° Promoción)

Acreditación: En trámite de

acreditación CONEAU

Título: Especialista en Conservación y Restauración del Patrimonio Urbano Arquitectónico.

Docente Responsable: Director Arq. Fernando Gandolfi

Maestría en Ciencias del Territorio (3° Promoción)

Acreditación: En trámite de acreditación ante CONEAU en Dic. 2002

Título: Magister en Ciencias del Territorio

Docente Responsable: Director Arq. Néstor Omar Bono

Maestría Morfología en Arquitectura

Acreditación: En trámite de acreditación ante CONEAU en Feb. 2002

Título: Magister Morfología en Arquitectura

Docente Responsable: Directora Arq. Viviana Schaposnik

* Otras Actividades de Posgrado Programadas

Se encuentra abierta la convocatoria para actividades de posgrado 2004. La misma permite la recepción de propuestas generadas por profesores de la casa y profesores invitados para implementar dichas propuestas en el segundo cuatrimestre del corriente año. La nomina de actividades aprobadas para el primer cuatrimestre del 2004 es la siguiente:

1.- ARQUITECTURA

Actividad:

1.1.- LA COMPLEJIDAD Y LA ARQUITECTURA.

Area/Campo: Teoría y Crítica

Profesor Responsable: Lic. Juan Boyd, Arq. Carlos Barbachan, Arq. Elsa Rovira, Arq. Laura Assandri, Arq. Guillermo Curtit.

Carga Horaria: 32 Hs

Actividad:

1.2.- ARQUITECTURA Y MORFOLOGIA.

Area/Campo: Teoría y Crítica

Profesor Responsable: Arq. Viviana Schaposnik.

Carga Horaria: 40 Hs

2.- TECNOLOGIA:

Actividad:

2.1.- METODOLOGIA PARA LA PRACTICA PROFESIONAL

Area/Campo: Actualización Profesional

Profesor Responsable: Arq. Silvia Castro, Arq. Edgardo Lufiego,

Ing. Jose Luis Infante

Carga Horaria: 36 Hs

Actividad:

2.2.- TECNOLOGIA Y MORFOLOGIA

Area/Campo: Tecnología

Profesor Responsable: Arq. Horacio Lafalce

Carga Horaria: 40 Hs

3.- HISTORIA:

Actividad:

3.1.- SINTAGMAS V Arquitectura y Marxismo.

Area/Campo: Actualización Profesional

Profesor Responsable: Lic.

Marcelo Molina

Carga Horaria: 32 Hs.

Actividad:

3.2.- TEORIA Y CRITICA DE LA ARQUITECTURA

Area/Campo: Teoría y Crítica

Profesor Responsable: Arq.

Eduardo Gentile

Carga Horaria: 40 Hs.

4.- PLANEAMIENTO:

Actividad:

5.1.- Naturaleza, Sociedad y Paisaje

Area/Campo: Teoría y crítica

Profesor Responsable: Arq.

Isabel López

Carga Horaria: 36 Hs Teórico - practica.

Prosecretaría de Investigación FAU UNLP

Estas líneas tienen como propósito difundir a la comunidad académica de la facultad, las principales actividades realizadas durante el primer cuatrimestre del 2004 por la Prosecretaria de Investigación, que se vinculan con acreditaciones de proyectos, programas de becas obtenidas por docentes de la FAU y publicaciones generadas por la Prosecretaria.

* Proyectos de Investigación Aprobados por la UNLP

En el marco de la convocatoria anual para la acreditación de Proyectos de Investigación 2004-Decreto 2427/93 del Programa de Incentivos, han sido acreditado los proyectos:

* «La complejidad en el proceso de aprendizaje de la arquitectura.

Hacia la construcción del sistema espacial desde los subsistemas tecnológico-constructivos», dirigido por el Arq. Carlos Barbachan.

* «Arquitectura: intersección de arte, ciencia y tecnología», dirigido por el Dr. Mario Garavaglia

Con esta acreditación ascienden a 14 los proyectos con sede en la FAU, sumado a 2 que se encuentran en proceso de evaluación y 2 proyectos con sede en otras unidades académicas integrado por docentes de la facultad.

