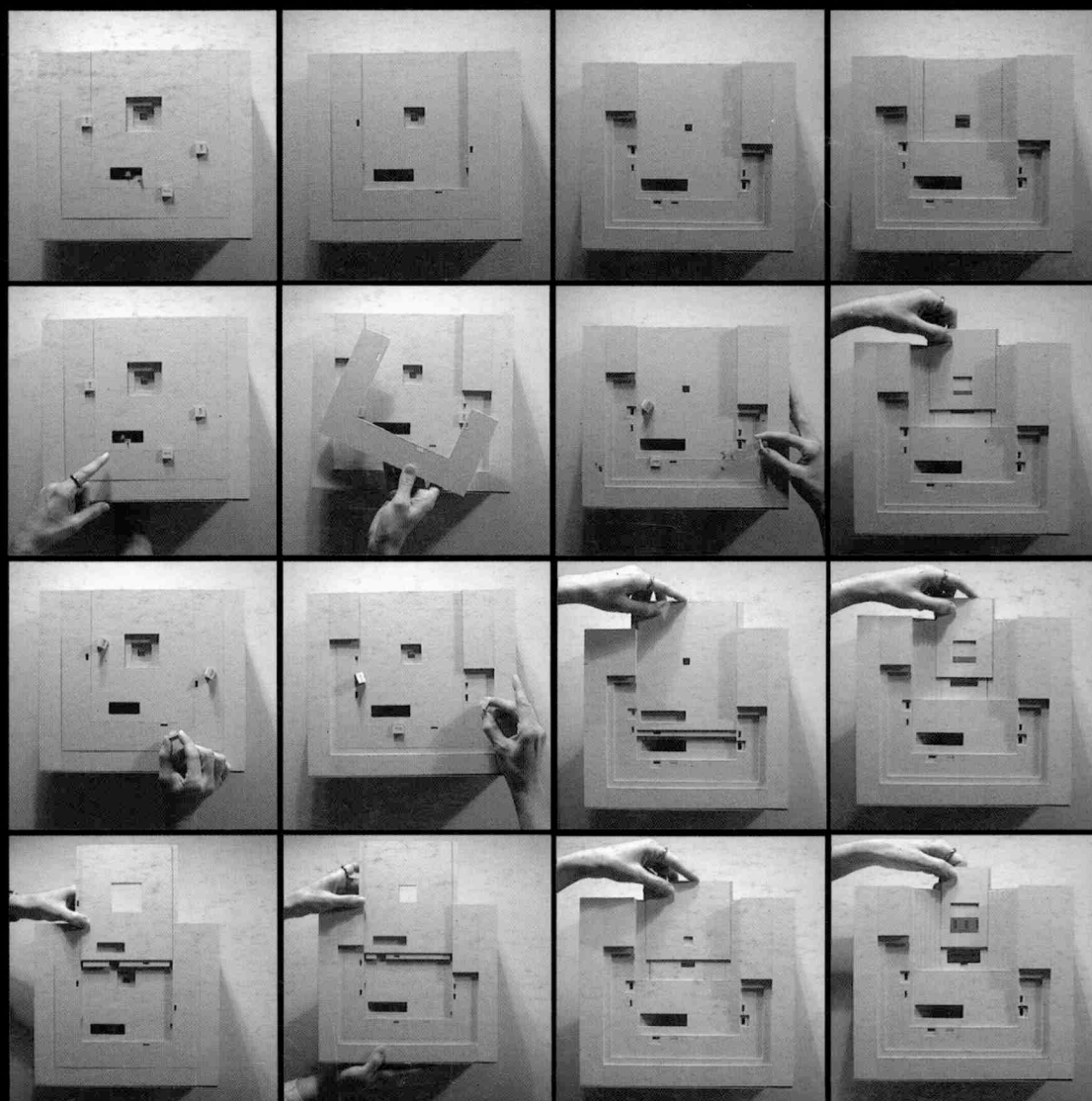


12

DOCE



ROBERT MILLER - FERREIRA; CRUBELLATI Y MACKSIMOYIC - NEIL LEACH

Presidente UNLP **Arquitecto Gustavo Azpiazu**

Autoridades FAU

Decano: **Arq. Néstor Bono**
Secretario de Coordinación y Gestión: **Arq. Javier García García**
Secretario Académico: **Arq. Jorge Prieto**
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: **Sr. Juan Sebastián Marcó**
Srta. Magdalena Mancuso
Srta. Anahí Chiarle
Sr. Matías Quiroga

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:

“Cañas”, fotografía de Juan Moujan de Vivienda de fin de semana y Modelo de análisis de la Biblioteca Pública de Estocolmo de E. G. Asplund del taller de Robert Miller

Contratapa:

Viviendas realizadas por los arquitectos Roberto y Nicolás Saraví / María Florencia Pérez Álvarez / Federico Craig, Juan Moujan y Ana Redkwa / Gino Randazzo

Revista de la Facultad 47 al fondo

Director responsable: **Arq. Nestor Bono**
Editor: **Arq. Pablo E. M. Szelagowski**
Secretario de redacción: **Arq. Pablo Remes Lenicov**
Mesa Editorial: **Arq. Raul W. Arteca**
Arq. Isabel López
Arq. Pablo Remes Lenicov
Arq. Pablo E. M. Szelagowski
Coordinación General: **Arq. Carlos Díaz de la Sota**
Arq. Raul W. Arteca

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: 339314. Ley 11.723. Año 9. Número 12. Marzo de 2005.

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

Índice

- 01- **Editorial**
Néstor Bono.
- 02- **La práctica como (pedagogía como práctica)**
Robert Miller.
- 28- **Concurso para la Reestructuración y extensión del Museo de la Prehistoria de Grand-Pressigny, Francia**
Roberto Ferreira, Eliana Crubellati, Thierry Macksimovic.
- 34- **Aportes a un nuevo Proyecto de Vivienda**
Dardo Arbide.
- 38- **C<amo>uflage**
Neil Leach.
- 42- **Un análisis dificultoso**
Marcelo Molina.
- 45- **Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción**
Silvia N. Castro.
- 46- **Clínica Cimed**
Augusto González y Guillermo Randrup.
- 49- **Vivienda en Villa Elisa**
Federico Craig, Juan Moujan, Ana Redkwa.
- 52- **Vivienda de fin de semana**
Gino Randazzo.
- 55- **Vivienda en Villa Castells**
María Florencia Pérez Álvarez.
- 58- **Extraña aventura**
Roberto y Nicolás Saraví.
- 61- **Casa Tomada**
Julio Barigelli, Diego Lorea, Pablo Moneda, Emiliano De Marchi.
- 64- **Concurso Nacional de Anteproyectos Campus de la Universidad Nacional de Misiones**
Diego Fondado, Martín Miranda, Gustavo Pagani, Hernán Quiroga.
- 69- **Concurso Provincial de Ideas y Croquis Preliminares Parque Urbano de Brandsen**
Roberto Germani, Evohé Germani, Pablo Germani, Horacio Morano, Inés Rubio, Leandro Moroni, Guillermo Castellani / Enrique Speroni, Gabriel Martínez / Ricardo Ripari, Alejandro Gutiérrez, Oscar Lorenti, Ignacio López Varela / Horacio Alcuaz, Mariela Ardaiz, Gabriela Fortuna, Teresa Zweifel.
- 78- **Concurso de anteproyectos para la construcción del Hospital de Rada Tilly, Chubut**
Pablo Asprella, Sebastián Buzzi, Valentín García Fernández, Paula Jansenson.
- 82- **Concurso de anteproyectos e ideas para el Centro de Tandil**
Roberto Porta, Luciana Porta, Lucía Madueño, Manuel Ordás Carboni.
- 84- **Laboratorio de prefiguración de futuro**
Sara Fisch, Emilio Sessa, Isabel López, Jorge Prieto.
- 88- **Pieles**
Edgardo Lufiego.
- 90- **Libros.**
- 92- **Breves.**
- 95- **Colaboradores.**

Editorial

Nuestra gestión se enmarca en lo ya definido cuando asumimos en el 2001 la responsabilidad de conducción de la FAU: bregar por un crecimiento integral de nuestra Facultad. Nuestra misión, enmarcada en los principios de la Universidad Pública, claramente explicitada en nuestro estatuto, no solo prevé la formación de profesionales sino que se extiende a todo el campo de creación de conocimientos y de cultura en su más amplia aceptación.

Formar profesionales arquitectos es también formar ciudadanos responsables y concientes de nuestra realidad como país y de las necesidades y demandas de nuestra sociedad.

En la situación actual de profunda crisis - y en particular de la educación pública en todos sus niveles - constituye un necesario y profundo desafío reflexionar sobre las posibilidades y caminos para contribuir a revertir la actual situación. Todos debemos contribuir - aún con nuestras diferencias - porque todos somos responsables de encontrar los caminos que reviertan la actual situación. En este contexto, seguimos pensando que la revista, producido su reencausamiento, constituye un elemento de importancia para la FAU que queremos impulsar. Los problemas del Territorio en cualquiera de sus escalas - regional, urbana o arquitectónica - , tanto en la faz teórica como en la práctica profesional seguirán siendo explicitadas como aportes a la comprensión y mejoramiento de nuestra realidad.

Por último cabe destacar que toda la gestión está profundamente comprometida a bregar por alcanzar la mejora integral de la FAU, impulsando para ello la concreción de un clima de trabajo y convivencia que nos permita enriquecer nuestro accionar.

*Néstor Bono
Decano*

La práctica como (pedagogía como práctica)

Practice as [pedagogy as practice]

Robert Miller



«Lo que somos es mayormente, y quizás centralmente... un producto de nuestras prácticas.»
Todd May: Nuestras prácticas, nuestro ser.⁽¹⁾

Extracto

Este artículo ofrece una apreciación global de la temprana historia de la enseñanza de arquitectura en Estados Unidos de América, haciendo referencia a la fluctuación desde la práctica profesional hasta la formación académica. Citando el poder que la práctica tiene para construir el pensamiento, visiones y acciones de los actuantes, el artículo defiende una reestructuración de las instituciones que desarrollan la enseñanza de la arquitectura, tendiente a reconstruir una cultura de la práctica.

El cuerpo del artículo está dedicado a casos de estudio que unen educación y práctica profesional. Habiendo identificado hábitos arraigados en la academia que van en contra de la cultura profesional, los casos de estudio desarrollan paradigmas alternativos para la enseñanza de la arquitectura dentro del sistema académico existente.

En consecuencia, este artículo reclama que la práctica arquitectónica pueda también beneficiar, desde un rol más activo, el desarrollo de la enseñanza de arquitectura. Este potencial está ilustrado a través de ejemplos de proyectos profesionales para clientes y comunidades en los cuales estudiantes y profesionales colaboraron en su diseño y ejecución ■

Las instituciones están constante, aunque lentamente, en cambio. En lo que consideramos como una versión cultural de la deriva de los continentes, el imperceptible cambio de lo cotidiano conduce, no solo a reconfigurar el mundo sino a transformar la visión de globalidad. Tal es el caso de la práctica y la enseñanza de la arquitectura en los Estados Unidos de América. En este artículo y a través de los dos proyectos que lo acompañan, quiero ofrecer un panorama del derivar del continente de la práctica y de la enseñanza de la arquitectura en este país e ilustrar una aproximación híbrida a la práctica como pedagogía y a la pedagogía como práctica.

1.0 La premisa: la práctica construye al individuo.

La práctica construye significativamente la naturaleza del individuo que toma parte en ella, incluyendo no solo conductas, sino además valores, actitudes, percepciones y experiencias. Por práctica hablo de todas las actividades significativas determinadas culturalmente, acciones estructuradas dentro de las cuales hemos nacido y dentro de las cuales dirigimos nuestras vidas (todo, desde el matrimonio, al deporte y la democracia), pero necesitamos aquí considerar sólo la enseñanza de la arquitectura y su práctica profesional.⁽²⁾

En particular quiero concentrarme en la pugna entre lo que somos como producto de nuestra (heredada) práctica, y el grado en el que es posible presionar y reformularla.

Para hacer esto menos abstracto, consideremos que las escuelas de arquitectura tomadas en general, producen estudiantes de características significativamente diferentes de otros universitarios en general (desarrollan el hábito de trabajar de noche; hablan su propia y particular jerga; ven el mundo principalmente como estética; conceptualizan todo espacialmente, se expresan a través de gráficos, etcétera). Además, las mismas escuelas de arquitectura generan en sus graduados

valores, actitudes y tratamientos particulares para situaciones particulares, tal como lo podríamos ver en la comparación de la Cranbrook de Saarinen versus la de Libeskind. Mientras algunas de las diferencias entre estos grupos son producto de una pedagogía intencional y conciente, muchas no lo son. No es que el individuo estudiante concientemente tome la complejidad de los valores y actitudes que vienen con su grado, ni que el individuo profesor pueda efectivamente programar este mundo arquitectónico dentro de sus lecciones, sino que la práctica a la cual nosotros, estudiantes y maestros, nos sometemos, estructura quienes somos. Ser profesor y arquitecto me demanda ser y construir en grado significativo lo que soy como persona. Mientras esto parece obvio, sus implicaciones pueden no serlo.

Primero, estas prácticas (y las características que le imprimen en sus elementos constitutivos) están constante aunque imperceptiblemente en cambio. Lo que significa ser arquitecto ha cambiado significativamente en el último siglo⁽³⁾. Esto nos concierne, en consecuencia, para ser concientes de los valores y estándares que heredamos de nuestras prácticas y desarrollar una perspectiva histórica de ellas, como testigos de la deriva continental de la que somos parte.

Segundo, que dado el poder de la práctica, maestros (y profesionales) harían bien en diseñar concientemente, no solo el contenido de sus cursos, sino el contexto en los cuales los contenidos se desenvuelven. El modo en el que la sílaba se escribe, el estilo en el cual se produce, la manera en la cual estudiantes y profesores interactúan, el grado de amplitud abordado en el emprendimiento, la atención a los detalles en el proyecto, incluso la disposición del salón de clases, cualquier cosa que condicione la interacción de los participantes o intervenga en la ejecución de la práctica, está dentro de la composición de dicha práctica y más aún: a) debería ser minuciosamente examinada y b) es potencialmente útil para apoyar o reconfigurar la práctica.

Finalmente deberíamos hacer un balance entre valores y perspectivas culturales involucrados en la construcción del entorno, siendo éstas producto de nuestra práctica. Si se considera que una persona que vive en una villa italiana en el siglo XVI será fundamentalmente diferente a un hombre que vive en Trump Tower, entonces se apreciará el poder del entorno construido como formador de la percepción y la sensibilidad del individuo. Deberemos notar además la falta de atención (mucho menos conciente que la proeza del diseño) que los arquitectos le ponen a este tema.

Esta premisa alcanza a tres ítems que subyacen en el contenido de este ensayo:

-¿Cómo nuestras prácticas nos llevan a ser arquitectos?

-¿Cómo formamos estudiantes a través de la práctica educativa?

-¿Cómo puede la arquitectura iluminar los valores con los que está involucrada?

2.0. EL CASO: EL DERIVAR EN LA PRÁCTICA Y EN LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA EN ESTADOS UNIDOS

Para demostrar la continua deriva cultural de la que somos parte y para aclarar algunos temas sobre los cuales se construye la tercera parte de este ensayo, permítanme hacer un breve repaso del contexto norteamericano. La práctica y la educación arquitectónica en EUA tienen sólo un siglo de antigüedad y suma una amalgama de influencias prestadas de Europa y vinculada, bastante incómodamente, a las fronteras del país. Nuestra noción de profesionalismo, que comprende al arquitecto como al autor del diseño, no surge en EUA hasta principios del Siglo XIX, un período en el cual la democracia jacksoniana desdeñaba la idea de una elite profesional. La idea que prevalecía en aquellos años sostenía que cualquier ciudadano podía, y debía, tener el derecho de administrar ayuda médica, representar a alguien ante la ley o diseñar edificios (esto último más como emprendimiento programático que artístico o cultural). En 1860 por ejemplo, Richard Morris Hunt debió ir a la corte por un honorario deservicios de diseño que, según su cliente y el contratista argumentaban, no fueron necesarios para la construcción de un edificio.⁽⁴⁾

El establecimiento de la enseñanza de la arquitectura corrió en paralelo. Hasta 1865 no hubo escuelas de arquitectura en EUA; para 1898 ya había nueve con una matrícula de sólo 384 alumnos. En la década de 1860 cualquiera podía llamarse a sí mismo arquitecto, independientemente de su entrenamiento o experiencia. Estas escuelas de arquitectura fueron fundadas debido sólo a la alarma de unos pocos arquitectos, entrenados en Europa, frente a la completa falta de estándares y profesionalismo demostrado en el boom edilicio posterior a la Guerra Civil.

Estos arquitectos generaron el mandato político y el soporte institucional que condujo a las licencias profesionales (iniciadas en el estado de Illinois en 1897) y la inclusión del entrenamiento en arquitectura dentro de las emergentes instituciones norteamericanas de enseñanza superior.

Cuando los arquitectos norteamericanos crearon las escuelas de arquitectura, naturalmente miraron hacia la escuela de arquitectura dominante en su tiempo, l'École des Beaux Arts (fundada en 1819, descendiente de la Academie Royale d'Architecture de 1617, considerada como la primera escuela occidental de arquitectura). Para nuestros propósitos lo que resulta relevante sobre l'École era su naturaleza cuasi-institucional: sólo los programas eran administrados por l'École que estaba subvencionada por el gobierno, mientras que la instrucción y la producción eran generadas en los ateliers profesionales establecidos.

Bajo este sistema l'École promovía y evaluaba todos los proyectos, manejando el proceso de matriculación y otorgando grados; admitía estudiantes y asignaba facultades, sugería los acercamientos al plan y finalmente mantenía una biblioteca, una colección de dibujos y artefactos, pero l'École misma estaba estrictamente limitada a la administración.

Los ateliers eran los sitios del entrenamiento real. La gran mayoría de los maestros de atelier, llamados patrones, eran arquitectos en ejercicio que atendían a sus alumnos sólo por la tarde, después de la jornada de trabajo. Consecuentemente el patrón no ocupaba una considerable cantidad de tiempo enseñando (aunque su sola presencia era significativa) y el contacto directo con sus estudiantes, (los cuales podían ser unos cincuenta) podía ser breve y críticamente orientada. Era sobre todo, el contexto profesional del atelier y las prácticas desarrolladas en él donde los estudiantes aprendían a aprender por ellos mismos la práctica de la arquitectura. La cultura del atelier estaba conducida por el estudiantado; los jóvenes estudiantes desarrollaban los aspectos que requerían menos conocimientos y ejecutaban las tareas intensivas de los proyectos de alumnos mayores. Los avanzados, a su vez, enseñaban y criticaban a los novicios. Dentro de este esquema de colaboración, los mismos alumnos decidían en cuáles y en cuántos proyectos propuestos por l'École participaban y en qué momento lo hacían.

En la separación entre l'École y Atelier estaban implicadas las funciones opuestas de evaluación y producción. Los proyectos eran acordados por su dificultad, y la matriculación estaba fundada sólo en los resultados: los estudiantes ganaban puntos en concursos acumulando la cantidad requerida para la promoción a niveles superiores. El sistema alimentaba la iniciativa de los estudiantes, un sentido del mérito basado en los resultados y la dedicación. Esta modalidad en la educación se mimetizaba directamente con los modos de la práctica profesional y viceversa. Se podría agregar que la aceptación en el programa era, en sí misma, una meta significativa y los norteamericanos pasaban a menudo meses en París tratando de ser aceptados, no sólo tratando de perfeccionar sus aptitudes arquitectónicas sino aprendiendo el idioma. Los estudiantes se motivaban y se preparaban sólo para ser admitidos. Cuando el sistema de l'École fue emulado en EUA, cambió de un sistema híbrido institucional-profesional a uno enteramente académico. El motor del programa no fue ya la iniciativa del estudiante, sino el calendario agro-académico de nueve meses. El criterio de estándares de calidad de París, en los cuales el estudiante individual avanzaba en soledad en base a su rendimiento personal, se transformó en un sistema basado en tiempos en el cual las clases de los estudiantes se movían en grupo. El sistema europeo institucionalmente monitoreado y conducido individualmente, se transformó en uno estructurado temporalmente, de producción en masa, imbuido por los valores de la revolución industrial que lo precedía y de la economía agrícola que sostenía una emergente cantidad de colleges rurales.

Tal vez lo más significativo (en ambos aspectos: académicos y prácticos) haya sido la eliminación en EUA del atelier profesional como sitio de aprendizaje. Sin volver a relatar la posterior e implacable deriva del sistema híbrido académico-profesional de l'École hasta nuestro sistema actual durante el siglo XX, nos encontramos a nosotros mismos en el siglo XXI con un sistema educativo exclusivamente académico, divorciado de la comunidad profesional. No sólo se ha transformado la academia en la única salida a la profesión en el 70% de los Estados (la posibilidad de tener una habilitación profesional sólo a través de la experiencia ha sido desestimada durante los '80 y '90) sino que los profesionales han desaparecido de los salones de clase.⁽⁵⁾ El National Architectural Accrediting Board registró una caída del 50% en los arquitectos docentes entre sus escuelas miembro entre los años académicos de 2000 a 2003.⁽⁶⁾

Vista en perspectiva la historia de la enseñanza de la arquitectura revela que, no sólo no ha habido en EUA escuelas convenientemente asociadas a la práctica, sino que se ha desmantelado un sistema en el cual la práctica y la educación se consolidaban mutuamente. Para ser preciso, la academia tiene su propia misión y va más allá de la esfera de la práctica: una universidad no es una escuela comercial. Al mismo tiempo las escuelas de arquitectura -cuyos programas eran hasta los '90 apropiadamente autónomos, localizados física y culturalmente dentro del ámbito de sus universidades-, han sido sometidas a la cultura académica. Como consecuencia sus prácticas son cada vez más académicas y menos profesionales.

3.0 LA PREGUNTA: PEDAGOGÍA COMO PRÁCTICA; PRÁCTICA COMO PEDAGOGÍA

En esta sección delinearé algunos experimentos en pedagogía de la arquitectura que han sido dirigidos a varios de los temas enunciados anteriormente. Aunque creo que una reformulación radical de la enseñanza de la arquitectura serviría a los mejores intereses de la disciplina, semejante enmienda necesitaría un cambio en los requerimientos de la habilitación profesional tanto como una reestructuración de las escuelas de arquitectura en relación a sus universidades, en el caso que las universidades se mantuvieran todavía como los principales patrocinantes de la educación profesional.⁽⁷⁾ La preocupación más inmediata es revisar cómo pueden ser reinstalados los valores profesionales en la academia y el grado en el cual las prácticas de la academia pueden ser reformuladas para satisfacer los valores profesionales antes que los académicos.

Las estrategias que siguen se limitan a repensar (y extender) la academia tal y como la conocemos.⁽⁸⁾ En general estas estrategias aportan cualidades de práctica profesional a la academia y, en algunos casos, llevan a la academia a la práctica. Tres de los principales temas incluyen:

HIPOTÉTICO vs. REAL: La realidad de la academia es hipotética. Determinamos proyectos imaginarios y demandamos de los estudiantes que parezcan reales: un proyecto simulado para un cliente inventado en un lugar imaginario para ser construido por otro en algún momento futuro. Una dieta completa de tal simulación es, no sólo extraña a la esencia de la práctica, sino que confunde el dominio del diseño que sólo puede derivar de las limitaciones concretas y reales. Para mejorar esto, las siguientes estrategias construyen una filosofía y apoyan una metodología por fuera de los suministros de lo real.

CONCEPTO vs. CONSTRUCCIÓN: La academia trabaja principalmente en el dominio de los conceptos, lo cual no es el hogar de la arquitectura.⁽⁹⁾ Le pedimos a los alumnos pensar en arquitectura: aprenden a no hacer nada que no sea una analogía de algo más. Aunque ocasionalmente estudian edificios reales y construcción, este contacto es, inevitablemente a través de libros, diapositivas, internet, CAD; o si el edificio es experimentable en persona, a través de la lente de una cámara. Consecuentemente, los estudiantes van a tomar a la arquitectura como un medio conceptual. Para mejorar esto las siguientes estrategias presentan a la arquitectura no sólo teóricamente, sino como un dominio conectado con el terreno de la materialidad y de la construcción.

ESTUDIANTE vs. ARQUITECTO: Finalmente, la academia produce estudiantes de arquitectura en lugar de arquitectos -en un sentido filosófico más que legal. A tal grado, que el trabajo del estudiante es visto como algo inferior, como algún tipo de investigación o ejercicio en el que le negamos a los estudiantes la posibilidad de aprender sobre responsabilidad, la responsabilidad de emplazar algo tangible en el mundo, que estará en pie por sí mismo y en el cual mucha gente tendrá que vivir. En este punto durante el proceso de enseñanza, los estudiantes necesitan dejar de ser estudiantes y comenzar a ser arquitectos.⁽¹⁰⁾ Para mejorar esto, la estrategia siguiente es pedir a los estudiantes que produzcan un trabajo que sea su propio límite extremo.

3.1 ESTRATEGIA 1: MODELO - COMO - ARQUITECTURA

Trabajando dentro del estándar de la práctica de la academia, el modelo arquitectónico se acerca mucho a ser un trabajo autónomo. Que los modelos físicos estén

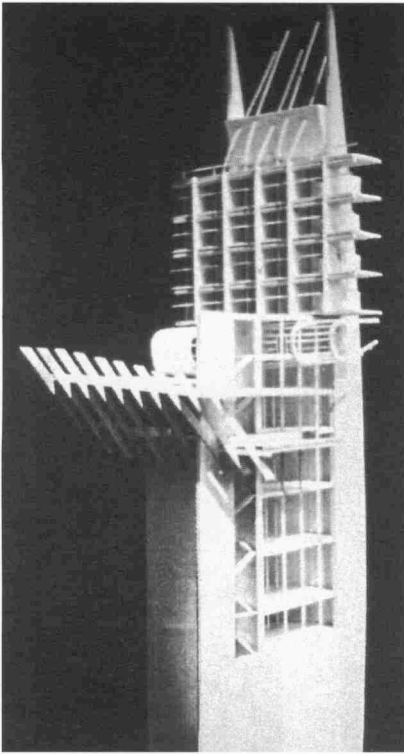


Fig. 1- Construyendo este modelo, y varios como este, este estudiante trabajó enteramente desde un elemento de madera normalizado de sección 1:2, modelando las siluetas y perfiles necesarios para el modelo. El estudiante, consecuentemente, se maneja con la transformación de un material crudo en uno refinado y fabrica perfiles y elementos de acuerdo con el programa de diseño.

Fig. 2- Este modelo abarca un fragmento de un proyecto mayor y estudia la convergencia de varios componentes edificados. Cada uno construido manteniendo sus respectivos sistemas constructivos. Por ejemplo, los componentes de mampostería estaban hechos no como una pequeña imitación de ladrillos sino como bloques modulares que descansaban en una cuidada fundación en la base del modelo. El armazón de acero fue construido sobre su propio sistema de columnas que estaban aisladas de las restantes partes del modelo (para encarnar el principio de movimientos diferenciales), también un puente de vidrio estructural se modeló en un sistema colado de Plexiglas. Así, con este modelo, los estudiantes aprendieron principios de tecnología constructiva aplicando los mismos temas de diseño y ensamble.

Fig. 3- Este fragmento simple del modelo mostraba tres órdenes de construcción: un sistema estructural primario, un sistema secundario de armazones y varios tipos de pieles y paneles interiores. El modelo depende de estos sistemas para su ensamble.

Fig. 4/5—Para un proyecto con sitios en París y Tokio, este modelo yuxtapone partes de las dos ciudades en un único modelo; cada una construida con diferentes materiales y tecnologías constructivas. El sitio de París fue desarrollado en concreto y el de Tokio en espuma y Plexiglas. Los estudiantes aprendieron varias lecciones (a través de un trabajo duro) sobre diseño gracias a las características de los materiales: contrariamente con sus planes originales, el modelo resultó demasiado pesado para mover y tuvo que ser reconstruido con el centro hueco y sobre ruedas; los encofrados se separaron durante la colada (fig. 3) y las ataduras se aumentaron y finalmente se transformaron en parte del modelo final.

desapareciendo de las escuelas, tanto como de las prácticas de los estudios, sólo aumenta su importancia en este contexto. Debido a que la práctica establecida de los modelos miméticos divide a la mayoría de los profesionales-académicos, es útil examinar y entonces re-postular, los paradigmas tácitos sobre los cuales se construyen los modelos arquitectónicos.

3.1.1 PARADIGMA 1: NO - MATERIALIDAD:

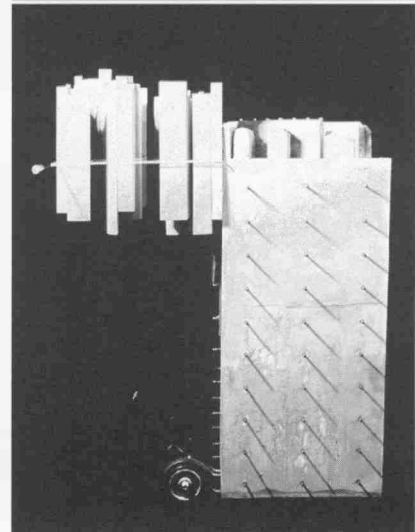
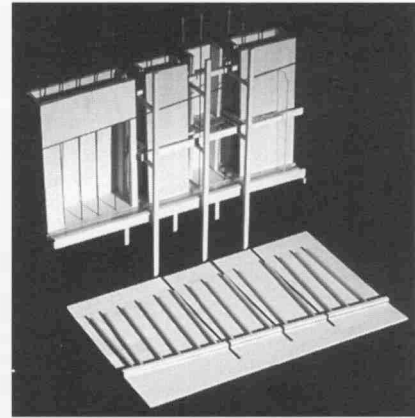
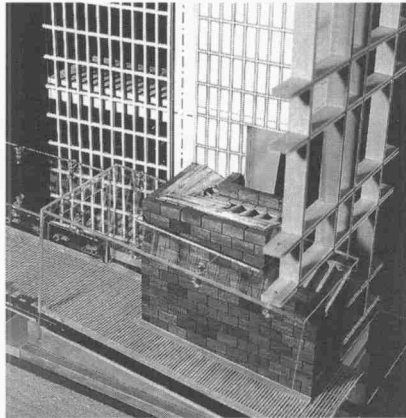
«Los modelos deben ser construidos de láminas de madera aglomerada, cartón corrugado o madera balsa»

Como si fuera una regla, no hay correlato entre la materialidad del modelo arquitectónico y la del edificio, aunque debería existir.⁽¹¹⁾ En otras palabras, los suministros para modelos no son materiales en el mismo sentido que le asignamos aquellos para construir. Mientras no hay nada intrínsecamente incorrecto con los materiales comunes para modelos, el grado de permisividad e inconciencia con los que son utilizados los vuelve pedagógicamente mudos.

ESTRATEGIA 1 A: LA REGLA DEL MATERIAL EN BRUTO: No usar materiales para modelos en modelos arquitectónicos.

Desechar láminas de madera, barras prefabricadas, varillas, sustitutos de vidrio, árboles y autos a escala y todo ese tipo de cosas. Utilizar sólo materiales que no hayan sido tratados para modelos a escala y que se abstienen ellos mismos de ser identificados como «materiales para modelos»: tomando prestado un concepto de Umberto Eco podríamos llamar a este arraigado complejo de valores e información sobre codificación.⁽¹²⁾

Cuando se enfrentan con tales (relativamente) crudos materiales, los estudiantes están forzados a dirimir con dos cuestiones: la materialidad como tema teórico y como hecho físico, y esta condición es análoga a la práctica.⁽¹³⁾ Los materiales deben ser tomados en estado «crudo», refinados o procesados por el estudiante e integrados en una construcción ensamblada.⁽¹⁴⁾ Tales materiales frustran los modos habituales de ensamblaje de modelos y contraria los paradigmas que los gobiernan.



3.1.2. PARADIGMA 2 - ANTI - ENSAMBLAJE:

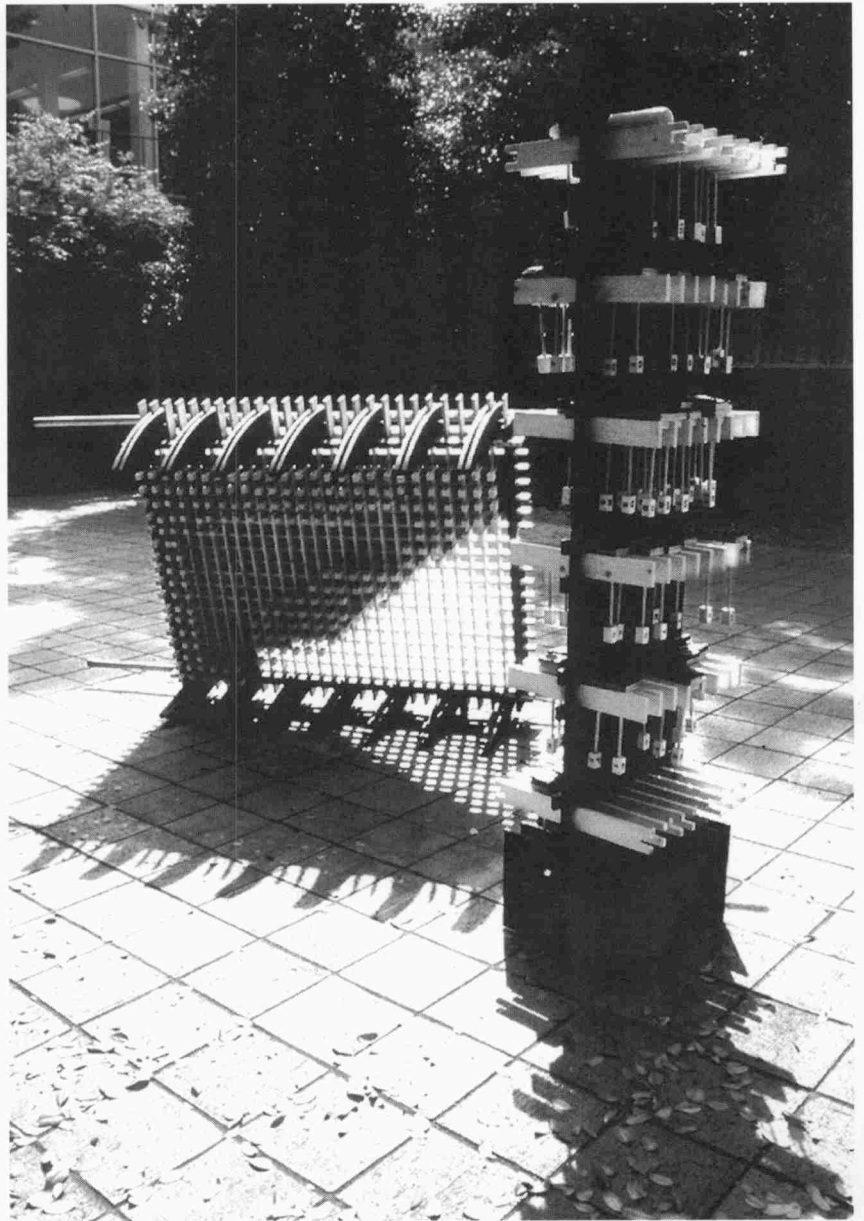
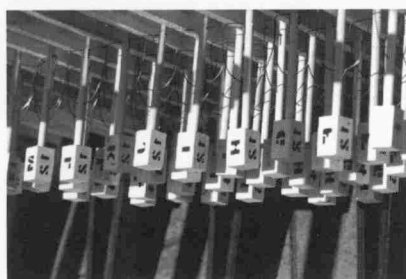
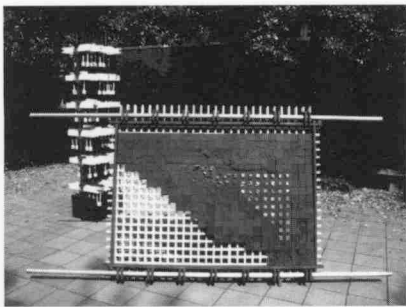
«El ensamble del modelo es indiferente: las técnicas de construcción y los procesos de ensamble son indiferentes a los propósitos del modelo».

Los modelos siempre reflejan el mecanismo mental de sus creadores. Con estudiantes jóvenes usualmente vemos modelos que son predominantemente plantas

Fig. 6/9— Este modelo de un gran parque urbano tenía que ser regularmente transportado a través de distintos lugares y permitir a los estudiantes insertar sus propios proyectos en diferentes posiciones del sitio. Para facilitar el traslado tenía barras laterales con las cuales podía ser cargado (por 2 o 4 personas como si fuera una camilla). Para facilitar la visión por parte de pequeños y grandes grupos, el modelo podía ser inclinado en su soporte o mantenido horizontal como una mesa. Para facilitar la inserción y la remoción de distintos proyectos en varias posiciones, el sitio fue fraccionado en secciones cuadradas, codificado por cuadrantes y cada una de ellas articulada dentro de una grilla de base a través de un sistema de resortes. Claramente, el modelo mismo resultó ser una pieza de diseño y construcción multifuncional.

desde las cuales han sido extruídos muros bidimensionales (interior-exterior). Con estudiantes más avanzados, los modelos pueden evidenciar una concepción tridimensional, pero todavía sólo una concepción.

En un modelo arquitectónico convencional, no se le asigna una atención significativa al proceso de construcción, la lógica del detalle y las juntas o al diseño de las uniones (las cuales inevitable e impensadamente remiten a los pegamentos).⁽¹⁵⁾ Consecuentemente, muchos temas constructivos en los cuales el modelo es análogo y que podrían acercarse al campo de las inquietudes de diseño, se pierden. **ESTRATEGIA 1B - LA REGLA DEL DOBLE DISEÑO:** Diseñar el diseño del modelo. Diseñar el modelo mismo, incluyendo el modo constructivo, no sólo el proyecto al cual se refiere. Diseñar juntas y uniones, investigar las propiedades de potenciales materiales, construir simuladores alternativos: en suma, desarrollar un sistema de construcción. Convirtiendo la situación del modelo en un proyecto constructivo real, los estudiantes están forzados a confrontar contradicciones físicas y materiales, no solo la «imagen» del proyecto. ¿Cómo doblan las esquinas los materiales? ¿Cómo podría ser unido un material a otro para poder aprovechar su contenido poético? ¿Cuáles son los puntos de referencia alrededor de los cuales se construye el modelo y con los cuales todos los ensambles deben ser contrastados? Casi todos los temas de la construcción de un edificio pueden ser encontrados (si se buscan) en el diseño y construcción de un modelo físico (no computarizado).



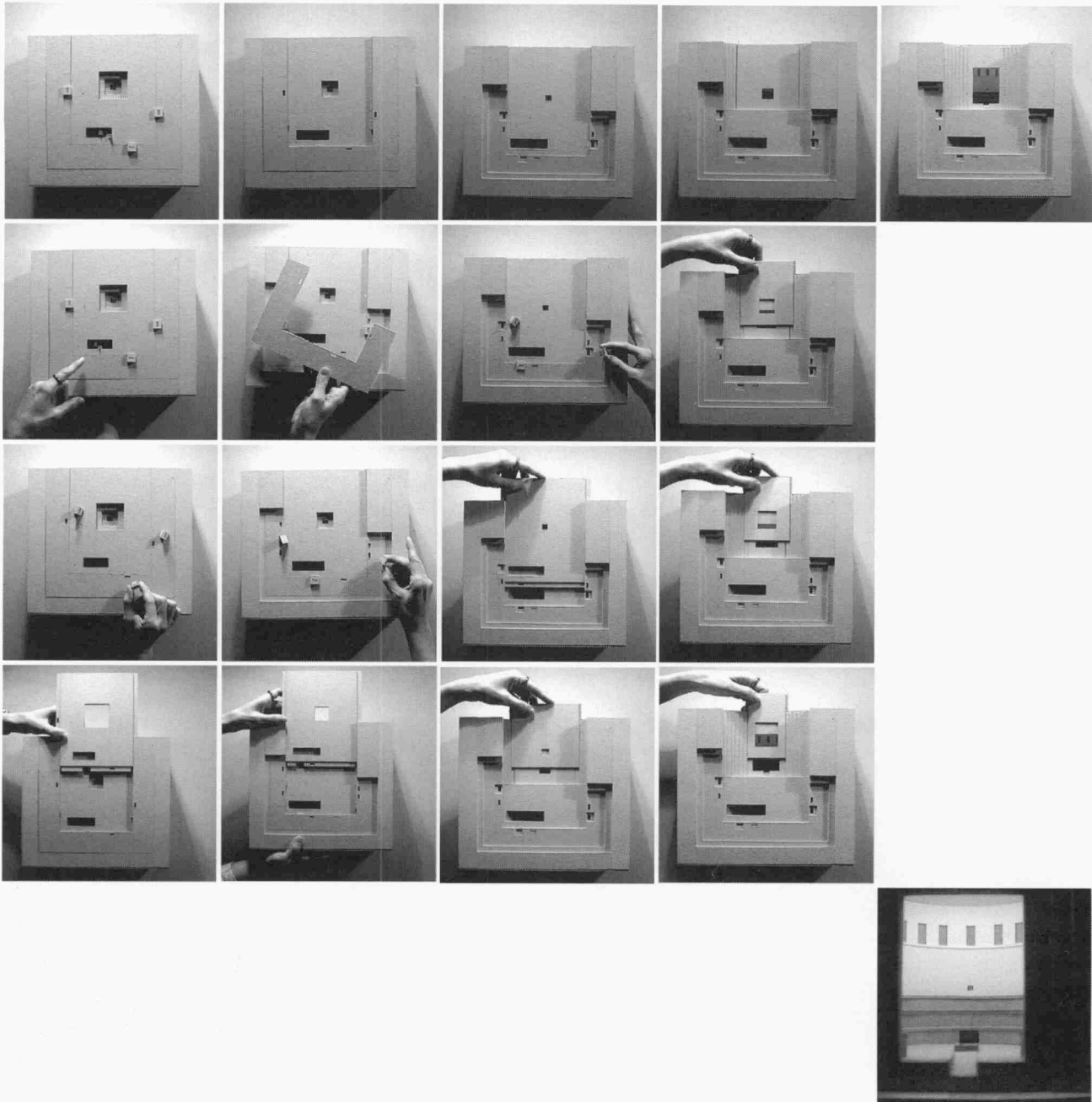


Fig. 10/11 Este modelo analizaba la secuencia completa de la Biblioteca Pública de Estocolmo de Gunnar Asplund. Para ver el interior de la sala de lectura de Asplund, se debía destrabar y desmontar el modelo en una serie de pasos que eran análogos a aquellos que se consideraban para entrar al edificio. Dado que este modelo era construido dentro de un programa de estudios extranjeros en los cuales no eran posibles los talleres, se desarrolló una tecnología muy ajustada de encastres y materiales.

3.1.3. PARADIGMA 3 - LA IMÁGEN ES LO QUE CUENTA:

«Los modelos deben parecerse a sus referentes»

El modelo arquitectónico convencional existe por su apariencia. Tanto si se lo sobrecodifica como realidad (donde el modelo pide ser tomado como el «mundo real») o simplemente mimetizando la forma, silueta, escala, textura y color del edificio propuesto; el propósito de un modelo arquitectónico común es lucir como su contrapartida a tamaño real. Tales modelos privilegian la similitud visual (usualmente una «visión externa») sobre otras formas de analogía con la arquitectura. ESTRATEGIA 1C - LA REGLA DE LA REPRESENTACIÓN EQUIVALENTE: Los modelos deben representar (antes que parecerse) a sus referentes.

La arquitectura funciona en muchos campos: función, acústica, carácter, manejo de la luz, estructura, referencia, ajuste contextual, muchos de los cuales exceden o están en otro plano, diferente del visual. Al solicitar características representables de la arquitectura para ser manifestadas por el modelo, y no necesariamente en un sentido literal, el modelo trabaja en un sentido directamente semejante a la arquitectura que representa.

3.1.4. RESUMEN: MODELO - COMO - ARQUITECTURA

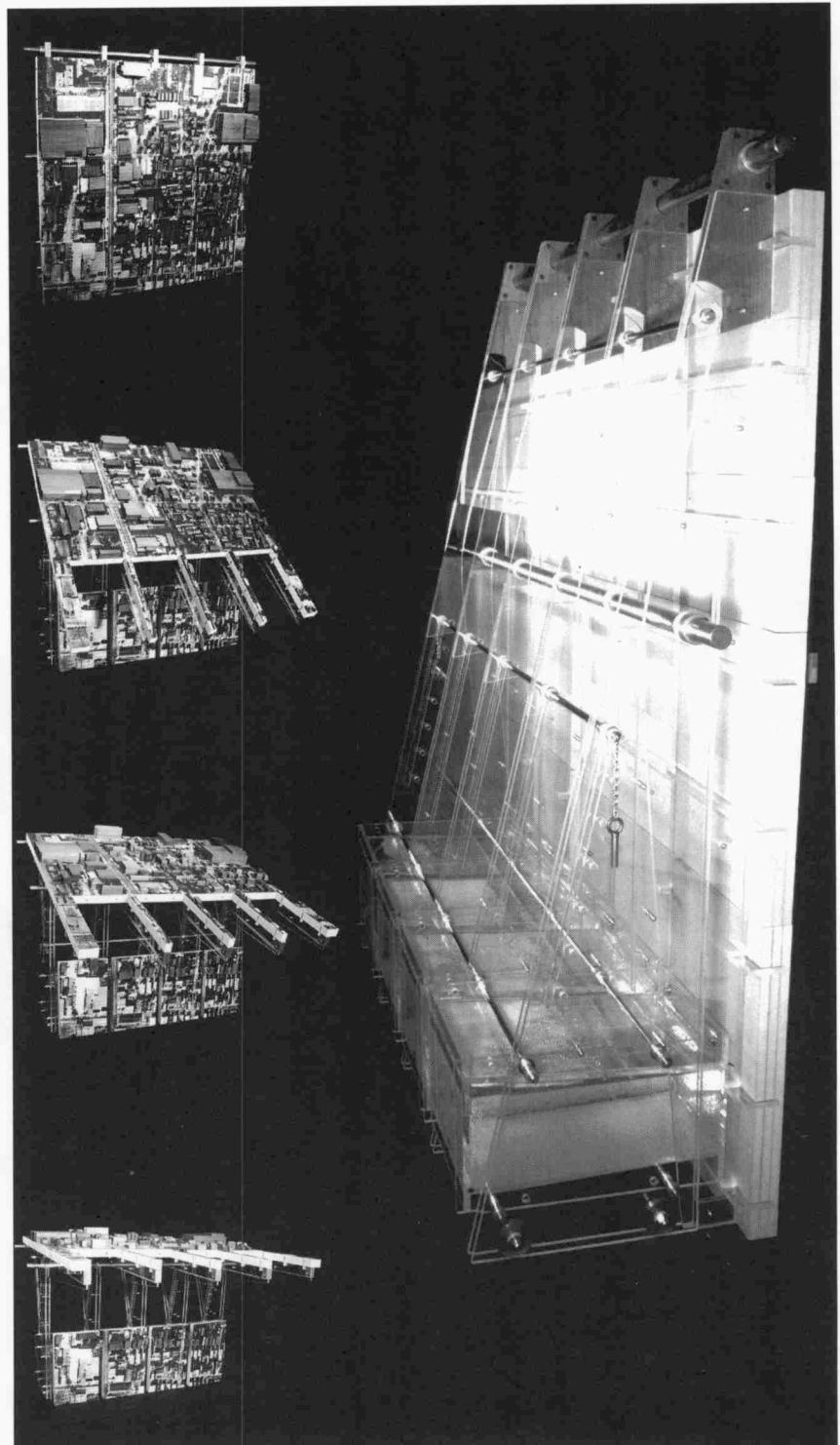
La estrategia modelo-como-arquitectura produce una inversión simple en las convenciones de la modelística: trata al modelo mismo como una pieza de arquitectura. Removiendo las referencias y las diferencias que aparecen en un modelo hipotético, los estudiantes dejan de simular, practican y se preparan para algo que puede pasar más tarde y comienzan a hacer, aunque muy pequeña, arquitectura.

Fig 12/13— Señalando los presupuestos que los contienen, los modelos pueden revelar sus valores. El modelo de emplazamiento, considerado como topos, es el principal ejemplo. Casi inevitablemente, el modelo de emplazamiento implica una posición ptolemaica del objeto edificio, fabricado con materiales «especiales», ubicándolo en el centro del modelo y todo montado sobre una mesa aislada que permite una buena visión del proyecto.

Este modelo juega con, y revisa, muchos de estos hábitos: el objeto-edificio está ubicado fuera del centro del modelo marco y construido con los mismos materiales de los edificios del entorno (sugiriendo que el entorno es tan importante como el objeto-edificio). Además desalienta una buena visión y altera las condiciones visuales para proveer una visión individual. En la posición «cerrada» (arriba) el sitio es visto desde un punto de vista aéreo (pero solo en posición vertical, en abstracto, como un mapa, no en el plano natural horizontal). Cuando el modelo se «abre», se ubica a la altura exacta del observador completando una presentación antropocéntrica del sitio y el edificio.

Este modelo manifiesta otros rasgos presentes en el sitio: la barra de oscilación, por ejemplo permite una visión peatonal dentro del modelo desde la única posición de observación posible. Por otro lado, el modelo mismo está estabilizado por tanques de agua análogos a las fluctuaciones de las napas existentes en el sitio. De aproximadamente 1,50m de alto, el diseño y construcción de este modelo tenía que considerar cargas dinámicas y momentos de fuerza, es decir verdaderas condiciones reales de esfuerzo. Además el modelo tenía que sostener proyectos de varios alumnos: algunas partes del modelo del sitio, tanto como los edificios particulares, debían ser intercambiables.

El modelo tiene un alto nivel de manufactura, en el cual se han conciliado temas detallados de diseño.



3.2 ESTRATEGIA 2: INVENCION - COMO - ARQUITECTURA

Trabajando dentro de lo académico pero por fuera de sus prácticas convencionales, los proyectos no análogos pueden enseñar a los alumnos a hacer arquitectura directamente -no haciendo modelos de edificios, sino fragmentos arquitectónicos. En tanto esto podría incluir pequeños pedazos de edificios o simuladores; tengo en mente un tipo menos literal de parcialidades arquitectónicas: invenciones que simulen o personifiquen las propiedades de la arquitectura sin ser la construcción literal de un edificio.⁽¹⁶⁾ Si una de las limitaciones de la enseñanza universitaria tiene que ver con su confianza en el proyecto hipotético-conceptual, entonces un proyecto-tipo, esto es, no referenciado a algo más y que es en sí su propio fin último, podría circunnavegar estas limitaciones.

ESTRATEGIA 2 A - EL PROYECTO HERRAMIENTA:

La herramienta es un dispositivo que extiende el potencial humano. En tanto que las herramientas se desarrollaron como extensiones del cuerpo físico (como palas o muletas), los modernos dispositivos que amplifican o intensifican las habilidades

Fig. 14—Otra categoría de herramienta tiene que ver con nuestro entendimiento de herramienta como extensión de nuestro cuerpo. Este particular equipo de herramientas fue desarrollado para explorar el grado en el que la inteligencia se prioriza por sobre la reacción visceral. Específicamente un juego en el que la reacción consciente es penalizada y la espontánea premiada. Para hacer una efectiva interacción cuerpo-herramienta, cada jugador se ajustaba a un dispositivo que extendía sus brazos y al que se le adosaba en su lado interno una armadura. Las primeras versiones mostraron que un sistema complejo era mucho más versátil que uno simple, permitiendo movimientos más sutiles y con mayor respuesta del dispositivo. Se desarrolló además un pedestal especial de espuma industrial para desestabilizar a los jugadores y hacerles perder su equilibrio natural. Los jugadores estaban parados en el pedestal con las armaduras atadas y cada uno trataba de desestabilizar a los otros mientras se mantenía en el pedestal.

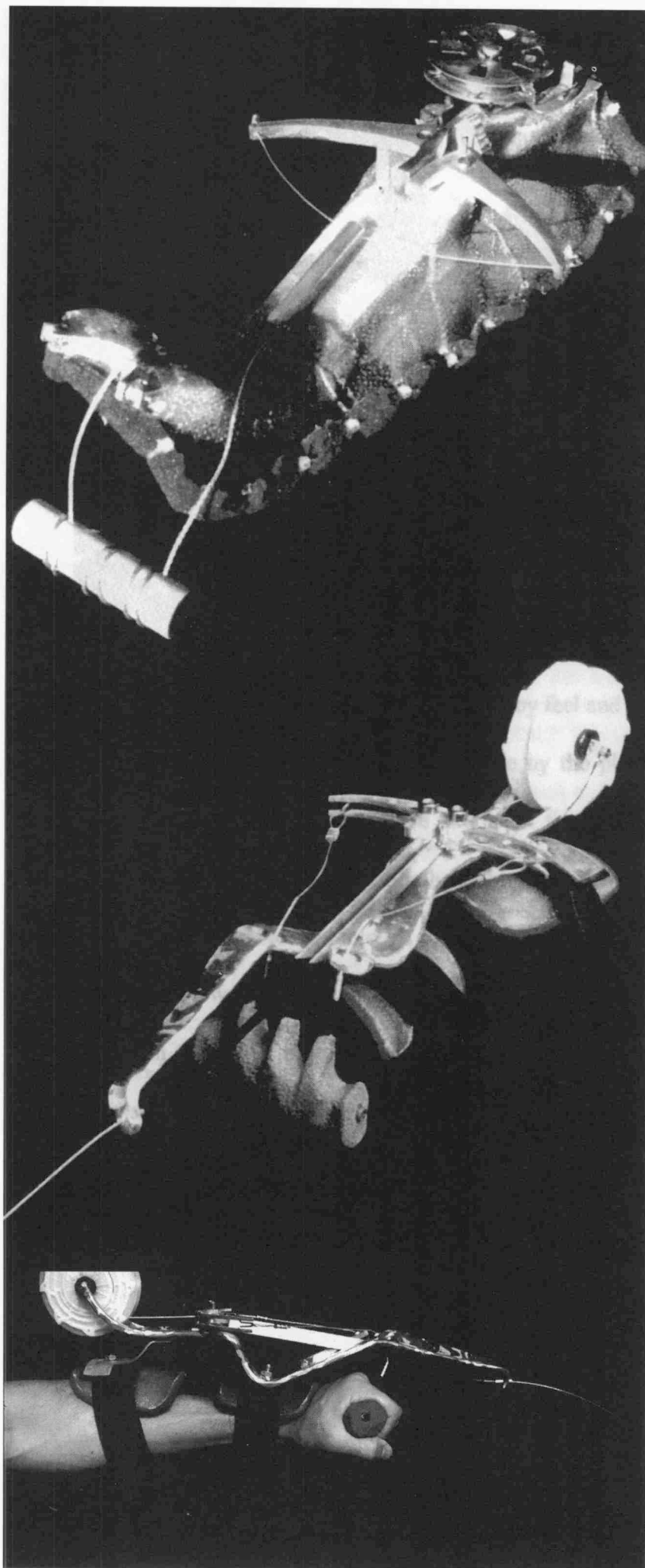


Fig. 15— Para este proyecto se les pidió a los estudiantes construir un reloj con una visión particular. El dispositivo tenía que ser autosuficiente y hacer una medición física del tiempo. El corazón de este proyecto era una balanza. Se introdujeron grillos en una de las cajas, las cuales tenían una malla abierta en el piso y las otras caras eran opacas. El peso de los grillos hacía que la balanza se inclinara hacia un lado, completando un circuito eléctrico en la base del fiel que encendía una luz que iluminaba la caja más pesada desde abajo. Dado que a los grillos no les gusta la luz, se trasladaban a través de un tubo negro a la caja opuesta...la cual inclinaba la balanza hacia el lado opuesto apagando la primera luz y encendiendo otra que iluminaba la segunda caja (en la cual estaban la mayoría de los grillos). En tanto la balanza cambiaba de lado, el fiel completaba un tercer circuito en el centro que accionaba un solenode y expedía un ticket en la base de la máquina, proveyendo una prueba física del paso del tiempo. Se ilustran aquí dos pruebas de cómo la metodología del prototipo avanza hacia el proyecto. La primera prueba era una balanza simple con fuente de luz manual sólo para comprobar como se comportaban los grillos en estas condiciones. La segunda añadía una fuente de fuerte luz eléctrica.

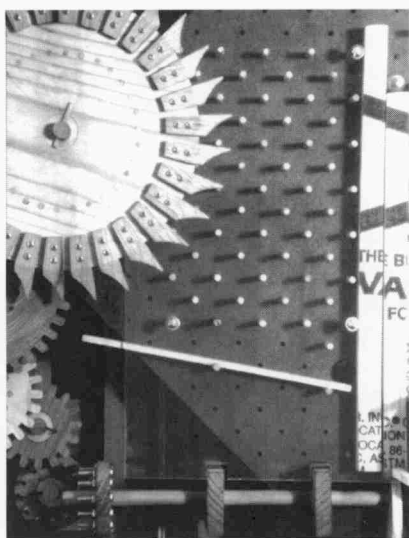
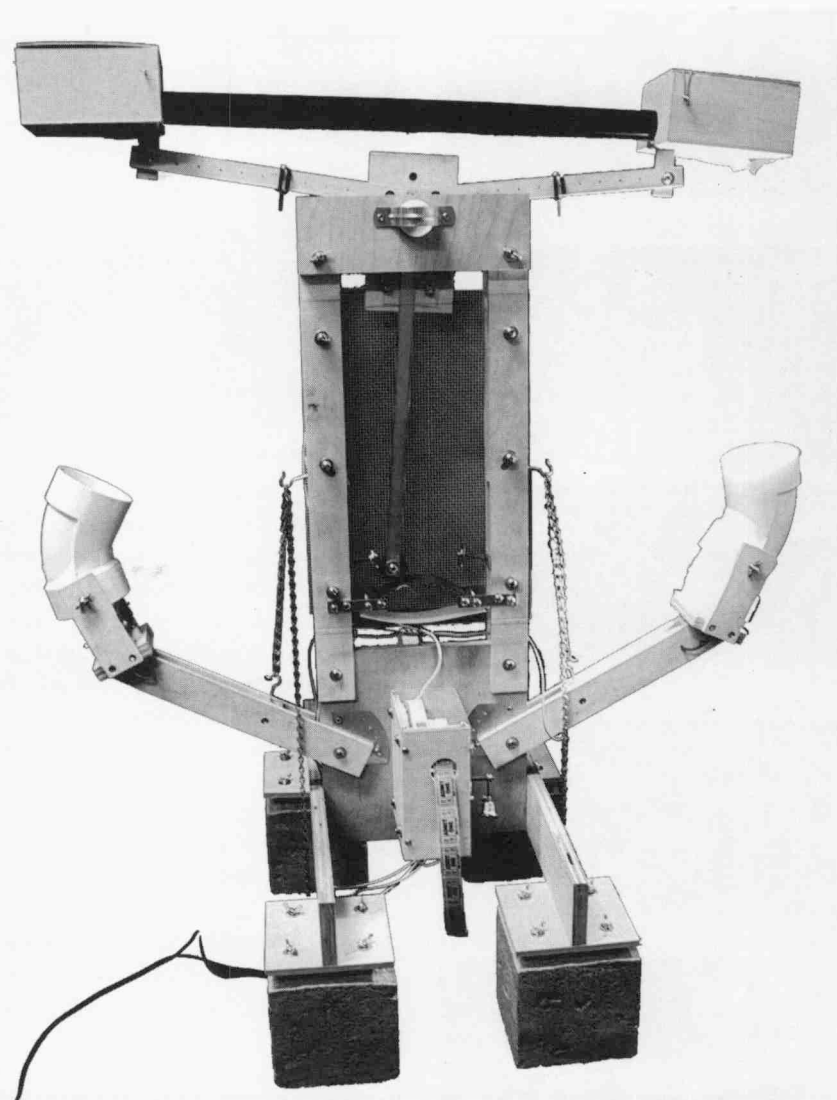
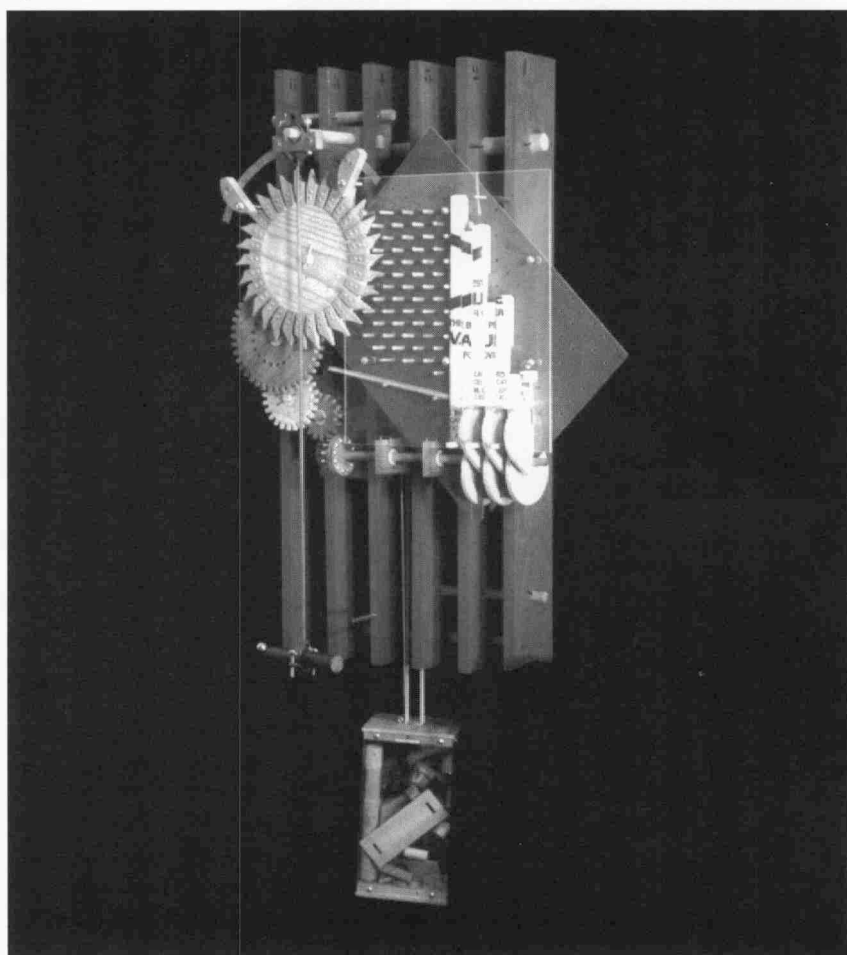


Fig.16/17— Un estudio sobre Seis propuestas para el próximo milenio de Italo Calvino. Esta máquina implica cualidades de indeterminación y autodestrucción. Impulsada por un péndulo giratorio (contrapesado con piezas de descarte), una máquina de relojería derivaba bolas de acero hacia un engranaje dentado. En la cima, la bola caería a través de una grilla de barras. La bola caería en un lugar al azar, en general por detrás del mecanismo pero eventualmente sería dirigida hacia un interruptor que hacía caer la máquina a pedazos . Este proyecto fue además un producto de pruebas y múltiples cambios. La versión original, mostrada aquí, incluyó el principio de las acciones, pero sin los funcionamientos mecánicos más complejos. El estudiante fabricó desde el inicio cada fragmento, incluso los engranajes. Los componentes del ascensor se hicieron de material aislante celeste para edificios.



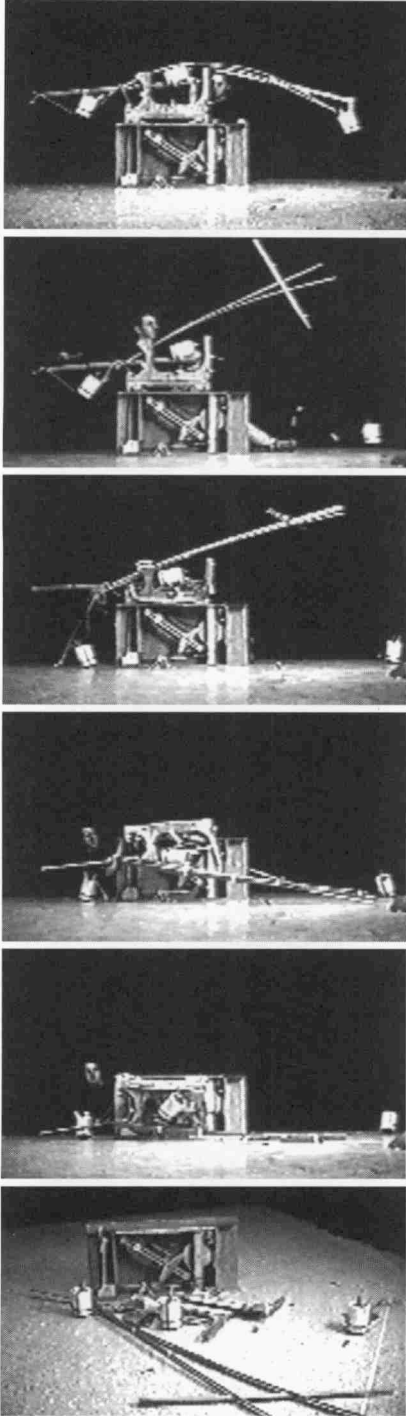
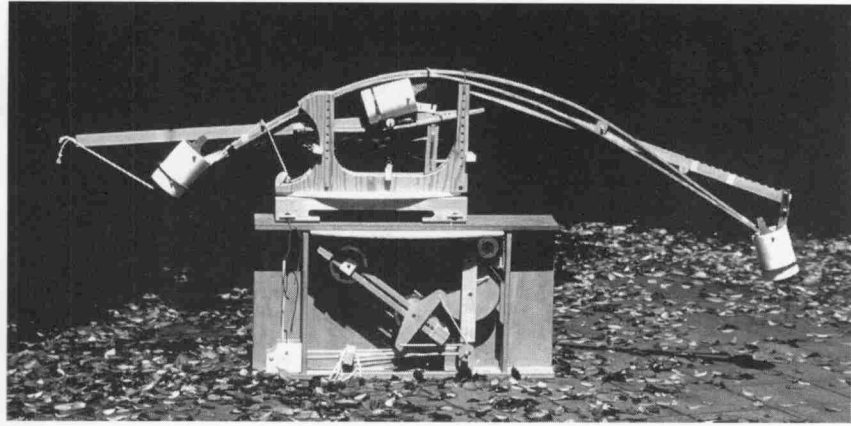


Fig. 18/19— Esta máquina manifiesta la operatividad del collage que, ubicando elementos fuera de su contexto natural, renuevan su significado. También se trabajó con las limitaciones del collage: con el tiempo, estas composiciones también se volverían banales.

En esta máquina se recontextualizaron tres secciones de caños comunes de PVC, sometidos cada uno a esfuerzos combinados de tracción y compresión. Para activarla, se accionaba una manivela que emitía un zumbido como de metrónomo. Cuando el mecanismo se enrollaba la máquina pasaba imperceptiblemente a un estado de alto esfuerzo. El zumbido, al principio molesto, se transformaba en un sonido de fondo (demostrando el efecto narcotizante de la familiaridad). Al máximo esfuerzo la máquina hacía erupción, catapultando las piezas de PVC al suelo, las cuales se enderezaban en virtud de los esfuerzos interiores. Así los caños se transformaban en componentes para un nuevo collage.



humanas también entran en esta designación (como binoculares, aparatos de sordera o computadoras).

Las herramientas son análogas a la arquitectura. Desarrollan funciones, involucran cuestiones ergonómicas y estéticas y median entre el ser humano y el mundo. Sin la misma complejidad que la arquitectura, representan un subconjunto de los mismos conceptos (y pueden ser más complejos en otros aspectos).

El Proyecto Herramienta demanda un dispositivo que medie entre el hombre y su entorno, que aporte un enfoque singular y que desarrolle algún tipo de tarea (incluso no necesariamente física).

ESTRATEGIA 2 B - EL PROYECTO MÁQUINA:

Esencialmente como una versión más compleja del Proyecto Herramienta, el Proyecto Máquina demanda una invención autónoma, una que trabaje u opere por sí misma en el desarrollo de algún tipo de tarea. Esto, además busca incluir una visión global o manifestar una posición filosófica.

La ventaja de la Máquina sobre la Herramienta es que une en sí tanto la complejidad como la autonomía: el estudiante está divorciado de la operación y la interpretación del funcionamiento. La Máquina, como un edificio, opera, es usada e interpretada por otros sin las explicaciones o disculpas del fabricante.

3.2.1. RESUMEN: INVENCION - COMO - ARQUITECTURA

La estrategia de la invención-como-arquitectura acerca más al mundo o a la práctica que la Estrategia 1 dejando caer por completo el status de análogo del producto: estas invenciones son terminadas en sí mismas. Proporcional a su complejidad, requieren del estudiante conocimientos sobre tolerancia, sistemas constructivos, propiedades de los materiales, líneas de producción y presupuestos y, como resultado de estos factores interrelacionados, pueden funcionar o no. Proveen además una plataforma para la teoría, la cual debe acordar con el mundo real y por consiguiente debe inducir la invención y la literalidad.

3.3 ESTRATEGIA 3: EL ATELIER INVERTIDO

En el sistema de atelier de L'Ecole, los estudiantes ejecutaban sus propios proyectos dentro del estudio y bajo la guía de un patrón: bajo la estrategia del Atelier Invertido, los estudiantes han trabajado en la escuela como colaboradores de mis proyectos profesionales.⁽¹⁷⁾ La estrategia es pedagógicamente efectiva en relación directa a cuatro factores:

INVESTIGACIÓN ARQUITECTÓNICA: el grado por el cual el proyecto promueve la exploración e innovación como oposición a la práctica tradicional.⁽¹⁸⁾

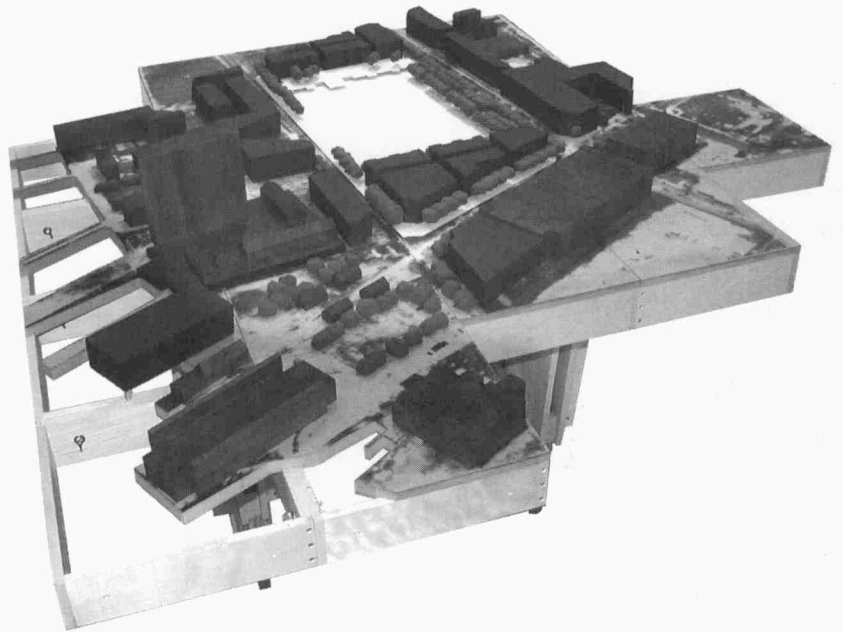
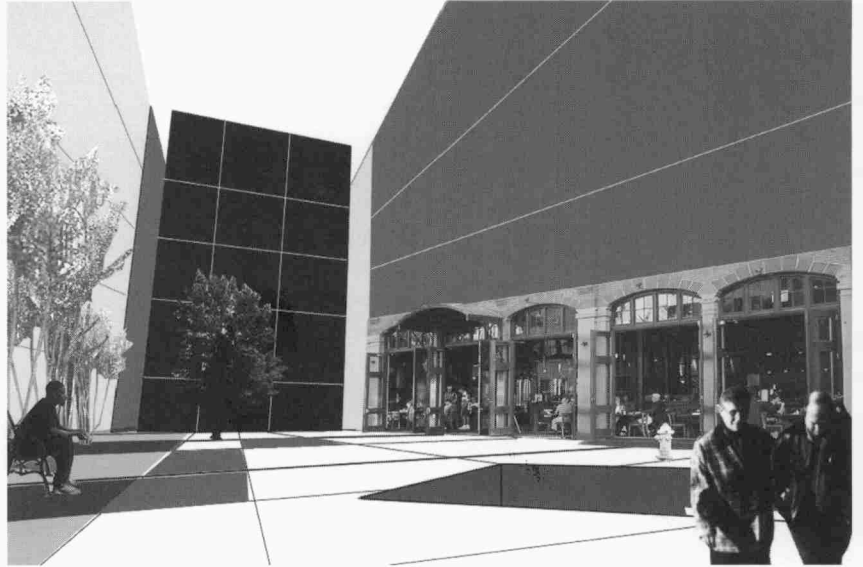
DISEÑAR / CONSTRUIR: el grado por el cual los estudiantes participan en el desarrollo y la transformación del diseño como resultado de descubrimientos y problemas planteados durante el proceso de la construcción.

CLIENTE / PROGRAMACIÓN: el grado en el cual el cliente apoyará los objetivos educativos aceptando correcciones en la programación e imperfecciones en la obra.

RELACIÓN CON LOS ESTUDIANTES: el grado por el cual estudiantes y profesores tienen una relación de trabajo estable y efectiva.⁽¹⁹⁾

A la fecha he ejecutado tres proyectos bajo esta estrategia. Dos de ellos siguen a continuación en un sub-artículo, por lo cual no haré aquí un desarrollo mayor. En la próxima estrategia se incluyen algunas conclusiones.

Fig. 20-22- En otoño de 2002, el Clemson Architecture Center en Charleston (CAC) trabajó junto con la ciudad de Clemson en el diseño de una parcela de 8 acres en el corazón de la península. Un sitio políticamente contencioso con res ocupaciones previas que databan del siglo XIX. El área fue nivelada después de un severo huracán en 1989. La escuela estudió el sitio intensamente durante un semestre, entonces patrocinó con la ciudad un trabajo público de diseño de una semana de duración que estableció los principios generales del diseño urbano. El plan fue adoptado por el City Council en 2002. Por este trabajo la Escuela fue distinguida con el premio NCARB.



3.4 ESTRATEGIA 4: PRÁCTICA COMUNITARIA:

La estrategia final es una versión institucional del Atelier Invertido: la ejecución de proyectos profesionales, a través de la escuela actuando como estudio para beneficio de la comunidad.⁽²⁰⁾ Esta estrategia es pedagógicamente efectiva en relación al mismo criterio de la estrategia 3 (excepto Diseño / Construcción) y en proporción directa a : PRODUCTO NO CONVENCIONAL: el grado por el cual el cliente desea (o al menos acepta) un resultado no convencional.⁽²¹⁾

PRODUCTO PROFESIONAL: El grado por el cual al proyecto se le requiere ser realmente viable y realizable.⁽²²⁾

3.4.1. RESUMEN: ATELIER INVERTIDO + PRÁCTICA COMUNITARIA

Dado que la Práctica Comunitaria es esencialmente una versión institucional del Atelier Invertido, tiene similares características y problemas. Ambos requieren de la academia algo para lo cual no fue diseñada (por ejemplo, proveer un producto profesional junto con experiencia educativa) y ambos transforman la práctica en una forma de investigación proyectual (lo cual está absolutamente en contra de su función de diseño: limitar las posibilidades y generar beneficios a través de un trabajo eficiente dentro de métodos establecidos para generar resultados comprobados). Estos problemas contienen la controversia de la enseñanza profesional. La actividad profesional, por definición, desarrolla un producto que reúne altos estándares de diseño y rendimiento; la actividad educativa, por otro lado, produce solo un para-producto de su propósito primario, lo cual es aprender -y muy frecuentemente aprendemos mejor a través de los errores. En torno a los objetivos desarticulados de la excelencia del producto versus el aprendizaje óptimo, gira el dilema del producto/experiencia. Cuando el producto toma importancia, como debe pasar cuando entregamos un proyecto real, la experiencia educativa debe forzosamente pasar a segundo plano. Pero sin un aprendizaje basado en la producción, un plan de estudios no estará relacionado con la profesión! La práctica profesional le da prioridad al producto a expensas de la experiencia individual, mientras que la academia promueve la experiencia por sobre el producto. Aunque una escuela de arquitectura debería tener ambas, un programa que deja el campo a la creación de productos profesionales tendrá por defecto un producto sobre-experimentado, o fallará en sus premisas pedagógicas y pronto se encontrará a sí misma sin oportunidades pedagógicas con fundamentos profesionales.

Superficialmente hablando, tenemos un verdadero dilema. Los estudiantes producen diseños de baja calidad en nombre de la experiencia educativa: la práctica requiere de sus participantes una sumisión antitética al aprendizaje significativo. Pero hay al menos un camino de unión, sino de reconciliación, y la solución está inspirada en el diseño industrial.

En un grado mayor que el hacer arquitectura, el diseño industrial dirime con la innovación y la excelencia del producto físico, al cual llega través del prototipo, produciendo un modelo tras otro, y otro, y otro, formulando y reformulando el diseño hasta solucionar la masa crítica de defectos antes de salir al mercado. Para construir el método enseñanza /diseño alrededor del prototipo en las estrategias 3-4 se puede repetir muchas veces la producción del producto físico, durante las cuales los estudiantes pueden tener los errores requeridos para un aprendizaje significativo.⁽²³⁾

Mientras este sistema es altamente efectivo, va en contra de las habilidades y expectativas construidas en la actual generación de estudiantes por la práctica académica contemporánea. Los estudiantes no tienen el gusto por rehacer y perfeccionar su propio trabajo: no vienen con el necesario campo de atención para diseñar y entregar un trabajo relativamente pequeño en un tiempo relativamente largo y no toman como educativa una actividad sobre la cual no ejercen una autoría exclusiva (el trabajo en equipo no es tomado como propio, lo cual genera una resistencia a comprometerse de lleno en el proceso). Consecuentemente, más que enseñar (como usualmente lo hacemos) se requiere hacer este tipo de trabajo con la correspondiente recomendación pedagógica a los estudiantes.

No podemos alejarnos de la visión del estudiante a menos que reconstruyamos sus expectativas en el proceso. Dado que la academia y la profesión tienen puntos de vista antitéticos, ha llegado el momento de re-diseñar las instituciones que sustentarán la fusión entre las prácticas arquitectónica y educativa ■

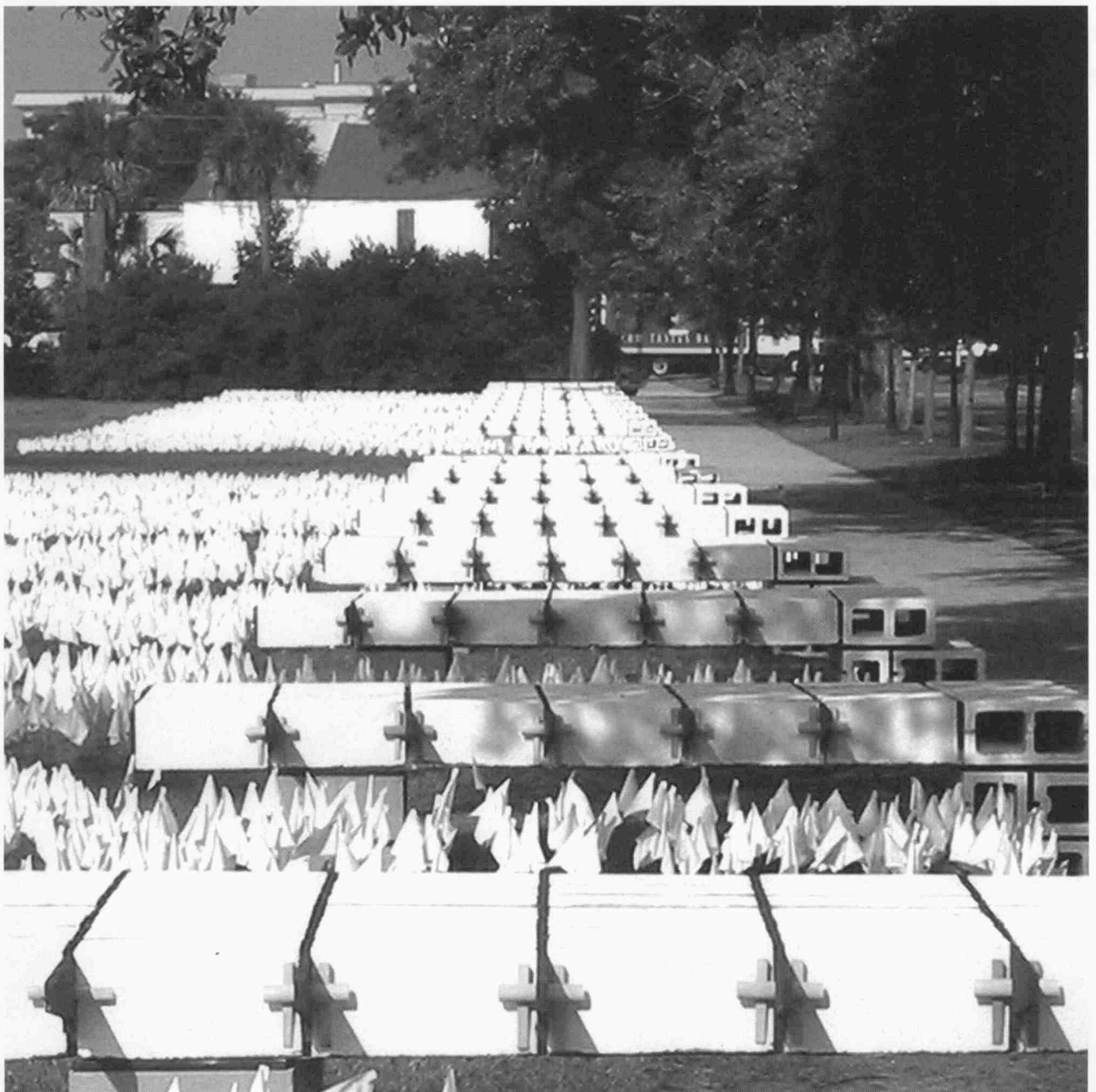
Copyright 2004, Robert Miller.

Traducción: María Elisa Sagüés.

Fig. 23/24— En la primavera de 2002, el Clemson Architecture Center en Charleston diseñó e instaló un área de exhibiciones para el Spoleto Festival EUA. Trabajando en colaboración con artistas nacionales, la escuela construyó una serie de pórticos en los cuales se mantuvieron una serie de debates públicos sobre las condiciones de la vida urbana, a las cuales asistieron cientos de ciudadanos.

El diseño se desarrollaba a partir de patrones urbanos y materiales de dos barrios que habían ocupado el sitio. Construido con materiales donados, con estudiantes y voluntarios, los 16 pórticos y 15.000 banderas se instalaron en 36 horas. Esto fue posible gracias a un tipo de ensamblaje desarrollado por estudiantes, quienes trabajaron con varias pruebas antes del festival.

Los proyectos comunitarios de este tipo requieren a los alumnos el manejo de ambigüedades, contrastes y propósitos opuestos que son parte de la práctica profesional, tanto como su contenido cívico.



A.0 EL ATELIER INVERTIDO: CASO DE ESTUDIO

Los proyectos siguientes son ejemplos del Atelier Invertido (3.3), una oportunidad pedagógica en la cual los estudiantes trabajan en el diseño y construcción de un proyecto real. En ambos casos las ambiciones de diseño eran mucho mayores de lo que los presupuestos de los clientes podían afrontar. La estrategia fue, consecuentemente tomar contratistas para construir la parte gruesa de la obra, reservando los componentes inusuales y complicados para el equipo de diseño y construcción. En ambos casos la actividad pedagógica amplió significativamente el trabajo y el nivel de diseño.

A.1 ESTUDIO FOTOGRÁFICO TEAGUE, DECATUR, GEORGIA

Cuatro estudiantes de tres universidades trabajaron en este proyecto en diferentes roles; todos habían estudiado previamente conmigo. El proyecto consistía en transformar una vieja oficina postal en un estudio de fotografía. Nuestro esquema ubicaba un edificio dentro de otro, posicionando el objeto nuevo e interior de modo de facilitar usos entre éste y la cáscara original. Los estudiantes construyeron un volumen considerable de la obra de este proyecto.

Fig. 25-26- Los estudiantes construyeron la bóveda para fotografías de 32'x18', un sólido y complejo emprendimiento. La compleja curva de la bóveda fue desarrollada en CAD, desde la cual se plotearon las plantillas y finalmente fueron materializadas en grandes marcos. Estos marcos fueron levantados en el lugar y unidos entre sí por cientos de costillas de madera lo cual resultó ser tan hermoso que se dejó el lado posterior expuesto en la escalera. Se atornillaron placas de terciado a las costillas y la superficie terminada con capas de yeso, todo hecho por los estudiantes.

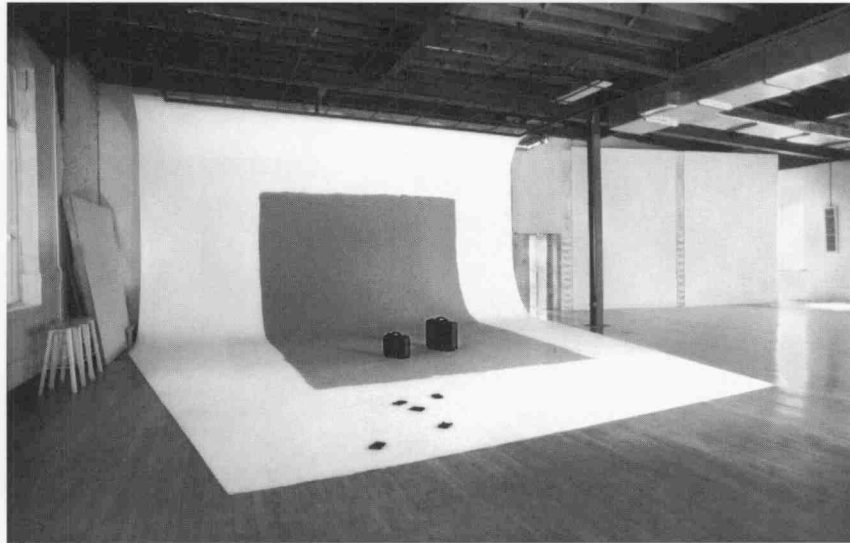


Fig. 27— No había suficiente dinero para contratar la construcción de los pilares. Consecuentemente un alumno pasó el verano entero construyendo los pilares fuera del bloque. Dado que no tenía habilidad con la mampostería, se montaron los bloques en seco y se llenaron las celdas con concreto y acero. Las irregularidades de los bloques, usualmente compensadas con el mortero, requirieron que se desarrollara una terminación en yeso que resaltara poéticamente estas imperfecciones. La terminación estuvo a cargo de otro estudiante. Pensamos en la superficie exterior del pilar como el concepto ideal de pilar: la terminación veteada indica la discrepancia con la realidad.

Fig. 28/30— Nuestro sistema de barandas se inspiró en el de Alvar Aalto para el Centro Cultural de Wolfsburg en Alemania (A). El sistema de Aalto no es solo un ensayo sobre las propiedades del material (bronce en las curvas, madera en los tramos rectos) sino una advertencia sensible para el usuario de los movimientos de la baranda. Nuestra versión gastado-elegante empleaba acero y manguera de radiador. Dado que no podíamos gastar en otros metales usamos varios niveles de oxidación del acero para expandir nuestro vocabulario de materiales.



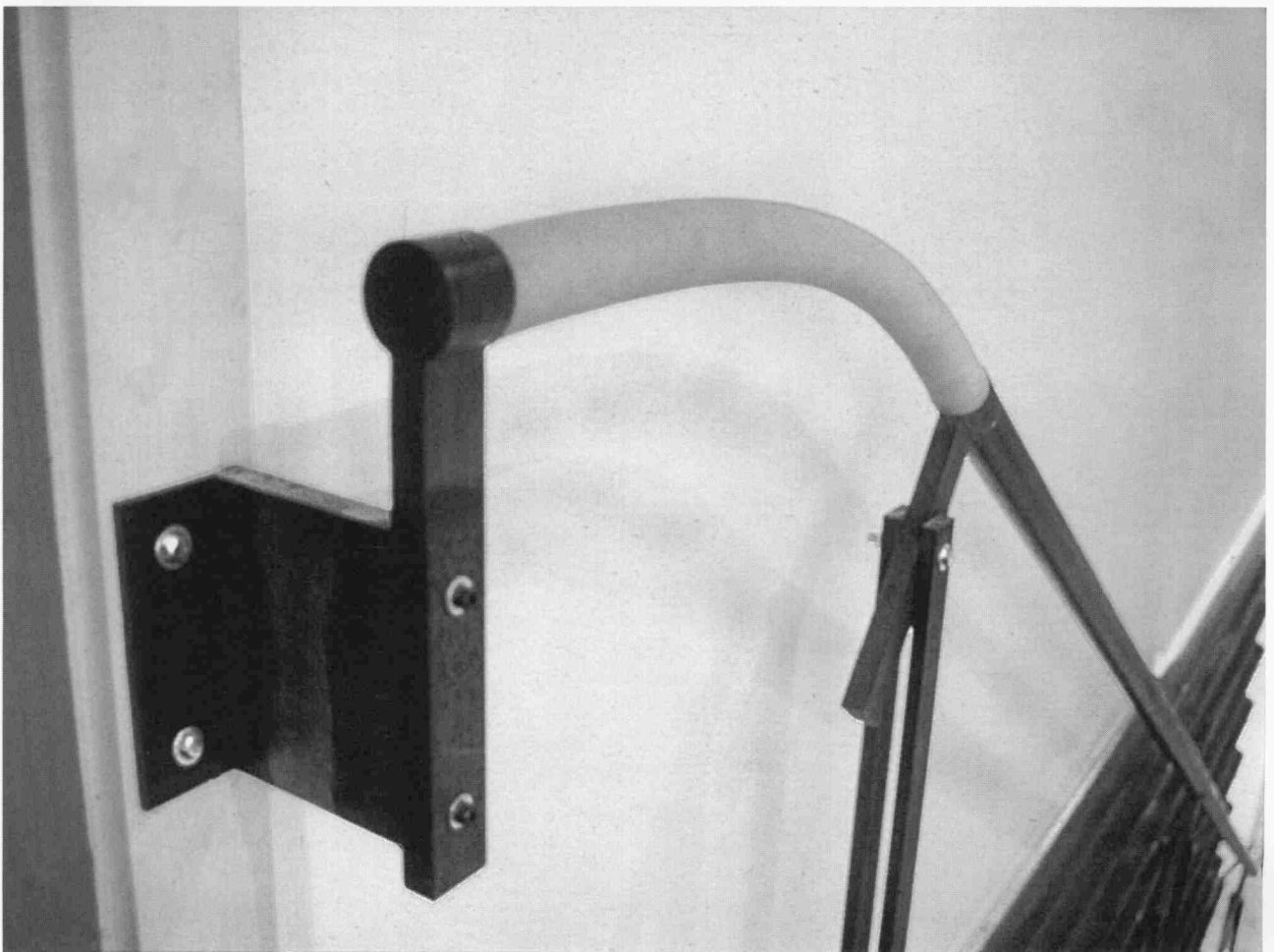
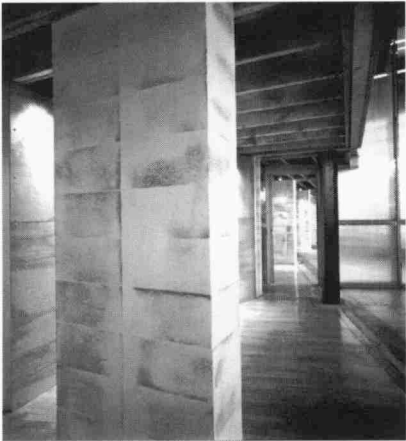


Fig. 31/32—Dentro de un edificio de oficinas curvo, el CWI alquiló un espacio en forma de L. Se construyeron, dentro de este espacio, cuatro discretos dedos conteniendo salones de reunión, oficinas privadas y máquinas. Entre ellas había oficinas abiertas. Dentro de cada dedo había una cavidad espacial continua. En algunos casos se podía ver a través de seis o más espacios dentro de esa cavidad. Nuestras lámparas empotradas en el piso proyectaban grandes discos de luz sobre el cielorraso inclinado de las cavidades.

A.2 INSTITUTO DE BIENESTAR INFANTIL (CWI), ATLANTA, GEORGIA

La sede de una corporación privada dedicada a los niños en riesgo, la CWI, no era para niños, sino para un equipo y clientes que trabajaban con programas para niños. Ubicado en el noveno piso de un edificio de oficinas comercial, este proyecto examina dos temas: los valores involucrados en un desarrollo especulativo y nuestra noción cultural sobre los niños.

Muchos estudiantes trabajaron en este proyecto, en variados roles. Un estudiante desarrolló y construyó más de 50 juegos de patas para mesas; un par de estudiantes fabricaron sillas especiales; un equipo diseñó, construyó e instaló un complicado mecanismo de mensajería; otros construyeron artefactos de iluminación y muebles. En suma, desarrollamos el proyecto con un sistema de gremios, con estudiantes ocupados en pequeños proyectos bajo supervisión, según se lo permitían sus habilidades. El escultor David Detrich colaboró en muchos aspectos del proyecto.

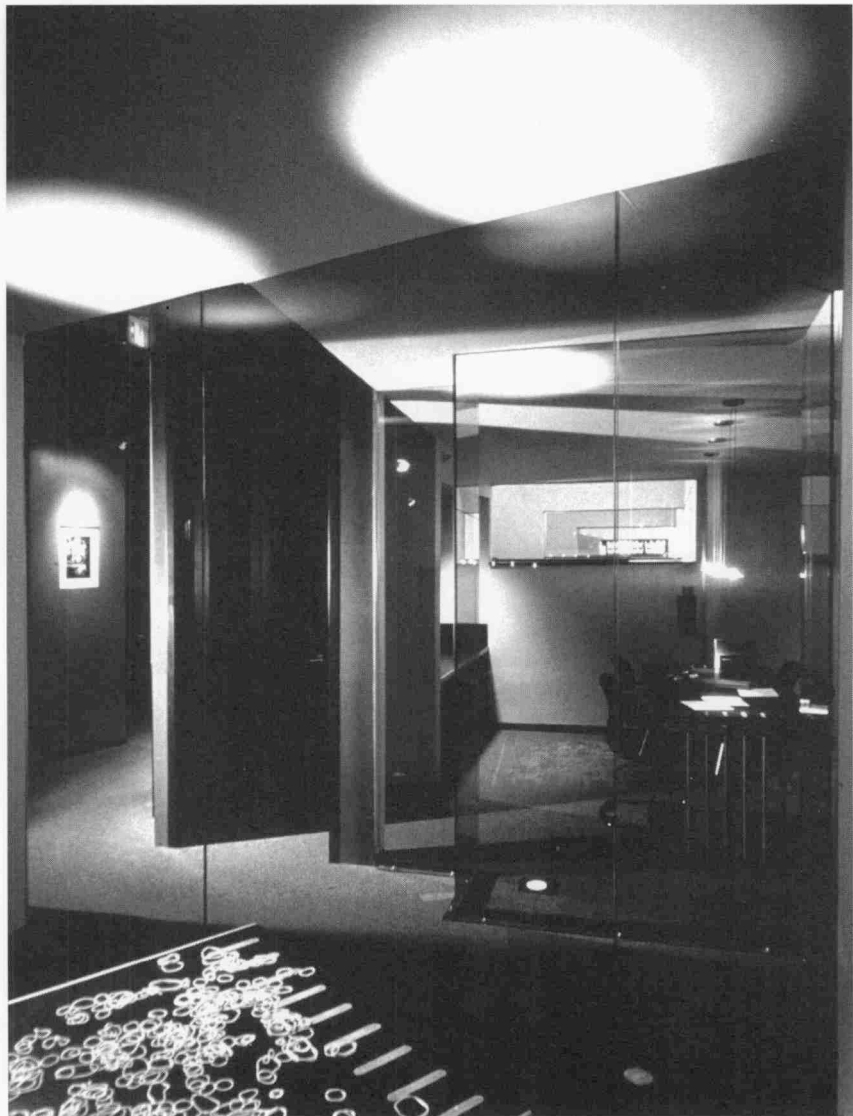
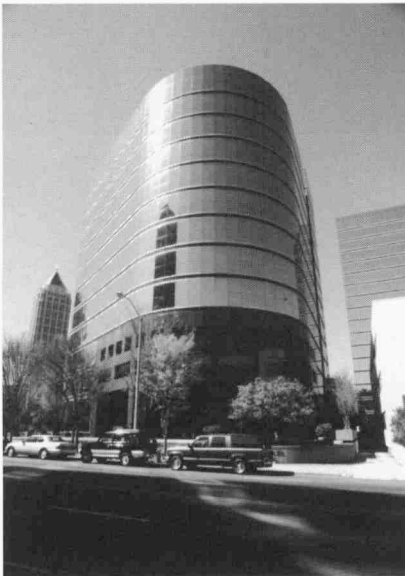
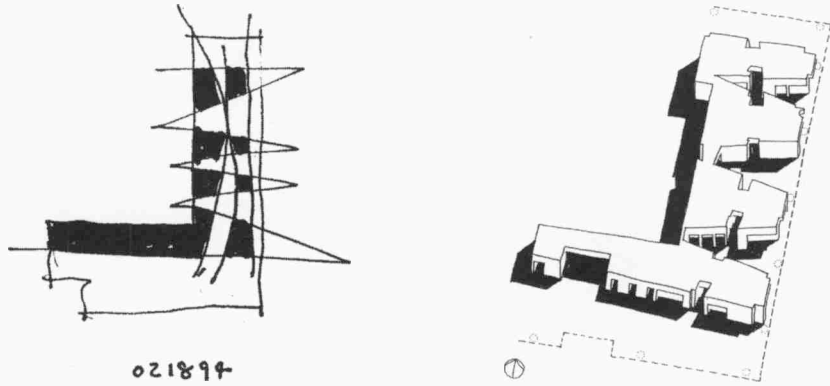
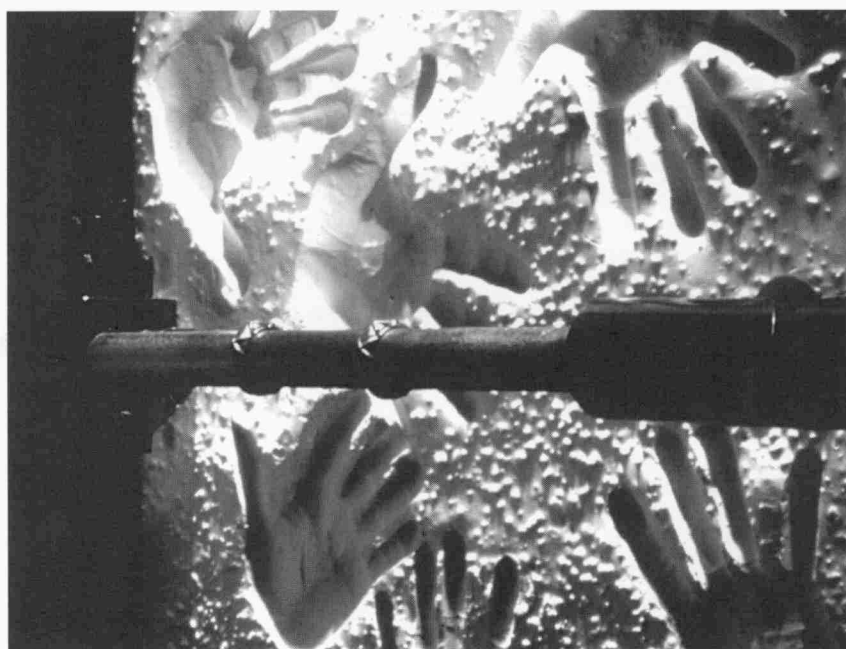
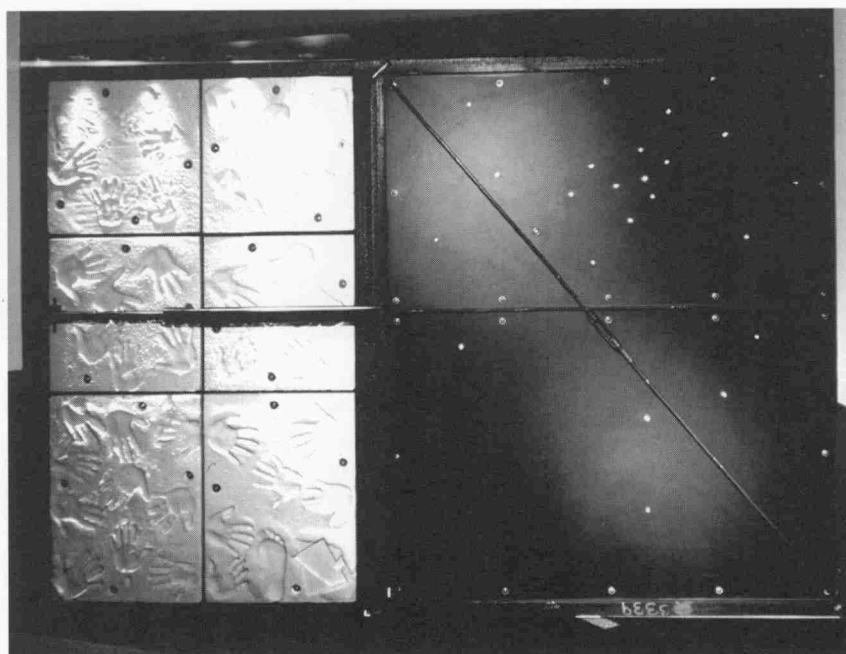
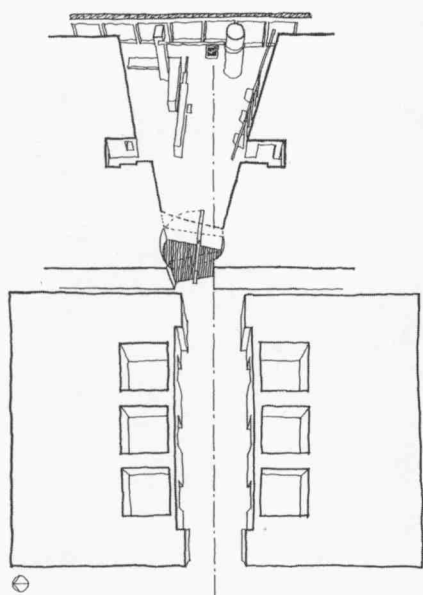
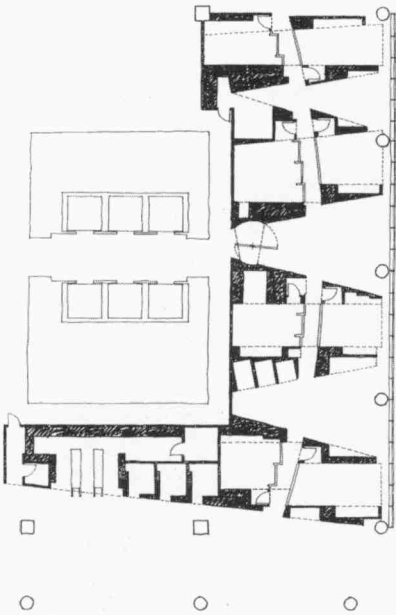
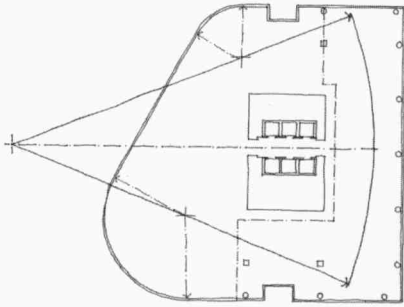


Fig. 33/36—La entrada al CWI revisaba las tácitas (pero incuestionables) reglas del desarrollo de los edificios de oficinas especulativas. Nuestra puerta pivotante era una clave en esta revisión. Tachonadas de mirillas, invitaba a espiar a individuos de distintas alturas, impidiendo pero permitiendo mirar. El artista Detrich realizó nuestras manijas; los estudiantes modelaron los paneles de yeso aplicando las manos de los contratistas y plantel de empleados. Las manos saludan a la salida.