* Becas de Investigación otorgadas por la UNLP

En el marco de la convocatoria anual de Becas para la Investi-

gación Científica y Tecnológica de la Universidad Nacional de La Plata (2002), han sido otorgadas para el periodo comprendido entre el 1º de abril de 2004 - 31 de marzo del año 2005, las siguientes becas:

Beca de Iniciación:

* *"Pautas de Diseño Arquitectónico-Tecnológico para Viviendas de Bajos Recursos"*. Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006. Unidad N° 3.

IDEHAB. Becario: Arq. Fernando García. Director: Arq. Jorge Lombardi. Co-director: Arq. Gustavo Cremaschi.

* *"Actividades Litorales y Vulnerabilidad Ambiental"*. Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006. Unidad N° 5.

IDEHAB. Becario: Arq. Evangelina Velazco. Director: Arq. Néstor Bono. Co-directora: Arq. Isabel López.

* *"Políticas Territoriales y la Cuestión Ambiental en el Litoral Sur de la RMBA. Caso Berisso"*.

Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006.

Unidad N° 5. IDEHAB. Becario: Arq. Marcelo Fabián Oddo. Director: Arq. Néstor Bono.

Co-directora: Arq. Isabel López.

* *"El Rol de los Espacios Públicos en el Proceso de Urbanización y Gestión. El caso de la Ciudad de Berisso"*. Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006.

Unidad N° 6b. IDEHAB. Becaria: Arq. Silvina Adriana Moro. Directora: Arq. Olga Ravella.

* *"Globalización y Entropía Urbana: Hacia una nueva lectura e interpretación del territorio."*

Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006.

Unidad N° 12. IDEHAB. Becario: Arq. Fernando Fariña. Directora: Arq. Viviana Schaposnik.

Beca de Perfeccionamiento:

* *"La Gestión Mixta de Intervenciones en el Tejido Urbano de Ciudades Centrales. Modalidades, Instrumentos y Mecanismos Institucionales."*

Fecha de inicio: 1-4-2004. Fecha de culminación: 30-3-2006.

Unidad N° 5. IDEHAB. Becario: Arq. Hernán Quiroga. Director: Arq. Néstor Bono. Co-director: Arq. Juan Carlos Etulain

Beca de Formación Superior:

* *"La Problemática del hábitat informal a inicios del siglo XXI. Casos Berisso y Ensenada."*

Fecha de inicio: 1/4/2004 Fecha de culminación: 31-3-2006.

Unidad N° 5. IDEHAB.

Becaria: Arq. María Erica

Martinoli. Director: Arq. Néstor

Bono Codirectora: Arq. Isabel López.

* *"Modelos Urbanos: La ciudad compacta y la ciudad difusa. Su análisis a través de las redes de servicios y transporte en el Partido de La Plata."* Fecha de inicio: 1-4-2004

Fecha de culminación: 31-3-2006. Unidad N° 6b. IDEHAB.

Becaria: Lic. Julieta Frediani. Directora: Arq. Olga Ravella

* *"Articulación de Vacíos Urbanos y Tejido Residencial. Pautas de diseño para la intervención"*.

Fecha de inicio: 1/4/2004 Fecha de culminación: 31/3/2006.

Unidad N° 9. Becaria: Arq. Nora Ponce. Director: Arq. Emilio Sessa

* *"El Fragmento Global en la Construcción de una Metrópolis Local."* Fecha de inicio: 1/4/2004

Fecha de culminación: 31/3/2006.

Unidad N° 12. Becaria: Arq. Andrea Tapia. Directora: Arq. Viviana Schaposnik.

En el marco del proceso de evaluación de los Informes de Avance de las Becas de Investigación Científica y Tecnológica otorgadas en la convocatoria 2002,

se han prorrogado por el periodo comprendido entre el 1º de abril de 2004 - 31 de marzo del año 2005, las siguientes becas:

Beca de Iniciación: Arq. Licia Ríos. Beca de Perfeccionamiento: Arq. Nicolás Saraví Cisneros

Beca de Formación Superior: Arq. Laura Aon

Con estas acreditaciones ascienden a 13 los proyectos de becas UNLP con sede en la FAU.