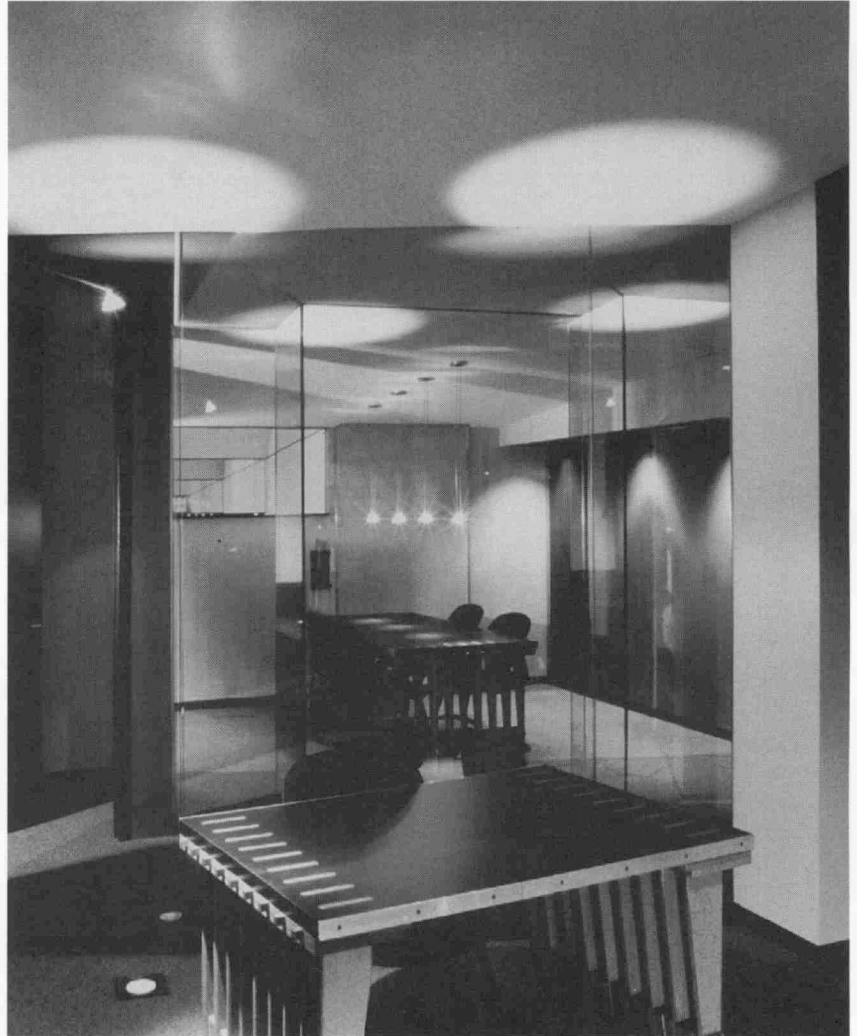
REFERENCIAS

- Ernest L. Boyer, *Scholarship Reconsidered: priorities of the professoriate* (Princeton: Carnegie Foundation, 1990).
- Ernest L. Boyer and Lee D. Mitgang, *Building Community: a new future for architecture education and practice* (Princeton: Carnegie Foundation, 1996).
- Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* (NY: Museum of Modern Art, 1977).
- Robert Gutman, «Two Discourses on Architectural Education,» *Practices 3/4* (Spring 1995) 10-19.
- Spiro Kostof, ed., *The Architect* (NY: Oxford University Press, 1977).
- Todd May, *Our Practices Our Selves: or, what it means to be human* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2001).
- Andrew Saint, *The Image of the Architect* (New Haven, Yale U. Press, 1983).
- Carl Sapers, «Toward Architectural Practice in the 21st Century: the demise (and rebirth?) of professionalism,» *Harvard Design Magazine* 19, 82-85.
- William Saunders, ed., *Reflections on Architectural Practices in the Nineties* (New York: Princeton Architectural Press, 1996).

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS Y DE DISEÑOS

- FIGURA 1: Brentwood Jolley. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1992.
- FIGURA 2: Sean Taylor. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1996.
- FIGURA 3: Mark Dullae. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1991.
- FIGURA 4-5: Dan Launstein, Eleana Soto, Sean Taylor. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1996.
- FIGURA 6-9: Robert Lipka, Matthew Davis, Brentwood Jolley, Douglas Leckband, Wade Squires, Matt Parker. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1992.
- FIGURA 10-11: Catherine Smith. Taller de Grado 1, Prof. Robert Miller, CAF Daniel Center; Génova, Italia. 1998.
- FIGURA 12-13: David Pastre, Louis Markovic, Michael Osman, Bradley Brown, Amy Clement, Kelly Gordon. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 2001.
- FIGURA 14: Ernest Joyner. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1995.
- FIGURA 15: Matthew Post. Talleres 3º y 4º, Profesores Kenneth Huggins y Robert Miller, Clemson Architecture Centro de Charleston. 2003.
- FIGURA 16-17: Stephen Denton. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1993.
- FIGURA 18-19: Robert Lipka. Estudio de Tesis, Prof. Robert Miller, Clemson University. 1992.
- FIGURA 20-22: Estudiantes: Gregory Huddy, Lindsey Georges, Michelle Bellon, Peter Szczelina, Amy Finley, Bryan Atwood, Po Tin, Alicia Reed, Joel Wenzel, Emily Cox, Bridget Gilles, Sallie Hambright, Justin Smith. Ciudad de Charleston: Tim Keane, Director de Planeamiento y Vecindarios; Michael Maher, Director, Centro Cívico de Diseño. Profesores Ray Huff y Robert Miller, Clemson Architecture Centro de Charleston. 2001.
- FIGURA 23-24: Estudiantes: William Gray, Matthew Post, Adam Shoolbred, Jason Underwood. Curador: Mary Jane Jacob (Chicago).

Fig. 37/40—Las curvas del edificio de oficinas eran un componente crucial en su identidad y valor de mercado. El soporte geométrico de estas curvas fue usado para generar un hall de paso arqueado dentro de las oficinas de CWI : una calle principal interna. Se generaron, dentro de este hall, efectos reflectores similares a los externos. La mesa de reunión fue diseñada y construída por los estudiantes.



Artistas: Suzanne Lacy (Los Angeles); Rick Lowe (Houston). Profesores Kenneth Huggins y Robert Miller, Clemson Architecture Centro de Charleston. 2003.

FIGURA 25-30: Cliente: Terri Teague. Estudiantes: David Jones y Sidney Mullins, Clemson University; Joshua Frankel, Emory University; Lori Brown, Georgia Institute of Technology. Sistemas de pasamanos en colaboración con David Detrich, Artista. Robert Miller, Arquitecto. 1994-95. Fotografía: Daniel Overturf y Robert Miller.

FIGURA 31-45: Cliente: Child Welfare Institute. Estudiantes: Ken Huggins, Sidney Mullins, David Jones, Jeff Pollert, Rudi Ellert, Lori Brown, Chris Anderson. Componentes del hall e iluminación en colaboración con David Detrich, Artista. Robert Miller, Arquitecto. 1994-95. Fotografía: Daniel Overturf y Robert Miller.

NOTAS FINALES

Estoy en deuda con Pablo Esteban Marcelo Szlagowski por su interés y apoyo en este artículo. Gracias a María Elisa Sagüés y Patricio del Real por la traducción.

Gracias también a los muchos clientes que apoyaron este experimento, y a los muchos estudiantes y profesionales colaboradores cuyos esfuerzos fueron esenciales para su realización, especialmente David Detrich y Kenneth Huggins. Finalmente gracias a Clemson University por apoyar y admitir experimentaciones pedagógicas.

Partes de este artículo fueron previamente publicadas en: «*The Analogue and The Real: two paradigms for architectural education*»; *Learning by Building: Design and Construction in Architectural Education*, capítulo 8 de William Carpenter (NY: Van Nostrand Reinhold, 1977); «*Cunundrum*», CRIT 53 (primavera 2002):20-21. Gracias a Sara Abrams y Mary Martin Walker por la asistencia en la investigación.

1- Todd May, *Our Practices Our Selves: or, what it means to be human* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001) 46.

2- Podemos definir práctica como «*una regularidad (o regularidades) de comportamiento, usualmente orientadas hacia un objetivo, que está regulada normativamente en la sociedad*» (p.8).

3- Los cambios en la profesión en la última parte del siglo XX se debieron a muchos factores interrelacionados, incluyendo la computarización, un dictamen de la Suprema Corte que negó los arquitectos a regular sus honorarios (posibilitando a los clientes a elegir arquitectos en base a costos) y la responsabilidad sobre la práctica y los presupuestos.

4- Carl Sapers: «*Toward Architectural Practice in the 21st Century: the demise (and rebirth?) of professionalism*», *Harvard Design Magazine* 19, 82

5- Basados en un estudio por internet, e-mail y teléfono hecho en 2004, los siguientes Estados aceptan un aprendizaje en lugar de un grado universitario para conseguir la matrícula: Arizona, California, Colorado, Georgia, Hawai, Idaho, Illinois, Maine, Maryland, New

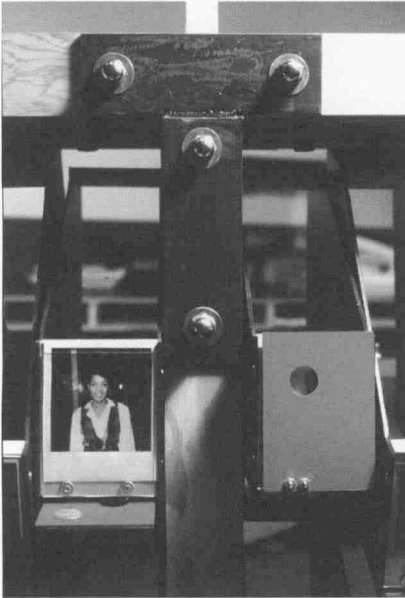
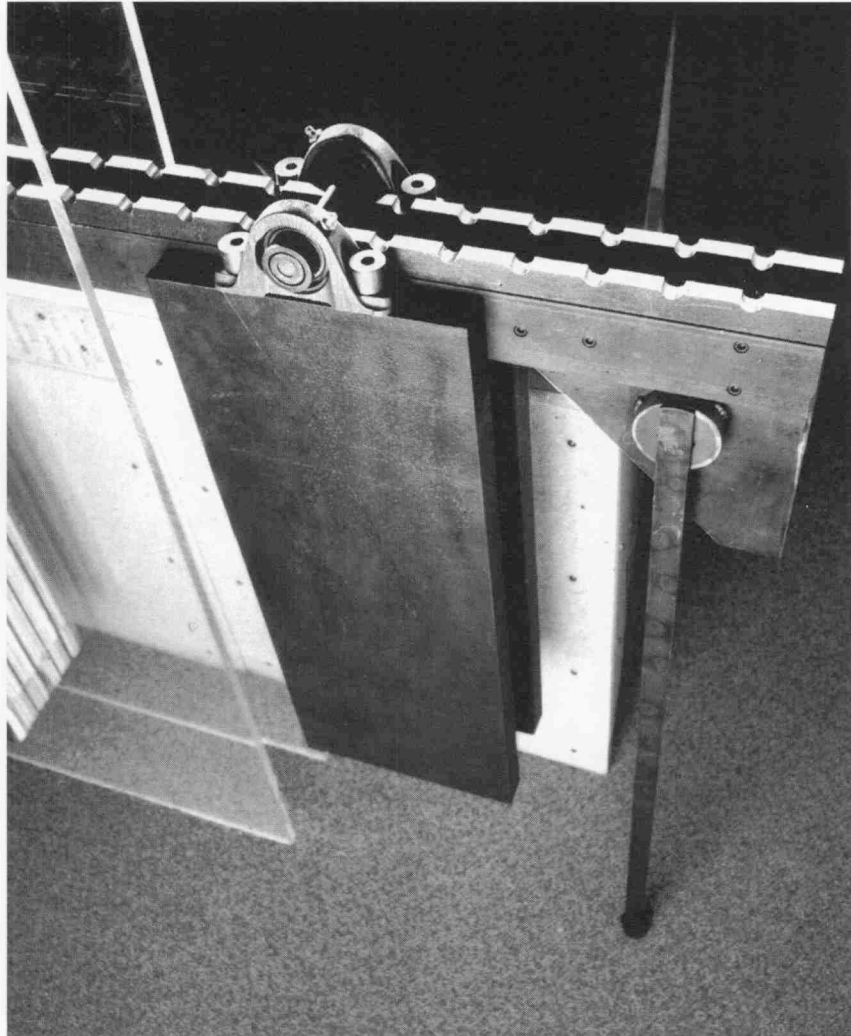


Fig. 41/45—El equipo de diseño y construcción de estudiantes y profesores construyó la puerta pivotante, tres sillas altas y dos banquetas, un centro de mensajes oscilante, más de cincuenta juegos de patas para mesas, dos carros de archivo, numerosas luminarias y otros equipamientos para estas oficinas.



Hampshire, New York, Vermont, Washington, Wisconsin, Wyoming.

6- ACSA NEWS, marzo 2003,32, reportó que durante los años académicos de 1999-2000, enseñaron en sus escuelas miembro 2062 arquitectos matriculados, para el período 2002-2003 ese número había caído a 1048. Lo que es más, el rol del arquitecto profesional en las escuelas de arquitectura ha disminuido significativamente desde los '70, cuando era común para los practicantes de medio tiempo ser miembros ordinarios de las facultades de arquitectura, lo cual hoy es raro.

7- No es posible en este artículo relatar las variadas iniciativas de la última mitad del siglo XX para reestructurar el grado de Arquitecto en EUA. Estas se han sumado a bien intencionados intentos para mejorar el arte liberal de la educación de estudiantes, disminuyendo o posponiendo la promoción de profesionales especializados. El resultado ha sido mixto. En la mayoría de los casos hemos debilitado significativamente la cultura arquitectónica con un ganancia apreciable de la educación liberal.

8- Estoy sinceramente agradecido por el apoyo y aliento de la Administración y Facultad de Clemson University, donde estos trabajos han tenido lugar.

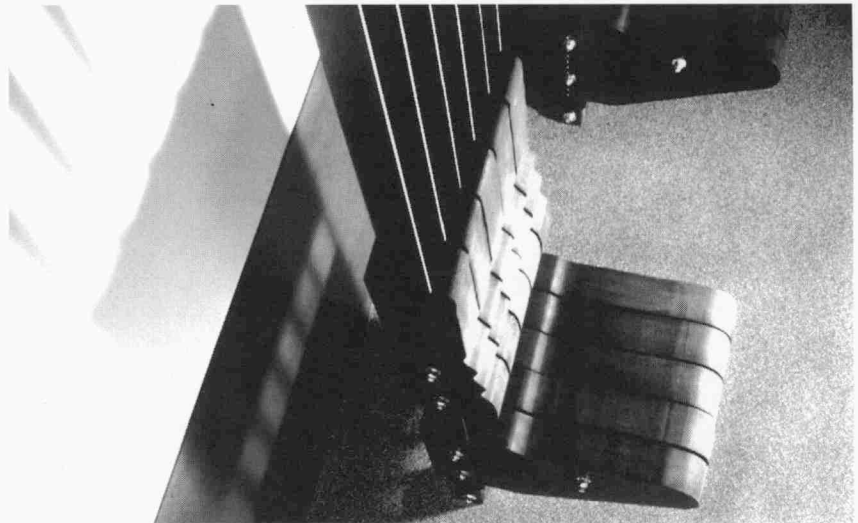
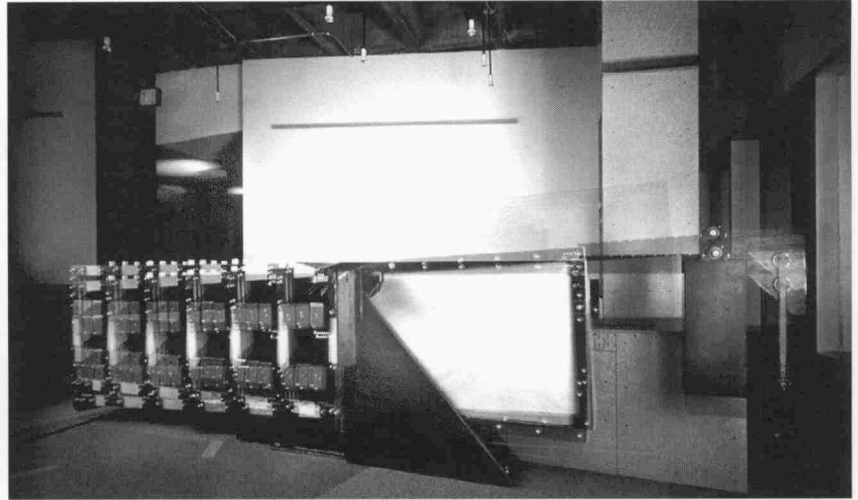
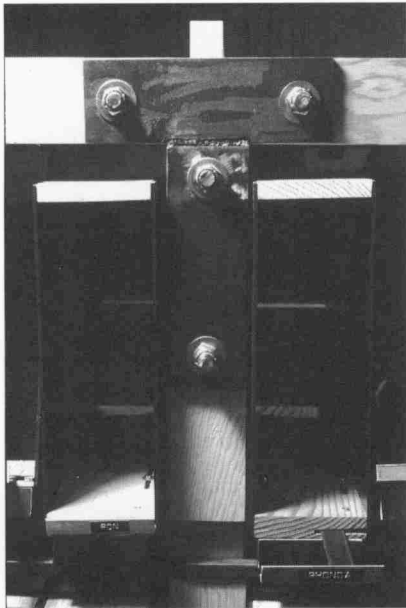
9- Siguiendo un paradigma demasiado largo para describir aquí, querría discutir que la arquitectura es en esencia una construcción no-física sino una absolutamente ligada a su manifestación material. Consecuentemente la condición física de la arquitectura es el único portal a sus otros dominios y esto involucra una parte crítica de las habilidades de un arquitecto. La cultura mediática y del consumo, incluida la complicidad académica con ellas, están erosionando la proeza material tanto de sus ciudadanos como de sus arquitectos, y la arquitectura está sufriendo en consecuencia.

10- El campo de acción de los aspirantes a arquitectos es crítico para sus logros. Como un músico, una bailarina o un escritor, los jóvenes arquitectos están habilitados o no, según puedan solventarse a ellos mismos en ese campo mayormente estructurado por la cultura de la escuela y las actitudes de los maestros.

11- Cuando aparecen excepciones en la oferta de materiales para modelos, éstas son invariablemente imitaciones literales y poco convincentes e materiales reales (cobre por cobre, alambre por cable, celuloide por vidrio). Estas casi nunca funcionan por la misma razón que las analogías literales son siempre deficientes: las diferencias en las condiciones de entidades análogas (escala, luz, montaje) requieren diferencias en los referentes de modo de mantener verdadera la analogía misma.

12- Un código retórico considerado, consciente o inconscientemente, sobrecodificado dirá al lector cómo será tomada una expresión (sea textual o no). Como instruido por el código, el lector entonces inserta la necesaria competencia (tanto como su capacidad lo permita) y el tropo es reconocido como tropo, evitando así una interpretación denotativa ingenua. Por ejemplo /Había una vez.../es una expresión sobrecodificada que establece: (I) que los eventos tienen lugar en una época histórica no definida; (II) que los eventos relatados no son reales y (III) que el relator quiere contar una historia de ficción. Umberto Eco: *The Role of the Reader: explorations in the semiotics of texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 19.

13- ¡En realidad no quiero decir esto! En tanto la construcción se ha industrializado, las oficinas computarizado y la cultura comercializado, la relación de la profesión con los materiales y los detalles se ha vuelto esencialmente la misma que en un shopping. Como regla el arquitecto ya no diseña, en el sentido corriente, sino más bien selecciona un conjunto prediseñado de productos preparados y mercantilizados para ellos desde los catálogos. Creo que una investigación valiosa podría resultar del uso de suministros estándares para criticar sus condiciones,



la estrategia pedagógica propuesta es entonces, una crítica a ambas, académica y práctica corriente.

14- En tanto los alumnos no refinan suficientemente los materiales crudos en el mismo sentido en el que la industria lo hace, están trabajando en un estado de pre-modelo que es análogo al de la industria de la construcción: deben seleccionar, adquirir y refinar materiales en orden a usarlos y deben deducir cuánto contribuye cada material al complejo construcción-ensamble. Esto es un estado análogo crudo.

15- No me estoy refiriendo aquí a un mero artesanato, el grado de cuidado ejercido en la construcción de un modelo convencional. Más bien estoy cuestionando la práctica de engomar láminas sin considerar a los materiales así unidos o a la situación de construcción a la cual se supone el ensamblaje es análogo.

16- La palabra invención conjuga varias connotaciones intencionadas a este tipo de proyecto. El verbo inventar indica planificar, maquinari, maniobrar con habilidad y atención. En la forma de sustantivo una invención es una representación de esas cualidades: un dispositivo mecánico que muestra una adaptación especial a un contexto o necesidad determinada.

17- La ética de esta situación es obviamente crítica. En los proyectos terminados hasta hoy, he dado créditos de estudio o he pagado a los estudiantes, dependiendo de las circunstancias. El mayor interés de esta estrategia es que los estudiantes están a la vez aprendiendo y contribuyendo en el proceso, no utilizados como simple mano de obra barata. Quisiera agradecer a Clemson University, otra vez, por su apoyo en un intento que involucra obligación y ambigüedad ética.

18- Si bien la experiencia en una oficina normal puede ser valiosa, esta estrategia no es para enseñar métodos de oficina, es un estudio de diseño aplicado a un proyecto real con propósito de enseñar a los alumnos cómo los materiales y las condiciones de ensamblaje influyen en el diseño.

19- En mi experiencia esta estrategia es demasiado intensa como para no seleccionar la participación de los alumnos, a menos que exista un interés significativo, conocido y avalado por el profesor, por parte del alumno. Debido a que lleva a los estudiantes fuera de la práctica académica normal, la estrategia es potencialmente conflictiva si algo saliera mal, desde accidentes en la construcción hasta expectativas no satisfechas de los alumnos (otra razón para solicitar el pre-requisito de la experiencia).

20- Para evitar una competencia directa con otros arquitectos, limitamos nuestro trabajo a grupos sin recursos y gubernamentales, específicamente a proyectos para los cuales haya escasos recursos para honorarios profesionales. Hemos hecho nuestro trabajo sin compensación por la tarea y en la mayoría de los casos hemos solicitado donaciones para el costo de los materiales.

21- Los estudiantes no pueden competir con los profesionales en calidad y velocidad de producción. Consecuentemente los proyectos de esta estrategia necesitan resolverse con productos que los profesionales no puedan o no quieran producir ya sea debido a sus propias limitaciones o a las de sus clientes (como por ejemplo una importante falta de fondos).

22- Cuando la práctica comunitaria es conducida sin la intención de un resultado ejecutable, se cae inevitablemente en un «estudio hipotético», perdiendo la eficacia deseada.

23- Para ser honesto, las estrategias 3 y 4 han producido a la fecha innovaciones conceptuales pero con cualidades físicas mediocres.

Mientras esto se debe en parte a mis propias limitaciones como artesano, también lo es debido a la prioridad dada a la innovación y el aprendizaje del alumno.

PRACTICE AS [PEDAGOGY AS PRACTICE]

by Robert Miller

«Who we are is significantly, and perhaps centrally... a matter of our practices.»—Todd May, *Our Practices Our Selves*¹

Institutions are constantly, if slowly, in flux. In what amounts to a cultural version of continental drift, unnoticeable day-to-day changes lead to, not only a reconfigured globe, but a transformed worldview. Such is the case with architectural practice and education in the United States. In this article and the two accompanying projects, I will offer an overview of the drifting continents of architectural education and practice in the United States, and illustrate a hybrid approach to practice as pedagogy, and pedagogy as practice.

1.0 The premise: practices construct the individual

Practices significantly construct the nature of the individuals who take part in them, including not only behavior, but also values, attitudes, perceptions, and experiences. By practices, I mean all culturally determined purposeful activities, the structured actions into which we are born and within which we conduct our lives—everything from marriage, to baseball, to democracy—but we need only consider here architectural education and professional practice.² In particular, I mean to focus on the struggle between who we are as a product of our (inherited) practices and the degree to which it may be possible to push back and reform them.

To make this less abstract, consider that architecture schools, taken as a group, produce students with characteristics that differ significantly from university students in general (they develop a habit of working at night, speak their own peculiar nomenclature, see the world as principally aesthetic, conceptualize spatially, express themselves graphically, and so on). Furthermore, architecture schools themselves generate in their graduates specific values, attitudes, and traits particular to any given time, as a comparison of Cranbrook under Saarinen versus Libeskind would show. While some of the differences between these groups are a product of conscious and intentional pedagogy, most is not. It's not that individual students consciously learn the complex of values and attitudes that come with their degree, nor even that individual professors could possibly program this architectural world into their lessons, but rather that the practices to which we, students and teachers, submit ourselves significantly structure who we are. Being a professor and an architect calls me into being and constructs to a significant degree who I am as a person. While this may seem obvious, the implications may not.

First, that practices (and the attributes they imbue in their constituents) are constantly, (though imperceptibly, changing. What it is to

be an architect has dramatically changed over the last century.³ It consequently behooves us to become aware of the values and standards we inherit from our practices and to develop an historical perspective of them so as to monitor the continental drift of which we are a part.

Second, that given the power of practices, teachers (and professionals) would do well to consciously design, not just the content of their courses, but the context in which that content is delivered. The way the syllabus is written, the style in which it is produced, the manner in which students and professors interact, the degree of latitude afforded in assignments, the attention to detail in the projects, even the arrangement of the classroom—anything that conditions the interaction of the participants or intersects the execution of the practice is already within the composition of the practice, and therefore a) should be consciously examined, and b) is potentially useful in supporting or reconfiguring the practice.

Lastly, we should account for values and cultural perspectives which are ingrained in the built environment, it being a product of our practices. If you will concede that a person who dwells in a sixteenth century Italian villa will become fundamentally different from one who lives in Trump Tower, then you will appreciate the power of the built environment to be formative in the perception and sensibility of individuals. We should also note the lack of awareness (much less conscious design prowess) that architects bring to this issue.

This premise raises three issues that underlie the content of this essay:

How do our practices call us into being as architects?

How do we construct students through educational practices?

How can architecture illuminate the values with which it is ingrained?

2.0 The case: drift in american architectural education and practice

To demonstrate the continual cultural drift of which we are a part and to illuminate a few issues upon which the third part of this essay is built, let us take a brief overview of the American context. Architectural education and practice in America are only a century old and amount to an amalgam of influences borrowed from Europe and grafted, rather uncomfortably, onto the American frontier. Our notion of professionalism, including that of the architect as an author of design, did not arise in America until after the early nineteenth century, a period in which Jacksonian democracy disdained the idea of a professional elite. The prevailing view of those years held that any citizen could, and should, have the right to administer medical aid, represent someone in court, or design buildings (the latter being a pragmatic, rather than artistic or cultural, enterprise). In 1860, for example, Richard Morris Hunt had to go to court to recover a fee for design services that, his client and contractor argued,

were not used and were actually unnecessary to the erected building.⁴

The establishment of architectural education ran parallel. Until 1865, there were no schools of architecture in this country; by 1898, there were nine with an enrollment of only 384 students. In the 1860s, anyone could call himself an architect, regardless of training or experience. That schools of architecture were founded at all occurred only at the alarm of this country's few European-trained architects, and this because of the complete lack of standards and professionalism in the extensive post-Civil War building boom. These architects generated the political mandate and the institutional support that led to the state licensing of professionals (starting with the State of Illinois in 1897) and the addition of architectural training in America's emerging institutions of higher education.

When American architects created schools of architecture, they naturally turned to the reigning architectural school of the time, the *École des Beaux-Arts* (founded in 1819, which, having descended from the *Académie Royale d'Architecture* of 1671, amounted to the first Western school of architecture). For our purposes, what was salient about the *École* was its quasi-institutional nature: the program was only administered by the government-sponsored *École*, while the instruction and production were generated in the professionally-based ateliers.

Under this system, the *École* sponsored and evaluated all projects, managed the matriculation process, and awarded degrees; it admitted students and designated faculty; it prescribed a design approach, and, later, maintained a library, drawings, and a collection of artifacts—but the *École*, itself, was strictly limited to administration.

The ateliers were the site of actual training. The vast majority of atelier masters, called patrons, were architects in practice who attended to their students only in the evening, after the business day. Accordingly, the patron did not spend a considerable amount of time actually teaching (although his mere presence would have been significant), and direct contact with his students, of which there might have been as many as fifty, would have been brief and critique-oriented. It was, moreover, the professional context of the atelier, and the practices attendant to it, in which the student learned to learn for himself the practice of architecture.

The atelier culture was student-driven, the junior students executing the lesser-skilled and labor-intensive aspects of projects for their seniors. The advanced students, in turn, taught and critiqued the novices. Within this collaborative setting, the students themselves decided which and how many of the projects offered by the *École* they would enter, and when. In the separation between Atelier and *École* was vested the opposing functions of evaluation and production. Projects were arranged by difficulty, and matriculation was based solely on results: students won points in competition, amassing a requisite quantity in order to advance to successive

levels. The system clearly bred student initiative, a results-based sense of merit, and dedication. Its educational mode directly mimicked that of professional practice-and, vice versa. It might be added that acceptance into the program was, itself, a significant feat, with Americans often spending months in Paris in order to gain acceptance, not only honing their architectural skills but learning the language. Students had to be motivated and skilled just to be admitted. When the École system was emulated in America, it changed from a hybrid institutional-professional system to a wholly academic one. The engine of the program was no longer student-initiative, but the nine-month agri-academic calendar. The qualitative standards of Paris, where the individual student advanced solely on personal performance, became a time-based system in which classes of students moved en masse. The individually driven, institutionally monitored European system transformed into a time-structured mass-production system, imbued with the values of the industrial revolution that preceded it and the agricultural economy that supported an emerging stock of rural, land-grant colleges. Perhaps most significant (for both academia and practice) was the elimination in America of the professional atelier as the seat of learning. Without recounting the subsequent but unrelenting drift across the twentieth century, from the hybrid academic-professional system of the École to our current one, we find ourselves in the twenty-first century with an almost wholly academic educational system, divorced from the community of practitioners. Not only has academia become the only gate to the profession in 70% of the states (the possibility of being licensed solely through intern experience having been disallowed during the 1980s and 90s),⁵ but professionals are disappearing from classrooms. The National Architectural Accrediting Board reports a 50% drop in the number of licensed architects teaching in its member schools between the 2000-2003 academic years.⁶ Seen in perspective, the history of architectural education reveals that, not only have American schools never convincingly reconciled their relationship to practice, but we have dismantled a system in which practice and education were mutually constitutive. To be sure, academia has its own mission that is well beyond the scope of practice: a university is not a trade school. At the same time, architecture schools-until the 1990s, largely autonomous programs located physically as well as culturally on the fringe of their universities-have been subsumed into academic culture. As a consequence, their practices are increasingly academic, and not professional, ones.

3.0 The inquiry: pedagogy as practice; practice as pedagogy

In this section, I will outline some experiments in architectural pedagogy that have addressed many of the issues raised above. Although I have come to believe that a radical

reformulation of architectural education would serve the best interests of the discipline, such an overhaul would require a change in licensing requirements as well as the restructuring of architecture schools relative to their universities-if universities should even remain the principal sponsors of professional education.⁷ More immediate concerns are how professional values can be reinstated in the academy, and the degree to which the academy's practices can be reformulated to suite professional, vs. academic, values. The strategies that follow are limited to re-thinking (and stretching) the academy as we know it.⁸ In overview, these strategies bring qualities of professional practice into the academy and, in some cases, export the academy into practice. Three of the primary issues include: HYPOTHETICAL vs. ACTUAL: The academy's reality is hypothetical. We assign imaginary projects and ask students to pretend that they are real: a make-believe project for a made-up client on an imaginary site to be built by others at some point in the future. A complete diet of such simulation is, not only foreign to the essence of practice, but misses a domain of design that can only be derived from actual, concrete constraints. At their best, the following strategies build a philosophy and supporting methodology out of the grist of the actual. CONCEPT vs. CONSTRUCTION: The academy works principally in the domain of concept, which is not the home of architecture.⁹ We ask students to think about architecture; they learn how to make nothing that is not an analogue for something else. Although students occasionally study actual buildings and construction, this contact is inevitably mediated via books, slides, the internet, CAD, or, if a building is actually experienced in person, through the lens of a camera. Consequently, students come to take architecture for a conceptual medium. At their best, the following strategies present architecture, not only theoretically, but as a domain grounded in materiality and construction. STUDENT vs. ARCHITECT: Lastly, the academy produces students of architecture in lieu of architects-in a philosophical, rather than legal, sense. To the degree that student work is regarded as something inferior, as a kind of rehearsal or exercise, we withhold from students the opportunity to learn about accountability, the accountability for placing something tangible in the world that will stand on its own and with which many people will have to live. At some point during the educational process, students need to stop being students, and start being architects.¹⁰ The best of the following strategies ask students to produce a piece of work that is its own ultimate end.

3.1. Strategy 1: model-as-architecture

Working within the standard practices of the academy, the architectural model comes closest to being an autonomous work. That physical models are disappearing from schools, as well as office practice, only heightens its importance in this context. Because the established practice of modeling mimics the greater academic-professional

divide, it is instructive to examine, and then re-postulate, the unspoken paradigms on which the architectural model is built.

3.1.1. Paradigm 1-non-materiality:

«Models should be built from a material pallet of chipboard, corrugated cardboard, and balsa or bass wood.»

As a rule, there is no correlation between the materiality of the architectural model and that of the building-although there should be.¹¹ In other words, model supplies are not materials in the same sense we reserve for building materials. While there is nothing inherently wrong with standard model materials, the degree to which they are pervasively and unthinkingly used renders them pedagogically mute.

STRATEGY 1A-THE RAW MATERIAL RULE: Do not use model supplies for architectural models.

Disallow sheet goods, prefabricated sticks, tiny I-beams, glass-like Plexiglas, scale trees and cars-all of it. Allow only materials that have not been prefabricated to model scale and that refrain from presenting themselves as «model material.» Borrowing a concept from Umberto Eco, we might call this ingrained complex of value and information overcoding.¹² When faced with such (relatively) raw materials, students are forced to deal with materiality as both a theoretical issue and a physical fact-and this condition is analogous to practice.¹³ Materials must thus be taken from a «raw» state, refined or processed by the student, and integrated in a construction assembly.¹⁴ Such materials thwart conventional thinking and habitual model assembly, and upset the paradigms governing architectural models.

3.1.2. Paradigm 2-anti-assembly:

«Model assembly is inconsequential; construction techniques and the process of assembly are trivial to the model's purpose.»

Models always reflect the mind-set of their makers. With early students, we usually see models that are predominantly floor-plans from which two-dimensional walls (both interior and exterior) have been extruded. With more developed students, models may evince a three-dimensional conception-but still, just a conception.

In a conventional architectural model, no significant attention is given to the process of construction, the logic of joints and details, or the design of attachment (which inevitably and unthinkingly devolves to glue).¹⁵

Consequently, many construction issues to which models are analogous, and which could be brought into the realm of design concern, are lost.

STRATEGY 1B-THE RULE OF DOUBLE-DESIGN: Design the design of the model. Design the model itself, including the method of construction-not just the project to which the model refers. Design the joints and attachments, investigate the properties of potential materials, build alternative mock-ups; then, develop a system of construction. By converting the model situation into an actual construction project, students are

forced to confront physical and material constraints, not just «the look» of the project. How do materials turn corners? How might one material be joined to another so as to bring out its poetic content? What are the reference points and data around which the model is built and to which all assemblies must be measured? Almost all issues of building construction can be found (if you look) in the design and construction of physical (but not computer) models.

3.1.3. Paradigm 3-it's the look that counts:

«Models should look like their referent.»

The conventional architectural model exists for its looks. Whether overcoded in realism (i.e., the model asks to be taken for the «real world») or simply mimicking the shape, form, scale, texture, or color of the proposed building, the purpose of the standard architectural model is to look like its full-sized counterpart. Such models give preference to visual similarity (usually an «exterior view») over other forms of analogy with architecture. STRATEGY 1C-THE RULE OF EQUIVALENT PERFORMANCE: Models should perform (rather than look like) their referent.

Architecture performs in many domains: function, acoustics, mood, light manipulation, structure, reference, contextual fit-many of which either exceed, or work on another plain, than the visual. By asking for performative characteristics of the architecture to be manifest in a model, and not necessarily literally, the model works in a way that is directly akin to the architecture it represents.

3.1.4. Summary: model-as-architecture

The model-as-architecture strategy makes one simple reversal on modeling conventions:

it treats the model, itself, as a piece of architecture. By removing the referral and deferral that occurs in the hypothetical model, students stop pretending, practicing, and preparing for something that might happen later, and start making (very small) architecture, now.

3.2. Strategy 2: contrivance-as-architecture

Working inside the academy but outside its conventional practices, non-analogical projects can teach students to make architecture directly-not making models of buildings, but realizing architectural fragments. While this could include small pieces of buildings or mockups, I have in mind a less literal type of partial architecture: contrivances that simulate or embody the properties of architecture without being literal building construction.¹⁶ If one of the shortcomings of university education concerns its reliance on hypothetical, conceptually-based projects, then a project-type that is, not a referent for something else and that is its own ultimate end, will circumnavigate these limitations.

STRATEGY 2A-the Tool Project:

A tool is a device that extends human potential. While tools developed as extensions of the physical body (such as a shovel or crutches), modern devices that amplify or intensify human ability also fall within this designation (such as binoculars, hearing aids, or computers). Tools are analogous to architecture. They perform functions, involve ergonomics and aesthetics, and they mediate between humans and the world. Without the same complexities as architecture, they embody a subset of the same concerns (and may be more complex in other ways).

The Tool Project asks for a device that mediates between human and environment, that

comes with a particular worldview, and that performs some kind of task (though not necessarily a physical one).

STRATEGY 2B-the Machine Project: Essentially a more complex version of the Tool Project, the Machine Project asks for an autonomous contrivance, one that works or operates on its own in the performance of some kind of task. It, too, is to embody a worldview or manifest a philosophical position. The benefit of the Machine over the Tool lies in both its complexity and autonomy: the student is divorced from the operation and interpretation of the work. The Machine, like a building, operates, is used, and is interpreted by others without the instruction or apology of the maker.

3.2.1. Summary: contrivance-as-architecture

The contrivance-as-architecture strategy moves closer to the world or practice than Strategy 1 by dropping completely the analogue status of the product: these contrivances are their own ultimate end. Proportional to their complexity, they require the student to learn about tolerance, systems of construction, material properties, production schedules, and budget-and, as a product of these interrelated factors, they either work or they don't. They also provide a platform for theory, which must come into being in an actual world and therefore immediately betrays contrivance and literalism.

3.3. Strategy 3: the inverted-atelier

In the atelier system of the École, students executed their own projects within the studio and under the guidance of a Patron; under the Inverted-Atelier strategy, students have worked in school as collaborators on my professional projects.¹⁷ This strategy is pedagogically

Endnotes

I am indebted to Pablo Esteban Marcelo Szelagowski for his interest and support of this article. Thanks to María Elisa Sagués and Patricio del Real for translation.

Thanks also to the many clients who supported these experiments, and to the many student and professional collaborators whose efforts were essential to their realization, especially David Detrich and Kenneth Huggins. Thanks lastly to Clemson University for supporting and allowing pedagogical experimentation. Parts of this article were previously published in: «The Analogue and The Real: two paradigms for architectural education.» Chapter 8 in William Carpenter's *Learning by Building: Design and Construction in Architectural Education* (NY: Van Nostrand Reinhold, 1997): 86-97; and «Conundrum.» CRIT 53 (Spring 2002): 20-21. Thanks to Sara Abrams and Mary Martin Walker for research assistance.

1 Todd May, *Our Practices Our Selves: or, what it means to be human* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001) 46.

2 May defines a practice as «a regularity (or regularities) of behavior, usually goal-oriented, that is socially normatively governed» (p. 8).

3 Changes in the profession in the latter part of the twentieth century are due to many interrelated factors, including computerization, a ruling by the Supreme Court that denied architects from standardizing fees (prompting clients to select professionals on the basis of cost), and liability practices and costs.

4 Carl Sapers, «Toward Architectural Practice in the 21st Century: the demise (and rebirth?) of professionalism.» *Harvard Design Magazine* 19, 82.

5 Based on an internet/email/telephone survey made in 2004, the following states still accept apprenticeship in lieu of a university degree for licensure: Arizona, California, Colorado, Georgia, Hawaii, Idaho, Illinois, Maine, Maryland, New Hampshire, New York, Vermont, Washington, Wisconsin, Wyoming.

6 ACSA NEWS, March 2003, 32, reported that, during the 1999-2000 academic year, 2062 licensed architects taught in its member schools; by the 2002-03 academic year, that number had dropped to 1048. Furthermore, the role of professional architects in schools of architecture has significantly diminished since the 1970s, at which time it was common for part-time practitioners to be tenured members of architecture faculty-which today is rare.

7 It was not possible in this article to trace the various initiatives in the latter half of the twentieth century that restructured the American architectural degree. These have amounted to well-intentioned attempts to improve the liberal arts education of students by lessening or postponing the delivery of professional expertise. The results have been mixed. In most cases, we have significantly weakened architecture culture with little appreciable gain in liberal education.

8 For the support and encouragement of the administration and faculty at Clemson University, where this work has taken place since 1990, I am sincerely grateful.

9 Following a paradigm too lengthy to outline here, I would argue that architecture is in essence a non-physical construct-but one utterly tied to its material manifestation. Consequently, the physicality of architecture is the only portal to its other domains and thus involves a critical part of the skill of an architect. Media and consumer culture, including the academy's complicity with it, is eroding the material prowess of its citizens as well as its architects, and architecture is suffering accordingly.

10 The ground of being of aspiring architects is critical to their achievement. Akin to a musician, a ballerina, or a writer, young architects are empowered, or disempowered, by how they hold themselves, and that ground is largely structured by the culture of the school and the attitudes of the teachers.

11 When exceptions to the standard model material pallet appear, they are invariably literal and unconvincing applications of actual materials (copper-for-copper, wire-for-cable, Plexiglas for glass). These almost never work for the same reasons that literal analogies are always faulty: differences in the conditions of analogous entities (such as scale, light, and setting) require differences in the referents in order to remain true to the analogy itself.

12 A rhetorical code picked up, consciously or subliminally, overcoding tells the reader how an expression (whether textual or otherwise) is to be taken. As instructed by the code, the reader then inserts the necessary competence (as his background allows), and the trope is recognized as a trope, thus avoiding a naive

effective in direct proportion to four factors:
ARCHITECTURAL RESEARCH: the degree to which the project sponsors exploration and innovation, as opposed to standard practice.¹⁸
DESIGN/BUILD: the degree to which students participate in the development and transformation of the design as a result of discoveries and problems encountered in the construction process.
CLIENT/SCHEDULE: the degree to which the client will support the educational objectives by allowing set-backs in the schedule and imperfections in the work.
STUDENT RELATIONSHIP: the degree to which the students and professor have an established and effective working relationship.¹⁹
 To date, I have executed three projects under this strategy. Two of them follow in sub-articles, so further development will not be provided here. Summary insights are included in the next strategy.

3.4. Strategy 4: community-practice

The final strategy is an institutional version of the Inverted-Atelier: the execution of professional projects, by a school acting as a practice, for the benefit of the community.²⁰ This strategy is pedagogically effective according to the same criteria as Strategy 3 (excepting Design/Build), and in direct proportion to:
NON-STANDARD PRODUCT: the degree to which there is desire (or at least an acceptance) by the client for non-standard results.²¹
PROFESSIONAL PRODUCT: the degree to which the project is required to be actually viable and realized.²²
 All of the studios in the Clemson Architecture Center in Charleston, which I direct, are based on this Strategy. Our work to date has been limited to urban design and design/build projects, and have had varying degrees of success.

3.4.1. Summary: inverted-atelier + community-practice

Because Community-Practice is essentially an institutional version of the Inverted-Atelier, it has similar characteristics and problems. Both ask of the academy something for which it was not designed (i.e., delivering a professional product while providing educational experience); and, both transform practice into a form of design research (which is utterly against its design function: to limit liability and generate profit, by efficiently working within established methods to generate time-tested results). These problems contain the conundrum of professional education. Professional activity, by definition, begets a product that meets high design and performance standards; educational activity, on the other hand, yields just a by-product of its primary purpose, which is learning—and we often learn best by making mistakes. These incommensurate goals, excellence in product vs. optimal learning, turn around the product/experience dilemma. When product takes precedence, as it must when delivering actual projects, the educational experience must perforce be secondary; but without production-based learning, a curriculum is not rooted in professionalism! Professional practice gives priority to product at the expense of individual experience, while the academy gives precedence to experience over product. Although an architecture school should have both, a program that leaves the campus to deliver professional product will have to default to product-over-experience, or it will fail its pedagogical premise and soon find itself without professionally-based pedagogical opportunities. On the surface, we have a true dilemma. Students produce junk in the name of educational experience; practice requires of its participants a

submissiveness antithetical to significant learning. But there is at least one way of merging, if not reconciling, both worlds; a way of delivering professional product while making plenty of mistakes, and that resolution is inspired by product design.

To a greater degree than does architecture, product design deals in innovation and excellence of physical product, which it arrives at through prototyping: by building mock-up after mock-up after mock-up, informing and re-forming the design to work out a critical mass of defects before going to market. By building the design/teaching method around prototyping in Strategies 3-4, many iterations of physical product are produced, during which students can make the mistakes requisite to significant learning.²³ While this system is highly effective, it runs counter to the skills and expectations built into the current generation of students by contemporary academic practices. Students do not have a taste for re-doing and perfecting their own work; they do not come with the necessary attention span to design and deliver a relatively small project over a relatively long time; and, they do not own as educational an activity over which they do not exert primary authorship. (Teamwork is not taken to be their work, which begets a resistance to investing fully in the process.) Consequently, more than teaching (as we usually think of it) is required to do this kind of work and make it pedagogically rewarding to the students. We cannot radically depart from the student's worldview unless we rebuild their expectations in the process. Since the academy and the profession have antithetical worldviews, the time has come to re-develop institutions that will support the merger of architectural and educational practices ■

denotative interpretation. For example, /Once upon a time/ is an overcoded expression establishing (I) that the events take place in an indefinite non-historical epoch, (II) that the reported events are not real, and (III) that the speaker wants to tell a fictional story. Umberto Eco, *The Role of the Reader: explorations in the semiotics of texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) 19.

13 I don't really mean this! As construction has become industrialized, offices computerized, and culture commercialized, the profession's relation to material and detail has become essentially the same as shopping. As a rule, architects no longer design, in any customized sense, but rather select and assemble pre-designed products prepared and marketed to them from catalogues. I suppose a worthy investigation could result from using model supplies to critique this condition; the proposed pedagogical strategy is, therefore, a critique of both academia and current practice.

14 While students are not necessarily refining raw materials in the same way that industry does, they are working from a pre-model state that is analogous to the construction industry: they must select, acquire, and refine materials in order to use them, and they must figure out what each material contributes to the construction/assembly complex. This is an analogous raw state.

15 I am not referring here to mere craftsmanship—the degree of care exercised in conventional model building. Rather, I am questioning the practice of gluing sheets of material together, with no consideration given to the materials thus joined or to construction situation to which the assembly is supposed to be analogous.

16 The word contrivance brings together several intended connotations for this project type. The verb, contrive, indicates scheming, plotting, maneuvering, or inventing with skill and thoughtfulness. In the noun form, a contrivance is the embodiment of these qualities; a mechanical device showing special adaptation to a particular need or context.

17 The ethics of this situation are obviously critical. In the projects completed to date, I have variously given course credit or pay to students, depending on the circumstances. The single greatest concern with this Strategy is that students are both learning and contributing to the process, not simply used for cheap labor. I would like to thank Clemson University, again, for its support in an endeavor that involves liability and ethical ambiguity.

18 While experience in standard office practice can be valuable, this Strategy is not for teaching office methods; it is a design studio applied to an actual project for purposes of teaching students how material and assembly conditions influence design.

19 In my experience, this Strategy is too intense for untested student participation, unless there is a significant involvement by students known to, and trusted by, the professor. Because it takes students outside standard academic practice, the Strategy is potentially litigious should anything go wrong, from construction accidents to unmet student expectation—another reason to require prerequisite experience.

20 To avoid direct competition with practicing architects, we have limited our work to date to projects for non-profit groups and government, specifically to projects for which there would have been little or no resources for professional service fees. We have done our work without compensation for labor and in most cases have solicited donations or raised money for the materials.

21 Students cannot compete with professionals in quality or speed of production. Consequently, projects under this Strategy need to result in product that professionals either wouldn't, or couldn't, produce, either due to their own limitations or those of the client (such as severe lack of funds).

22 When Community-Practice is conducted without the intention for an executed result, it inevitably devolves into a «hypothetical study;» losing the desired efficacy.

23 To be honest, Strategies 3-4 have, to date, actually produced conceptual innovation but mediocre physical quality. While this is partly due to my own limitations as an artisan, it is also due to the priority given to innovation and student learning.



Concurso para la Reestructuración y extensión del Museo de la Prehistoria de Grand-Pressigny, Francia

ENTIDAD CONVOCANTE: **Conseil Général d'Indre-et-Loire** (France). TIPO DE CONCURSO: Restringido
RESULTADO DEL CONCURSO: Sin resolución de Jurado
EQUIPO DE TRABAJO: **RFArq**. CONCEPCIÓN: *Arq.* Roberto **Ferreira**, *Arq.* Eliana **Crubellati**, *Arq.* Thierry **Macksimovic**. COORDINACIÓN: *Arq.* Diego **Spanevello**. COLABORADORES: *Arq.* Nestor **Crubellati**, *Arq.* Matthias **Aubin**, Nina **Fessler**, Olivier **Morani**, Anne **Mottais**. ILUSTRACIONES: Juan **Venegas**. ADMINISTRACIÓN: Julie **Vinçon**. COORDINADOR ASESORES: Mario **Klachko**. ASESORES: **SFICA** Ingeniería. *Ing.* Philippe **Averty**, *Ing.* Elisabeth **Gonçalves** (Estructura-Instalaciones). **ILEX paisajistas** Guerric **Pere** y Karine **Lefèbre** (Asesor Paisajista). **Michel Forgue**, *economistas* Michel **Forgue** y Jacqueline **Fritsch** (Economía). **Thermibel** *ing. acústico* Joël **Latouche** (Acústica). FECHA: Octubre de 2003

Dentro del Departamento de Indre-et-Loire, en el sector sur de la Touraine, se ubica la pequeña ciudad de Grand Pressigny, conocida mundialmente por sus sitios arqueológicos que se extienden desde el paleolítico a la época histórica.

La ciudad de Grand Pressigny se desarrolla en semicírculo, en la ribera derecha del río Agroinne, afluente del Claise, y al sur de una plataforma calcárea.

Al borde de la plataforma, un Castillo, cuyos primeros signos aparecen en el siglo XII, domina la ciudad.

El Castillo reúne concepciones diversas de la arquitectura, que van desde el arte de la defensa medieval hasta la arquitectura residencial de la época del Renacimiento clásico.

En él, funciona actualmente el Museo Departamental de la Prehistoria, siendo el objeto del concurso su reestructuración y ampliación.

Introducción

El proyecto para el Museo Departamental de Prehistoria de Château Pressigny constituye un problema de gran complejidad. ¿Como encontrar una mirada, una clave que permita establecer una relación eficaz entre el Château, el Museo, la Museografía y el Jardín?

Tanto el Château en su arquitectura y la Prehistoria como contenido del Museo nos hablan de un tiempo pasado.

¿Como abordar una intervención que sea reflejo cultural de la modernidad y que se aleje de toda actitud nostálgica y romántica sobre aquél?

Un hecho humano por excelencia no es tanto la creación de útiles, como la domesticación de un espacio y de un tiempo, es decir la creación de un espacio y de un tiempo social y humano. Es por ello que la percepción espacio-temporal existe desde la base, y continúa sin rupturas todas las etapas de la humanización, configurando un proceso de desarrollo cultural ininterrumpido, diverso y plural.

El proyecto que sometemos al análisis y el juicio del Jurado trata de articular una respuesta a estas preguntas en el marco de los objetivos y de los requisitos establecidos por el Conseil Général d'Indre-et-Loire, reflejados en los diferentes documentos que conforman las bases de referencia del Concurso.

Primera descripción

Un pequeño edículo construido en una aleación de cobre y bronce preoxidados, de color ámbar similar al del sílex (característica de la geología del lugar) y semioculto por la



vegetación emerge lejano en el jardín, al norte del Château. Unas trazas paralelas de dirección este-oeste de hormigón blanco o de «tufeau» blanco quizás (piedra blanca del lugar), es difícil apreciarlo a la distancia, indican unos pliegues en el terreno, unos «valles» transversales que ocultan a la mirada desde el Château, los rastros de un gran objeto luminoso de cristal translúcido.

Pareciera que este objeto subterráneo también emerge desde las entrañas del Château, apoyándose levemente en las terrazas e intersticios del viejo edificio. Un nuevo elemento vertical se destaca estableciendo un particular diálogo con el «donjon» (torre medieval, originalmente de vigilancia), y la torre Vironne, conformando un nuevo perfil con el cielo. Es como si el terreno se hubiera constituido en una superficie activa y su forma actual fuera el resultado de una gran excavación arqueológica interrumpida, un plano plegado que a veces desciende y continúa por debajo, y otras lo hace por encima del extraño objeto «enterrado», en un intento de desvelar las circunstancias de un pasado remoto.

La vegetación, que ha ido creciendo con el tiempo, parece camuflar los «restos» del edificio, filtrando la luz que penetra en su interior o que emerge de él por la noche. Si la luz se ha constituido en una metáfora del conocimiento, pareciera que aquello que se oculta y a su vez se desvela, es el conocimiento de un espacio y un tiempo ancestral.

El pasado y el presente se interpenetran y dialogan, incorporando un nuevo «texto» en el palimpsesto del Castillo, articulando desde la modernidad una mirada hacia el pasado y una pregunta al futuro.

Sin embargo, la luz no solo es una metáfora del conocimiento sino un material de la arquitectura y de percepción del espacio.

El Château y la redistribución funcional

Revitalizar al Château implica ubicar en él, aquellos elementos del programa que mejor conviven dentro de su estructura, no solo por un criterio de rentabilizar los recursos sino también para no obligar o forzar una profunda transfor-

mación que altere su identidad arquitectónica. Al contrario, hemos procurado establecer criterios de ubicación y de intervención que impliquen fundamentalmente tareas de consolidación, de reparación de patologías y de mínima transformación.

Esta distribución y atribución de funciones permite no solo una mínima transformación sino también obtener un esquema de organización funcional de máxima claridad. Hemos decidido incorporar un tercer volumen a los requeridos, para ubicar la Sala de Conferencias, que no ha encontrado en los espacios del Château ni las dimensiones ni las condiciones necesarias para su correcto funcionamiento y ubicación funcional.

La ruina de la «pièce n°2» y el volumen al que llega el puente desde el jardín, configuran un espacio residual sin identidad ni conformación precisa.

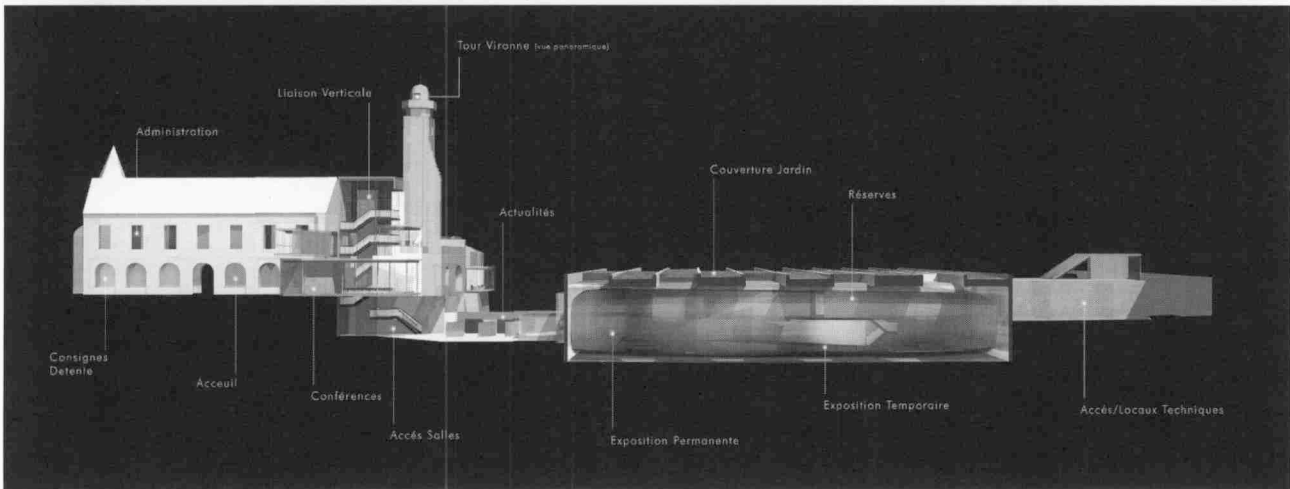
Las tres «cajas» que se agregan, se conforman como prismas simples y sin manierismos, apoyándose sobre elevadas levemente, como «muebles» que ocupan los intersticios y los vacíos del castillo y dialogan con sus ruinas, introduciendo un orden en el actual desorden producto de su vieja deconstrucción.

Expresión de la modernidad, tanto por su configuración espacial como por los materiales empleados, el cristal y la transparencias de mallas perforadas de una aleación de cobre y bronce preoxidados, enfatizan en su simplicidad las cualidades de las diferentes arquitecturas del Château.

El nuevo Museo y el Jardín

La actual relación del Château con el paisaje se corresponde con la visión clásica de la relación entre edificio y suelo, de figura y fondo, donde este último se comprende como algo delimitado, estable, horizontal, determinado y homogéneo sobre el que se apoya y recorta la arquitectura.

La condición de edificio «enterrado» cuestiona esta concepción y hace necesario encontrar una nueva relación del edificio con el suelo y con el exterior.



Por otra parte nuestra intervención trata de pensar al paisaje en un sentido más amplio, como categoría de un sistema operativo topográfico, donde las relaciones de fondo y figura, de arquitectura y paisaje se reformulan o replantean, interpenetrándose mutuamente, confundiendo sus límites y estableciendo una continuidad espacial entre interior y exterior.

El edificio del museo se ha pensado con una doble piel o como una caja dentro de otra, que contradicen la presunción de un espacio cueva al anteponer la condición de constituirlo como una «caja de luz».

El paisaje se convierte entonces en una superficie activa, en un plano plegado que continúa por debajo y por encima del edificio del museo, produciendo una ambigüedad entre el suelo y la envolvente del edificio «enterrado». Los intersticios entre los pliegues permiten iluminar la caja de «cristal» del museo y hacen que el jardín no se constituya en una «tapa» del edificio, sino como un verdadero filtro de la luz y del exterior.

Estas dos pieles se separan al ponerse en contacto con el terreno conformando un espacio «invernadero», un jardín interior en contacto directo con el jardín exterior, posibilitando una relación entre el espacio necesariamente introvertido del museo y el espacio exterior.

La vegetación, enredaderas y plantas trepadoras, irá creciendo con el tiempo y completando el camuflaje controlado del edificio. Esta caja de doble piel aloja en su interior otra «caja central» en forma de zigzag, produciendo un espacio anular de sección permanentemente variable, que desarrolla el tema del espiral, generando un espacio dinámico y continuo, un espacio activo y que intenta ser una aproximación en la disociación del binomio espacio-tiempo a favor del tiempo y una investigación de las posibilidades del movimiento. La ubicación de la sala temporal en el centro permite articular

recorridos y relaciones entre las exposiciones temporales y la permanente, conformando un gran espacio expositivo. Las Reservas, verdadero corazón y motor del Museo por la riqueza de las colecciones que cuida y protege, se ubica sobre la sala temporal, en una posición de dominio sobre el conjunto del espacio museístico.

Se prolongan hacia el Norte en los espacios de Servicio y de Mantenimiento, a los que un camino de acceso permite la llegada de vehículos junto a un pequeño parking para el personal del Museo. Dos núcleos de circulación vertical permiten una clara relación entre los diferentes espacios del edificio, tanto de personas como de objetos que circulan entre las Reservas y las Salas de exposición.

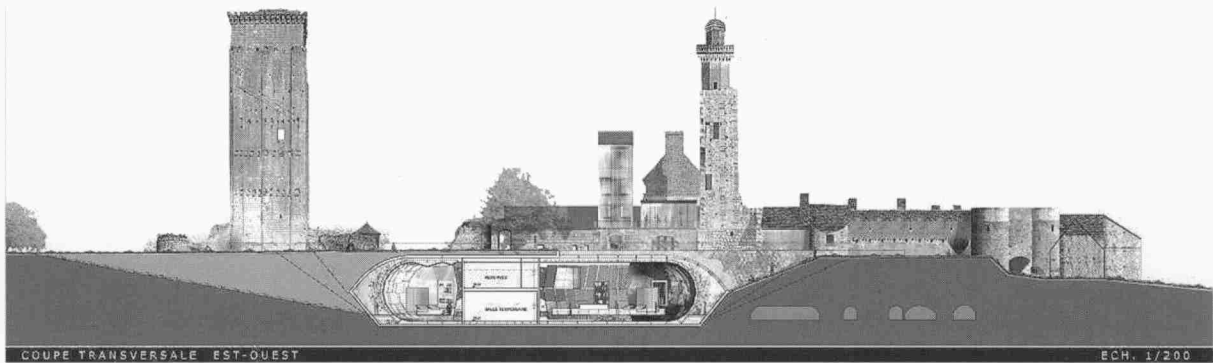
El camino de acceso vehículos permite establecer el límite entre el Jardín y el paisaje rural que lo circunda.

Los espacios de nueva construcción tanto del nuevo edificio enterrado como las «cajas apoyadas» en el Château son el hormigón blanco para los sistemas de muros y la estructura, el cristal y la aleación de cobre y bronce preoxidados para la piel exterior y los suelos continuos de resinas.

Presentación museográfica

Los conceptos de espacio tiempo y materia se constituyen como uno de los ejes de referencia del planteo museográfico. Espacio-tiempo y materia son también «materiales» de la arquitectura.

Se propone una estructuración del espacio arquitectónico del museo como espacio continuo e ilimitado, que contradictoriamente a su condición potencial de «enterrado y oscuro» se conforma como una caja de luz difusa y misteriosa.



Se pretende el distanciamiento de todas las referencias del lugar, la pérdida de orientación consciente, y conformar una situación en el que el visitante sea capaz de acceder a un espacio imaginario e infinito.

Al perder el espacio su cualidad más elemental, la referencial, una sustitución o una nueva condición está en condiciones de aparecer, conduciendo la percepción sobre el discurso museográfico. Así una museografía que representa una «museografía activa» surge, al relacionar los elementos museográficos y los visitantes del museo en una particular relación de tensión entre ellos.

El edificio del museo se configura con una doble envolvente: la caja exterior primer filtro de la luz y una caja interior que se constituye como espacio-escenario, como soporte general de la representación de los contenidos y de los objetos que se exponen.

Se pretende así más que representar un discurso de los objetos, articular un discurso del discurso, es decir, un recorrido museográfico en el que los objetos estén organizados y presentados bajo el marco de los hilos conductores establecidos en el programa museográfico.

El tratamiento de la luz, que se modifica con filtros en diferentes colores permite identificar los diferentes ámbitos temáticos. Para el ámbito paleontológico el color azul, evocación del «mar des faluns» (antiguo mar existente en la zona), y de «la Tourene» (región donde está el castillo), antes de la presencia humana, el rojo como referencia al fuego y como señal de a la aparición del hombre, el verde para el Paleolítico como evocación de los bosques y de los pastos en el deambular nómada del hombre, el amarillo en el inicio del Neolítico como insinuación de la aparición de la agricultura y del asentamiento del hombre en el territorio, color que de

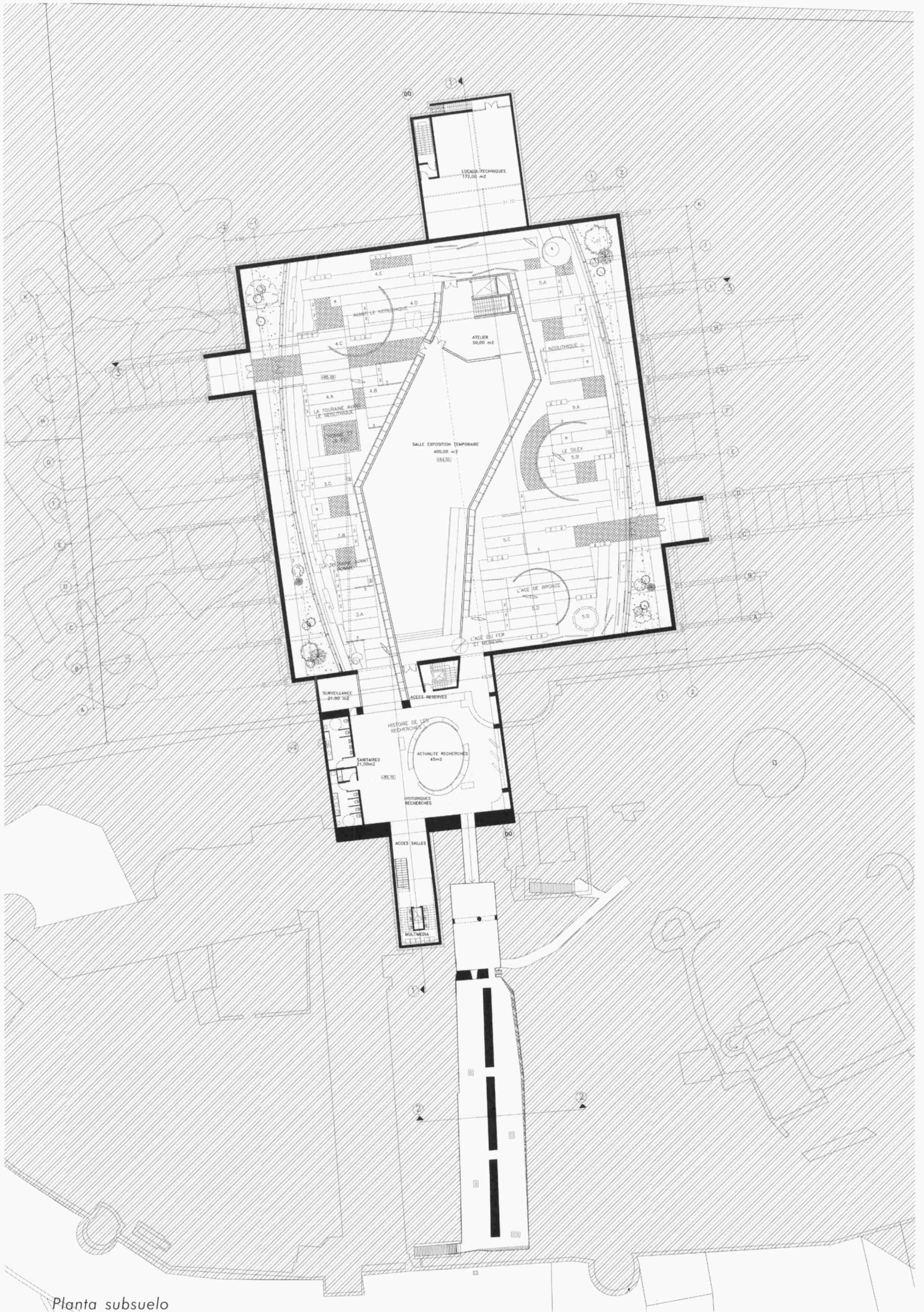
a poco se transforma en el ámbar del sílex de Pressigny de las grandes láminas de «livre-de-beurre» (corte característico de las piezas antiguas de sílex), para finalizar en un ocre grisáceo del cobre y del hierro.

El hombre actual inventó instrumentos que modificaron el alcance y la profundidad de su mirada, dando paso a la multiplicidad de puntos de vista, al reconocimiento del detalle y del fragmento, a la captación y fijación del movimiento. De esta manera el tratamiento de la luz, la continuidad suelo-pared-techo que difuminan sus límites convencionales, y una «plataforma» elevada que no toca las paredes y sobre la que el visitante circula «levitando», establecen el marco escenográfico sobre el que se fijan las «reglas del juego» para la configuración del «mecano» escenográfico.

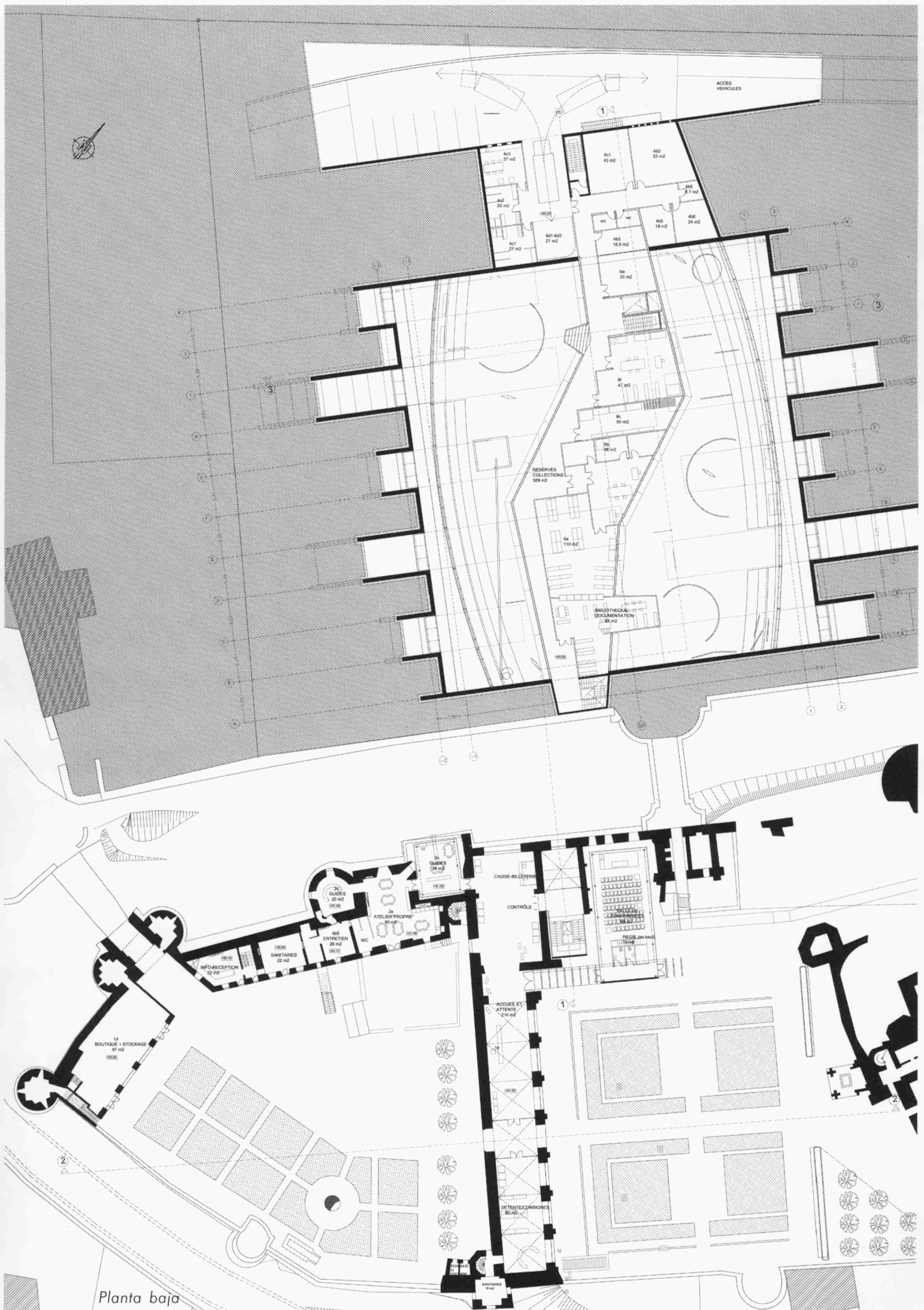
Los elementos de la museografía

La museografía se ha pensado como un mecano, es decir como un conjunto de recursos museográficos tipificados y combinables, con un sistema de anclaje entre ellos que permite una máxima modulabilidad y movilidad. Los dispositivos están pensados para realizar cambios que posibiliten la actualización de los contenidos o la incorporación de nuevas colecciones y la consecuente redistribución de ámbitos.

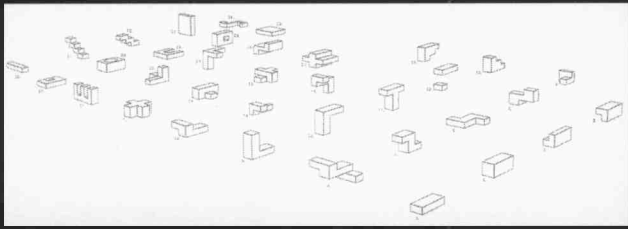
De esta manera se configuran múltiples planos y situaciones de relación entre el visitante y los elementos de la museografía, permitiendo múltiples lecturas y poniendo a su disposición diferentes instrumentos de comprensión y de conocimiento ■



Planta subsuelo



Planta baja



Aportes a un nuevo Proyecto de Vivienda

Dardo Arbide

No veo futuro; la arquitectura no avanza. No hay experimentos, viviendas originales desde el diseño; ni nuevas maneras de vivir. Viven como hace cincuenta años.

Clorindo Testa.- n.42.- 17.7.2004

Introducción

Terminada la Segunda Guerra Mundial comienza la reconstrucción de Europa y entre 1947 y 1960 se actualiza el parque habitacional. Esta construcción masiva va acompañada de un fuerte interés por las cuestiones teóricas asociadas al proyecto, la construcción y la evaluación posterior a la ocupación de las viviendas.

En nuestro país el fuerte impulso desarrollista aplicado a la acción de gobierno por el Dr. A. Frondizi, presidente de la república desde 1958, se siente en el campo de las viviendas y se mantiene hasta la crisis de 1981/82. En los años posteriores el interés decae, falta de estímulos foráneos ya que en los países centrales se construye otro tipo de edificios. Este desinterés lleva a que el avance en la teoría que se venía observando desde 1950, aproximadamente, perdiera ritmo hasta estancarse definitivamente.

En la década del 80' hay un fuerte incremento de la vivienda auto generada; y en la década siguiente la inversión en vivienda es notable. Sin embargo el proyecto de vivienda no presenta ninguna novedad. En el campo de la vivienda popular se siguen construyendo viviendas cajón; los departamentos que se construyen con el aporte de inversores son los mismos de décadas anteriores que sólo han cambiado superficies y detalles de terminación. Ninguna novedad que indique una visión crítica sobre la producción de los años anteriores.

Es por esta razón que creemos saludable intentar una revisión de la teoría del proyecto de vivienda releyendo algunos textos producidos en la segunda mitad del siglo XX. A través de R. Barthes revisaremos el inicio de la tradición cristiana en la regulación del vivir juntos. Con Ch. Moore seguiremos la tradición de la arquitectura doméstica (con arquitectos y sin arquitectos) estadounidense. Finalmente tomaremos algunos elementos de la práctica profesional de MVRDV, un joven estudio holandés de los 90'.

Como Vivir Juntos

En 1977 Roland Barthes dicta en el College de France el Seminario Como Vivir Juntos que se edita en castellano recién en 2003. Este seminario es de gran interés por dos razones. Por un lado nos permite continuar con la línea de reflexión sobre la vivienda que se desarrolló en la década de los 60' y 70'. Por otro resulta que este texto es el único que conocemos que nos permite pensar los problemas de la vida doméstica por fuera de la familia.

Los temas que aborda Barthes, y relevantes a la hora de proponer nuevas viviendas son la relación entre los ritmos, las distancias y las diferencias de los individuos que conviven en un grupo; el espacio que cada sujeto domina; la habitación como estructura autónoma; las comidas como la actividad que pone en relación el ritmo del grupo con los horarios privados.

Algunos antecedentes históricos reseñados por Barthes.

Los **eremitas**, que aparecen a fines del siglo III, son personas que se marginan del Estado, individuos fuera del fisco o del servicio militar. Su conducta es socialmente incómoda, como toda marginalidad. Se denuncian sus peligros: riesgo de depresión, riesgo de pecado, infatuación, amor propio, egoísmo, orgullo, pereza. El eremita no soporta a otros hombres en su entorno.

Los **anacoretas**, que aparecen a comienzos del siglo IV, viven en lugar retirado y solitario, entregados por completo a la contemplación y a la penitencia. Una colonia de anacoretas tiene espacios comunes - una iglesia, hornos de pan, etc. Se les provee de pan y sal y hacen una comida a la noche en comunidad. Pasan seis días en celdas individuales trabajando y recitando las Escrituras. El sábado tienen una reunión en la iglesia, la comida en común y la liturgia la noche del sábado al domingo. Viven separados en cabañas situadas a una distancia tal que cada uno vive en la soledad, aunque se visiten. Es un modelo que preserva el equilibrio entre la soledad y el encuentro.

El **cenobio** aparece a comienzos siglo IV y define los rasgos del monje: se pone bajo la autoridad a cambio de un lugar estable hasta su muerte. La primera regla es la obediencia al jefe de cada casa de monjes. De esta manera queda integrando en una estructura comunitaria. Es una organización que establece el control del sujeto por un poder jerarquizado y de esta manera comienza la reducción de las excentricidades y los delirios individuales de eremitas y anacoretas.

En 963 San Atanasio funda la comunidad de conventos del **Monte Athos**. Al principio era una diseminación anárquica de eremitas. Luego se organizan en cenobios o conventos. La condición monástica esta ligada a la concepción aristocrática del otium: un estado de vida no productivo pero rico espiritualmente y/o intelectualmente. En estos monasterios aparecen, organizando el espacio, los conceptos de servidores y servidos.

En la **Cartuja** se acentúa la división social ya que los hermanos son domésticos que viven en comunidad; los padres están del lado del otium y poseen un hábitat individual. Esta división se organiza a partir de dos tipos de construcciones: una casa baja para los hermanos (agricultores y artesanos); y una casa alta que es el monasterio de los padres y los edificios para la liturgia. Cada padre tiene una pequeña casa con taller y cocina individual en planta

baja, un pequeño jardín y una galería para protegerse durante el mal tiempo; dos cuartos en la planta alta. En su celda individual el padre vive en soledad, ora y realiza parte del oficio, lee, come y duerme. La oración en la iglesia es colectiva de mañana, tarde y noche. Hay comidas en común el domingo y todas las semanas se realiza un paseo en comunidad.

Algunos de los conceptos relevantes

La **idiorritmia** es la organización práctica que permite cierta independencia del grupo con el que se comparte la vivienda. La relación entre los ritmos, las distancias y las diferencias de los individuos que conviven, protege al cuerpo propio del cuerpo del otro, en la medida en que controla el deseo. El grupo que se organiza a partir de este principio sólo tiene un objetivo vago: vivir bien, tranquilos y cómodos; es la sociabilidad como fin en sí mismo. Son personas que se reúnen porque encuentran placer en esa reunión, y han regulado toda su interacción con miras a vivir sin conflictos.

Los problemas del vivir juntos se articulan a partir de tres objetivos: vivir en relativo aislamiento pero en común, en un espacio adecuado a tal fin. La convivencia de los individuos que optan por vivir juntos esta regida por el afecto y por la domesticación del espacio, del tiempo y de los objetos a través de la práctica. Para organizar este vivir juntos es clave la organización del espacio de la vivienda.

La **clausura** es el cierre para la seguridad de un espacio vital donde cada sujeto domina su lugar. Tiene dos objetivos: protección y definición en la medida que marca lo propio. Deriva en la noción de territorio, que es histórica, y da cuenta de la oposición público/privado.

La **distancia crítica** es clave en la idiorritmia ya que el problema mas relevante del vivir juntos es regular esta distancia crítica, más allá o mas acá de la cual la relación se pone en crisis; la distancia tiene valor. La tensión en la convivencia resulta de la distancia adecuada que no rompa el afecto pero que tampoco lo ponga en crisis.

Lo pertinente de la **celda monástica** es su autonomía; es una estructura autónoma dentro de aquella que la contiene; es la constelación flexible de lugares funcionales: cama, mesa de trabajo, anclaje personal de un orden no subordinado a elementos materiales. Nada en la habitación esta fuera de lugar ya que las cosas tiradas y revueltas son un rasgo de voluptuosidad que define el lujo de la libertad con que se la usa, de su estructuración sustraída a toda norma de orden, a todo poder.

En los monasterios el **uso del tiempo** es rígido a lo largo del día y a lo largo del año. El objetivo de una regla es volver transparente el tiempo, porque tranquiliza saber lo que esta haciendo cada uno. **El horario y el ritmo de las comidas** en las comunidades articulan la actividad individual con la comunal. Organiza lo cotidiano más que otras actividades; pone en relación el ritmo inflexible de la comunidad con el horario privado de quien se retira a su dominio.

Proyectando viviendas (en EE.UU.)

Consideremos rápidamente las estrategias generales del proyecto de vivienda en Estados Unidos de Norteamérica. Nos interesa porque, en ese país, desde mediados del siglo XIX se producen dos fenómenos notables. Por un lado comienza a analizarse científicamente la eficiencia de las viviendas (su acondicionamiento ambiental y su adaptación a las condiciones de uso y mantenimiento). Por el otro se incorporan a las viviendas artefactos que hacen al confort y

aligeran la carga de quienes realizan el trabajo doméstico.

Habitaciones y máquinas

A mediados del siglo XIX los arquitectos americanos empezaban a construir viviendas con habitaciones irregulares enlazadas mediante arcadas y puertas corredizas. En este proceso F.L. Wright redefine las habitaciones; su búsqueda lo lleva a una disolución de las barreras que las separan. El resultado fueron viviendas en las que la unidad básica seguía siendo la habitación que, en las zonas públicas, se mezclaban unas con otras para dar lugar a una planta abierta.

La causa de esta innovación ha sido, por un lado, los materiales industrializados; por el otro las nuevas maneras de vivir las viviendas. La vivienda era, cada vez menos, un lugar para habitar durante generaciones y más un sitio en el que una familia pasaba sólo una parte de su vida para trasladarse luego a otro lugar. Además muy pocas personas podían costearse viviendas espaciales. Incluso empezó a ponerse en cuestión si determinadas funciones, como las comidas diarias, merecían un espacio especial. Dado la reducción del número de habitaciones estas tenían que servir para una mayor variedad de actividades. De ahí que resulte relevante la configuración de cada habitación - a fin de ampliar virtualmente el espacio - y su relación con las demás.

La necesidad de habitaciones discretas se hizo menos importante también debido a que la calefacción central permitió mantener caliente toda la vivienda. De hecho desde mediados del siglo XIX, se han incorporando gradualmente máquinas que hoy se consideran componentes esenciales de cualquier vivienda. Acondicionadores de aire, artefactos de iluminación, cocinas, heladeras, duchas, calentadores de agua, etc.

El desarrollo de la planta abierta en el siglo XX demuestra una preocupación por una configuración novedosa y por el problema de acomodar las máquinas. Sin embargo la mayoría de las viviendas se siguen organizando como antes: una agrupación de habitaciones en la que luego se insertan máquinas. El resultado es que espacios en otro tiempo conformados como habitaciones ahora quedan inhabilitados.

Una **máquina** es una parte del equipamiento que nos ayuda en una tarea doméstica. Son heladeras, lavaplatos, piletas, hornos, lavabos, duchas, estufas, etc.; también placares, escaleras y cualquier objeto fijo al que recurrimos para realizar un acto determinado. Estas máquinas nos asisten en actividades específicas como la limpieza, el almacenamiento y preparación de alimentos, el aseo de nuestro cuerpo. Los espacios que rodean las máquinas son el **dominio de las máquinas**. Las máquinas y sus dominios existen para servirnos y nos sirven mejor cuando no desvirtúan las habitaciones.

Las habitaciones son espacios no específicos, escenarios para la acción, para los ritos y las improvisaciones de la vida. Suministran escenarios para hacer y ser lo que queramos. Están hechas de paredes, suelo y techo que definen un espacio más relevante que cualquiera de sus límites.

Organizar las habitaciones e incluir las máquinas

Hay un principio general que guía el proyecto: una buena vivienda tendrá resonancias que irán más allá del conjunto

de elementos discretos que la compone. Ese principio dice que, en el ordenamiento de las partes, uno más uno tiene que ser más que dos. Y para conseguirlo se deben crear una configuración significativa de espacios para vivir.

Siempre dispondremos las habitaciones en un orden que dará una determinada configuración a la vivienda y al espacio exterior que la rodea aunque los modos de agrupar las habitaciones no son numerosos. A nuestro criterio sólo existen las siguientes estrategias cuando ordenamos habitaciones de la misma jerarquía

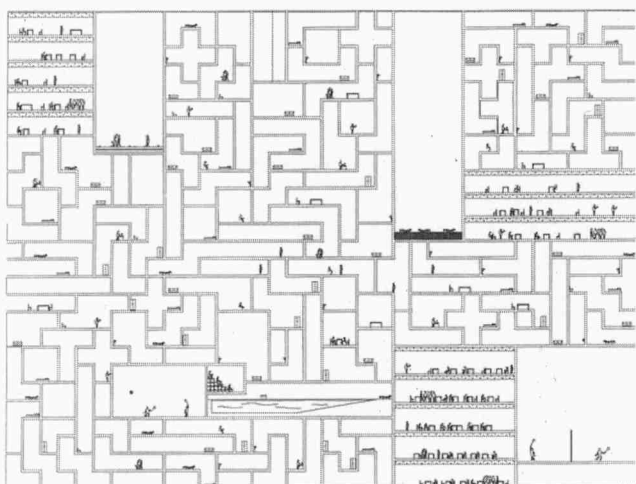
- **Habitaciones eslabonadas**, ordenadas en fila
- **Habitaciones arracimadas**, rodeadas por el pasillo o agrupadas a su alrededor. La mayoría de las viviendas norteamericanas se organizan así
- **Habitaciones alrededor de un núcleo**, de un conjunto de máquinas y sus dominios, de un espacio abierto.

Pero otras configuraciones se presentan cuando se da preeminencia a una habitación sobre otras; cuando hay un espacio central más importante que el resto de las habitaciones.

- **Una habitación central**, gran hall, sala, comedor, etc.
- **Una habitación abarcadora** dentro de la que se acomodan funciones particulares e, incluso, otras habitaciones.

Hay entonces cinco maneras de agrupar las habitaciones, además de sus combinaciones. Sin embargo la parte crítica es esa zona en que las habitaciones se encuentran con el dominio de las máquinas. Porque nuestras casas están llenas de máquinas y de los dominios que éstas requieren para un uso cómodo. Albergarlas y al mismo tiempo mantener una agrupación coherente de habitaciones resulta particularmente difícil. No obstante, conocemos cuatro maneras de yuxtaponer el orden de las habitaciones y el de las máquinas:

- **Formar las habitaciones alrededor de las máquinas.**
- **Colocar las máquinas dentro de las habitaciones** en un núcleo compacto emplazado en medio de un estar informal, por ejemplo
- **Colocar las máquinas fuera de las habitaciones** en sus propios dominios de máquinas
- **Emparedar las máquinas entre las habitaciones** permite manejar un conjunto de habitaciones de tamaño parecido, agrupadas a la manera tradicional, y sin que las estropee la intrusión de las máquinas y sus dominios.



MVRDV. Vacíos berlineses, 1991.

MVRDV

MVRDV es un estudio joven holandés reconocido internacionalmente desde la década del 90'. Su obra es notable por su variedad y su escala. Impactan su imagen y su calidad que no depende de justificaciones teóricas sofisticadas. Su método de trabajo consiste en una investigación que agrupa cantidades masivas de datos; con ellos, racional y objetivamente, se abocan a resolver el proyecto, sin intuiciones difusas, sin preocupaciones estéticas, sin aspiraciones metafísicas.

La realidad del dinero, de los cuerpos y de las ideas que circularan dentro de patrones cada vez más complejos, es puesta en observación. En un esfuerzo por aprovechar la nueva situación política y económica, buena parte del trabajo del estudio es investigación. No investigación histórica, formal o semántica, sino investigación ahistórica y estadística, que describe la situación del encargo real. Es un examen minucioso de la práctica arquitectónica: datos económicos, códigos de edificación y de zonificación, comportamiento del consumidor, organización corporativa y hábitos de trabajo; la gestión del tiempo y del espacio. MVRDV acuña el concepto de "escenarios de datos", que es una herramienta, una representación visual de todas las fuerzas cuantificables que pueden influir en el proyecto. Pueden ser regulaciones de planeamiento o de edificación, condicionantes técnicos o condiciones naturales, la legislación o la presión política de grupos de interés. Cada escenario de datos despliega estas influencias y revela su impacto en el proceso de diseño.

Estos escenarios de datos no conducen a soluciones hechas sino que abren posibilidades insospechadas. Resulta que entre las reglas hay mas libertad de lo que se imagina y que es posible negociar dentro de esas reglas. El resultado depende de que el arquitecto aporte la estrategia más que la firma o el estilo.

La creatividad no la aplican a la invención de nuevas formas, sino a la reformulación de los condicionantes existentes. Al describir un problema de una manera nueva, logran que emerja una solución inesperada; la forma se explica a partir de la información que contiene.

MVRDV abandona un enfoque tipológico historicista en favor de un método que genera un máximo de diferencias. Todos sus diseños son el resultado directo de negociaciones entre las partes involucradas, o entre estas y los organismos de gestión. El diseño mismo es un artefacto que, dentro de márgenes dictados por terceras partes, genera todas las diferencias posibles con el fin de acomodar tantos individuos diferentes como sea posible.

En una entrevista declaran respecto a sus proyectos de vivienda "En el proyecto Vacíos Berlineses empezamos por los tipos ideales de vivienda, que dieron luego forma a tipos bastardos. Son viviendas ocultas detrás de las casas ideales conocidas. Intentamos equiparar idealismo con no-idealismo, recuperar el recurso del pochée y crear una súbita conciencia del vecino, una curiosidad por lo que hay detrás, un posible modo de socialización dentro de áreas densificadas, una razón para hacer visitas."

"Un cliente vio el proyecto de los Vacíos Berlineses y dijo "Quiero tener una casa como esa", sin saber que finalmente se realizaría como modelo de cohabitación en la Casa Doble de Utrecht. Una de las parejas quería vivir en un piano nobile, en un área de estar apartada de la planta baja; y la otra quería cocinar y comer en planta baja, casi en el jardín.



MVRDV. Casa doble de Utrecht, 1997.

La primera pareja quería un gran dormitorio contiguo a la cubierta; la otra quería combinar su salón de TV con el nivel de dormir. La línea de división propuesta entre las dos viviendas se convirtió en una herramienta fiable para negociar sus límites y para explorar los interiores deseados y las vistas. Esto causó una cierta dependencia asumida por las dos parejas: una sin la otra nunca hubiera podido obtener semejantes cualidades. El resultado fue una clara conciencia de sus diferencias."

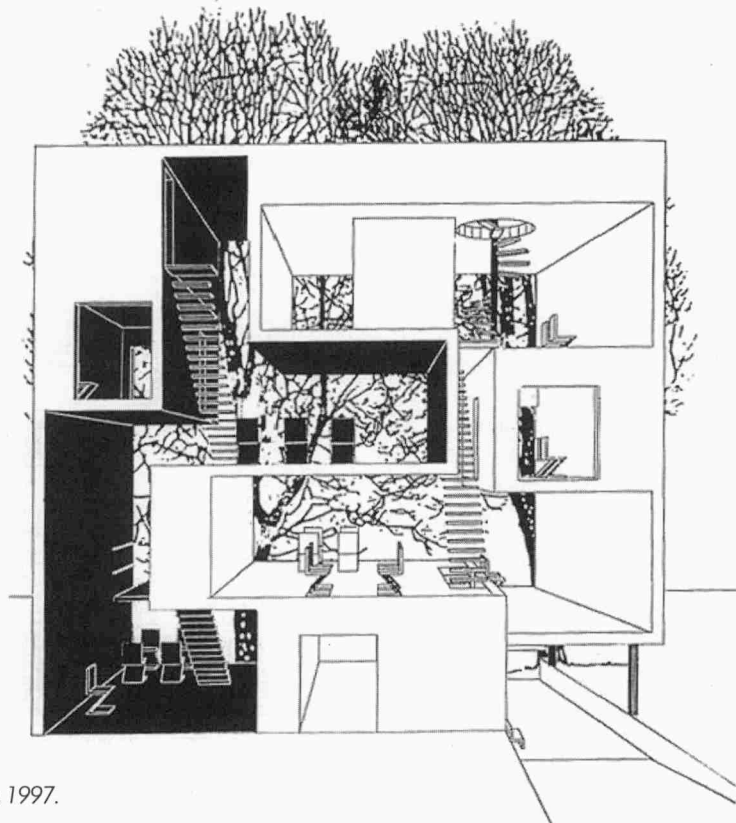
Conclusiones

En la sociedad industrial había una correlación directa entre clase, familia, roles de género, división de trabajo entre hombres y mujeres, matrimonio y tipologías arquitectónicas. Hoy esa correlación ya no existe.

El objetivo último de nuestro trabajo profesional es diseñar viviendas que mejoren la calidad de vida de sus usuarios y posibiliten nuevas formas de convivencia. Será necesario, entonces, proyectar neutralizando las marcas de la actual organización del espacio doméstico. Pensar las relaciones de quienes conviven a la hora de desarrollar un nuevo programa para el proyecto de vivienda en la busca del buen habitar.

Para lograrlo es necesario reflexionar sobre las tendencias de las prácticas sociales - las que nos atañen: la convivencia doméstica, la práctica del arquitecto - y establecer la conexión entre esta nueva conceptualización y la practica de proyecto. En 3000 palabras hemos repasado dos textos de los 70' - uno olvidado y otro recobrado - y la experiencia de un estudio holandés en los 90'. Es que la arquitectura argentina no ha generado una escuela; siempre ha tomado, de aquí y de allá, el material que, en cada momento, ha creído útil. Hemos elegido esos textos a manera de ejemplo; porque existe mucho material acumulado que nos permitiría rever la situación en que se encuentra, entre nosotros, el proyecto de vivienda. También por una cuestión de afinidad; porque esos textos y las ideas que contienen están en línea con lo que venimos sosteniendo en nuestra práctica profesional desde hace muchos años.

Y porque creemos que nos permiten centrar la discusión sobre puntos claves de la teoría del proyecto de vivienda. ¿Donde está la familia tipo para la que proyectamos viviendas tipo? ¿La experiencia europea es suficiente a la hora de repensar el proyecto de vivienda? ¿Estudiar la historia o hacer la historia sumergiéndonos en el medio en el que trabajamos? ■



MVRDV. Casa doble de Utrecht, 1997.

Bibliografía

- Arbide, Dardo, **REPENSAR LA VIVIENDA**. Seminario dictado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Concepción del Uruguay.- 2004
- Barthes, Roland, **COMO VIVIR JUNTOS**. Siglo XXI Argentina.- Bs.As.- 2003
- Moore, Ch., G. Allen y D. Lyndon, **LA CASA: FORMA Y DISEÑO**. G.Gili.- Barcelona.- 1976
- Varios, **MVRDV**. El Croquis.- N° 86. Madrid.- 1997

C<AMO>UFLAGE

Neil Leach

¿Cómo nos encontramos nosotros para entender el rol de la estética en el trabajo de Rem Koolhaas? Es claro que su obra publicada suscribe a una lógica visual intensa, donde escritos pintorescos están insertos en un paisaje homogéneo de textos e imágenes. Koolhaas es un Baudeleriano «*pintor de la vida moderna*» contemporáneo. Este énfasis en lo visual puede ser visto no solo como la fortaleza, sino también como el posible punto débil de la metodología de Koolhaas. Esto le permite por un lado, articular con una claridad gráfica considerable la compleja estructura de la sociedad, pero a su vez cae en una trampa precisamente dentro del reino de lo visual, y lo expone a cargas de estetización. Los productos son reconociblemente seductores, objetos visuales exquisitamente diseñados. Pero ¿podemos nosotros culpar a Koolhaas de transformar el mundo en un ámbito anestetizado de imágenes de mesas de café y pulcros sonidos de bytes?

La pregunta es particularmente apropiada en el contexto del estudio de Koolhaas para Lagos. Aquí, una de las ciudades más problemáticas del mundo es analizada a través de lo que se convierte en una aproximación metodológica consistente. Lagos parece como el «*infierno en la tierra*»; una ciudad caótica y disfuncional, pero cuando está sujeta a la mirada penetrante de la maquinaria de investigación de AMO (una ciudad diferente emerge, en donde el complejo proceso de filtrado, clasificación y redistribución se transforma en acción. Es como si la complejidad de Lagos fuese una especie de patrones auto-organizados que comienzan a emerger. Lagos, después de todo, no parece ser tan mala. Esto es, en sí mismo, suficientemente controvertido. Para estar convencidos, varios de los que han experimentado Lagos, y que la conocen bien, podrían criticar el proyecto por ser demasiado optimista. Para muchos, Lagos no puede ser salvada. Permanece en el «*infierno en la tierra*», y no importa cuán ingenioso es el mecanismo auto-organizado que ha sido puesto en marcha -mecanismos que, en el mejor de los casos simplemente sirven para aliviar silenciosamente la situación profundamente problemática- Lagos es aún una ciudad problemática.

La pregunta que surge, de todos modos, no es tanto si la visión de AMO es correcta, sino si existe algo en la presentación que socava el proyecto completo. Desde la posición de críticos como Jean Baudrillard, cuyos estudios se dirigen hacia una forma de estetización, transforman al mundo en una versión teñida de rosa, escapista de sí mismo.¹

El problema está, entonces, en el packaging del proyecto; la presentación elegante, de diseño conciente de Lagos inspira en el producto de Bruce Mau, que puede ser encontrada en todas las librerías de las galerías chic de arte alrededor del mundo, al lado de las cafeteras de Aldo Rossi y los

exprimidores de limón de Philippe Stark. ¿Koolhaas ha transformado Lagos en un objeto de diseñador de bijoux? ¿Koolhaas ha anestetizado Lagos?

Aquí me gustaría sostener que desestimar a Koolhaas en este sentido sería perder la agudeza de su enfoque. Muchas de las críticas realizadas sobre la estetización dentro de la cultura de la posmodernidad necesitan ser revisadas. De hecho, las condiciones de posmodernidad han sido trascendidas en sí mismas, como producción cultural han evolucionado en respuesta al cambio de las condiciones materiales. Un nuevo paradigma ha surgido comprometido adrede con la riqueza, terreno visual de la cultura contemporánea.

Me gustaría presentar una teoría del «camuflaje» que nos permita juzgar a Koolhaas con una visión más comprensiva, y entender así la importancia del diseño tanto en sus producciones escritas como en su arquitectura. Dentro de la obra de Koolhaas, esta teoría está presentada como un manifiesto retroactivo para la lógica visual que revela el rol social del diseño en su polémica posición contra el espacio basura de nuestro horizonte cultural contemporáneo.

Pero, ¿por qué sería necesario un manifiesto retroactivo? Una de las razones, es que sirve para articular intereses implícitos dentro de la obra, que de otra forma estarían sin dirección. Entre esos intereses, la pregunta sobre la estética es primaria. La mayoría podría estar de acuerdo con la elegancia de sus edificios, pero el mismo Koolhaas hace pocas referencias a las consideraciones estéticas. En esto, Koolhaas suscribe a una característica muy común en los círculos arquitectónicos contemporáneos. El trabajo puede ser bello, pero su belleza nunca es reconocida. Esto es así porque «estética» se ha transformado en una mala palabra en la cultura de diseño contemporáneo.