* Becas de Investigación otorgadas por CONICET y ANPCyT

En el marco de la convocatoria anual de Becas para la Investigación Científica y Tecnológica del CONICET (2003), han sido otorgadas para el periodo comprendido entre el 1º de abril de 2004 - 31 de marzo del año 2005, las siguientes becas: Becas Doctorales Internas Tipo I y II:

* *"Evaluación y mejoramiento ambiental de viviendas de interés social sur-patagónicas."* Fecha de Inicio: 1/4/2004

Fecha de Terminación: 31/3/2006. Unidad N° 2. IDEHAB. Becario: Arq. Cristina Jorge Diaz. Director: Arq. Jorge Czajkowski. (Tipo I)

* *"La Construcción de la Noción de Paisaje. Buenos Aires 1880-1910."* Fecha de Inicio: 1/4/2004

Fecha de Terminación: 31/3/2006. Unidad N° 6b. IDEHAB.

Becaria: Arq. Victoria Goenaga. Directora: Arq. Olga Ravella. (Tipo II)

Beca Postdoctoral Interna

* *"Metodología para el Diagnos-*

tico y Mejoramiento de los Edificios del Sector Salud a partir del Concepto de Sustentabilidad."

Fecha de inicio: 1/11/2003 Fecha de Terminación: 31/4/2005.

Unidad N° 2. IDEHAB. Becaria: Arq. Irene Martini. Director: Arq. Elías Rosenfeld.

Beca ANPCyT

"Sistemas Alternativos de Bajo Costo para el Saneamiento Ambiental y la Producción Energética, Aplicado a Sectores de Escasos Recursos". Fecha de inicio: 1/4/2004

Fecha de Terminación: 31/3/2006. Unidad N° 2. IDEHAB. Becario: Lic. Dante Andrés Barbero.

Director: Arq. Elías Rosenfeld. Con estas acreditaciones ascienden a 5 los proyectos de becas CONICET y ANPCyT con sede en la FAU.

* Publicación electrónica de las *"Jornadas de Investigación en la FAU 2002"*. I.S.B.N. N° 950-34-0251-4.

Se encuentra a disposición de la comunidad académica y científica en el Kiosco de la FAU, el CD que recoge las exposiciones de los trabajos presentados por los distintos equipos de investigación de la facultad y de otras unidades académicas con docentes de la FAU.

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

Arq. Juan Carlos Etulain
Prosecretario de Investigación
FAU-UNLP

información referida materiales y tecnologías.

* Fomentar el intercambio de temáticas y experiencias abordadas por el área Tecnología de la facultad con otras áreas en aquellos campos comunes.

* Difundir tecnologías y sistemas sustentables en la región, para la coyuntura actual.

* Sistematizar e informatizar el acceso a la información.

* Posibilitar el acceso a la información de manera permanente y continua para alumnos docentes y graduados.

* Llevar a cabo actividades de Investigación y Extensión en temas clave.

* Retomar y ampliar actividades vinculadas al ensayo de materiales.

Dentro de uno de los objetivos propuestos, el de optimizar la búsqueda de información, se sistematizó esta búsqueda en lo que hemos denominado cursor.

Este esquema de interfase permite acceder al menú, de Cubiertas y Entrepisos, Envolverte Vertical, Suelo y Fundaciones, Construcción Industrializada, u Otros.

Dando énfasis a aquellos temas de mayor demanda por parte de los alumnos, en razón de las actividades llevadas a cabo en las cátedras de la FAU, tanto del área tecnología como arquitectura, lo cual ha direccionado las actividades de investigación y extensión de este Centro.

De allí algunos trabajos realizados y otros en desarrollo, los que serán presentados en números sucesivos de esta revista, Algunos de ellos son, Envolvertes Verticales para edificios de alta prestación, Construcción con Bloques, Elementos Residuales Reciclados para la construcción.

* El CIMYT funciona en la FAU 47 N° 162, La Plata de Lunes a Viernes de 9 a 13 y 14 a 18.hs

* e-mail: cimyt@arqui.farulp.unlp.edu.ar

* web site, puede linkear CIMYT desde la pag. web de la FAU-UNLP

Si desea comunicarse con el CIMYT puede hacerlo a la dirección supracitada o al mail particular. Nos será grato recibir sugerencias, información o material que pueda complementar o acrecentar nuestra oferta a favor de la educación pública y gratuita.