El tema entra en foco cuando el trabajo publicado de Koolhaas es tenido en cuenta. Lo que parece caracterizar mucho de sus estudios emprendidos tanto bajo el auspicio de AMO como de la Graduate School of Design en Harvard, es que todos ellos procuran entender el funcionamiento de la cultura contemporánea. A través de gráficos, diagramas y otras formas de análisis estadísticos, exploran los factores que informan e influyen hoy en la sociedad. Su énfasis está en el proceso que descansa bajo las manifestaciones superficiales.² De todos de modos, lo que es curioso sobre estas publicaciones es que son siempre presentadas elegantemente y diseñadas con mucho cuidado. Aunque el interés primario es procurar entender procesos que sin embargo susciben a un discurso de representación no reconocidos. Estos no son solo gráficos y diagramas. Son gráficos y diagramas exquisitamente diseñados. Las colaboraciones de Koolhaas con diseñadores como Bruce Mau demuestran que el diseño es

un tema crucial para él.

La representación (el reino de la estética) se ha vuelto el discurso reprimido en el trabajo de Koolhaas, tanto en libros como en obras³. Sin embargo, no es que Koolhaas ignore completamente la estética. ¿Para qué es su polémica sobre el espacio basura sino es una cruzada estética? La paradoja, de todos modos, es que no existe una teoría de la estética que acompañe la teoría de Koolhaas sobre la basura -no existe un evangelio de la belleza para ir junto a el «nuevo evangelio de la fealdad». Este artículo es por lo tanto, un intento de suplir la teoría perdida sobre la estética en el trabajo de Koolhaas.

Olvídate de Baudrillard

En los últimos años hemos comenzado a ver diversas estrategias visuales surgiendo en respuesta a una cultura de la imagen dirigida. Estas estrategias han evolucionado hacia una astuta manipulación del uso de las imágenes, las cuales incluyen en sus tempranos antecedentes al trabajo de la fotógrafa Cindy Sherman, pero sus más recientes articulaciones pueden ser encontradas en periódicos de diseño como Wallpaper, así como también a través de la cultura popular. Me gustaría sostener que es precisamente en este reino en donde podemos localizar trabajos como S,M,L,XL. Las estrategias visuales siempre existieron de una forma u otra en las operaciones humanas, pero se han vuelto dominantes dentro de nuestra cultura contemporánea basada en la imagen. Se suman a la superación de las condiciones de la posmodernidad. La especificidad temporal de este modo de operación es importante. Los seres humanos son reconocidos aquí como criaturas mutantes, que están continuamente evolucionando y siempre inventando nuevas estrategias para convivir con las siempre cambiantes condiciones materiales.

Estas nuevas estrategias llegan para representar a una respuesta efectiva para las condiciones contemporáneas, pero también uno ha comenzado a definir esas condiciones. Lejos de ser una distracción del negocio real de vivir, el reino visual ha comenzado a delinear el mismo horizonte de la existencia contemporánea. Como tal, nos fuerza a preguntarnos sobre la crítica de la posmodernidad, la cual adopta una visión predominantemente negativa hacia nuestra sociedad imagen-consciente. Necesitamos agradecer que los seres humanos ya no sean agobiados por la embestida de imágenes de esta cultura sumamente visual, pero ven a las imágenes como el dominio del auto-fortalecimiento. Este reino de las imágenes debe ser leído no en términos negativos, como la pérdida o el encubrimiento de algún estado ideal original, sino más bien en términos positivos como un modo de expresión propia. En este aspecto el concepto de camuflaje está inmediatamente alineado con las perspectivas psicoanalíticas las cuales reconocen el importante rol de la representación en la constitución de la identidad. Como tal, este nuevo paradigma visual expone problemas fundamentales en los argumentos de los críticos de la posmodernidad, los cuales postulan que dentro de la cultura contemporánea, la realidad está de algún modo perdida bajo el juego de la superficie imaginaria. Esto no es, como Guy Debord sostuvo una vez, que en la Sociedad del Espectáculo la identidad está perdida ya que todo está mediado por imágenes y productos⁴. Mas bien, en una cultura de marcas, la identidad está forjada en sí misma a través de ese dominio. Tampoco es, como decía Baudrillard, que la realidad en sí misma ha sido escondida por el «éxtasis de la comunicación» de

nuestra cultura de la hiper-realidad, la cual ha sido efectivamente «robada»⁵. En otras palabras, si seguimos con un pensamiento psicoanalítico, lo que tomamos por lo real es en verdad lo imaginario. Es precisamente a través del reino imaginario de la representación que la supuesta realidad es llevada al acto. Además, podemos comenzar a ver cómo dentro del vasto discurso posmoderno, la totalidad del procesamiento de imágenes está en sí mismo empobrecido. Dentro del trabajo de varios críticos de nuestra sociedad basada en la imagen, parece existir una comprensión algo homogénea de las imágenes. No se realiza ningún acuerdo para el diseño y la composición. Todavía una imagen puede ser efectiva o no en el establecimiento de alguna forma de conectividad, y mucho depende de la naturaleza de esa imagen en particular.

Simulacro, simulación, superficialidad. Ahora este profundo dominio de hiper-realidad en el cual vivimos, esta cultura de efectos superficiales, posee atributos positivos claramente certeros. Necesitamos movernos más allá de las críticas de Debord y Baudrillard, las cuales conducen a las cosas hacia un cul-de-sac estético, resignando a arquitectos y a cualquier otro a trabajar en el dominio visual radicalmente desautorizados e incapaces de operar efectivamente. Pero mucho más que esto, necesitamos reconocer el rol vital que el dominio visual juega dentro de nuestro horizonte cultural contemporáneo. Más que el anhelo por una cultura de la profundidad perdida, debemos adoptar nuestra cultura actual como el frívolo reino de la seducción y la tentación, que compensa su misma superficialidad con la universalidad de la apariencia. Las imágenes sirven como el escenario de la identificación. Ellas nos permiten relacionar al mundo tanto en términos de la forma en que nos vestimos y presentamos, como en los términos en que nosotros mismos nos caracterizamos en el entorno. Por ello es que la realidad ha sido perdida bajo un mundo de simulación. La simulación en sí misma se ha transformado en el nuevo reino de la interacción. Por eso las tácticas están exigidas no solo a reconocer este fenómeno, sino también a acordar con él. Esto ya es evidente en el trabajo de AMO, donde como método meticuloso de adición de análisis de datos, estrategias como «Turismo», han sido adoptadas como formas de navegar nuestro horizonte cultural contemporáneo, mientras conceptos clave de Baudrillard, como la simulación, han sido re-apropiados y convertidos en herramientas productivas. Como Jeffrey Inaba observa: «AMO ha adoptado el «Turismo» como método de indagación. Para complementar nuestra investigación sobre verdades «duras», AMO ha girado hacia la investigación intensa. A pesar de las críticas subjetivas y circunstanciales, la observación en forma de «Turismo» es un vehículo invaluable para tomar de otro modo la información inalcanzable de los acontecimientos del mundo real. En este aspecto, estamos dispuestos a comprometer desprendimiento crítico en el intercambio para beneficio de lo inmediato, objetividad para una visión aguda y aptitud para la experiencia adquirida. El concepto de Turismo reconoce que la superficialidad y la adulteración son inevitables. Al mismo tiempo, anuncia que la contaminación es bienvenida. AMO está ávido de tomar el stock de realidades burlescas. Lo más simulado es lo mejor.»⁶

Las manifestaciones de este nuevo paradigma visual son evidentes en todos lados y juegan un rol central en el trabajo de AMO. Pero ¿cómo estamos nosotros exactamente para explicarlo? ¿cómo operan?. Aquí me gustaría ofrecer una «teoría del camuflaje» como una camino para intentar entender la lógica detrás del paradigma visual.

Una teoría del Camuflaje

1.0 ¿Qué somos nosotros para comprender el término «camuflaje»? Comencemos aclarando que aquí el término no está siendo utilizado en el sentido convencional y ajustado del camuflaje militar, sino dentro del amplio sentido de representación y auto-representación que está siempre dentro de la cultura. El camuflaje militar es un subconjunto dentro de la gran categoría del camuflaje. De hecho, el uso emergente de las ropas de combate camufladas dentro de la industria de la moda, revela no solo que el camuflaje puede ser una especie de ropa, sino también que la ropa puede ser en sí misma una especie de camuflaje. En este aspecto, las llamativas formas de las tropas que realizan los soldados en los vistosos desfiles militares son un ejemplo más de camuflaje como grupo que durante el combate militar sirven para esconderlos dentro del entorno.

1.1 El camuflaje es una forma de farsa, un modo de representación. Pero el camuflaje no está restringido solo a una auto-representación en términos de vestuario, maquillaje, peinados, etc. En otras palabras el camuflaje opera a través del medio de representación en sí -a través del arte, la danza, la música, la poesía, la arquitectura, etc. El camuflaje no supone el propio encubrimiento, tanto como la relación de sí mismo con el entorno a través del medio de representación. Expresiones estéticas de todo tipo, desde el mejor arte hasta la música popular, desde las piedras preciosas al planeamiento urbano, operan como una forma de mediación entre sí mismas y el ambiente.

1.2 El camuflaje, entonces, es entendido aquí como un mecanismo para inscribir al individuo dentro de una escena cultural dada. Esta necesidad no es un estado literal de equivalencia visual con esa escena, tanto que esa definición de sí mismo se pierde contra el fondo de la del otro. El rol del camuflaje no es disfrazarse, sino ofrecer un medio a través del cual relacionarse con el otro. El camuflaje constituye un modo de simbolización. Opera como una forma de conectividad.

1.3 El camuflaje militar, entonces, nos ofrece limitada comprensión de las posibilidades del camuflaje. Sin embargo, las connotaciones específicas del camuflaje militar son útiles ilustrando dos atributos importantes del camuflaje; su énfasis en el dominio de lo visual y su naturaleza estratégica.

2.0 El camuflaje no está restringido al dominio visual. Puede ser representado dentro de los dominios de otros sentidos, especialmente del olfato y del oído. El perfume es precisamente una parte de la máscara de la auto-representación que define las operaciones de camuflaje. Así también lo es la música que generalmente es utilizada para otorgar cualidades a un ambiente. Ahora el camuflaje es principalmente visual, al menos dentro del dominio del comportamiento humano. El camaleón, un criatura que posee un pequeño sentido del olfato y del oído, pero con un alto desarrollo del sentido de la visión, es quizás la última criatura del camuflaje visual. Los seres humanos poseen un menor desarrollo del sentido de la visión y capacidades más avanzadas en otros sentidos, pero sin embargo la visión permanece como su sentido más efectivo. Los seres humanos son criaturas que tienden a privilegiar la visión, y el camuflaje visual juega un rol principal en su comportamiento. Muchos animales, por comparación, poseen un sentido del olfato o del oído más sofisticado. Un perro, por ejemplo, puede sentir olores y sonidos mucho más allá del rango detectable por humanos.

2.1 El camuflaje puede, por lo tanto, ser leído como una interface con el mundo. Opera como una máscara que se

representa a sí mismo, solo como auto-representación a través del maquillaje, la vestimenta, los peinados, etc., es una forma de auto-representación. Pero esta necesidad no es una condición temporaria. La máscara superficial debe tener un impacto perdurable en cuestiones de identidad. Lejos de negar cualquier sentido verdadero bajo sí mismo, puede realmente contribuir al sentido propio. El camuflaje debe, por lo tanto, ser visto como un mecanismo para constituir la identidad humana a través de los medios de representación.

3.0 Tradicionalmente el camuflaje ha sido tomado para referirse a una estrategia de encubrimiento con respecto al fondo. Es importante reconocer, sin embargo, que dentro del más comprensible entendimiento del término utilizado aquí, el camuflaje refiere tanto a mostrar como a ocultar. El camuflaje delinea un espectro de grados de definición de sí mismo contra el fondo dado. El camaleón, después de todo, utiliza sus cambios de coloración tanto para mezclarse en el entorno en algunas ocasiones como para destacarse en otras. Estos cambios dependen del humor del camaleón. Los seres humanos reproducen este comportamiento. En diversos momentos los seres humanos desearían tanto destacarse de la multitud como mezclarse en ella. Por lo tanto el camuflaje actúa como un dispositivo de los individuos para relacionarse con el fondo dado a través de los medios de representación, tanto siendo parte de ese fondo como distinguiéndose de él.

3.1 Aquí podemos citar el trabajo de uno de los pensadores más positivos, Fredric Jameson, quien ve al reino de la representación como un mecanismo de reinserción del individuo dentro de la sociedad. Jameson ha desarrollado la noción de «cartografía cognitiva», la cual sirve para superar la pérdida de las coordenadas espaciales dentro de la sociedad del capitalismo tardío⁷. Él observa el potencial de tal cartografía dentro del dominio estético. Lo que necesitamos hoy, parece estar diciendo Jameson, es una forma viable de la expresión estética viable que reinserta al individuo en la sociedad. El dominio estético puede, por lo tanto, ser visto como algo con caras opuestas. Es tanto la procedencia de muchos de nuestros problemas, en una cultura donde todo es co-adoptado en imágenes y comodidades y también una salida potencial.

3.2 El camuflaje ofrece un mecanismo de localización propia contra la homogénea movilidad de la existencia contemporánea. De este modo promueve un sentido de vínculo y conexión con el sitio. Por lo tanto el camuflaje puede proveer un sentido de pertenencia en una sociedad donde la hegemonía de las estructuras tradicionales de pertenencia (la familia, la iglesia, etc.) ha comenzado a romperse. Este sentido estético de pertenencia puede ser comparado con otros modos de pertenencia, como la devoción religiosa o los vínculos románticos.

4.0 La pregunta nos remite a cuál expresión estética deberían tomar estas operaciones. Está claro que cada expresión está gobernada por las condiciones de la época. El reino estético opera como un proceso de simbolización que permite al individuo encontrar sentido en el mundo. Este sentido no es una cuestión de significación, aunque las expresiones estéticas estuvieran valoradas sólo por sus significados ocultos los cuales a su vez son decodificados. Mas bien el sentido se produce a través de una interacción dinámica entre el individuo y la expresión estética. Ahora, este sentido depende del contexto, y quizás pierda fácilmente su relevancia. Así encontramos diversas expresiones artísticas que alguna vez estuvieron llenas de significado, ahora aparecen redundantes. El mejor ejemplo del arte pasado de moda, el cual ya no

mantiene su resonancia popular, sirve para ilustrar como el arte escapa de la moda (en su mas extenso sentido), pero está precisamente inscripto dentro de la lógica de la moda. La moda determina cuales expresiones estéticas son relevantes a un contexto particular.

4.1 La producción estética debe mantener la capacidad de operar como mediador entre sí misma y el entorno, pero sólo la producción estética cuyo diseño ha sido cuidadosamente controlada puede alcanzar esto. Por lo tanto la diferencia entre un modo de expresión productivo y uno no productivo es una cuestión de diseño. En este aspecto podemos reconocer el importante rol social del diseño, proveyendo una forma de conectividad para «cartografiar cognitivamente» al individuo dentro del entorno. El diseño se transforma en una consideración crucial para la efectiva operación del camuflaje.

Conclusión

El concepto de «Camuflaje» comienza a llamar la atención de la significación del diseño en la sociedad contemporánea. Por lo tanto, trabajos exquisitamente diseñados como S,M,L,XL pueden ser interpretados no simplemente como una publicación de alta estética posible de ser acusada de un proceso de «abrillantamiento», -transformando al mundo en una representación diseñada de sí mismo, sino mas bien parece estar operando en el espacio de la cultura contemporánea, un espacio que es altamente visual.

Pero mas que esto, el concepto de camuflaje nos permite reconocer una dimensión social mas extensa del reino estético. Detrás de cualquier crítica de la naturaleza anestezada del reino estético, el diseño juega un rol crucial en la provisión de modos de simbolización. Existe entonces, otro costado para este argumento. El análisis de AMO, con sus gráficos, mapas y diagramas diseñados, sus textos e ilustraciones elegantemente producidos, pueden de hecho ser acusados de estetización (en otras palabras, de una forma diluida de su preocupación social y política), pero al mismo tiempo, opera dentro de un nuevo paradigma que reconoce que existe una extensa dimensión social para diseñar, ofreciendo una forma de conectividad

que permita a la gente relacionarse con su entorno.

Como tal, el concepto de «Camuflaje» puede también responder a algunas de las preguntas que el mismo Koolhaas se hace. En su ensayo sobre la Ciudad Genérica por ejemplo, Koolhaas ofrece una crítica a la movilidad del paisaje de la ciudad contemporánea, donde cada ciudad es virtualmente indistinguible de la otra. La teoría del camuflaje, de todos modos, puede sugerir que el diseño en sí mismo puede superar esta condición proveyendo un mecanismo para relacionar al individuo con el entorno. Aquí, el diseño debe ser contrastado con la basura. Si la ciudad basura se ha transformado en la movilidad de la ciudad genérica, la ciudad exquisitamente diseñada se puede transformar en la ciudad de una nueva forma de cartografía espacial. Por lo tanto, esta teoría del camuflaje está presentada no solo como un manifiesto retroactivo a través del cual apreciar el trabajo de Koolhaas, sino también como una contribución para el debate que él inició. El concepto de «Camuflaje» nos permitirá, al menos, movernos mas allá de la frecuente degradación simplista del reino estético dentro de las críticas de la cultura posmoderna, y alcanzar las complejidades envueltas en nuestra negociación con el mundo producidas a través de ese reino. Por sobre todo, nos permitirá reconocer la importante significación estratégica de la estética en la cultura contemporánea en general y en el trabajo de Rem Koolhaas en particular.

Este trabajo fue publicado originalmente en «What is OMA. Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture.» NAI Publishers, Rotterdam.2003. ISBN 90-556-349-4. Cedido especialmente a 47 al Fondo por NAI Publishers y Neil Leach para su publicación en español.

Traducción: Pablo Remes Lenicov

N.del T.: AMO es el alter ego de OMA. Las dos compañías trabajan en paralelo con los mismos clientes, proveyendo servicios extra. AMO se concentra específicamente en el dominio de lo «virtual».

Referencias

- 1- Para citar mi propio trabajo: «La estetización del mundo induce hacia una forma de entumecimiento. Reduce cualquier noción de dolor al nivel de imagen seductora. Lo que es un riesgo en este proceso de estetización es que los contenidos políticos y sociales pueden ser clasificados, absorbidos y negados. La seducción de la imagen opera contra cualquier sentido fundamental del compromiso social. La arquitectura está potencialmente comprometida dentro el reino estético. Los arquitectos, parece ser, están particularmente susceptibles a la estética, la cual fetichiza la imagen efimera, la membrana superficial. El mundo se vuelve estético y an-estético. En el intoxicado mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con volverse la an-estética de la arquitectura». Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture*, Mass 1999. (N.del T.: en castellano, *La an-estética de la Arquitectura*, Ed. GG)
- 2- Por consiguiente, estos estudios se ajustan ampliamente dentro del acercamiento metodológico común en la cultura arquitectónica contemporánea, inspirados por el pensamiento de Gilles Deleuze, donde estratégicamente el proceso es privilegiado por sobre la representación.
- 3- Esto refleja una extensa tendencia a través de la cual la cultura arquitectónica puede ser entendida como un intento de moverse mas allá de la escenografía de la cultura posmoderna. Debemos reconocer de todos modos que, en términos de Deleuze, el proceso está siempre vinculado con la representación. El proceso se pliega en la representación, y viceversa. Estratégicamente, quizás existiría una necesidad de enfatizar el proceso por sobre la representación, pero el significado de la representación no debe pasarse por alto.
- 4- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris 1967 y 1971. Traducción al inglés: *The society of the Spectacle*, Detroit 1977, traducida por Donald Nicholson-Smith, Nw York 1994.
- 5- Jean Baudrillard, *The Perfect Crime*, traducido por Chris Turner, Londres 1996.
- 6- Jeffrey Inaba, «Plan for Now» en Neil Leach (ed.) «*Designing for a Digital World*», Londres 2002, pg.139.
- 7- Frederic Jameson, «Cognitive Mapping» en: Michael Hardt y Kathi Weeks (ed.), *The Jameson Readers*, Londres 1999, pgs.277-287.

Un análisis dificultoso¹

Marcelo Molina

Formalmente SMLXL, se divide en tres partes: un diccionario, obra que compendia el pensamiento de Rem Koolhaas (en adelante RK) lista términos con una conceptualización propia; el conjunto de las imágenes que propone; escritos de análisis arquitectónico y en cierta forma, filosófica, de obras y acontecimientos del siglo XX. Ahora bien, ¿Cómo puede interpretarse la obra de RK? Es, a) ¿Un libro de texto de estructuraciones posmodernas? b) ¿Es un palimpsesto³ en el que, con conveniente cuidado pueden leerse reliquias del movimiento moderno? c) ¿Es un diario de viaje por el mundo desarrollado? d) ¿Es una declaración de principios sobre lo que piensa y sostiene? e) ¿Es un intento lúdico en la forma de novela surrealista? f) ¿Es un frío cálculo material de lo alcanzado como famoso arquitecto del Primer Mundo? Trataremos de responder a estos interrogantes que surgen de la lectura de SMLXL.

a) Fredric Jameson, el mayor teórico actual del posmodernismo dice en *Posmodernism...* que podemos entender a este movimiento ideológico estudiando los cambios en la economía producidos en este período, llamado del capitalismo tardío. En estos tiempos, más del 80% del capital internacional es producido por la especulación financiera mientras que algo menos de un 20% lo es por la producción, y casi el 85% de este flujo de capitales se circunscribe al mundo desarrollado. Las grandes obras de la arquitectura posmoderna como el Centro Pompidou, el Guggenheim, la estación de Lyon-Satolas, se hallan, claro, situadas en el mundo de la riqueza y en los enclaves, como las Petronas, en donde el capital financiero gotea. SMLXL es un muestrario de lo que RK ha construido y puede construir, a la manera de un gigantesco aviso publicitario.

Siguiendo a Jameson, el otro gran movimiento perceptible en la posmodernidad es la muerte del sujeto, como disolución del sujeto histórico, capaz de llevar adelante los cambios que posibiliten el progreso social para la humanidad. Entonces, podemos



Herbert Bayer, *Soledad del ciudadano*. 1932. Gelatinobromuro de plata. Creación fotográfica. Las manos del artista flotan ante la fachada de un patio interior de Berlín. Desde las palmas los ojos miran con profundidad y tristeza... ¿al sujeto histórico perdido?.

preguntarnos ¿Es que ha muerto el sujeto para el cuál RK piensa y construye? ¿Para quién están destinadas sus obras? ¿Muestran impulsos de progreso para la humanidad, insinuando el vigor creciente que alienta los grandes movimientos culturales? ¿O es que acaso, RK planifica y construye, hasta con algún dejo de tristeza, como lo muestra en las imágenes de la Guerra Civil Española o del Muro de Berlín, para los propios perpetradores de la muerte del sujeto? Las manifestaciones culturales de SMLXL muestran ese entrecruzamiento de pensamientos, metáforas y alegorías nostálgicas de un tiempo anterior, pero al que no se añora lo suficiente como para revivirlo, sino para sacar de él todo aquello que pueda ser útil, para apropiarse sin mayores escrúpulos de aquellas viejas ideas revolucionarias. Su arquitectura posmoderna es una entelequia: el objeto arquitectónico es para la autocontemplación, es un fin en sí mismo. Si es un texto de estructuraciones posmodernas, puede decirse con seguridad

«¿Qué impresión inesperada e inolvidable, la de penetrar aquí por primera vez! Un dédalo de santuarios sombríos [...] de todos los aspectos que comunican unos con otros. El conjunto de todo esto termina por convertirse en algo inaudito...»

Jerusalén. Pierre Loti²

que, al menos, evita con mucho cuidado que SMLXL orille los peligrosos límites del pastiche...

b) Posiblemente pueda estudiarse a SMLXL como un palimpsesto en el que se descubren, luego de raspar su superficie, algunas de las ideas del movimiento moderno en arquitectura, como por ejemplo: Un intento de apreciación y definición del urbanismo moderno, buscando resolver los problemas de las grandes ciudades de Occidente, sugeridos en la metáfora de la «parte buena» y la «parte mala» de la ciudad, Londres... Un intento de racionalizar conceptos tales como anagrama «el mundo es una zarabanda de anagramas interminables» y que «la verdad es el anagrama de un anagrama», y finalmente «anagrama es el ars magna»; como arbitrario «pienso que estoy haciendo una cosa y luego entiendo que estoy haciendo algo muy diferente» y, que la arbitrariedad «es un estado de la mente»; como automonumento (¿el propio?) «más allá de cierta masa crítica cada estructura se vuelve un monumento», o que «su manifestación física no representa un ideal abstracto»; como arquitectura, dónde se pregunta «¿Qué es la arquitectura, cuáles son sus elementos, sus condiciones, sus materiales, sus motivos?» quizás la pregunta central de toda la obra...

En la Villa Dall'Ava, a mi entender se ve esta apropiación de RK de aquellos notables postulados de Le Corbusier: el dominó, el aventanamiento, la planta libre, las rampas, los pilotis, (tal vez para diferenciarse haya inclinado las falsas columnellas, ¿Por qué buscaran los posmodernos negar la perpendicularidad?) y una pretendida integración con el paisaje, en este caso con el modesto parquero que posee (la Villa muestra frentes metálicos corrugados que la asemejan a nuestras casas de chapa de Berisso, Ensenada, La Boca ¿notable, no?).

c) Tal vez SMLXL sea el diario de viaje, de un arquitecto exitoso. Itinerario en dos niveles, el primero un viaje interior, de circunspección, de insight y esta sea la parte del diccionario integrado por reflexiones propias, muchas de ellas de una notable originalidad y un



Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, 1820-1823. Óleo transportado del muro al lienzo. Esta obra, relacionada con la muerte y la melancolía puede verse también como una alegoría de la posmodernidad, Cronos, devorando-apropiándose de los conceptos modernos, el hijo...

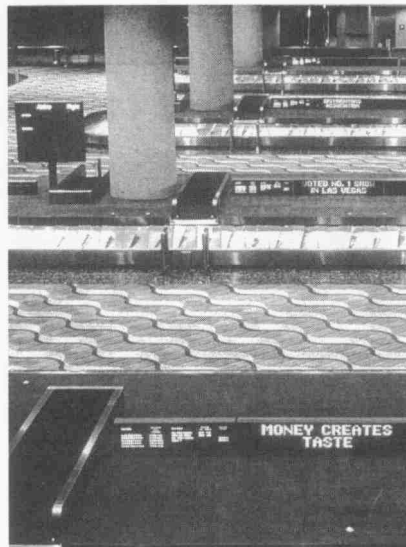
vuelo intelectual de ribetes literarios⁴; un viaje exterior, el geográfico, trasladándose en el espacio y en el tiempo de Holanda a Londres, de Londres a los EEUU, de EEUU a Alemania, Japón y Corea; el viaje en el tiempo atestiguado por las fotografías europeas, estadounidenses y asiáticas. En este viaje exterior están incluidas algunas obras de RK... También una manera de decir «*que linda manito que tengo yo*».

Si SMLXL es un libro de viajes con un derrotero más o menos establecido ¿cuál será el destino final? ¿continuará una procelosa travesía por un camino de nuevas investigaciones y descubrimientos arquitectónicos? o ¿se conformará con un amable cruce de placer por los aceitados mares del capitalismo tardío?



Anónimo, *Galeones a sotavento*, siglo XVI. Grabado en madera.

d) Si SMLXL es una declaración de principios ¿Cuáles son estos? ¿Los principios del movimiento moderno travestidos por la posmodernidad? ¿Los principios filosóficos intuidos, pero no definidos, por un pensador del urbanismo? ¿Serán, tal vez, los de un escritor frustrado que ha confundido extensión con profundidad, originalidad con dimensiones, calidad con desmesura? Tal vez, ¿Los principios de un artista con algunos aciertos, puntos focales de su obra, y con muchos interrogantes por dilucidar? ¿Los principios serán las sensaciones plurales y no buscadas que produce la lectura? Cabe preguntarse si estos principios buscan establecerse con claridad o sólo, a la manera posmoderna, están por descubrirse en la seguidilla de palabras y de imágenes que es SMLXL.



Jenny Holzer, *Intervención en Las Vegas (Nevada)*, 2000. Composición fotográfica. La banalidad en la posmodernidad, sus modelos huecos...

e) Como novela surrealista, creciente en una espiral lúdica, SMLXL, podría compararse por su extensión y ambición con A la búsqueda del tiempo perdido, de Marcel Proust, en su intento de lograr el «para qué» de la existencia; con el Ulises de Joyce, y un similar transcurso de la vida entera de un hombre y su sociedad, en un día, y para RK la necesidad de un ser en construir su entorno en un libro... Pero, si extendemos la comparación, tal vez, los párrafos de SMLXL, puedan asociarse a versículos del Corán: «*No hay mas que RK y la arquitectura en el mercado es su profecía...*»

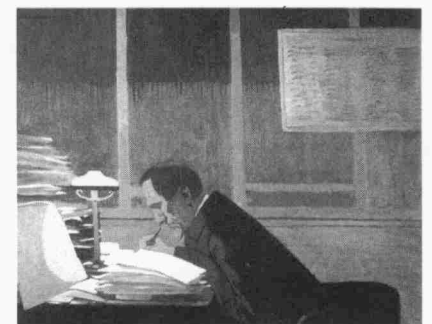
Aristóteles, en la Poética, señala la posibilidad de alcanzar la mimesis en la forma de tragedia y representar a los hombres mejores de lo que son, contraponiéndola a la comedia que los hace peores. Pero también en la Poética nos habla de la epopeya y que esta difiere de la tragedia en extensión, objetivos y en el protagonista que la encarna. ¿Cómo podemos entender a SMLXL? ¿Como una epopeya, en la que seres de elevado valor moral, en este caso RK y sus ayudantes, emprenden la tarea de rescatar a la arquitectura del marasmo de confusión en la que esta se hallaría? o ¿Como una tragedia, en la que reconstruye una fábula, con un personaje

central, él mismo, que expresándose en forma polisémica transmite mensajes ideológicos, con una armonía de gestos y en formas crecientes?

La obra de RK es un gigantesco muestrario de conceptos teóricos, interpretaciones personales, ideas gráficas en 1344 páginas: un trabajo apabullante, aunque menor en imaginación, ilación y extensión a *Los Soria*, la novela de A. Laiseca. Ambas son literatura y parten de una búsqueda común: el reconocimiento de lo creado y luego, la eternidad. Si continuamos con la comparación, *Los Soria*, es toda una epopeya, con héroes comunes que se transforman por su acción en semidioses construyendo un universo tan mítico como posible y contrafactual aunque histórico.

SMLXL, es una tragedia, centrada en RK como el protagonista, como carácter principal que ha elaborado una fábula para representar su idea de la arquitectura en los tiempos posmodernos.

Ambas obras fueron pensadas para lectores selectos, tanto por el número de ejemplares editados como por la vastedad de su trama, pero hay una gran diferencia que los separa definitivamente: *Los Soria* es literatura contraída con arte para enriquecer al arte, mientras que SMLXL está proyectada para el mercado. Entonces, SMLXL no es una novela lúdica y surrealista. Aunque tal vez, represente la tragedia de un arquitecto que comienza su formación en la izquierda y luego se inscribe entre los publicistas del capitalismo...



Felix Vallotton, *Felix Feneon en la Revue Blanche*, 1896. Óleo sobre tela.

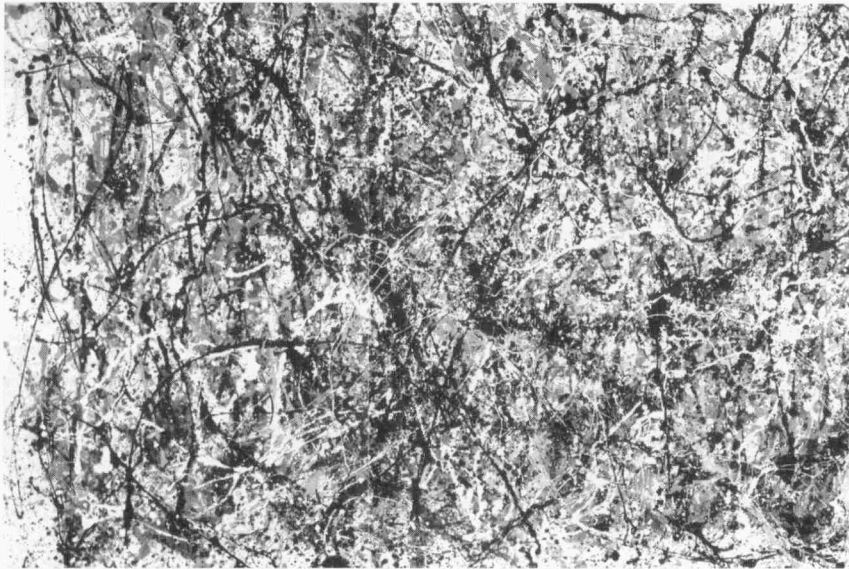
f) Si SMLXL es sólo un frío cálculo, la tristeza es el sentimiento que puede embargar a un lector como el que esto escribe... porque una obra posmoderna y que habrá de convertirse, seguramente en clásica, puede ser un hito, una señal concreta y cruda de lo que pudo el capitalismo en un arquitecto pleno de posibilidades creativas que quedó atrapado, gustosamente y sin mayores escrúpulos, en las tentaciones de una sociedad de consumo, de la sociedad desarrollada del planeta ¿Es que entonces, no hay posibilidades de redención para la arquitectura contemporánea? ¿Es que necesariamente el capital deba ser el factórum de todo lo posible, que no haya ideas liberadoras, y que estas ausentes nuevas ideas logren la independencia o al menos la autonomía de los creadores y que pueda inaugurarse una arquitectura donde el sujeto histórico, o aún mejor, el propio sujeto humano sea el protagonista y

el objeto de una arquitectura superior? Otra pregunta que cabe hacerse es si existe intertextualidad en Koolhaas. Hay dos obras, en la que esto podría estudiarse: en La Carta de Atenas de Le Corbusier y en El lenguaje de la arquitectura posmoderna de Ch. Jencks, en las que los planteos urbanísticos como forma general, y la obra arquitectónica como forma singular, encuentran un parangón en SMLXL. Un asunto mayor es el de la concepción del espacio en RK. El espacio en arquitectura no es el mismo que para la física, con sus leyes de la naturaleza, o para la historia y el devenir humano sincrónico y diacrónico, la arquitectura concibe un espacio en sí misma, una mixtura de ambas ciencias. El espacio posmoderno no es un espacio integrador del paisaje urbano, es un espacio apropiador, se derrama sobre el entorno haciéndolo suyo e integrándolo, más mal que bien, a la construcción posmoderna. El espacio posmoderno vulnera las nociones de equilibrio y de armonía, se impone como un úkase intolerante y tiránico, se que es arriesgado manifestar esto y que exige mayor profundidad en el análisis de los datos empíricos, pero para mí todo esto está muy claro y evidente en la Villa Dall'Ava...

Para finalizar he buscado en la pintura, alguna obra que pudiera relacionarse con SMLXL. Esta es Uno (número 31) 1950, un óleo y esmalte sobre tela sin preparar de 269,5 cm. x 538,8 cm. que está en el MOMA. En ella Pollock⁵ logra trazos interpenetrados,



Wassily Kandinsky, Juicio Final, 1912. Pintura al agua y tinta china en cristal. En definitiva, tal vez habrá un juicio final...



en tonos de negro y verde, como los conceptos arquitectónicos posmodernos respecto del movimiento moderno; las circunvoluciones cromáticas pueden identificarse en las imágenes y fotografías diversas que ha incluido en su obra; el juego de contraluz alude a conceptos logrados y a las simples divagaciones que impregnan a SMLX.

Coda: «Nada nos queda ya por ver, que pueda interesarnos... Y nos vamos, llevando con nosotros el amargo pesar de haber venido, sintiendo en el fondo de nuestros corazones el frío de las decepciones irreparables...»
Jerusalén, Pierre Loti.

Bibliografía

- KOOLHAAS, Rem y MAU, Bruce. SMLXL. Nueva York, 1995
 JAMESON, Fredric. Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism. Duke University, 1999.
 LE CORBUSIER. Principios de Urbanismo (La Carta de Atenas). Barcelona, 1993
 LOTI, Pierre. Jerusalén. Buenos Aires, 1995
 VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise. Learning from Las Vegas. Massachussets, 1972.
 JENCKS, Charles. Language of Post- modern Architecture. Nueva York, 1977
 GOMBRICH, E.H. La Historia del Arte. Buenos Aires, 1999.
 ARISTÓTELES, Poética. Buenos Aires, 1984
 LAISECA, Antonio. Los Soria. Buenos Aires, 1998
 Notas y Apuntes tomados del Seminario «SMLXL. Arquitectura y pensamiento arquitectónico en Rem Koolhaas». Dictado por el Arq. J Mele.
 Notas y Apuntes de los Seminarios «El debate Modernidad- Posmodernidad.» Syntagmas I y «La ciudad a través de la literatura». Syntagmas II.

Notas

- 1 Este es un primer estudio de la obra de R.Koolhaas, su magnitud y la premura de la entrega de la monografía, además de las propias obligaciones docentes, conspiran para un análisis más profundo, que deberá ampliarse, seguramente, en un tiempo posterior.
- 2 Pierre Loti, el escritor romántico francés de fines del siglo XIX, en la descripción de un ruinoso palacio griego, en las cercanías de Belén me dio la idea y una misma impresión que SMLXL.
- 3 La arquitectura posmoderna le debe un profundo agradecimiento al movimiento moderno del que ha extraído las ideas y hasta las propias técnicas constructivas, reelaborándolas en una amalgama provocativa y satisfecha de sí misma, animadas por la fiesta mundial del capitalismo tardío.
- 4 Utiliza el francés cuando busca efectos poéticos, palabras tales como boudoir, «la fusión del cuerpo y del espacio ... al mismo tiempo es también instrumento y objeto y como tal revela deseos, sueños y pensamientos»; boucliers, los escudos de París para defenderse de los movimientos humanos y las bocinas; pero también en inglés hay un bello juego cuando relaciona butterflies, como reflejo de la luz con, butterfly como composición y soplo del viento, con butterfly effect, aludiendo a las teorías del caos y a lo que el aleteo inicial de una mariposa pudiera provocar en el planeta; geometry, el vuelo del pájaro carpintero en espiral mientras pica el árbol.
- 5 Jackson Pollock cultor del expresionismo abstracto o escuela de Nueva York, fue un notable pintor de formación comunista, cuyas obras fuera cooptadas por el gran capital especulativo.

Imágenes

- a) Bayer, Herbert: Historia Visual del Arte Larousse, La Nación, 2004.
- b) Goya, Francisco de. AA.VV: Historia del Arte, tomo 3, Grijalbo, 1984.
- c) Anónimo. Galeones: Kramer Ann y Adams S. Atlas Histórico. FHER, 1990.
- d) Holzer, Jenny: Historia Visual del Arte Larousse, La Nación, 2004.
- e) Valloton, Félix: Historia Visual del Arte Larousse, La Nación, 2004.
- f) Kandinsky, Wassily: Gombrich. E.H. Historia del Arte. Sudamericana 1999.
- g) Pollock, Jackson: Gombrich. E.H. Historia del Arte. Sudamericana 1999.

Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción

Cómo actuar frente a los factores de riesgo

Silvia N. Castro



Las Condiciones y Medio Ambiente de Trabajo en la industria de la construcción, presentan alta propensión a la siniestralidad laboral en comparación a otros procesos continuos, denominados de planta fija. Surge así, la necesidad de reflexionar sobre los factores de riesgo laboral en el centro de trabajo de las obras civiles, públicas o privadas, y reordenar estratégicamente la concepción prevenciónista hacia una intervención más eficaz.

La razón de esta necesidad interrelaciona causas culturales, tecnológicas, económicas, jurídicas y políticas sectoriales, dispersas y asimétricas, que se manifiestan en insuficiencias de la organización productiva con efectos perjudiciales para la salud y la integridad física del personal.

En el ambiente de trabajo se identifican factores de riesgo, técnicos y humanos, asociados a condiciones y acciones inseguras. Las condiciones inseguras pueden ocasionar golpes, caídas a distinto nivel, aprisionamiento, contacto con objetos o sustancias que transmiten energía y lesionan, sobreesfuerzos físicos o sobrecarga psíquica. Simultáneamente, el microclima de trabajo con exceso o escasez de iluminación, ventilación, temperatura, humedad, presión atmosférica, y la no menos importante, exposición a contaminantes físicos, químicos y biológicos, facilitan la pérdida de la salud.

Sin olvidar, los factores psicosociales de la actividad como la monotonía de las tareas, la descalificación profesional, las relaciones de mando, la discontinuidad laboral, entre otros, que suman efectos nocivos a la salud física, mental y social.

Por otra parte, los factores personales hacen que la gente actúe de diferentes maneras, porque no sabe qué hacer o cómo hacerlo; no puede hacer, porque no está capacitado o adaptado a la tarea o simplemente, no quiere hacer como corresponde, porque está desmotivada.

El conjunto de variables descriptas, hace pensar en Cómo Actuar frente a los riesgos antes que el daño se produzca. Es decir, poner el acento en la prevención sin la cual las prestaciones a cargo de las ART no estarán cubiertas.

La prevención es un proceso técnico-social, al que debemos conceptualizar desde la ética profesional como socio-técnico, interdisciplinario y multisectorial. Es aquí, donde cobra vital importancia la acción de los profesionales universitarios, a fin de establecer el Plan de Acciones Preventivas como estrategia de detección, diagnóstico y control de riesgos laborales en la construcción.

El Plan de Acciones Preventivas, plantea diferentes fases a resolver para evitar o disminuir los factores de riesgo.

En primer lugar, se deben estudiar metodológicamente las acciones técnicas a implementar en tres niveles: evitar la generación de riesgos desde las decisiones de proyecto; controlar los riesgos no eludidos, diseñando sistemas de protección colectiva en la ingeniería de detalle y por último, sólo en último lugar, especificar los equipos de protección personal destinados a impedir el contacto directo con los riesgos no controlados.

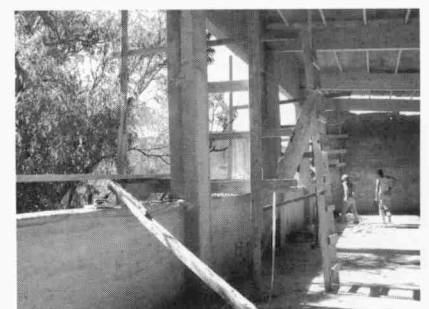
Este circuito permite definir las acciones técnicas preventivas a partir de la documentación de proyecto, eje del pliego de condiciones a licitar por las empresas constructoras. Además, facilita la labor de dirección y ejecución de la obra, al establecer las condiciones de higiene y seguridad como las necesidades de capacitación, consensuadas y aceptadas en el contrato de construcción o con el comitente cuando corresponda.

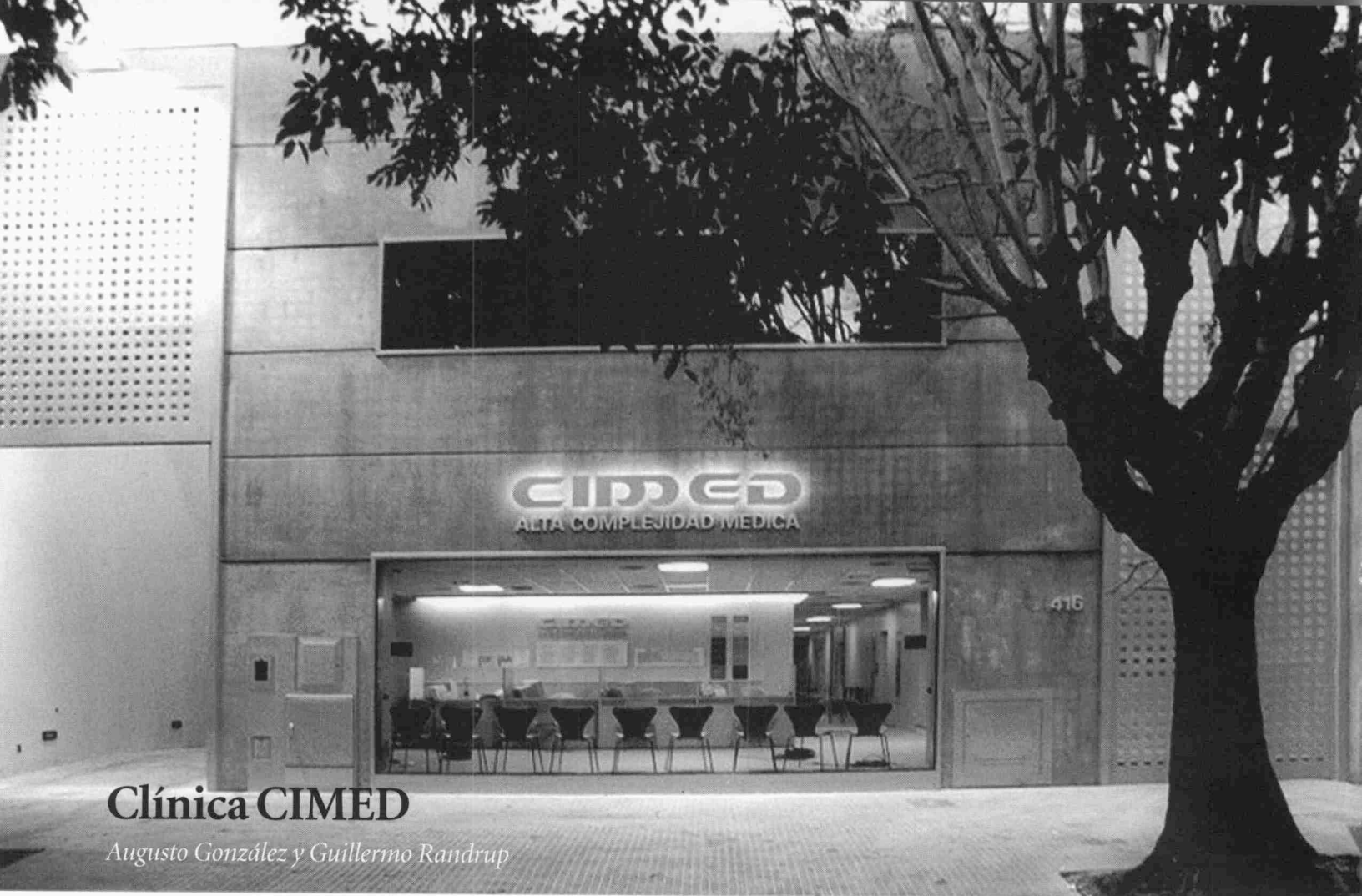
En segundo lugar, se debe abordar la fase de capacitación integrando la prevención a la gestión de la empresa o institución empleadora, en sus tres niveles: Superior - dirección, gerencia y jefaturas - ; Intermedio - supervisores, encargados, capataces - y Operativo - trabajadores de producción y administrativos -.

La capacitación en el ámbito laboral se encuadra en la educación no formal, debiendo ser programada y desarrollada con intervención de los Servicios de Higiene y Seguridad y los Servicios de Medicina Laboral. Su objetivo es lograr un cambio de actitud a diferencia de transmitir información. Deberá ser participativa, evaluar las necesidades de la organización laboral y definir los contenidos a trabajar en el programa, retroalimentándose con el aporte del nivel operativo para trasladar lo aprendido a la tarea y sostenerlo en el tiempo.

Por último, hacer frente a los riesgos laborales en la construcción significa asumir la responsabilidad del proyecto, dirección y ejecución de cada obra civil teniendo en cuenta la programación, ejecución y verificación del cumplimiento de las condiciones de higiene y seguridad, tanto en la instancia de proyecto cuanto en las de dirección y ejecución, en las tareas de mantenimiento y de sustitución o demolición de lo existente, aún cuando no haya sido explicitada en la determinación de actividades profesionales.

El carácter de interés público que acompaña al ejercicio profesional en esta industria, debe garantizar a la sociedad, la salud, la seguridad, los derechos, los bienes y la formación de la población, dentro y fuera del lugar de trabajo ■





Clínica CIMED

Augusto González y Guillermo Randrup

Mecanno de hormigón

El edificio está construido con elementos prefabricados, diseñados para el armado de plantas industriales.

La estructura, de piezas de hormigón pretensado en fábrica, se montó en seco como un gran mecanno de hormigón: una grúa apiló las partes sobre ocho bases preparadas en el terreno.

Columnas, vigas, losas y paneles exteriores fueron transportados desde las plantas de fabricación en la provincia de Córdoba para su armado, que se realizó en 9 días corridos. La nave principal se ubica en el eje del lote, sin tocarse con las medianeras. De un lado queda el ingreso de vehículos y ambulancias. Del otro, con vigas en voladizo desde la estructura central, ingresos de pacientes, escaleras, ascensores y servicios de apoyo. Adentro de este gran contenedor de hormigón prefabricado fueron ubicados servicios de alta tecnología médica, algunos con requerimientos sofisticados, como aislaciones de campos magnéticos por medio de jaulas de Fahradell e intercambiadores

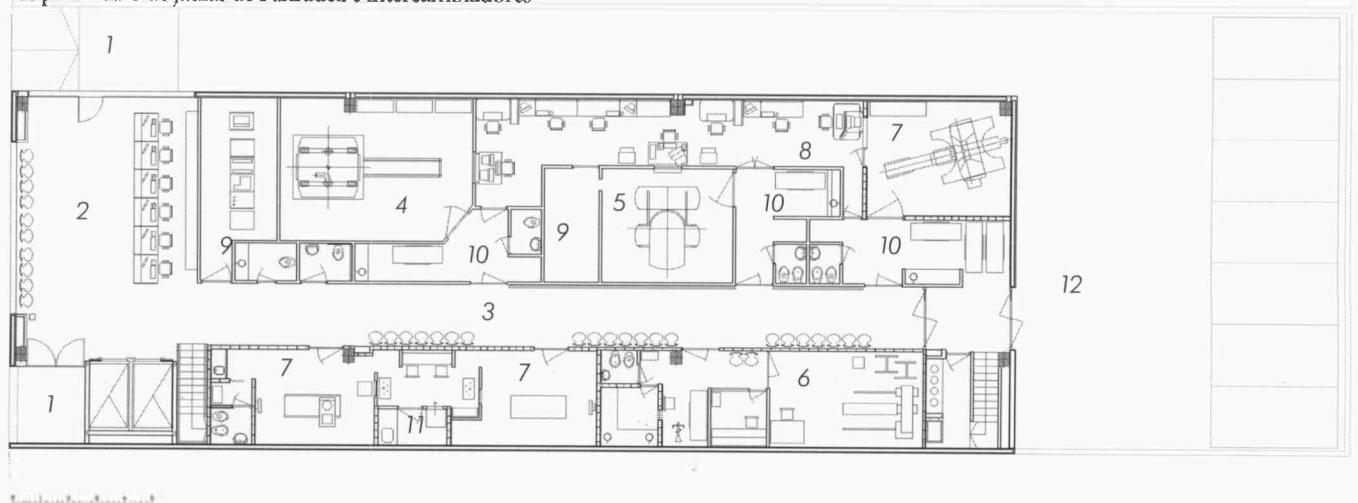
de calor alimentados por gas de helio.

La panelería interior fue diseñada a partir de sistemas constructivos livianos, para permitir mayor ductilidad frente a las mutaciones futuras de los servicios médicos.

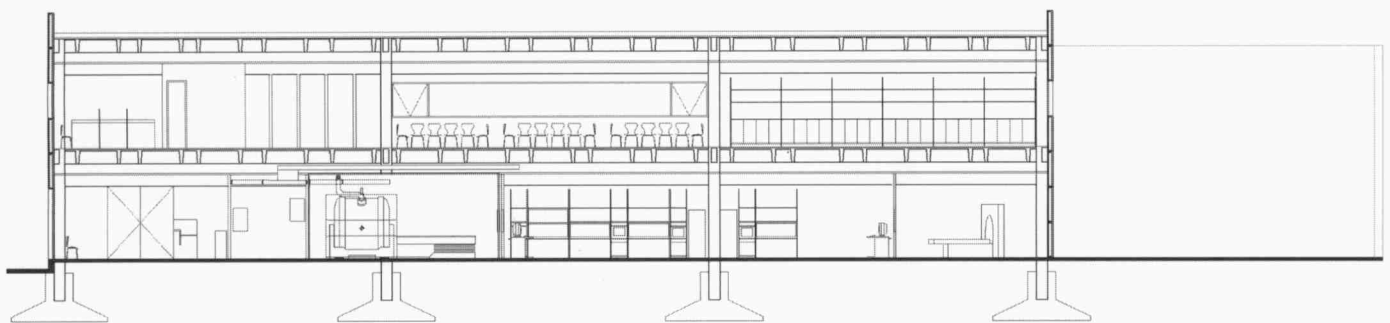
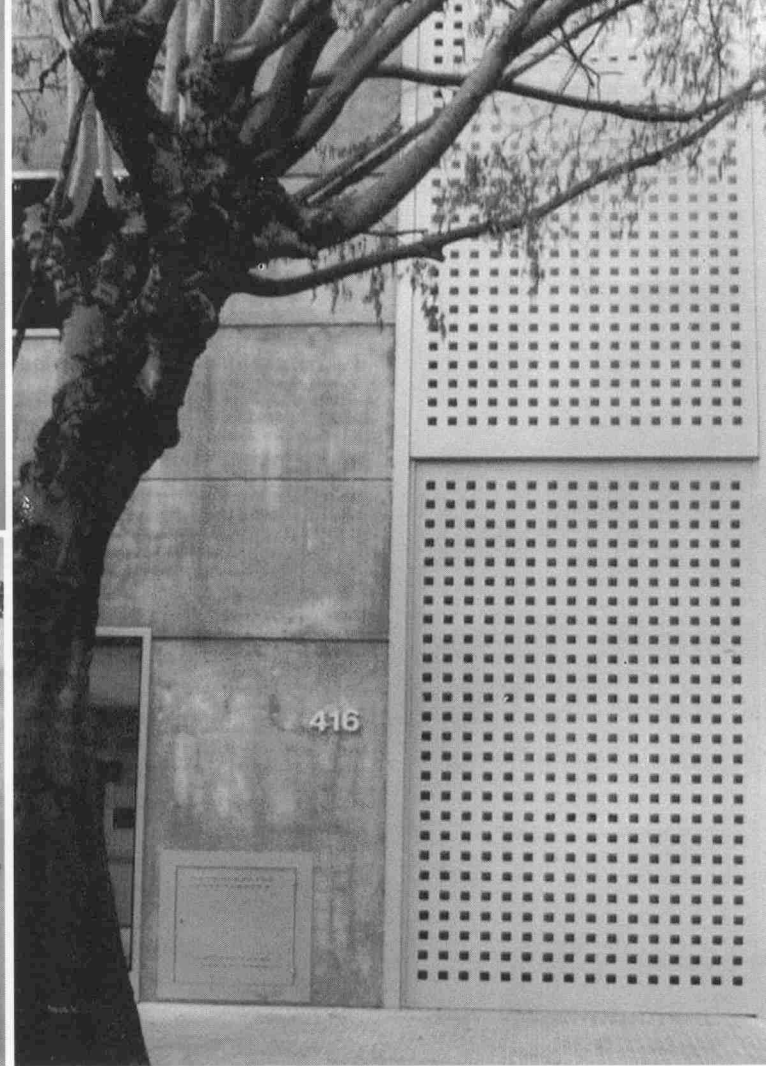
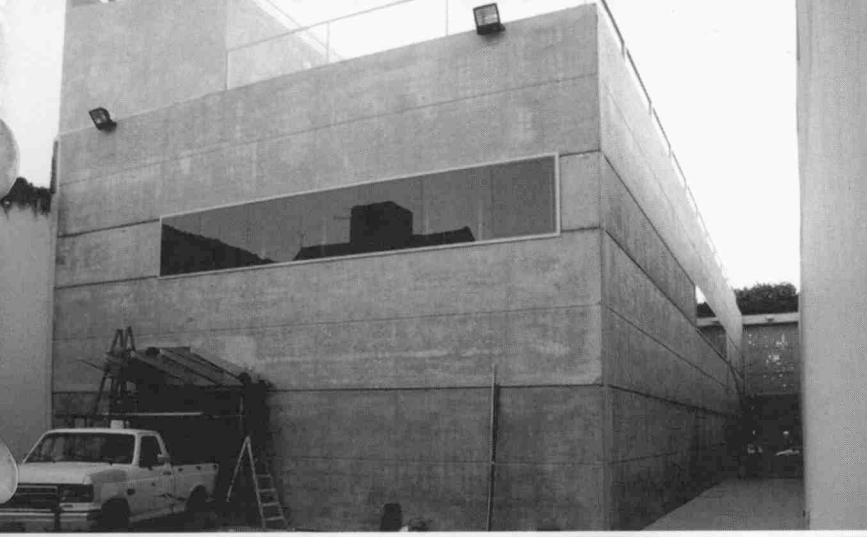
Entretechos técnicos accesibles y ductos verticales alojan las instalaciones del edificio y las específicas de los equipamientos médicos, bastante complejas.

El edificio deberá adaptarse a los cambios tecnológicos de su equipamiento médico sin alterar mayormente la atención a los pacientes.

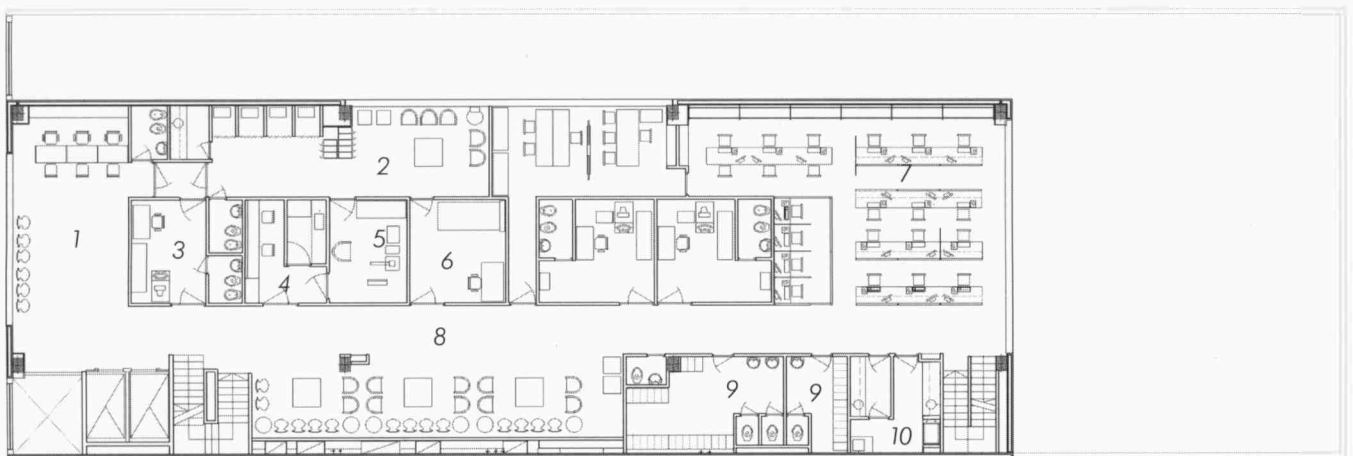
Dos fueron las condicionantes del proyecto: primero la función, que determinó todas las relaciones, las dimensiones, los movimientos, suministros de fluidos, materiales, espesores. La otra, una respuesta tecnológica global a esa diversidad de requerimientos, para ponerlos dentro de un mismo sistema. Esto estimuló la búsqueda de una imagen única, simple ■



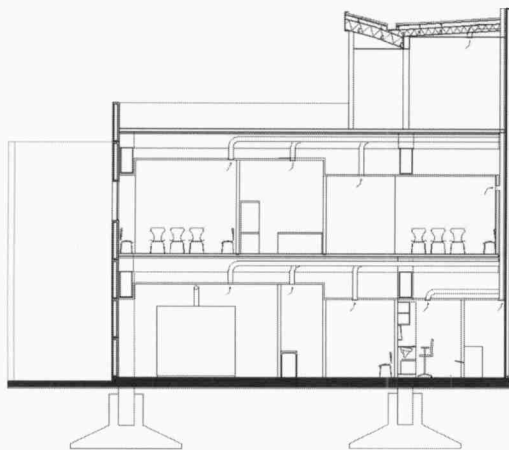
Planta baja. Referencias: 1-acceso. 2-recepción público. 3-espera. 4-resonancia magnética. 5-tomografía. 6-medicina nuclear. 7-radiología. 8-área médica. 9-área técnica. 10-office. 11-cuarto oscuro. 12-área ambulancia.



Corte longitudinal



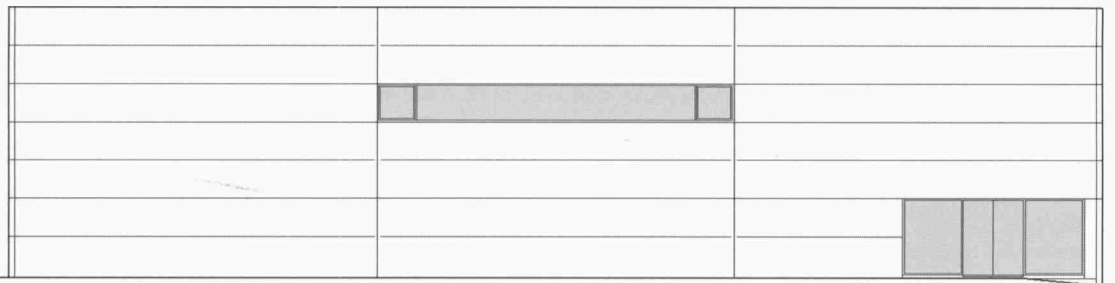
Planta primer piso. Referencias: 1-recepción. 2-espera de la mujer. 3-ecografía. 4-área médica. 5-mamografía. 6-densitometría. 7-área médica. 8-espera. 9-vestuarios. 10-office.



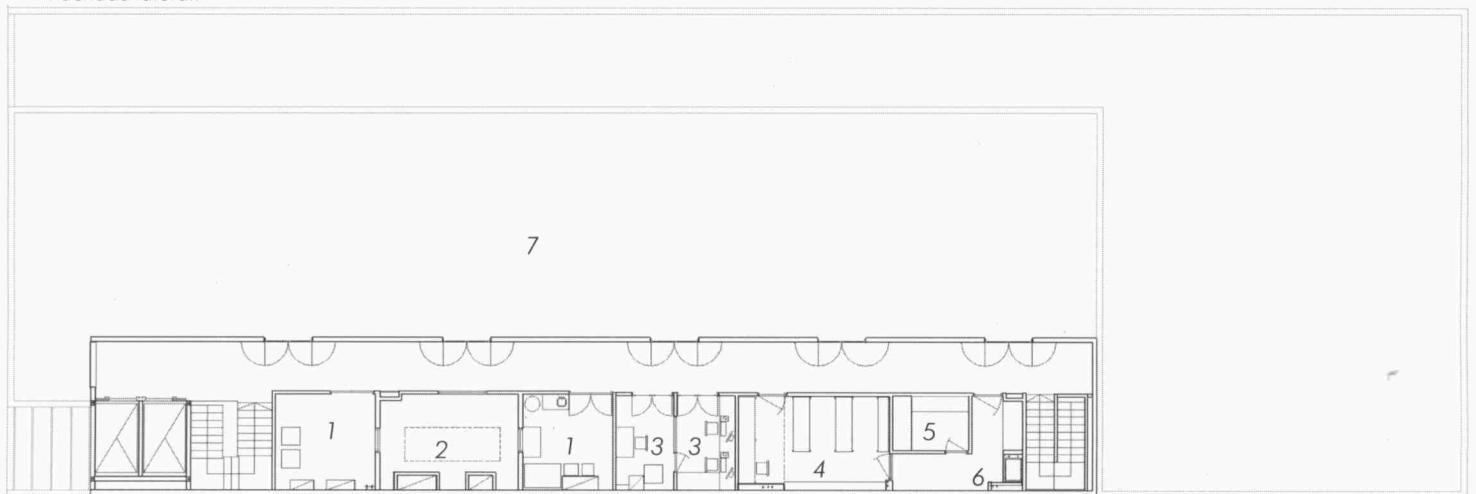
Corte transversal.



Fachada sobre calle 5.



Fachada lateral.



Planta segundo piso. Referencias: 1-sala de máquinas. 2-patio de equipos. 3-sistemas. 4-depósito insumos. 5-depósito residuos patogénicos. 6-depósito residuos especiales. 7-área de crecimiento.

Vivienda en Villa Elisa

Federico Craig, Juan Moujan, Ana Redkwa

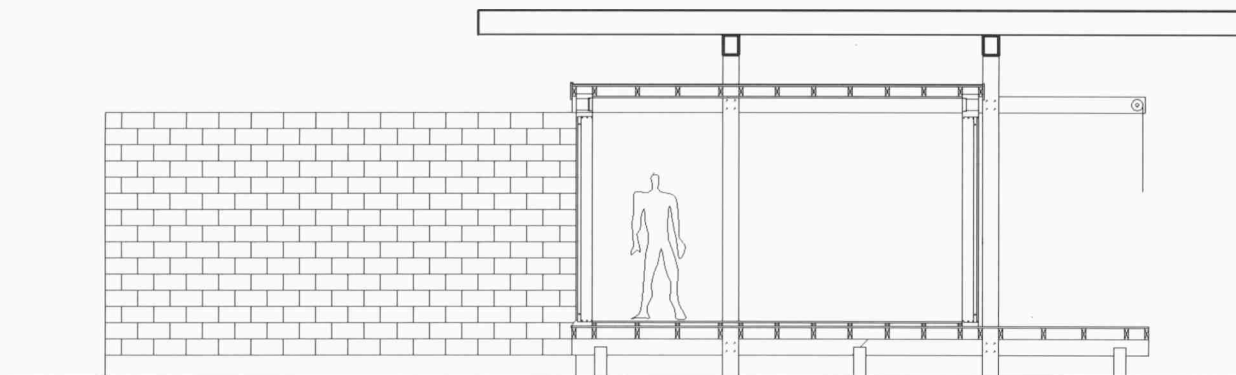
Ficha técnica

Ubicación: Villa Elisa
Año de construcción: 1997-1998
Superficie: 140 m²

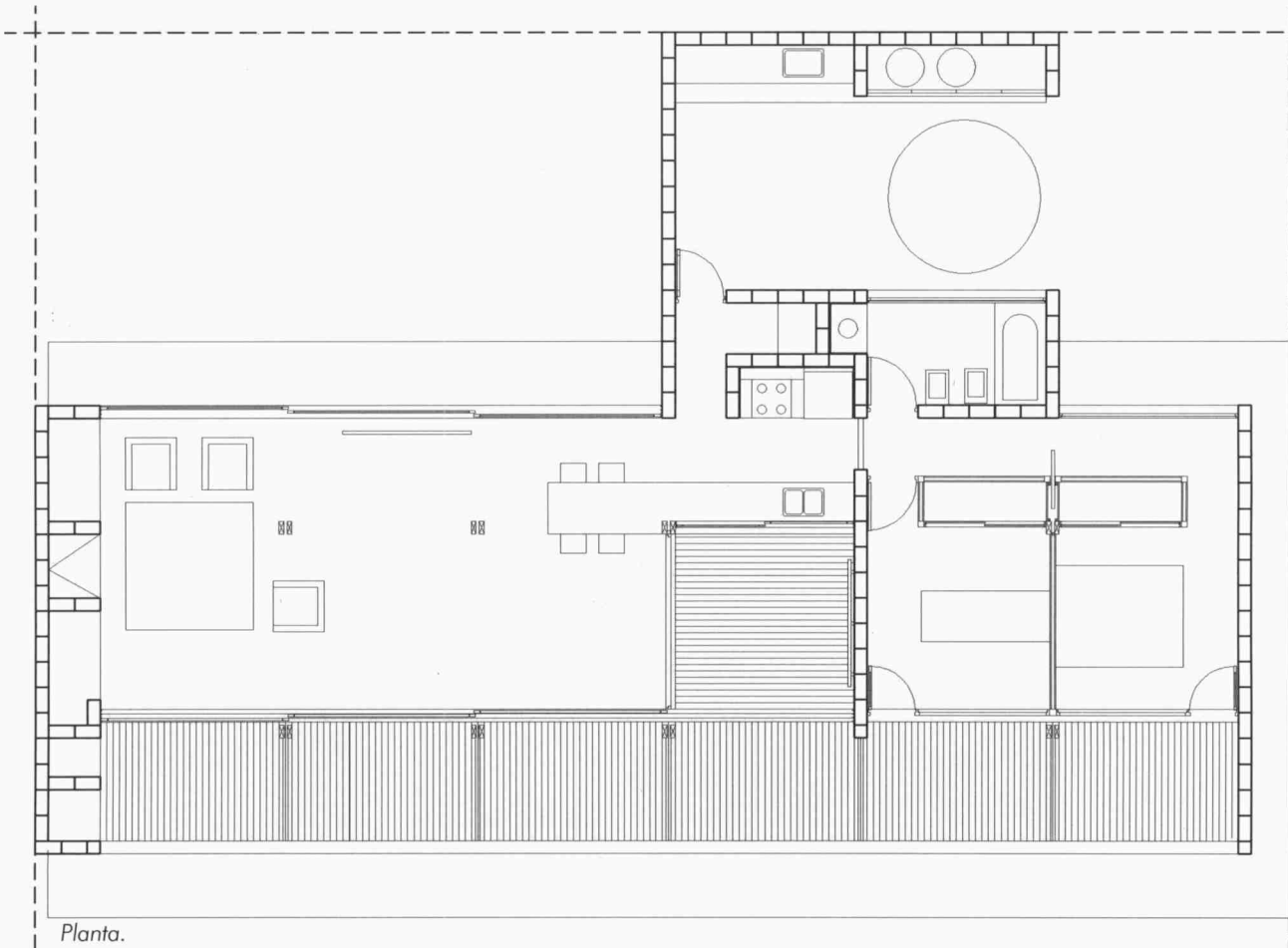
Memoria

El terreno anegadizo y de baja resistencia mecánica, el entorno verde suburbano, y el modo de vida del propietario, sugirieron en esta obra una reflexión sobre la materialidad, ahondando específicamente sobre las condiciones de cobijo de la vivienda y sus grados de relación espacial con el entorno natural. El sistema constructivo tipo trilitico de madera de pieza más pieza (elaboradas en taller y acopladas en obra por dos o tres personas) determinó un espacio liviano y sistemático de módulos estrictamente iguales, con una luz libre entre apoyos de 3x3 más voladizos -que organizan la circulación interior y exterior-.

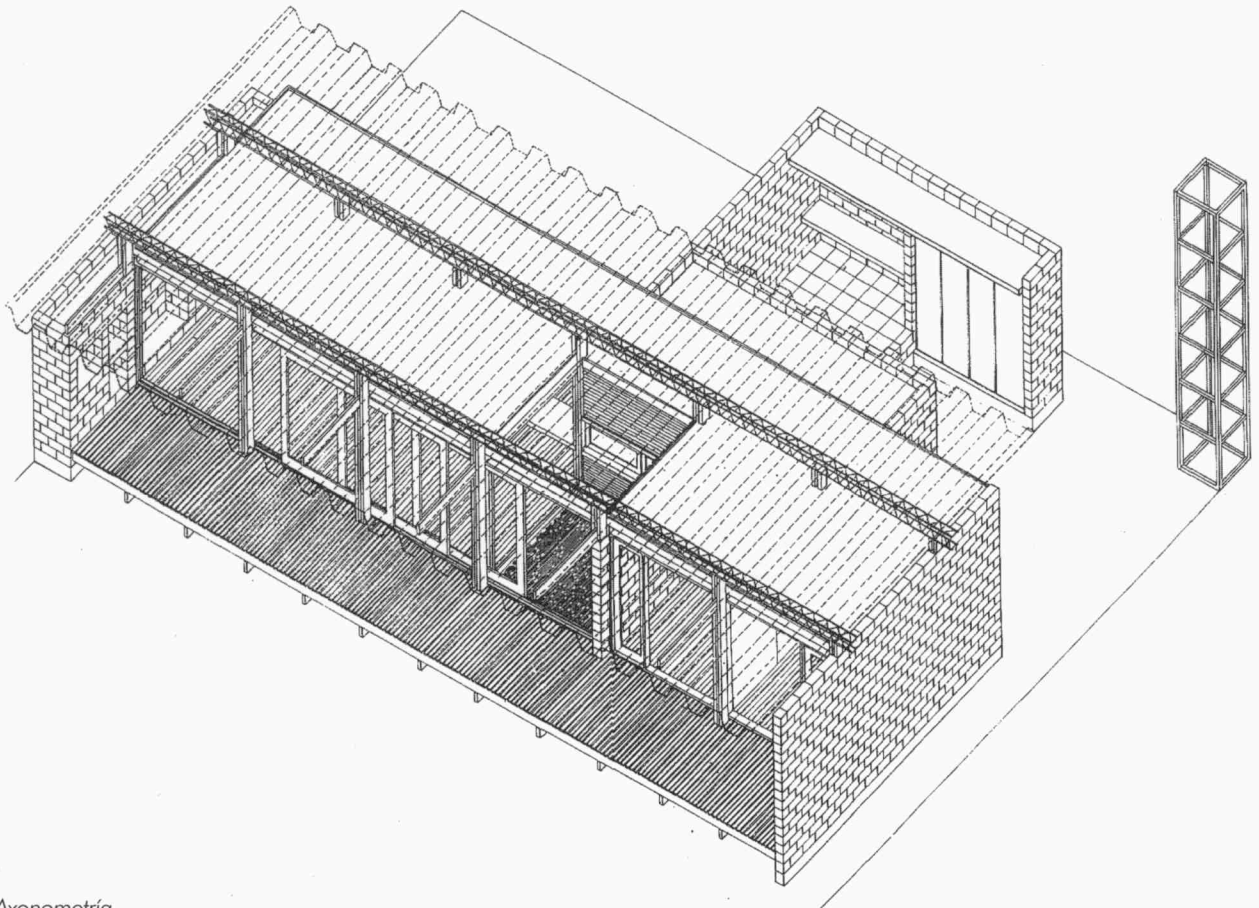
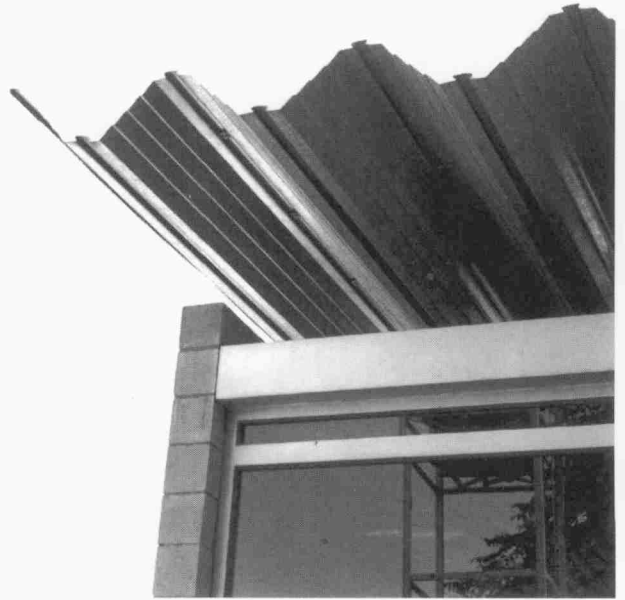
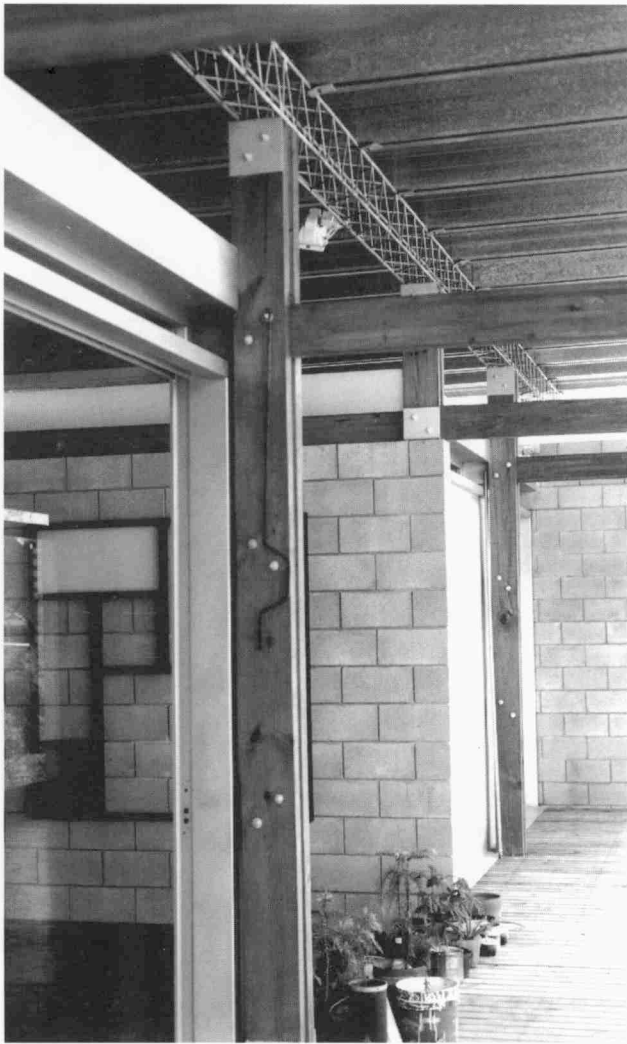
Las transparencias y las relaciones bidireccionales o diagonales también son generadas a priori por adosado libera la el sistema constructivo, cualificando un espacio en el que el volumen de servicio planta -que se articula mediante la incorporación de la galería y el espejo de agua-; y la carpintería-con algunos paños ciegos y estudiada desde de su rol de cobijar-, contrarresta la ingravidez del espacio interior ■



Corte trasversal.



Planta.



Axonometría.



Vivienda de fin de semana

Gino Randazzo

Ficha Técnica

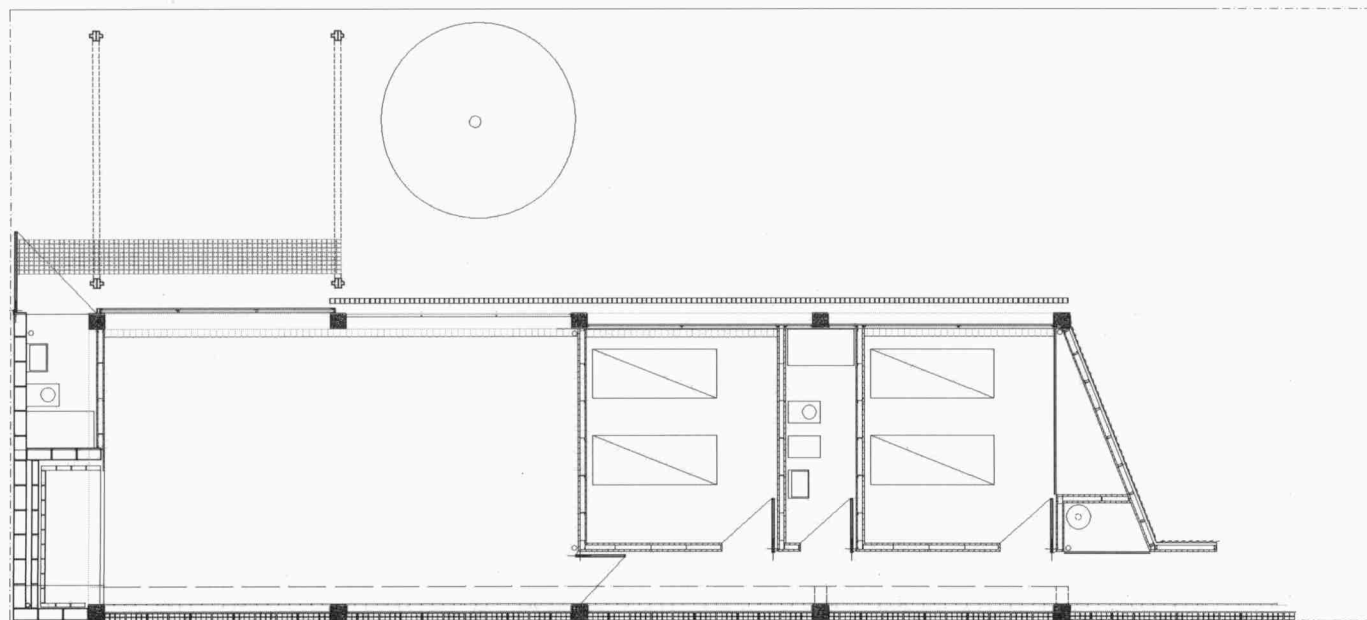
Proyecto: Gino Randazzo.
Dirección y ejecución: Federico Craig
 Juan Moujan
 Ana Redkwa
Estructuras: Juan Jose Turdo, ingeniero.
Comienzo del proyecto: enero 2003
Comienzo de obra: julio 2003
Fin de obra: diciembre 2003

Memoria

Ampliación de una casa de fin de semana.

Programa: Un quincho, dos dormitorios y dos baños
Materiales: Bóveda de H°A° a la vista
 Chapa ondulada en los costados
 Placas OSB
 Cañas a la vista
 Garden block

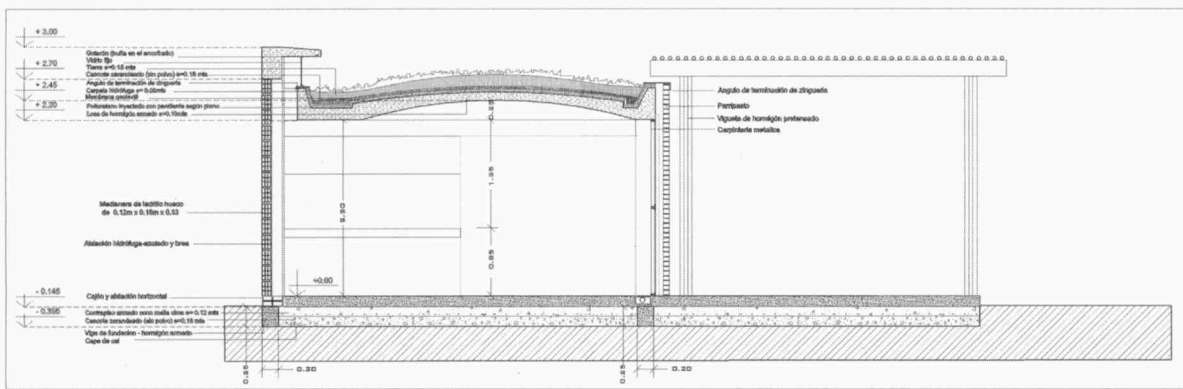
Fachada-treillage: Se usaron placas de garden block, 0.50 x 0.30 para el tratamiento solar



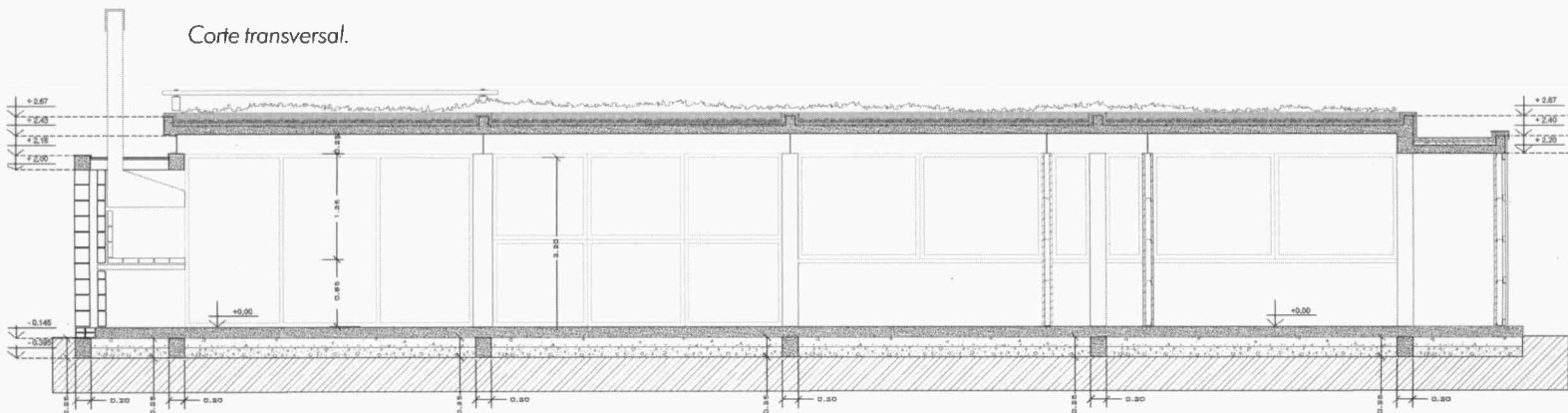
Planta.



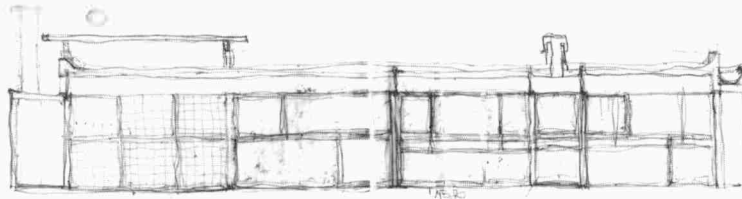
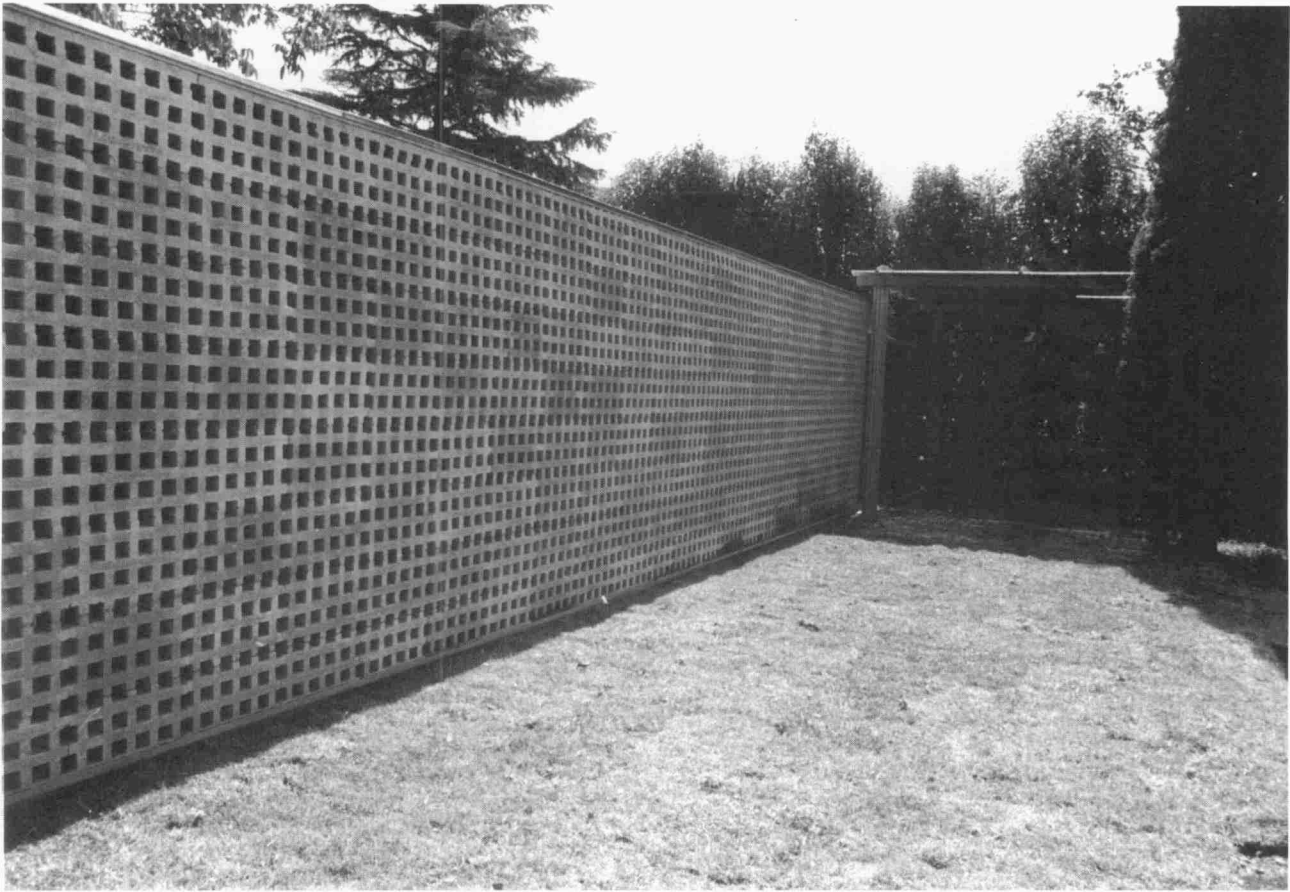
Acceso.



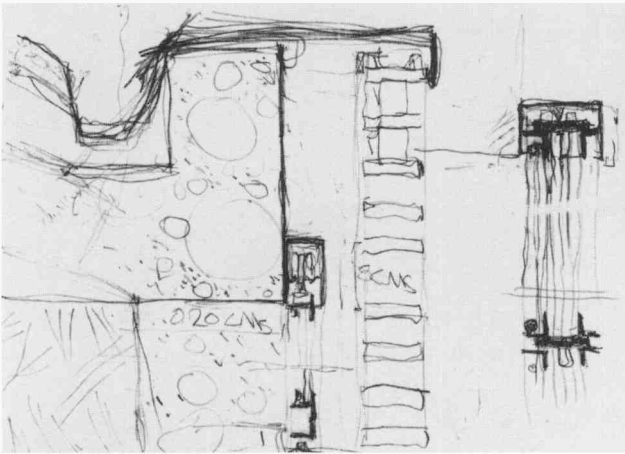
Corte transversal.



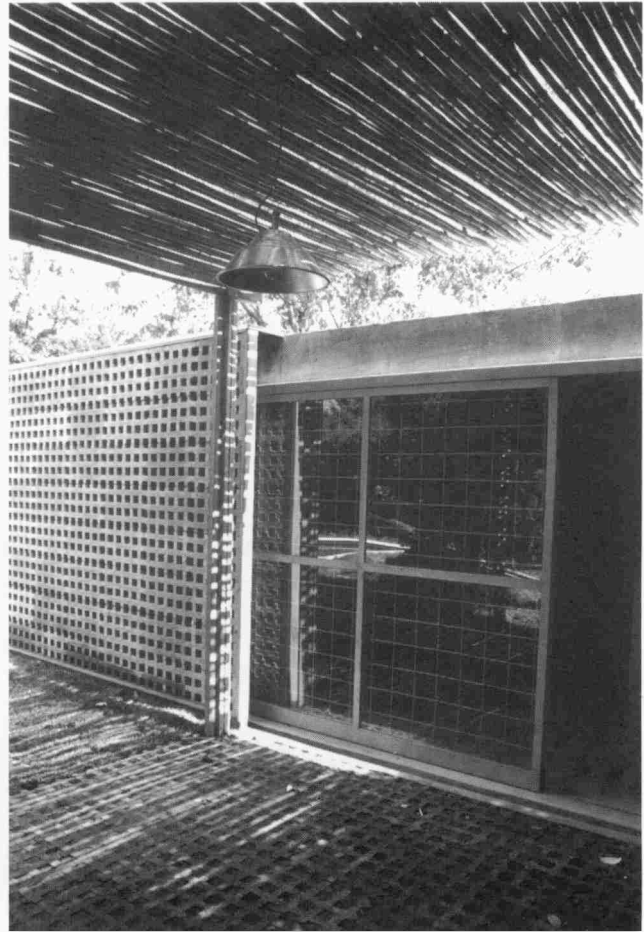
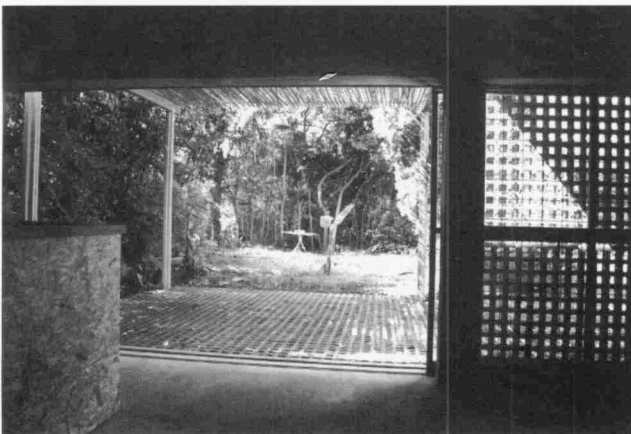
Corte longitudinal.



Croquis fachada lateral (dibujo de Gino Randazzo).



Detalle encuentro de muro y bóveda (dibujo de Gino Randazzo).



Vivienda en Villa Castells

Marta Florencia Pérez Álvarez



Ficha técnica

Ubicación:	Villa Castells - La Plata
Fecha del proyecto:	2003
Fecha de la obra:	2003-2004
Superficie total:	122,56m ²
Destino:	Vivienda Unifamiliar
Colaborador:	Lautaro Aguerre

Memoria

Situada en un solar en esquina, realmente difícil por su suelo arcilloso y anegable, de un área residencial de construcciones aisladas, la vivienda se integra al sitio, identificándose con él. La línea horizontal, *la línea que ama a la tierra*, es la que en gran parte produce ese efecto de identificación.

Los requerimientos para el proyecto consistían en una casa para un matrimonio joven, sin hijos, factible de crecer en un futuro mediano, sumados al deseo de vivir en espacios integrados, con una fuerte relación con el exterior y espacios de transición, que se pretendía fueran incorporadas al proyecto.

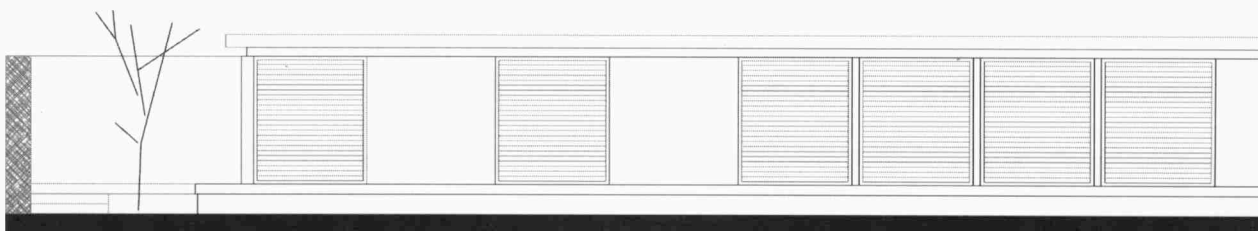
Flexibilidad y continuidad espacial, fueron las ideas que materializaron y sintetizaron las intenciones del proyecto y las necesidades de los propietarios.

Flexibilidad no entendida como diseño de artilugios enchufables, para obtener edificios acoplables, sino en el sentido de una arquitectura *neutra, adaptable, con cierta capacidad intrínseca para ser transformada*, modificada... concebida como un

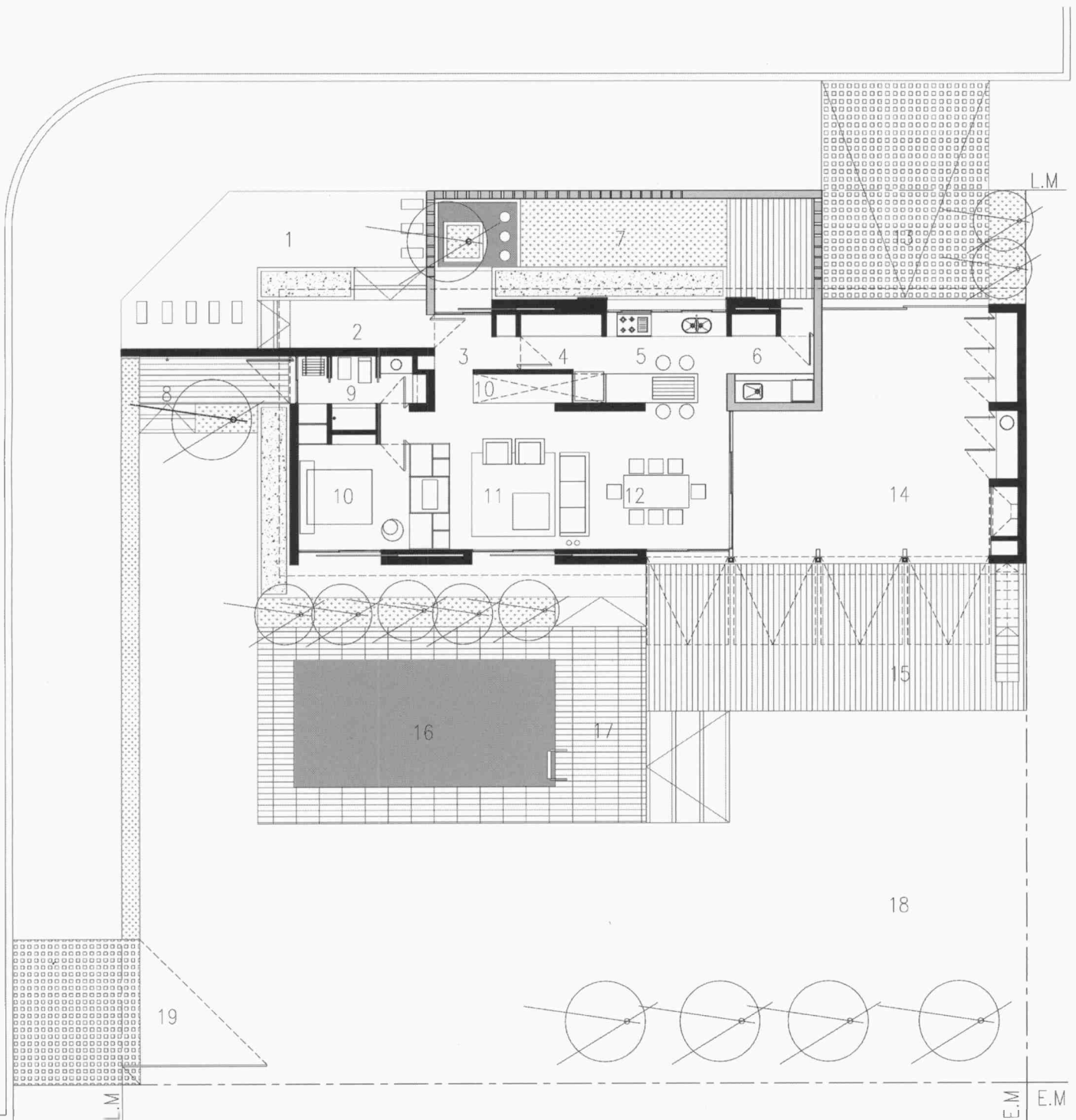
espacio único, en el que luego, por medio de muebles o tabiques livianos, habrán de separarse los diversos ambientes, de acuerdo con las necesidades de los habitantes.

Un techo único cobija la sucesión de espacios interiores y exteriores. El basamento sutilmente elevado, mejora las perspectivas al mismo tiempo que proporciona un adecuado recurso para solventar los problemas del terreno. El piso de cemento alisado acentúa la continuidad. Los muros, o *planos de cerramiento vertical*, y la cubierta, o *plano de cierre horizontal*, se extienden sin alteraciones más allá de la vivienda. Los postigos, de hierro y madera, brindan seguridad y oscurecimiento, al mismo tiempo que, al desaparecer en los interiores de los muros o actuar como semi-cubierto, extendiendo nuevamente los límites. Las amplias superficies vidriadas prolongan el espacio interior y enmarcan el paisaje.

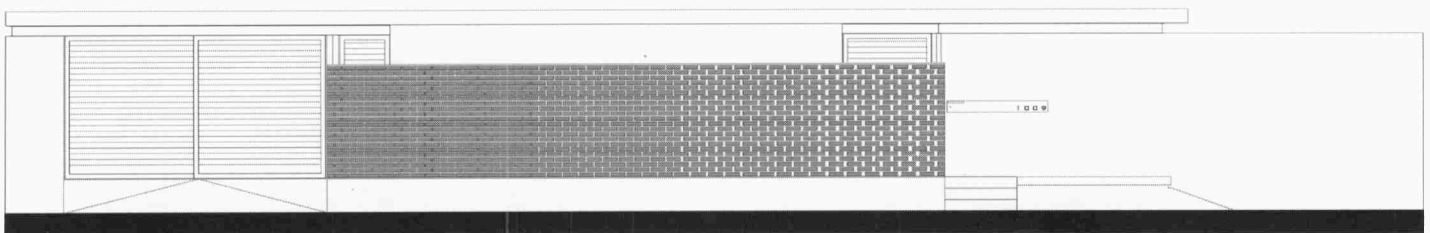
El sistema constructivo simplifica al máximo la ejecución de la obra y sus tiempos, combinando estructura metálica, losas de viguetas y ladrillos de tergopol, mampostería tradicional de ladrillo hueco y de bloques de cemento. Lo acotado del presupuesto y las condicionantes del sitio, exigía optimizar la resolución tecnológica con el objetivo de racionalizar recursos y bajar costos procurando una gran austeridad en los detalles, sin que ello significara un obstáculo para el proyecto; la elección y disposición de cada uno de los elementos se efectuó en función de reforzar las ideas planteadas anteriormente. Los materiales se emplean en grandes superficies ininterrumpidas, ya fueran éstas de madera, ladrillo, etc. acentuándolas a su vez por el juego de las líneas horizontales ■



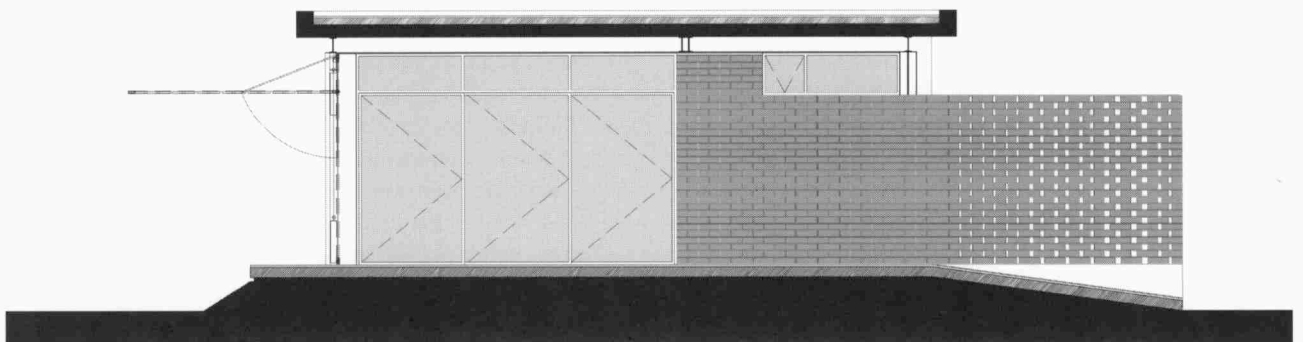
Vista a patio



Planta. Referencias: 1- Jardín, 2- Semicubierto, 3- Hall, 4- Despensa, 5- Cocina, 6- Lavadero, 7- Patio, 8- Baño, 9- Ducha exterior, 10- Dormitorio, 11- Estar, 12- Comedor, 13- Acceso cochera, 14- Cochera - quincho, 15- Deck, 16- Pileta de natación, 17- Solarium, 18- Parque, 19- Acceso de servicio.