Arq. Lufiego Edgardo. Profesor Titular Producción de Obras

Director CIMYT. FAU-UNLP

e-mail: lufiego@netverk.com.ar



CIMYT

El Centro de Información de Materiales y Tecnologías, si bien existía en nuestra FAU desde hace unas 3 décadas, funciona bajo su actual estructura a partir del ciclo lectivo 2002 y tiene su origen en un concurso público de antecedentes y oposición realizado en el año 2001.

Lejos de la idea de Museo de Materiales original, y concientes de la necesidad de la actualización permanente de conocimientos de Materiales, Técnicas y Procesos Productivos para poder generar tecnologías adecuadas para el desarrollo sustentable de la arquitectura, las acciones actuales proponen:

* Asistir a alumnos, docentes y graduados en la búsqueda de

* El CIMYT funciona en la FAU 47 N° 162, La Plata de Lunes a Viernes de 9 a 13 y 14 a 18.hs

* e-mail: cimyt@arqui.farulp.unlp.edu.ar

* web site, puede linkear CIMYT desde la pag. web de la FAU-UNLP

Si desea comunicarse con el CIMYT puede hacerlo a la dirección supracitada o al mail particular. Nos será grato recibir sugerencias, información o material que pueda complementar o acrecentar nuestra oferta a favor de la educación pública y gratuita.

Arq. Lufiego Edgardo. Profesor Titular Producción de Obras

Director CIMYT. FAU-UNLP

e-mail: lufiego@netverk.com.ar

Colaboradores

Eduardo Arroyo

Arquitecto, egresado en la E.T.S.A., Madrid, España. Especialidades en Urbanismo y Edificación. Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A., Madrid desde 1996.

NO.MAD Arquitectos, S.L.

Oficina fundada en Amsterdam en 1988 con sede actual en Madrid.

Ha obtenido numerosos premios internacionales por sus proyectos. Posee una vasta obra en diversos países, incluyendo, Francia, Dinamarca, Holanda, Bosnia, Japón, etc. Ha colaborado con arquitectos como Rem Koolhaas, Oteiza, Saenz de Oiza y Fullaondo, entre otros. Su trabajo ha sido expuesto en todo varios sitios incluyendo, Universidad de Harvard. EEUU, Instituto Francés de Arquitectura La Villette, París; Exposición Internacional Hannover 2000; Museo Guggenheim. Bilbao; etc. Ha dictado cursos y conferencias en Universidad de Graz, Austria; Metapolis, Barcelona; ARCHILAB 2001 en Orleans, Francia; Instituto Francés de Arquitectura, París; UBA Buenos Aires; entre otros lugares. Su obra ha sido publicada en *Arquitectura Viva*, *Techniques et Architecture*, *El Croquis*, *Diccionario Metapolis*, entre otros. Ha escrito «Al otro lado del espejo», libro editado en 1999 y «Algo nace, algo muere», editado en 2002. www.nomad.as

Geoffrey Broadbent

Nació en Huddersfield, Inglaterra; estudió arquitectura en Manchester University. Enseñó en Manchester University, York y Sheffield. Head of School en Portsmouth en 1967. Ha contribuido largamente a instituciones profesionales (Royal Institute of British Architects, Architects Registration Council) y educacionales (British School at Rome, Council for National Academic Awards, Science and Engineering Research Council). Algunos libros que publicó son «Design Architecture» (1973), «Deconstruction: a student guide.» (1990), «Design Methods in Architecture» (1969), «Informe sobre el Simposio de Métodos de Diseño, Portsmouth.» (1968).

Claudio Connena

Arquitecto egresado FAU UNLP. Docente en la FAU entre 1984 y 1993. Doctorado en 1999 en la Universidad de Tesalónica en Grecia. Ejerce la profesión y la docencia en Tesalónica.

Sergio Forster

Arquitecto egresado de la FADU UBA. Profesor titular de Teoría de la Arquitectura FADU-UBA. Profesor adjunto de Arquitectura FADU-UBA. Profesor Maestría en Diseño FADU-UBA. Premiado en distintos concursos incluyendo el Premio anual de Arquitectura. Argentina SCA/CPAyU. Dicta cursos y conferencias en distintas Universidades nacionales y del exterior. Posee una vasta obra construida.

Gabriela Cárdenas

Arquitecta egresada de la FADU UBA. Docente Morfología y Teoría de la Arquitectura, FADU UBA. Profesora titular de posgrado, Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia. Ha realizado conferencias y publicaciones en el país y en el exterior.

Roberto Bogani

Arquitecto, egresado de la FADU UBA. Profesor adjunto Teoría De La Arquitectura, FADU UBA. Profesor titular de posgrado, Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, Bolivia 2002-2003. Ha realizado conferencias y publicaciones en el país y en el exterior.

Tomás O. García

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Titular de Arquitectura y Comunicaciones en la FAU UNLP. Fue Decano de esta casa de estudios entre los años 89 y 95. Ha obtenido numerosos premios en concursos nacionales e internacionales de proyecto. Ejerce la profesión en La Plata.

Silvia Pampinella

Arquitecta. Docente de Historia de la Arquitectura desde 1984, investigadora de la UNR desde 1990. Master de la Universidad Politécnica de Cataluña, en el Programa Master «La cultura de la metrópolis» dirigido por Ignasi Solà-Morales. Doctoranda en la Universidad Nacional de Rosario.

Javier Posik

Arquitecto egresado de la FAU UNLP y docente en el taller de Arquitectura Nro 2 de la FAU. Artista plástico.

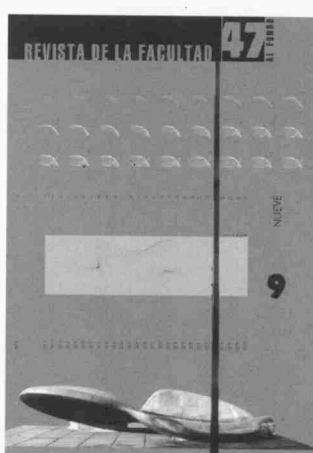
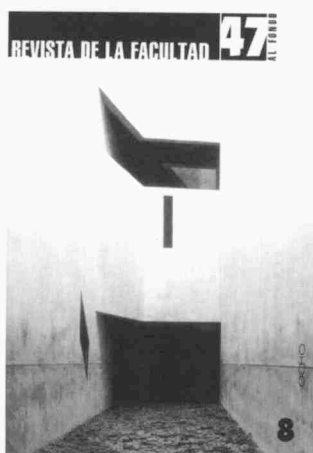
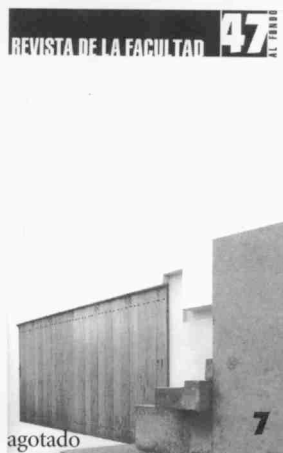
Pablo E.M. Szelagowski

Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Profesor Adjunto del taller de Historia de la Arquitectura Nro.2 y del Taller Vertical de Arquitectura Nro.2 y de la FAU UNLP. Editor de «Revista de la Facultad 47 al Fondo».

Clorindo Testa

Arquitecto egresado de la FAU UBA. Artista plástico con reconocidas exposiciones y premios en Argentina y el extranjero. Premio Konex de Platino, Premio Vitruvio, Director del Fondo Nacional de las Artes en 1992, Dr. Honoris Causa UBA 1992 y Profesor Honorario FADU - UBA 1996. Premiado en concursos nacionales e internacionales de arquitectura. Autor de obras emblemáticas como el Centro Cívico de Santa Rosa, el Banco de Londres y América del Sud, la Biblioteca Nacional, y el Centro Cultural de Buenos Aires.

Números anteriores



FE DE ERRATAS

En la pag. 64 debe decir

MENCION.AUTORES: *Arq. Romina Pasquale, Arq. Pablo Nethol, Arq. Alejandro Denis, Arq. J. Miguel Abait.* **COLABORADORES:** *Sr. German Storti, Arq. Jose Chilón, Arq. Ignacio Grela, Martina*