Vista frente



Corte transversal



Extraña aventura

Roberto y Nicolás Saraví

Ficha técnica

Año: 2002/2003

Superficies: Terreno: 175 m²

Libre: 95 m²

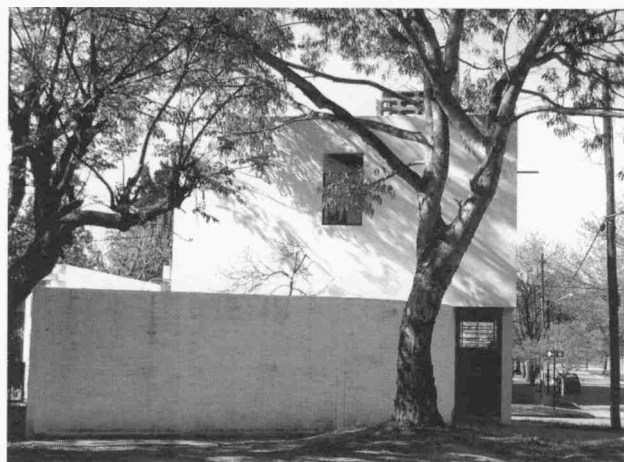
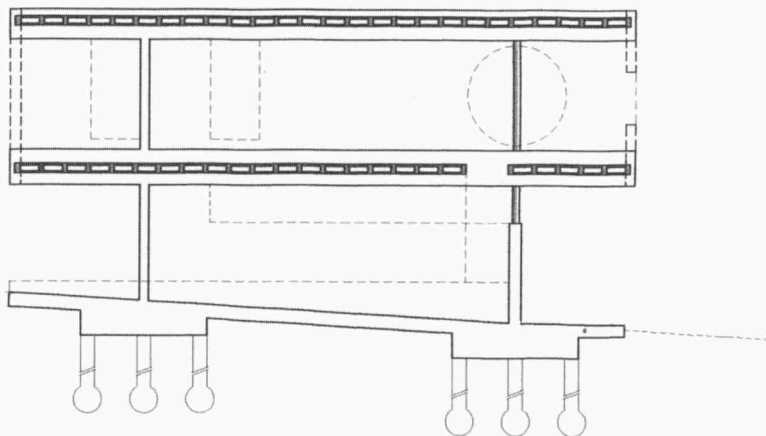
Cubierta: 122 m²

Semicubierta: 55 m²

Ubicación: Cno General Belgrano y 527.

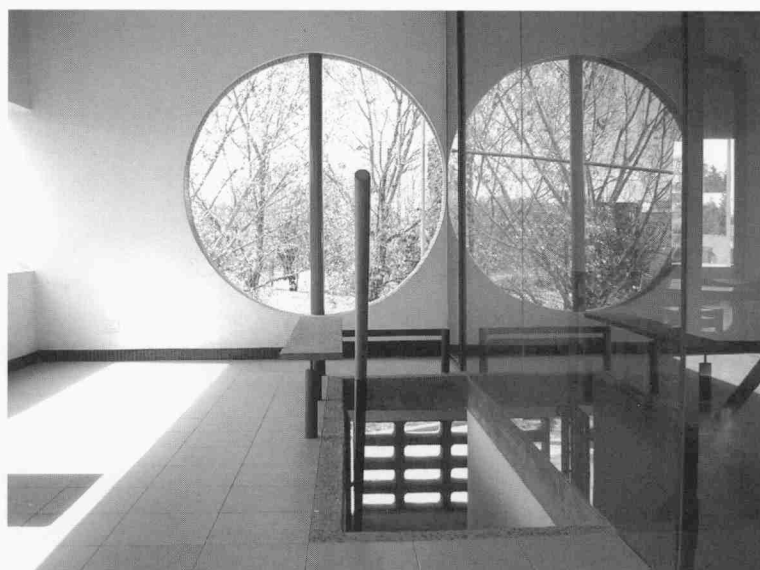
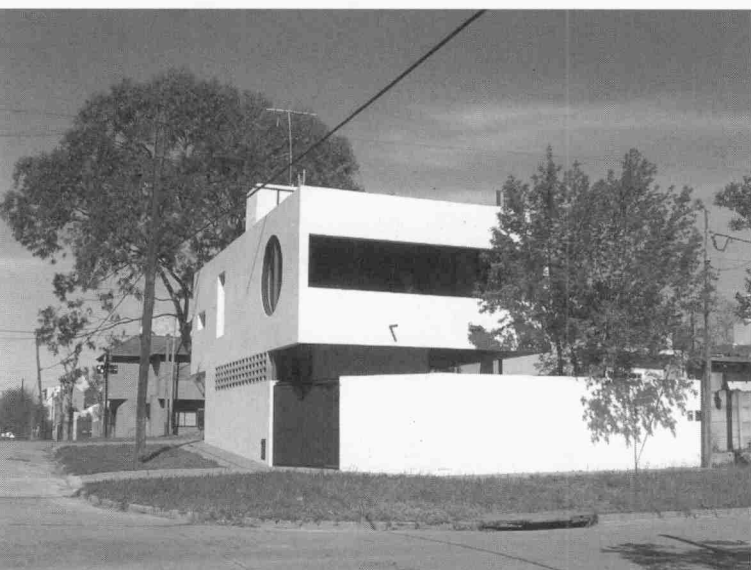
Materialidad: Entrepiso y losas hormigón armado in situ (luz 6,3 mts), a la vista. 100 m² libres, 4 apoyos perimetrales y voladizos de 2,8 mts. Muros y tabiques de ladrillo hueco revocado. Carpintería perfilaría especial, doble contacto y grandes paños de cristal templado .

Es una extraña aventura proyectar la casa propia. Un tema arquitectónico distinto a todos los demás. Uno se va acostumbrando a tener un destinatario para las obras que piensa, y lo presupone un límite. No tiene porqué coincidir con todo lo que a uno se le ocurra. Puede ser anónimo o indirecto, pero siempre está, y desde allí pueden venir algunas convenciones o excesos del sentido común. Cuando te toca trabajar para vos, no hay nadie a quien convencer, los límites son sólo tuyos. Queda una oportunidad intelectual poderosa. El proyecto y la obra se hicieron en los años 2002/03, momentos de una gran recesión productiva. La demanda casi desapareció y la industria redujo su oferta a muy pocos productos básicos, cualquier material con algún grado de elaboración industrial ya no se conseguía, o tenía precios absurdos. Pero afortunadamente quedaban disponibles - además de la mano de obra vacante - ladrillos, revoques, hormigón con encofrados de madera y vidrios; materiales que por su flexibilidad y



libertad de formas permitieron consolidar las enormes ideas del Movimiento Moderno, expresando otro mundo tecnológico aún por venir. Digamos que por su presencia tan anónima, incitan a modelar el espacio, antes que a expresarlos con resultados más o menos brutalistas. Todo esto resulta ser una contradictoria ventaja, que sería impensable en cualquier país habituado a un alto desarrollo productivo.

Si la arquitectura es - como parece ser - un ajuste creativo entre las metas y los medios, pero que se consigue elaborando rigurosamente los recursos que se van a aplicar, mientras se retoza con las ideas; entonces hicimos bien en dedicarle un año a jugar con el proyecto. Conviene detenerse a precisar qué entendemos por recursos: Todo lo que determine la obra - ya sea material o no - después de ser sometido a un proceso de interpretación y confrontación con las incipientes ideas arquitectónicas (a las que influye). Incluimos aquí el terreno y el entorno, el programa, la estructura, la seguridad, la





economía, conceptos, significaciones, etc. Este punto de vista sobre la arquitectura, pretende asociar el rigor con el juego, y es quizás, válido para todas las actividades de la mente humana; cómo explicar sino la producción de personajes como Einstein, Dante, Leonardo o Pitágoras.

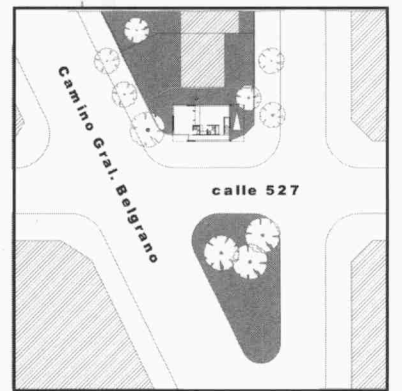
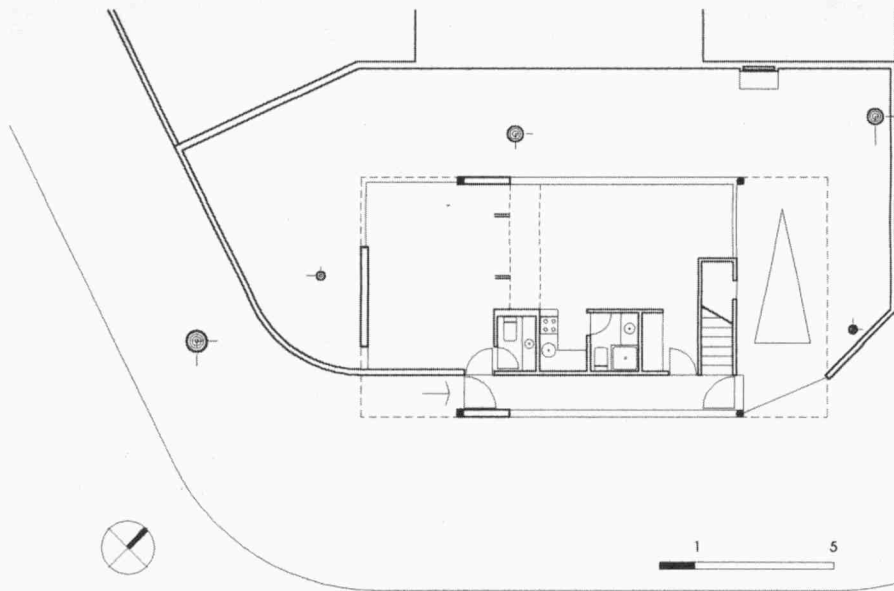
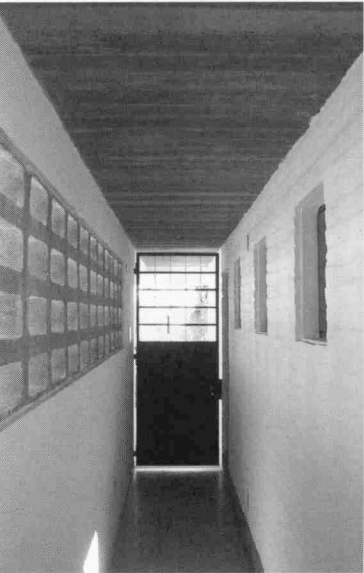
Algunas particularidades del proyecto:

- Perder tiempo jugando con la estructura, nos llevó a sostenerla sólo con cuatro columnas, diferenciando el bloque de la planta alta con voladizos en sus extremos, fortalecido con semicubiertos encajonados en PA y desencajonados en PB.
- Jerarquizar la planta alta es superar la exigüidad del terreno y aprovechar la generosidad del espacio público circundante.
- Se domina una plazoleta, a la que asegura con sus dos plantas, un respaldo o fondo de escala adecuada. Tiene un ostensible desnivel, que permite, desde la planta baja, visuales por encima de los peatones. La planta baja, se adueña del

jardín propio, de buena orientación, y la planta alta dispone de sus cuatro lados libres y de todo el cielo.

- Preferimos tener a mano los caños (andando por todos lados y accesibles), antes que adherir a la consabida concentración sanitaria.
- Se buscó que lo significativo sea la arquitectura en sí misma y no alguna configuración del mobiliario. Evitando la presencia apabullante de objetos representativos de cada actividad, que con criterios de diseño ajenos, nos invaden día a día. Que se vuelvan intercambiables, que puedan desaparecer, despojar el espacio. Lo permanente es la caja envolvente con todos sus lados presentes, su estado general de holgura, de libertad espacial. Y favorecer la diversidad de iniciativas y actividades, comparable con la maleable definición espacial de un escenario teatral, de un museo o de un taller. Es una versión activa de la flexibilidad ■

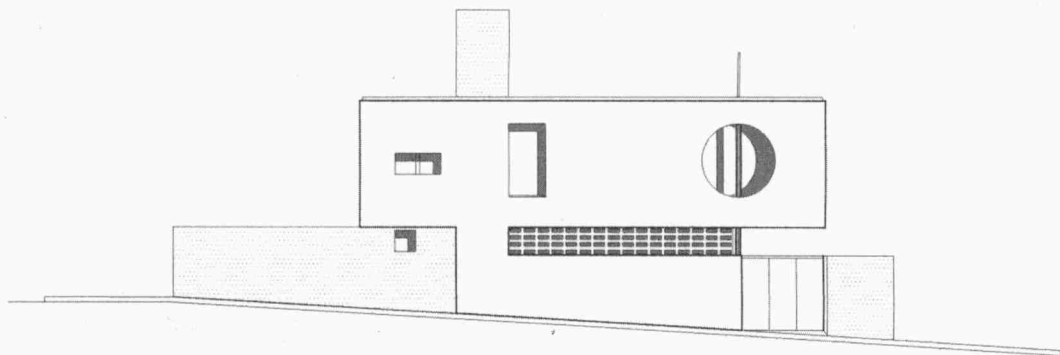




Planta baja e implantación



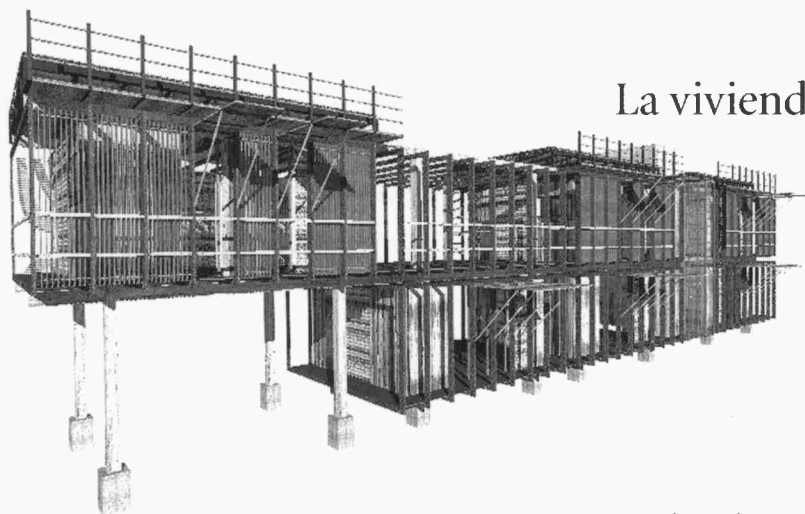
Planta alta



Fachada

Casa Tomada

La vivienda social en Latinoamérica



«2004 DESIGN COMPETITIONS FOR AN ECOHOUSE», realizado por la Architectural Press y coordinado por la profesora Susan Roaf de la School of Architecture, Oxford Brookes University, Inglaterra.

TERCER PREMIO, compartido: Julio Barigelli, Diego Lorea, Pablo Moneda, Emiliano De Marchi, alumnos del Taller Vertical de Arquitectura Nro. 2, FAU-UNLP.

Ecología, reciclaje, re-uso, un rosario o un mantra post-industrial y naturista. Poco importa saber que en realidad recuperar el papel consume mucha energía y consume el agua (forma de reutilización). Pero lo que cuenta es la imagen, de modo que el símbolo "recycled" se transformo en una marca de calidad que le garantiza al consumidor más "exacto y sensible" La certeza de estar perfectamente a la moda. Más que un slogan la ecología debe ser una postura. Se ha pensado reutilizar los recursos más pobres: la basura. La economía de medios evita la sobreabundancia de dispositivos, materiales, tecnologías que tienden a la perdida formal por dispersión. Intentar usar el material más ecológico, el que aporta mas confort, utilizando menos energía para su producción, transporte, uso, hace escapar a los prejuicios. A fin de cuentas, con la actual ideología, se produce una

dependencia terrible de la técnica y sobre todo una negación total de los parámetros ambientales que implican condiciones culturales y sociales. Ahora el tema del medio ambiente se reduce a la cuestión energética.

Se promueve una cultura del ahorro y no del desperdicio consumista, una forma profunda y no una estética elitista de moda.

Sostenemos que dicha sustentabilidad se basa en los siguientes pilares.

- Un programa eco-lógico: ecológica y económicamente lógicos, para que su inserción en el medio contribuya a sostener la diversidad y la calidad de los recursos naturales y de la sociedad en que se inserta.

- Las energías del comportamiento: de manera de recrear las identidades para mejorar las tendencias de convivencia local y regional.

- Las energías del espacio y el clima: para enfatizar las mejores tensiones del espacio circundante preexistente y las del propio espacio a intervenir así, se aprovecha el clima para ahorrar energías y confort humano.

Es doloroso reconocer que, ante tamaño desafío, las tecnologías disponibles son difíciles de aplicar si no diseñamos y encontramos vías alternativas.

Argentina fue alguna vez el granero del mundo, una vez alimentó





a Europa. Sin embargo hoy los niños hambrientos rondan por sus villas miseria, los cartoneros junto a familias enteras sin trabajo deambulan por las calles en busca de basura que sea apta para reciclar para sí, a duras penas ganarse el sustento y más de la mitad de su población vive bajo la línea de pobreza. Con la necesidad y continuo déficit de 3.000.000 de vivienda (2.000.000 de ellas inexistentes, las restantes en paupérrimas condiciones) ¿por qué simplemente limitarse a el techo? ¿por qué no perseguir el punto de desarrollo social, contribuyendo a no solo una casa sino un organismo que produzca mejoramiento.

Un hábitat "eco-lógico", subvertir el estado actual no solo por parte del diseño sino también por la participación de los habitantes.

No se persigue una maquina ecológica casi impensable para estos momentos de emergencias tanto social como ambiental en nuestros países.

Se busca el arraigo, la tradición popular, la interacción, la

reutilización, la no depredación de los recursos.

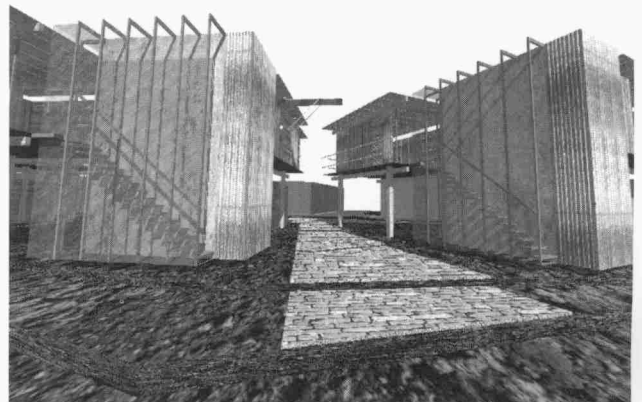
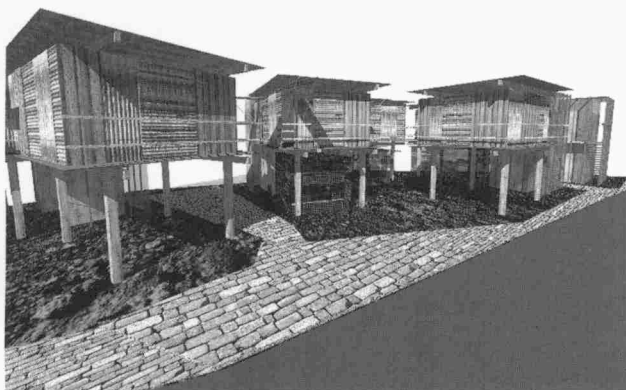
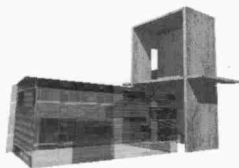
La idea parte de la consigna de mantener la pre-existencia. La casilla autoconstruida con residuos de la ciudad carece de confort pero da cobijo.

El proyecto plantea una construcción por sobre lo existente, para mantener a sus habitantes en el lugar mientras se construye. Un sistema estructural, compuesto por elementos prefabricados (columnas y vigas de hormigón). Como primer paso se techa la vivienda precaria (casilla) por medio de la losa de fabricación en seco.

El segundo componente, los anillos estructurales. Estos anillos de chapa doblada se disponen correspondiendo a una modulación preestablecida de 0,70m (de acuerdo a la practicidad del manejo del cerramiento) tanto en planta como en corte. Como paso final se materializa la piel a partir de la recolección de materiales por parte de la familia habitante.

Se propone que con la mejora de la situación económica, esta piel ira ganando gradualmente en calidad y confort ■





Tres bandas recorren el predio en sentido longitudinal. La topografía y los usos sintetizan la idea de arquitectura.

La primer banda aporta la estructura artificial, geométrica, dura. Se consolida con terraplenes, muros, rampas y edificios.

La banda media -enrasada- contiene los espacios de encuentro (plazas) y movimiento peatonal.

La tercer banda, blanda y natural, contiene las actividades de ocio y recreación.

Concurso Nacional de Anteproyectos Campus de la Universidad Nacional de Misiones

PRIMER PREMIO. AUTORES: Arq. Diego **Fondado**, Arq. Martín **Miranda**, Arq. Gustavo **Pagani**, Arq. Hernán **Quiroga**.
ASESORES: Arq. Gustavo **San Juan** (Pautas Bioclimáticas); Arq. Pradial **Gutiérrez**, Arq. Nora **Jofre**, Arq. Enrique **Marianetti** (Paisaje y Forestación); Ing. Roberto **Igolnikow** e Ing. Enrique **Sánchez** (Estructura Resistente); Arq. Uriel **Jáuregui** (Sistema Constructivo); Ing. Ricardo **Marcó** (Electricidad y Datos); Ing. Julio **Blasco Diez** (Instalaciones Termomecánicas).
COLABORADORES: Arq. Guillermo **Maggi**, Arq. Fernando **Passaro**; Sr. Lisandro **Miranda**, Sr. Mariano **Fondado**, Sr. Rodrigo **Marcelino**, Sr. Nicolás **Bailleres**, Sr. Ignacio **Passaro**.

La Universidad

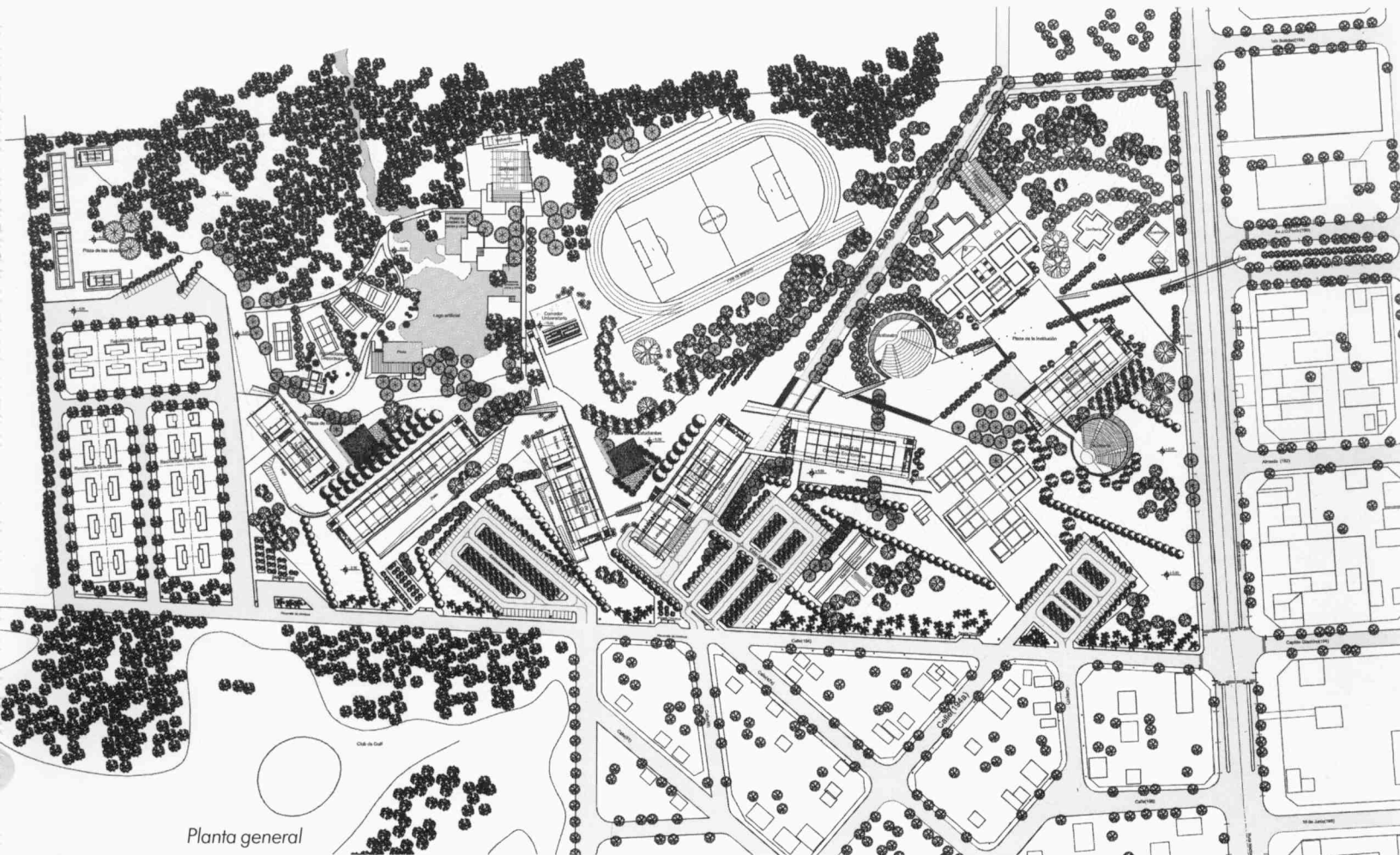
"...La alegría y la satisfacción que siento en estos momentos, deriva del hecho que hoy advierto que mi sentimiento en el tiempo y en el espacio es del todo excepcional. Para un profesor de Historia del Derecho, que por muchos años ha sido Rector de su Universidad, recibir un doctorado significa descubrir o volver a descubrir que existe un lugar en el cual el presente, el pasado y el futuro pueden coincidir: que existe un lugar en el que el

tiempo, este monstruo de dientes voraces de Boccaccio, o el tiempo devorador de Shakespeare, se recuesta a un lado y está dispuesto a darnos un breve respiro. Este lugar de coincidencia feliz es precisamente la Universidad..."

Fragmento del discurso pronunciado por el Sr. Rector de la Universidad de Siena Don Luis Berlinguer/ 1992

"...Tres bandas recorren el predio en sentido longitudinal, siguiendo la impronta de cotas previamente seleccionadas. Una primera banda -la más alta- lindante con la calle Capitán Giachino (194) aporta la estructura artificial, geométrica, más dura y se consolida con muros, terraplenes, rampas y edificios. Una banda media -enrasada- contiene los espacios de encuentro y movimiento peatonal, la plaza de la Institución, las plazas de los estudiantes y la plaza de las viviendas otorgan la respuesta arquitectónica que, sumadas a los accesos y uso comunitarios de la planta baja de los edificios potencian la propuesta. La tercer banda, de borde blando y paisaje natural, contiene las actividades deportivas de ocio y recreación. La topografía y los usos sintetizan la idea arquitectónica..."





Planta general

Propuesta de conjunto

Consolidamos y ratificamos la validez de la propuesta general del conjunto de la primera prueba, transitando una evolución en el camino a la optimización, motivada por la autocritica, la crítica de jurado y el asesoramiento puntual en temas singulares.

Se redefinieron los edificios, respetando las proporciones originales de llenos y vacíos, acotando medidas, pero manteniendo las tensiones, a nuestro juicio correctas. Como puntos singulares en la evolución se destacan: Una mejor relación funcional desde el INTA, con la Planta Piloto y la calle Capitán Giachino a partir de la apertura de un sendero vehicular controlado. El sistema peatonal principal de la propuesta se mantiene vigente y cruza por diferencia de nivel, mediante un puente-pasarela, el sector vehicular, sin encuentros conflictivos. Se redimensionaron los estacionamientos, mejorando su relación con el sistema de movimiento principal y optimizando la relación con el entorno inmediato y su conformación. Del estudio bioclimático y su

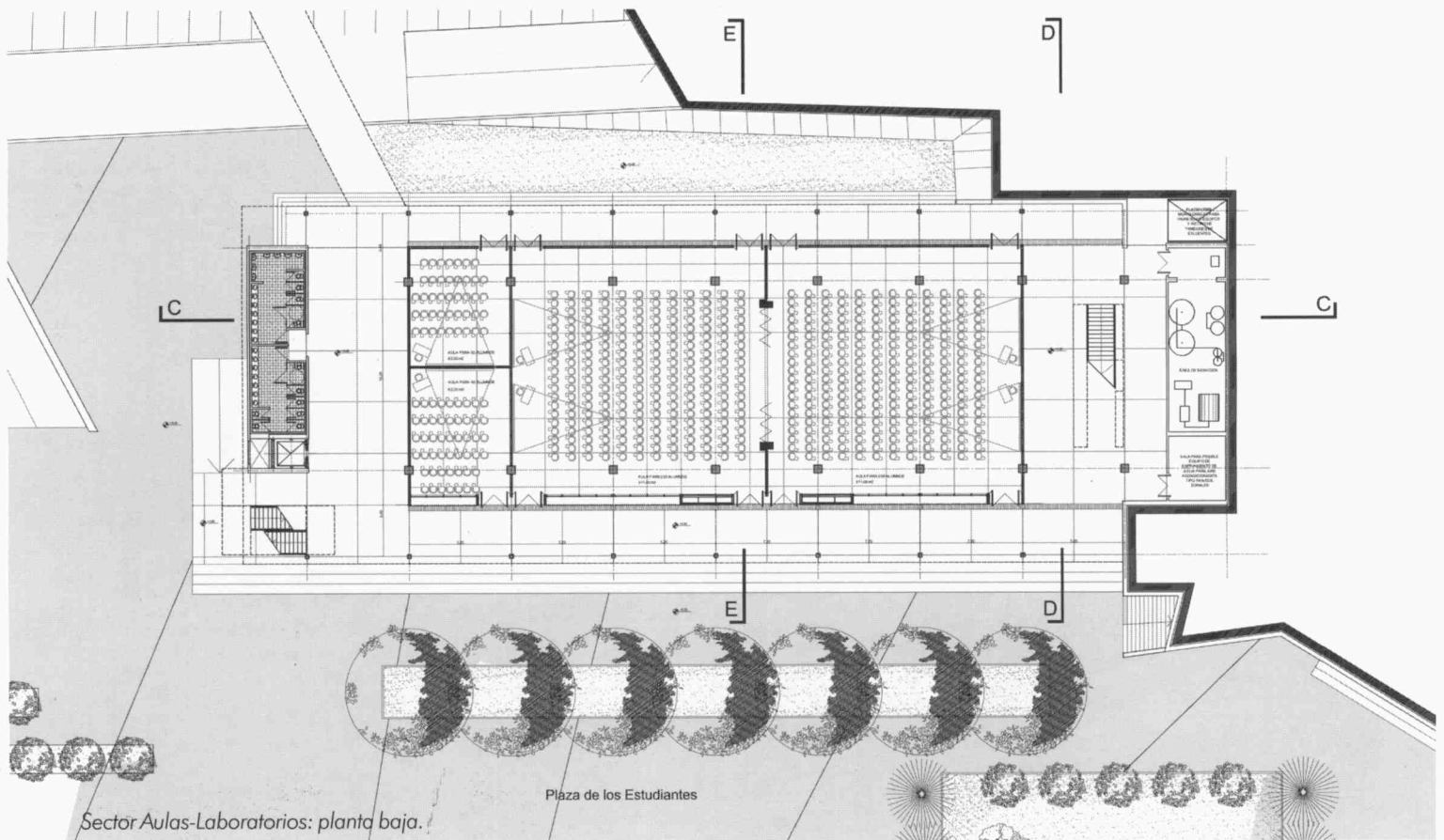
diagnostico, se redefinieron tamaños y materiales de solados exteriores (plazas / senderos) optando por materiales de menor masa, colores claros, y una participación mayor del verde en la vegetación. La forestación y la ubicación de masas, hiladas, etc. responden a la conjunción de las necesidades bioclimáticas, como barreras encauzadoras de viento, protección solar, generación de lugares sombreados etc. y la resolución a partir de un fino diseño paisajístico, acorde al sitio, a la vegetación de lugar y la cultura visual de los usuarios.

Los edificios

Aulas / Laboratorios / Planta Piloto

Haciendo uso de la flexibilidad y multiplicidad de actividades solicitada en las bases y teniendo planteados edificios claramente modulados, con un sistema de movimientos definido y abiertos a diversos usos, redefinimos el programa de la primera etapa constructiva motivo de la segunda prueba en la consolidación de un solo edificio contenedor de las Aulas solicitadas, los Laboratorio y la Planta Piloto, otorgando multiplicidad de usos en los sectores que las



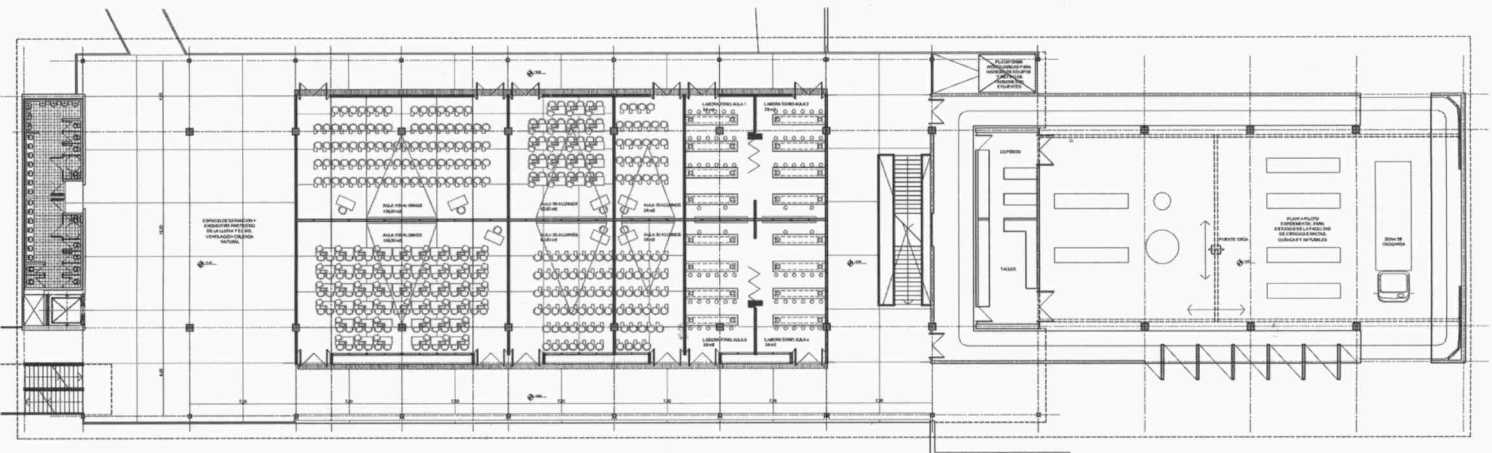


Sector Aulas-Laboratorios: planta baja.

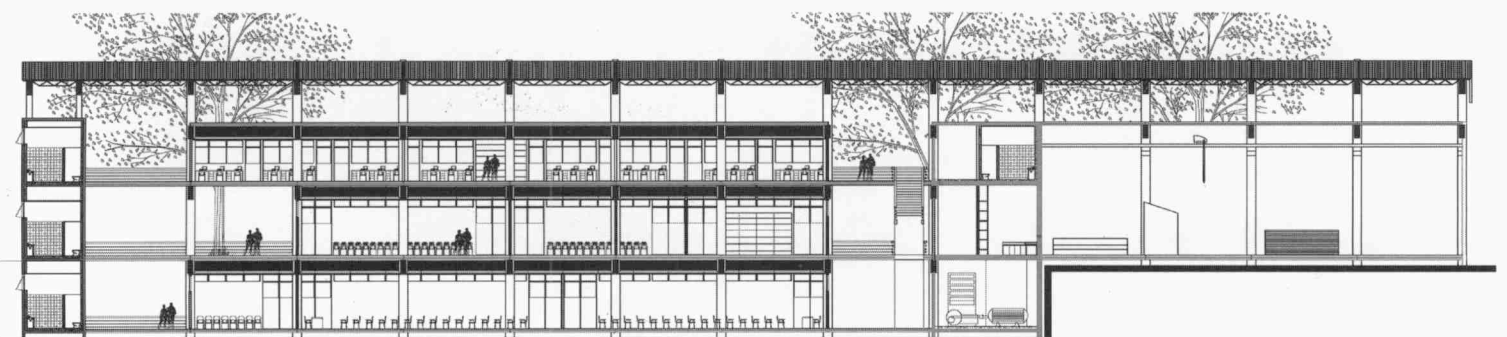
actividades lo permiten, manteniendo la singularidad en lo específico, sin interferencias. Imaginamos y proponemos un crecimiento del sector de los laboratorios, con una superficie estimada de 1000m².
 en las proyectadas aulas de carácter "transitorio" e inespecífico y la reubicación oportuna de las mismas, en nuevos edificios en etapas posteriores. Una clara y abarcativa modulación (1,20x1,20) cerramientos livianos y removibles, conformados por paneles con capacidad aislante y una búsqueda estética de edificio educativo y localista, potencian

la decisión. Mantenemos el edificio de perímetro semicubierto y sombreado, de movimiento fundamentalmente horizontal, jerarquizando la galería hacia a la plaza, por actividad y por orientación, dejando los espacios de usos principales, protegidos en el sector central. En el nivel medio del edificio se genera una "lugar de sombra", que conecta y acerca mediante una pasarela, con el nivel +0.00 de la futura "Plaza de la Institución" y actual ubicación del Rectorado y grupo de aulas en utilización en la actualidad.

Este nivel concentra aulas, de igual manera que el nivel -5.00,



Sector Aulas-Laboratorios: planta 1er piso y corte longitudinal.





Sector Aulas-Laboratorios: vista y corte transversal.

nivel de la "plaza de los estudiantes". Ambas plantas aportan el mayor movimiento estudiantil.

Los laboratorios en el nivel +5.00 otorgan un carácter más tranquilo, de menor movimiento, pero relacionado y participe del ámbito principal de la propuesta. Están planteados con los boxes de investigación como "fuelle" con la galería perimetral, filtrando de impurezas el espacio propio de los laboratorios, proyectando su sector más duro de mesadas y ubicación de ductos para provisión de gases y fluidos corriendo en sentido longitudinal del edificio, flexibilizando el acople de módulos de los laboratorios y proveyendo plenos para las instalaciones hoy previstas, dando lugar a futuras necesidades no contempladas.

El Comedor Estudiantil

La propuesta y justificación de su implantación se apoya en premisas acordadas.

Su ubicación en la "banda blanda" de actividades y usos relacionados al ocio y la recreación.

Es una caja estructural de hormigón armado y una participación importante de la madera en tabiques y carpinterías, con tratamiento ignífugo transparente. Las columnas del salón comedor aluden al bosque y la madera, típicos de Misiones. La materialización del crecimiento, en tabiquería móvil, colabora en el futuro crecimiento otorgando la flexibilidad

de "correr" el borde.

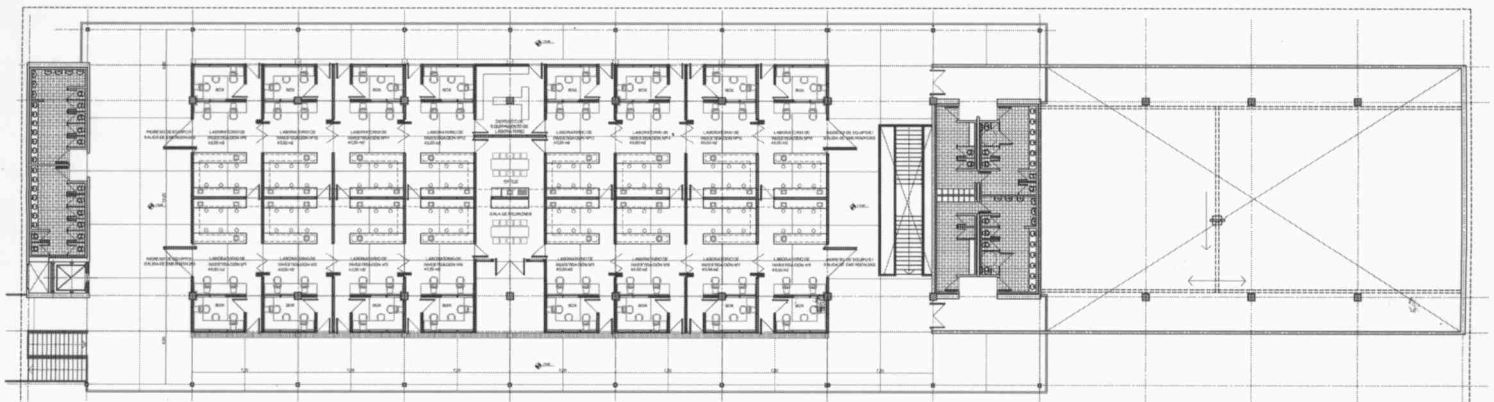
Otorgar el carácter de "mirador" elevado, participando visualmente de 360° de rica naturaleza, variedad de deportes y movimiento estudiantil, conservando una serena equidistancia de todos los edificios en la materialización de la Propuesta General del Campus, motivo esencial del concurso. Se concreta con una contundente forma final.

Un cuadrado con servicios en el centro, dejando libre el perímetro para el Comedor-Mirador. Su crecimiento está planteado en dos instancias posteriores, la primera por duplicación del módulo en espejo, y la conformación de la forma final, la última por cerramiento de superficies semicubiertas en planta baja, otorgando otra opción a los usuarios

La primer etapa

La etapa de construcción solicitada en la segunda prueba, logra dar forma a la primer "Plaza de los Estudiantes", consolidándose con identidad propia, a partir de los edificios de Aulas-Laboratorios, el Salón Comedor y un terraplén verde escalonado como colaborador espacial, asumiendo en la transición constructiva el rol de Anfiteatro y lugar de encuentro sombreado de los alumnos.

La primer Plaza de los Estudiantes, la relación con el INTA y la conexión funcional con los edificios existentes, aportan un primer paso a la consolidación del Campus Universitario ■

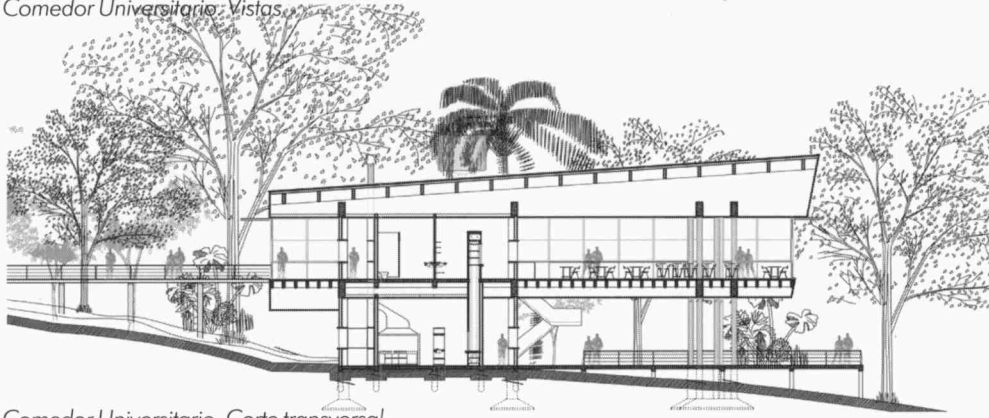


Sector Aulas-Laboratorios: planta 2do piso y vista longitudinal.

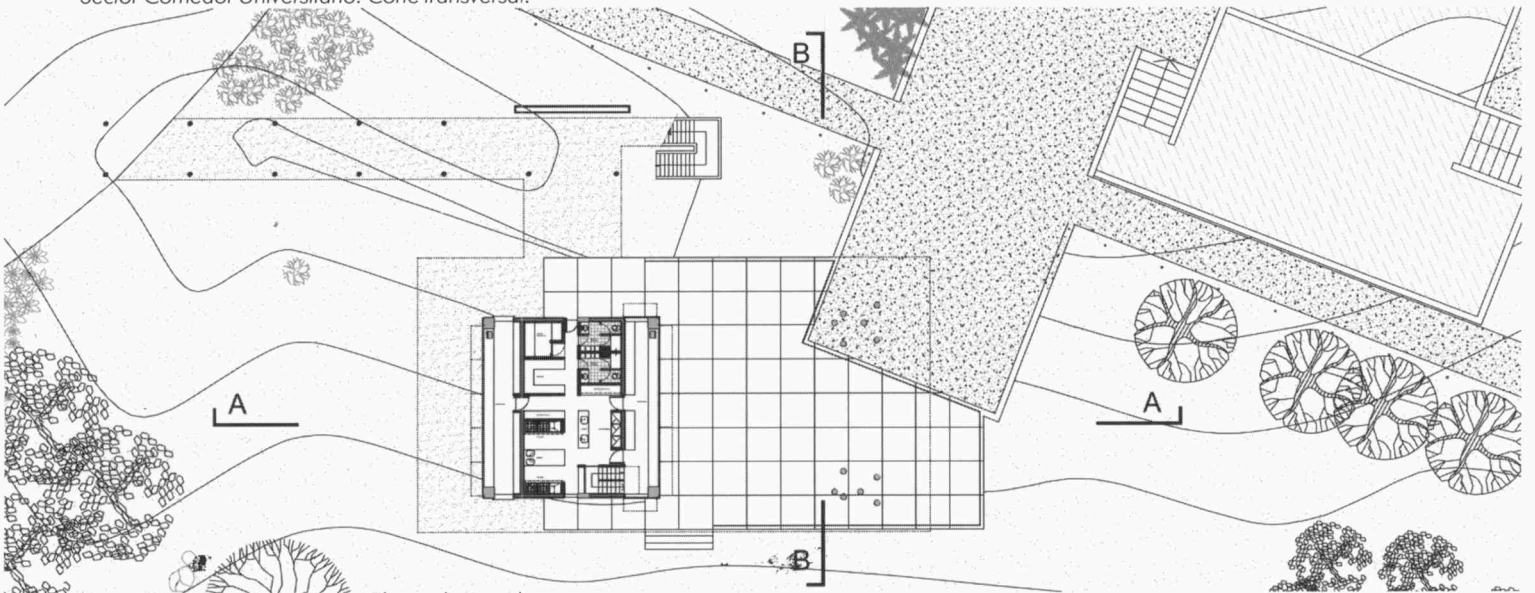




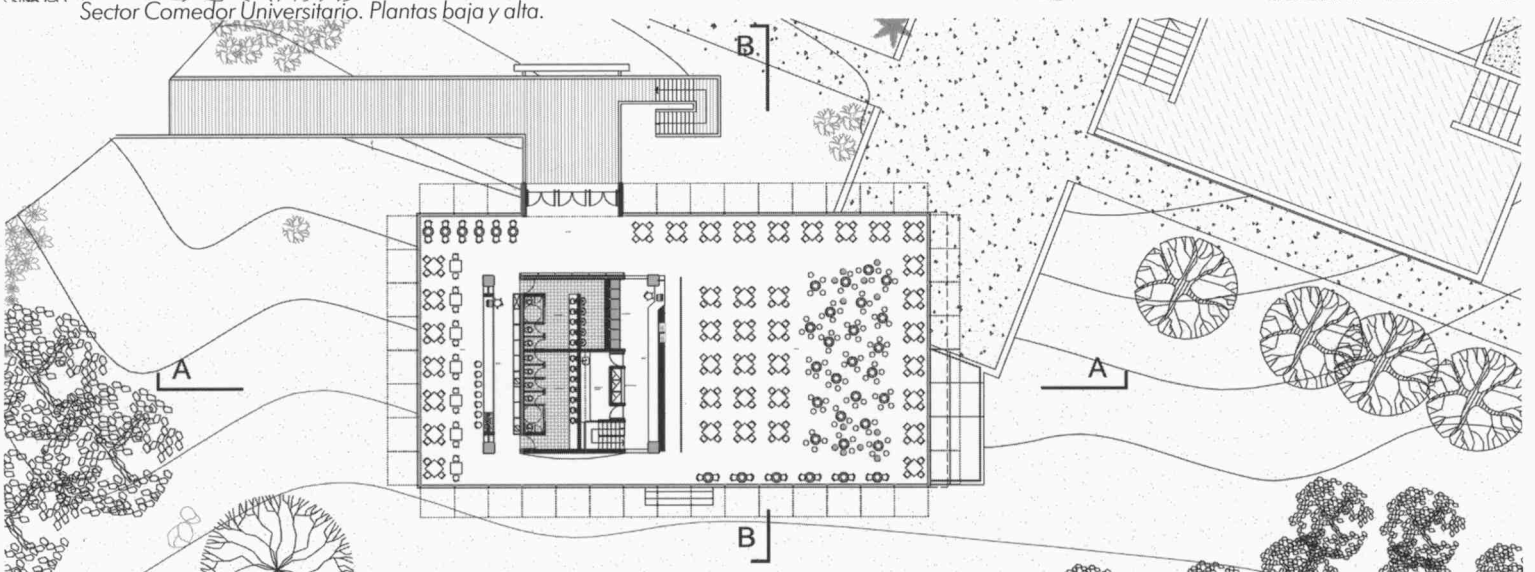
Sector Comedor Universitario. Vistas.



Sector Comedor Universitario. Corte transversal.



Sector Comedor Universitario. Plantas baja y alta.





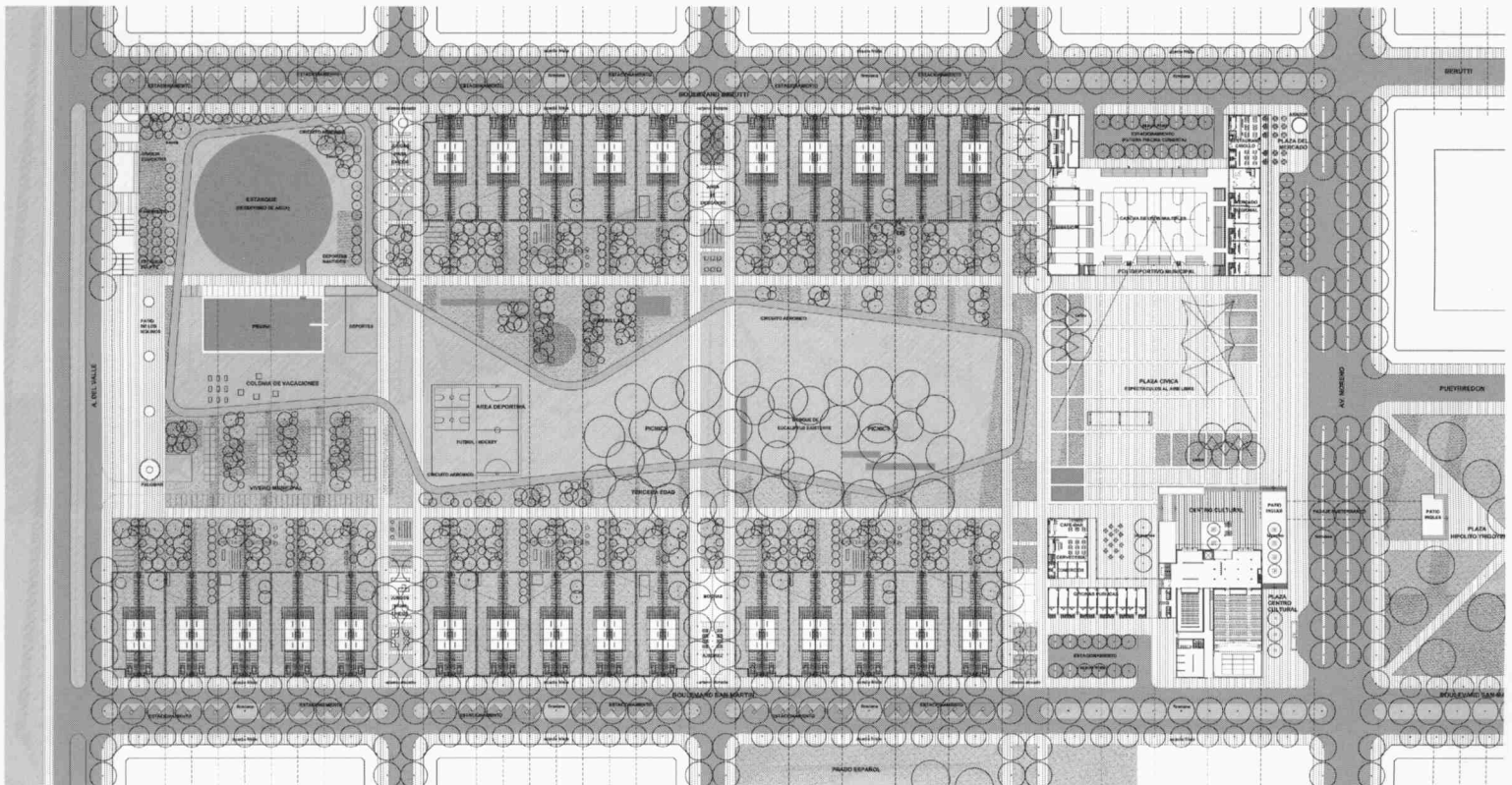
Concurso Provincial de Ideas y Croquis Preliminares Parque Urbano de Brandsen

Comitente: Cooperativa de Provisión de obras y Servicios Públicos de Brandsen Ltda.
Entidad organizadora: Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires Distrito 1
Auspiciantes: Federación Argentina de Entidades de Arquitectos
Jurados: Arq. Carlos Mendizábal
 Arq. Carlos Berdichevsky
 Arq. Roberto Saravi Cisneros
 Arq. Eloy Galarregui
Asesor: Arq. Rodolfo Morzilli
Secretario CAPBA 1: Arq. Raúl Barandarian

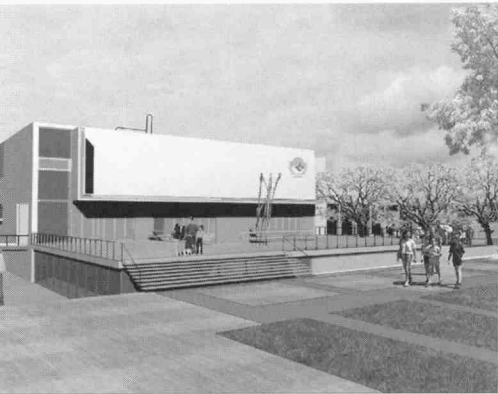
F.A.D.E.A. (Federación Argentina de entidades de Arquitectura); y declarada de «interés Municipal» según decreto N° 359/2003. «Consciente de la oportunidad del crecimiento de Brandsen y en consonancia con el desarrollo del Plan Estratégico de Brandsen, que en colaboración con el Municipio, la Dirección de Asuntos Municipales, de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de La Plata, junto al Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires / Distrito 1, encara esta iniciativa de promover un Concurso Provincial de Ideas y Croquis Preliminares del Parque Urbano de Brandsen, como una forma de realizar los sueños e impulsar las expectativas por el bienestar de sus habitantes y el arraigo de las generaciones futuras.» Para la realización de este concurso y para su funcionamiento posterior se requerirá de la contratación de gran cantidad de personal, situación tan necesaria en las circunstancias actuales que vive nuestro país afectado por el más alto nivel de desocupación en su historia. Este es el testimonio de nuestra confianza por el futuro de la Provincia y de Brandsen mismo continuando con nuestro tradicional apoyo a los dos pilares básicos: la educación y la cultura. «No dudamos que un concurso de arquitectura es un hecho cultural, descontamos que surgirán ideas brillantes pero también realistas, que harán posible que el sueño de hoy sea mañana una realidad.»

Síntesis de las bases del concurso

El Concurso Provincial de Ideas y Croquis Preliminares para un Parque Urbano, viviendas y equipamiento, fue promovido por la Cooperativa de Provisión de Obras y Servicios Públicos de Brandsen Ltda.; organizada por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, Distrito I; auspiciado por



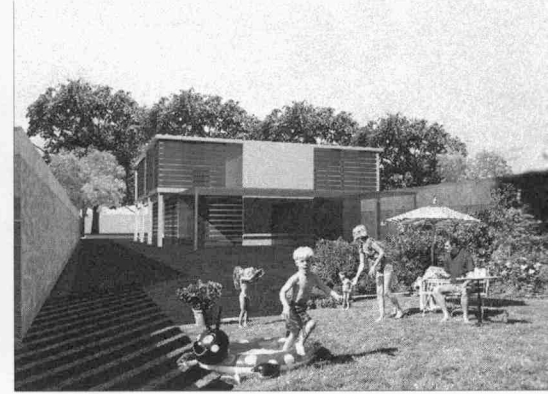
Primer premio. Axonometría y planta general.



Centro Cultural y Plaza Cívica.



Paseo peatonal



Vivienda y Parque

PRIMER PREMIO. AUTORES: Arq. Roberto **Germani**, Arq. Evohé **Germani**, Arq. Pablo **Germani**, Arq. Horacio **Morano**, Arq. Inés **Rubio**, Arq. Leandro **Moroni**. **ASOCIADO:** Arq. Guillermo **Castellani**. **COLABORADORES:** Arq. María Victoria **Basile**, Arq. María Eugenia **Hutter**, Luciana Verónica **Tenas**, María Laura **Torres**.

Memoria

La región

Reconociendo la potencialidad de Brandsen como punto estratégico de la región, tanto por su ubicación geográfica como por su actividad productiva, creemos posible imaginarse una ciudad con un nuevo rol regional, que asentada en sus valores e historia de pueblo, se proyecte como un municipio de fuerte dinámica y movilidad social, ofreciendo nuevos modos de vida, trabajo y producción.

La ciudad

El parque urbano se inscribe en un sistema de espacios verdes y públicos mediante un circuito que integra los siguientes eventos: el Parque lineal del ferrocarril, el Centro Cívico, la Plaza H. Irigoyen y el nuevo Parque Urbano, culminando en un Recreo/Balneario Municipal a orillas del saneado Río

Samborombón, generando un recorrido turístico que articula Ferrocarril-Ciudad-Campo-Río.

El parque

La composición del Parque se toma de la Trama existente garantizando la continuidad peatonal, mediante la incorporación de Plazas Lineales que además de conectar ambos bordes (Barrios Los Naranjos y Los aromos), actúan como Plazas de escala barrial para las nuevas viviendas.

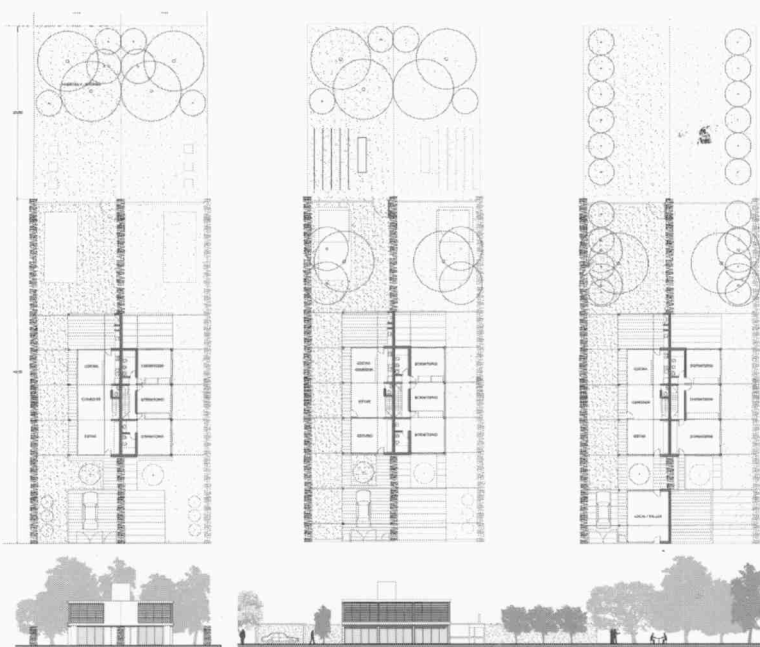
A la ciudad se le responde con ciudad. Los 50 lotes de 600 m² de las viviendas, se encuentran en igual situación urbana.

Disponen sus frentes hacia las calles existentes aprovechando el tendido de infraestructura. Los contrafrentes abren hacia El Parque, Incorporando el Espacio Privado al Espacio Público a través de Jardines y Huertas.

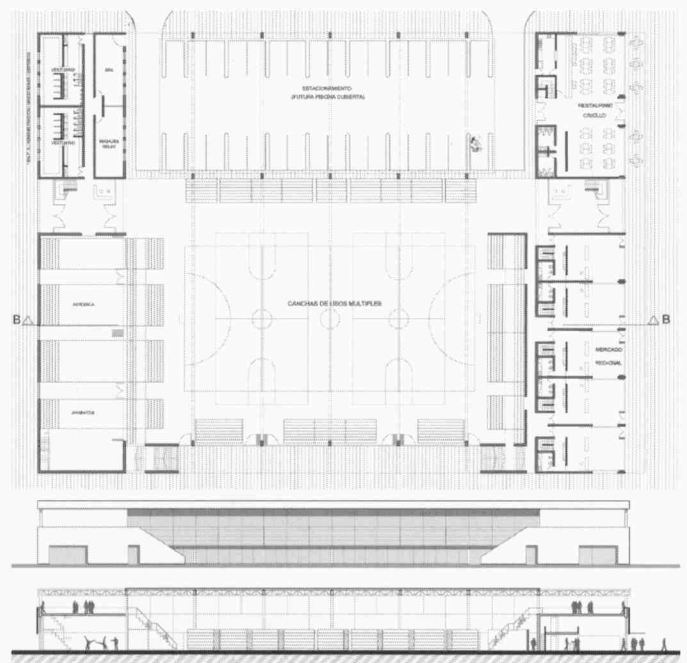
La vivienda hace Paisaje: «se urbaniza el Parque y se parquiza lo urbano».

La antigua fábrica

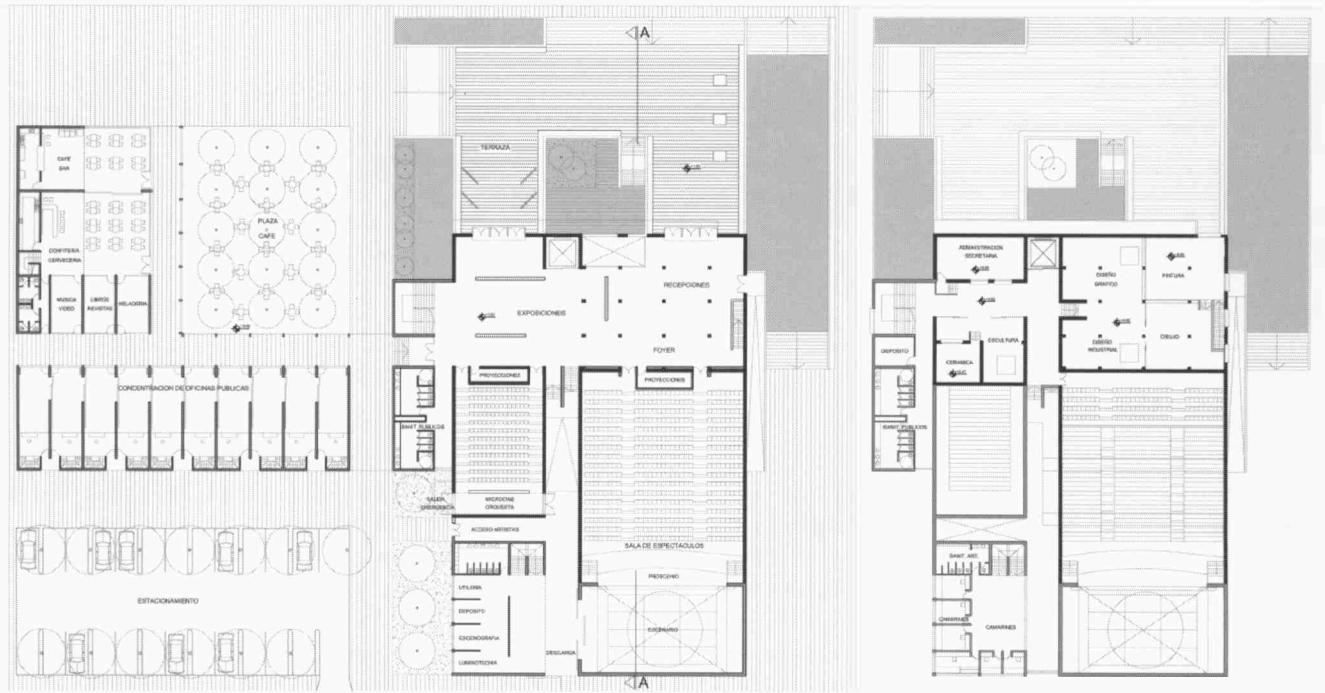
El edificio de la antigua fábrica Dulesnea, se rescata como edificación emblema del Parque, transformándolo en el Centro Cultural donde se concentra toda la actividad creativa pedagógica y «productora» de conocimiento y cultura ■



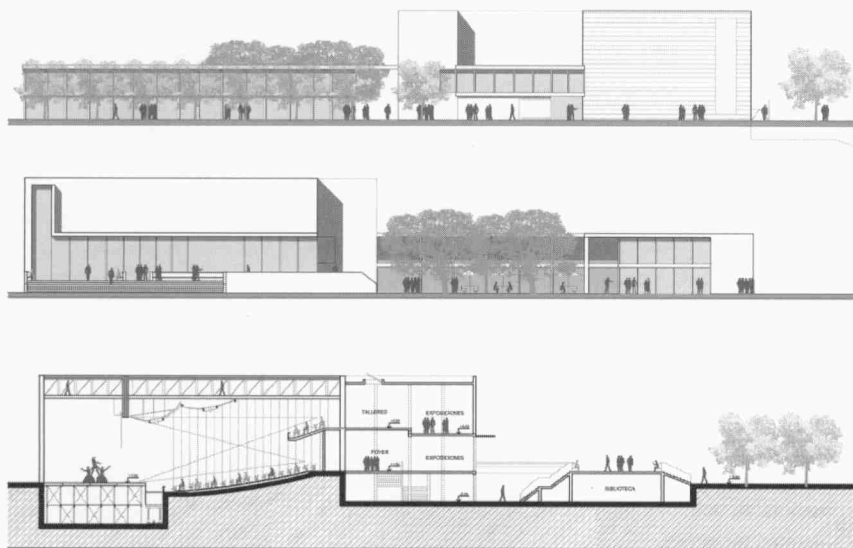
Vivienda familia tipo, vivienda/estudio y vivienda/trabajo.



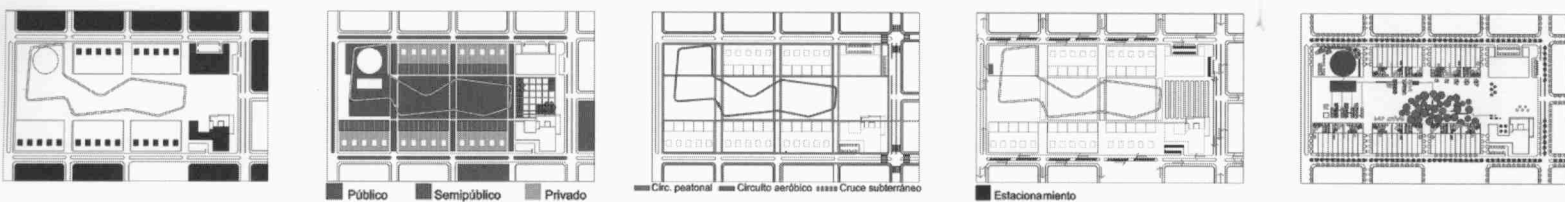
Polideportivo Municipal/Mercado de productos regionales. Planta, vista desde plaza cívica y corte B-B



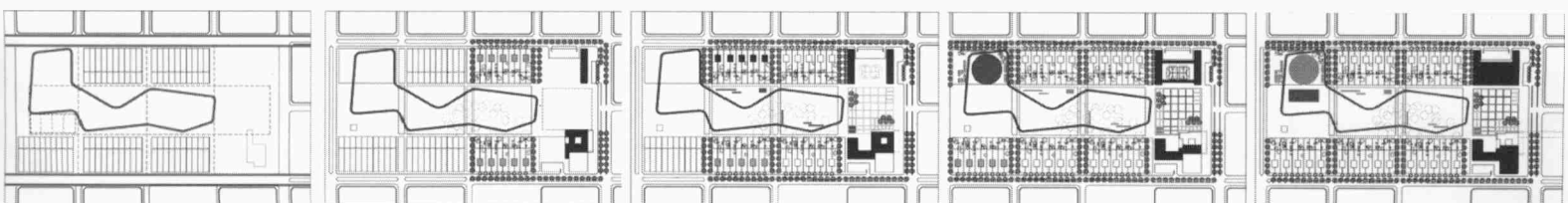
Centro Cultural. Escuela de artes y oficios / Concentración de oficinas públicas / Equipamiento comercial. Plantas 0.00/+1.30y +4.60/ +5.40mts



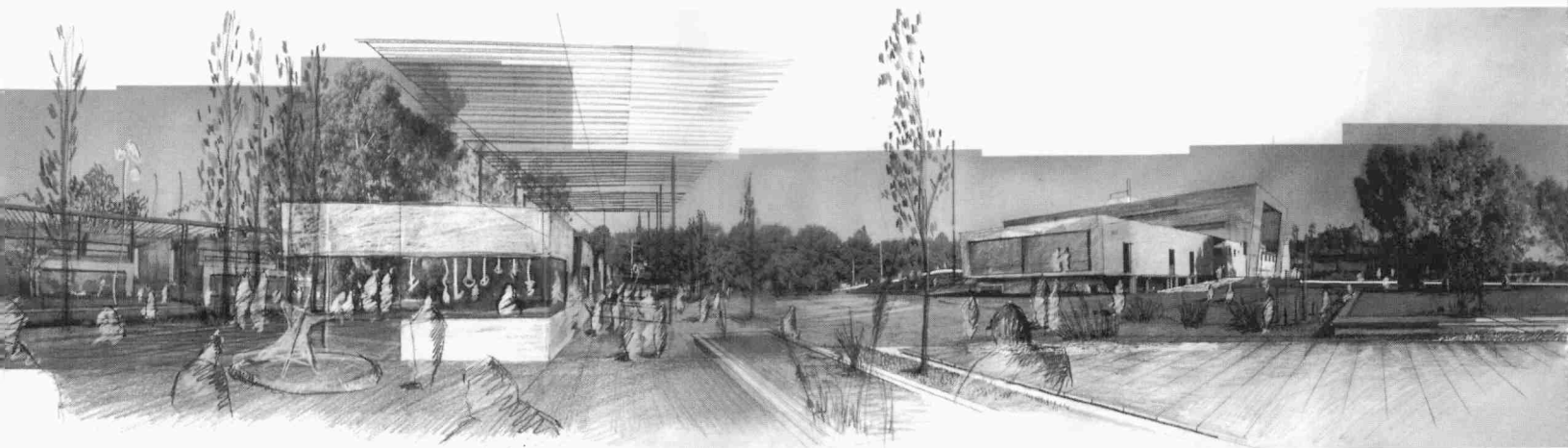
Centro Cultural. Escuela de artes y oficios / Concentración de oficinas públicas / Equipamiento comercial. Vistas desde Bvd. Sa Martín y desde Plaza Cívica, corte A-A y PLanta -2.00 mts.



Esquemas de llenos y vacíos, espacios verdes, movimiento peatonal y vehicular y forestación.



Esquemas de etapabilidad: a): infraestructura y subdivisión. b y c): 1era y 2da etapas de forestación, viviendas y edificios culturales y deportivos. d): completamiento de forestación y edificios y estanque. e): completamiento y pileta olímpica



2º PREMIO. AUTORES: Arq. Enrique **Speroni**, Arq. Gabriel **Martínez**. **EQUIPO DE DISEÑO:** Juan Martín **Flores**, Lisandro **Sandez**, Rodrigo **Gras**. **COLABORADORES:** Roberto **Quiroga**, Cecilia **Elichirigoity**, Cristian **Díaz**. **ASESOR:** Ing. Agr. Pablo **Frangi**.

Introducción

Encuentro entre la naturaleza y el hombre.

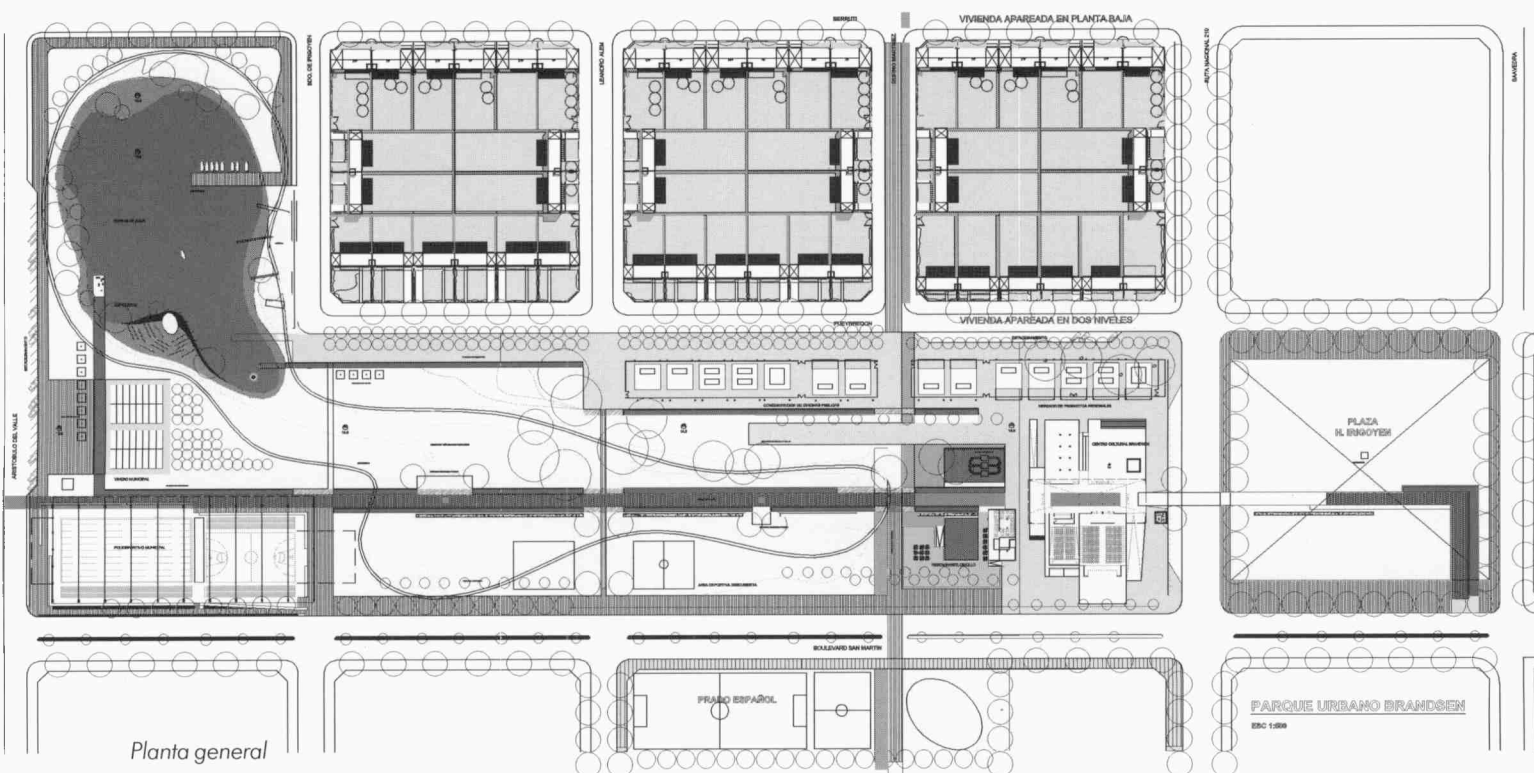
La escala urbana de este caso particular, permite proponer una estrecha vinculación entre las actividades de tipo educativo cultural y el franco contacto con la naturaleza. Se intenta rescatar esta circunstancia como un rasgo de calidad de vida, propiciando un «ecosistema urbano» donde confluyen las fuerzas sociales y económicas con los recursos naturales en una convivencia armónica. Todo esto dentro de un predio con rasgos propios de paisaje pampeano, enriquecido a partir de una forestación ya consolidada y la antigua huella de un edificio industrial que será puesto en valor para dar respuesta a requerimientos culturales. En la operación prevista convergen acciones sobre el espacio público y otras de carácter privado.

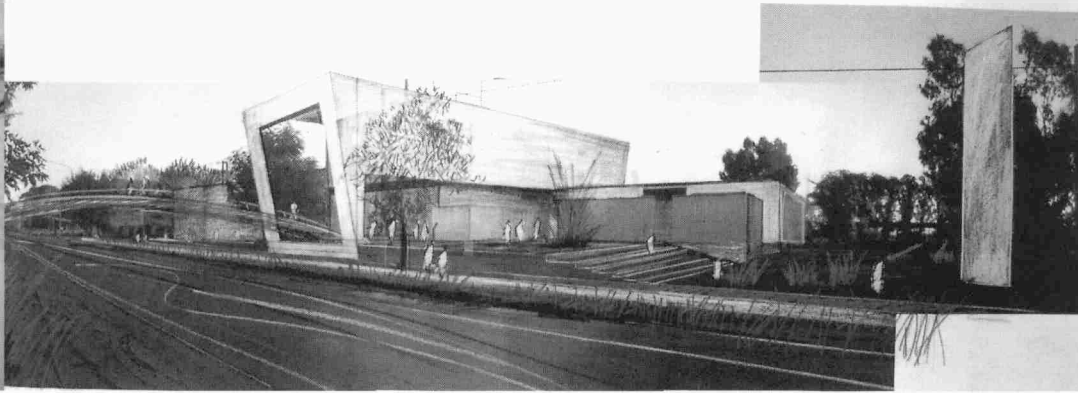
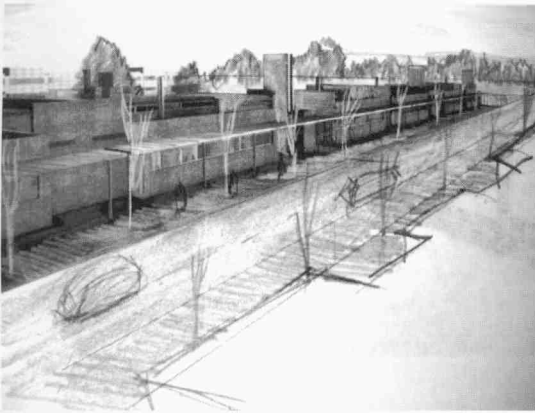
La formulación del equipamiento cultural y la definición de un parque de carácter urbano, además de constituirse en un atractivo, per se, para toda la población e incluso para ciertos flujos turísticos, propicia el asentamiento de viviendas en su entorno inmediato.

Con la incorporación del tema vivienda, como emprendimiento privado, se consolidará buena parte del área a intervenir. Las nuevas viviendas, asociándose a la trama urbana existente, enriquecerán y regenerarán este sector de la ciudad.

Viviendas

El loteo ocupa tres manzanas como continuación de la trama urbana en el sector nor-noroeste del predio, donde se agrupa la cantidad de viviendas requeridas en el programa. Esta alternativa, además de buscar la integración de las nuevas viviendas con la trama preexistente, permite una razonable flexibilidad en el planteo de las etapas. Se proponen dos tipologías de vivienda. Una en planta baja con frente a la calle Berruti y a las transversales y la otra, que enfrenta al parque, que se resuelve en dos niveles. Se intenta, de esta manera, dar respuesta a dos situaciones diferentes, una escala barrial existente y una nueva escala, más adecuada a su condición de frente urbano, sobre el parque.





Las viviendas de una planta, de 86 m², se agrupan de a dos para aparear servicios y utilizar la medianera como apoyo. De esa manera, se libera el resto de la superficie, permitiendo un armado flexible de las áreas de uso.

Las viviendas de dos plantas, de 100 m², también aparean servicios y escaleras sobre la medianera común y proponen un balcón terraza que se beneficia de las vistas sobre el parque. Constructivamente, se plantean con un sistema tradicional racionalizado de muros portantes de bloques de hormigón, cubiertas de losetas pretensadas livianas y carpintería metálica.

Equipamiento urbano

Centro Cultural y Escuela de Artes y Oficios

Se propone el reciclaje del edificio A, con la particularidad de transformarlo en un espacio permeable a los flujos de público que recorren el parque, resolviendo además la conexión del conjunto PUB con la plaza Hipólito Irigoyen y el casco de la ciudad con un puente peatonal liviano.

Se plantea un gran espacio semicubierto atravesable, a la manera de hall urbano, integrado a la plaza cívica, que da acceso al centro cultural, a la escuela de artes y oficios y se alinea con el eje que estructura todo el diseño del PUB.

Mercado de productos regionales y concentración oficinas publicas

La idea de agrupar bajo un mismo techo, tanto el mercado de productos regionales como las actividades de oficinas públicas, significa recrear la actividad de los viejos mercados de fines del siglo XIX, donde la gente podía discurrir y desarrollar diversas actividades dentro de un ámbito común, participativo, variado.

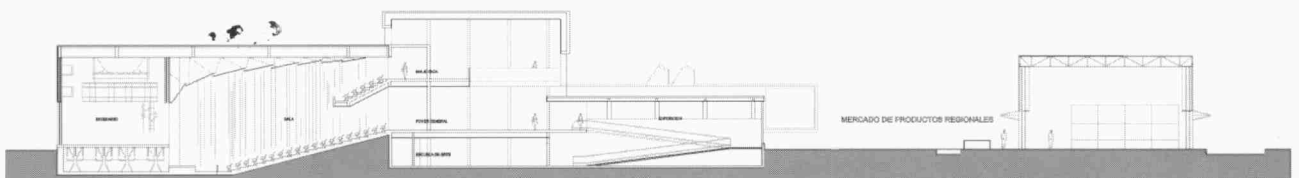
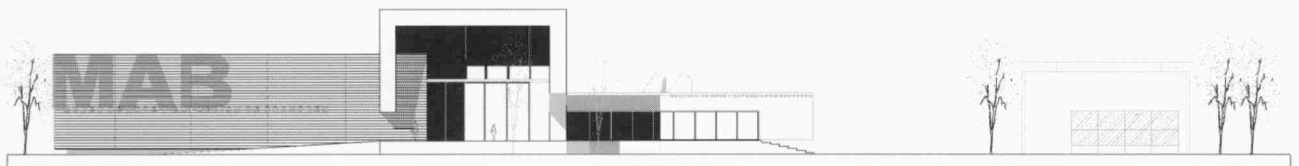
Plaza Cívica

El playón de la plaza cívica sintetiza las vinculaciones entre el Centro Cultural, el mercado y el equipamiento gastronómico. Se propone como el ámbito de actividades programadas y casuales del conjunto.

Formando parte del equipamiento, dos reservorios de agua dan origen al trazado de canales que acompañan los recorridos del parque.

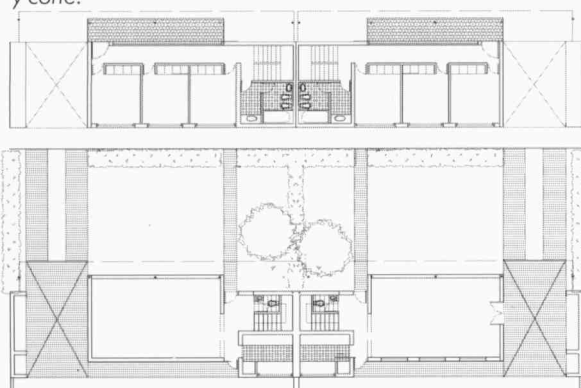
Polideportivo Municipal

Se ubica en la esquina de Boulevard San Martín y Aristóbulo del Valle, actuando como remate de la composición del parque. A futuro, se prevé la cobertura de la pileta y las canchas ■

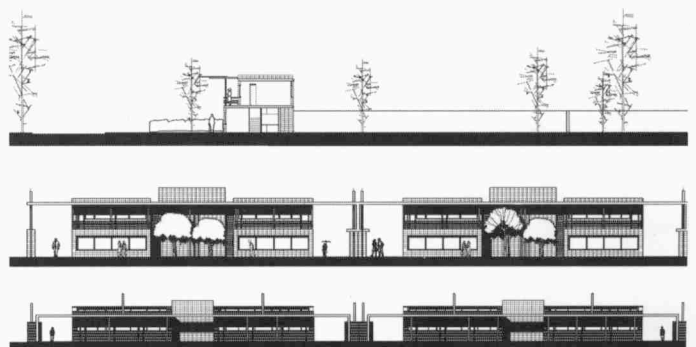


Centro Cultural y Escuela de Artes y Oficios. Vista desde Ruta 210 y corte.

Mercado de Productos Regionales. Vista desde Ruta 210 y corte.



Viviendas. Planta, corte y vistas.





3º PREMIO. AUTORES: Arq. Ricardo **Ripari**, Arq. Alejandro **Gutiérrez**, Arq. Oscar **Lorenti**, Arq. Ignacio **López Varela**. COLABORADORES DE PROYECTO: Arq. Juan Marcos **Basso**, Arq. Carlos Manuel **Menna**. COLABORADORES: Arq. Gabriela **Meroni**, Arq. Ana Laura **Senosiain**, Santiago **David**, Agustina **Bonin**. ASESOR: Agrimensur Dario **Riedel**.

Memoria

Comprender que el eje del concurso era «la vivienda» individual dentro de un parque público, encontrando los distintos espacios de transición, resultado decisivo a la hora de abordar la resolución del proyecto.

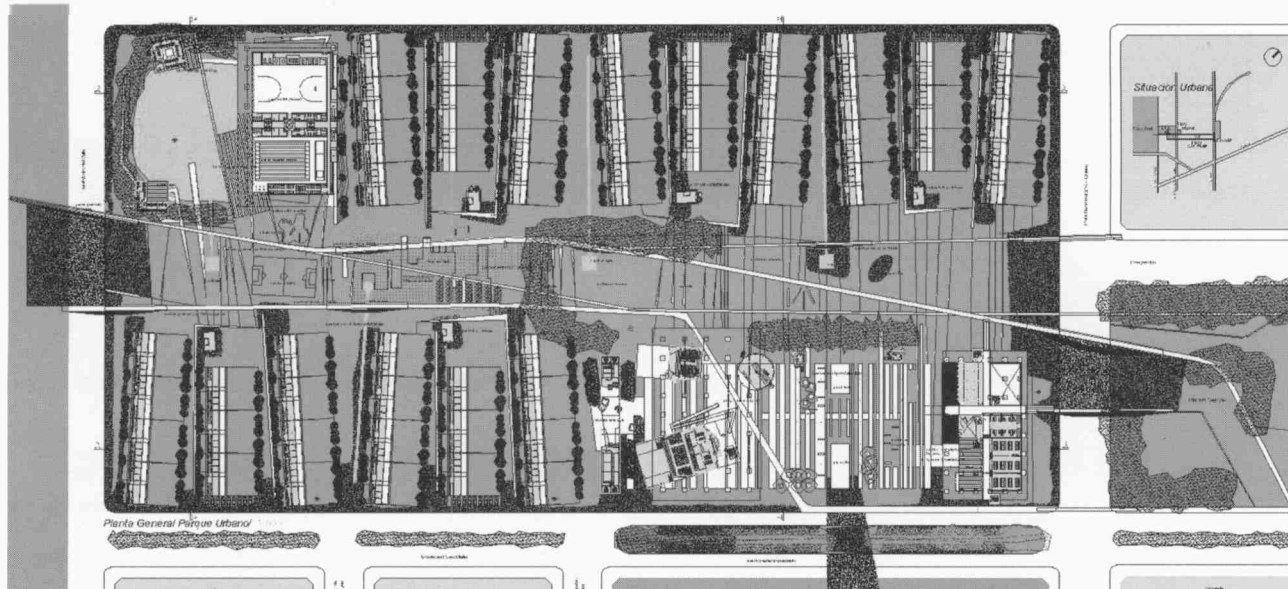
En una ciudad tan ligada al campo como Brandsen parece acertado diseñar una vivienda desarrollada en una sola planta, con expansión a la gran galería que se conecta con el verde (esta toma los 20 metros de ancho del terreno que tiene

20m x 30m), incorporando el diseño bioclimático.

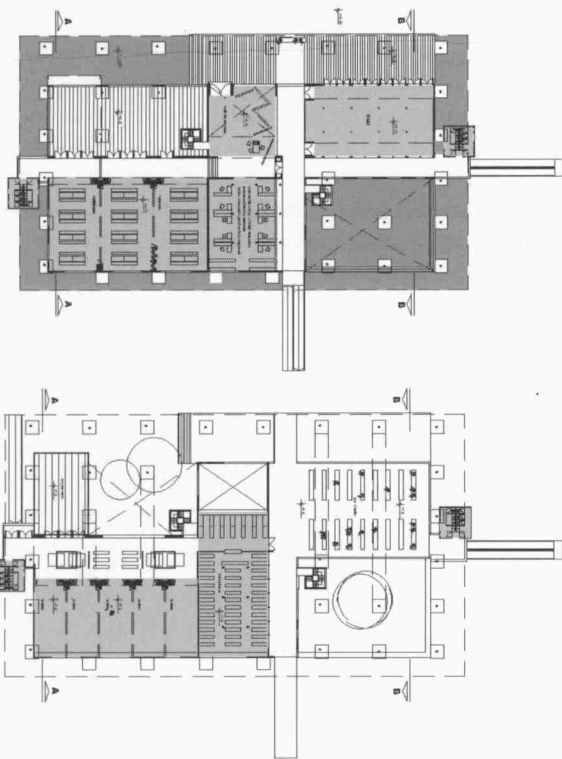
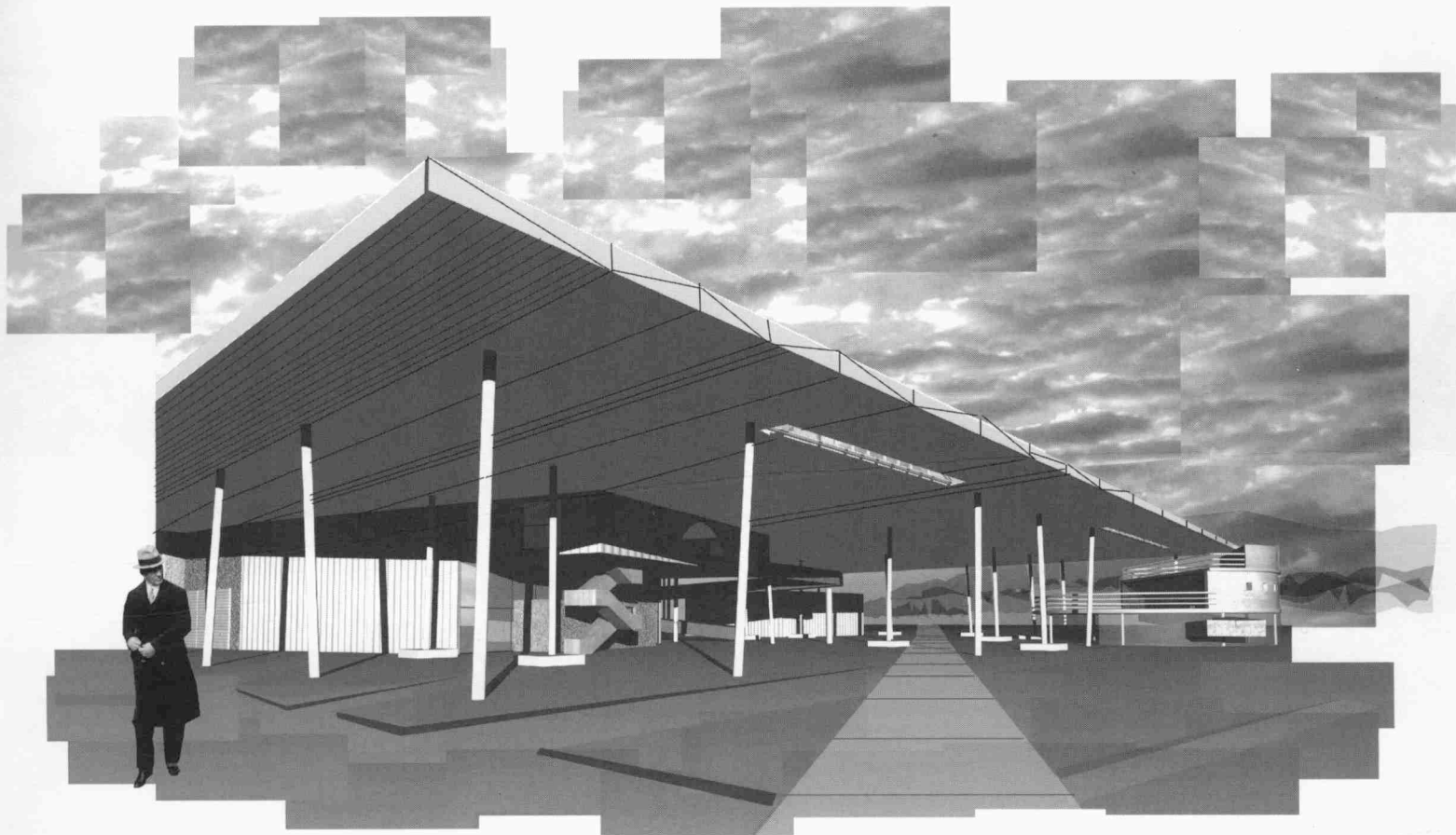
Reelaboramos la manzana tradicional, proponiendo un esquema de 3 tiras, que incorpora al barrio al uso del parque, así conviven de manera ingeniosa «lo público y lo privado» sirviendo de transición entre uno y otro.

Los edificios de usos públicos se organizan en tres plazas cubiertas, incorporando los conceptos de Etapabilidad y Adaptabilidad:

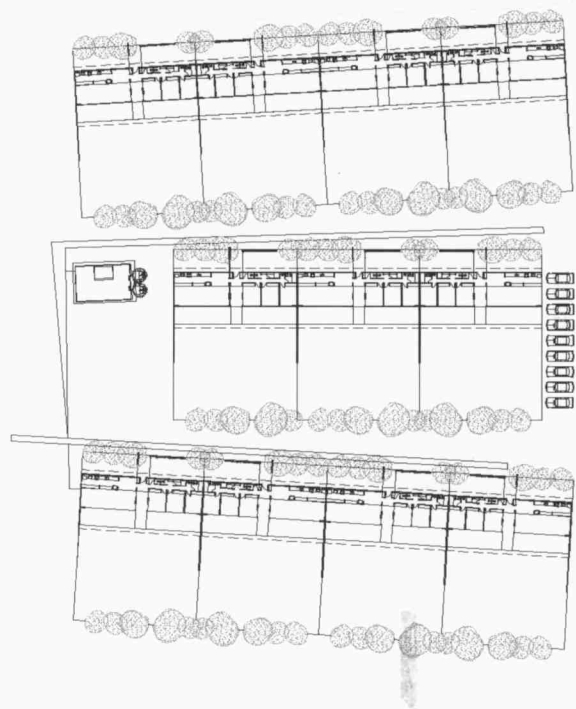
- * La Plaza Cubierta de la Producción. En el antiguo edificio de la ex-usina Láctea. Donde se proyectó la nueva sede de la Cooperativa, con actividades dedicadas a la Producción y a la Educación
- * La plaza Cubierta de la Cultura... Un gran techo alberga el espacio de expresiones culturales. Este ámbito participa de la plaza Cívica, que a su vez incorpora espacialmente al Prado Español.
- * La plaza Cubierta de la Recreación y el deporte, se localiza sobre la laguna al final del recorrido ■



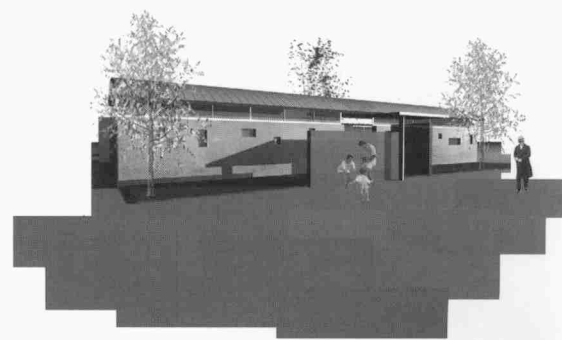
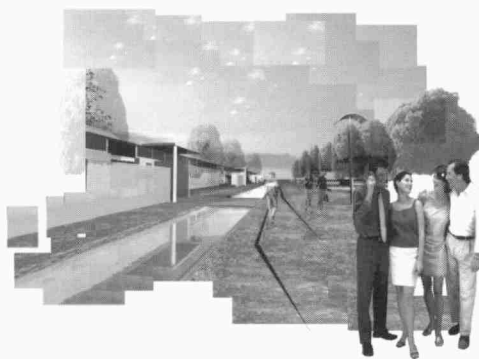
Planta general

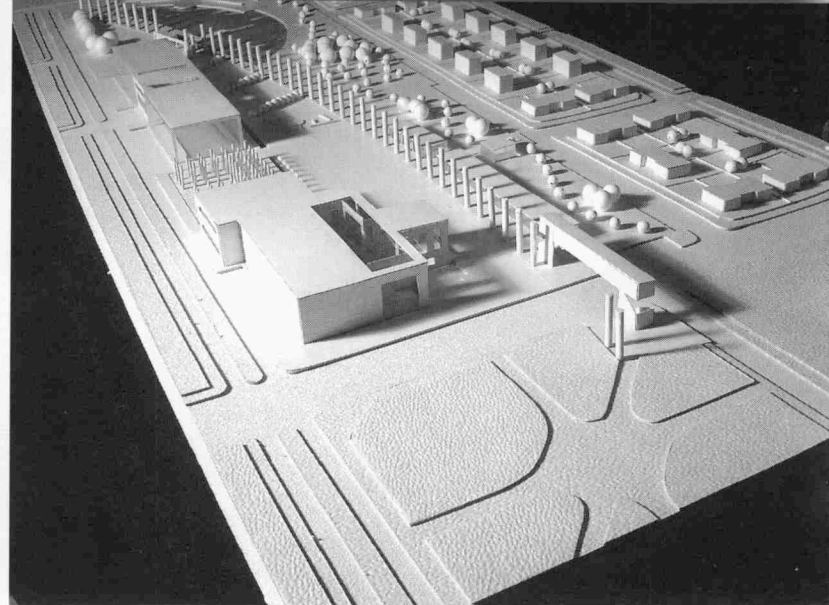
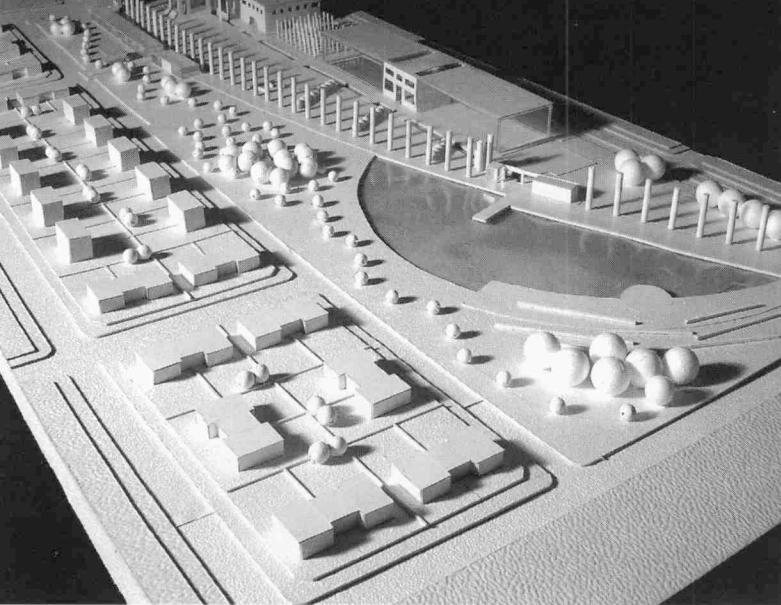


Centro Cultural. Plantas baja y primer piso.



Manzanas de viviendas. Planta.





MENCION HONORÍFICA. AUTORES: Arq. Horacio **Alcuaz**, Arq. Mariela **Ardaiz**, Arq. Gabriela **Fortuna**, Arq. Teresa **Zweifel**, Ing. agrónoma Carolina **Gallo**. COLABORADORES: Sr. Raul **Acuña**, (fotografía); Arq. Sol **Alcuaz**, Sr. Joaquín **Alcuaz**, Srta. Gabriela **Juchet**, Sr. Lautaro **Bruno**, Srta. Ana **Gomez Pintus**.

Memoria

La propuesta urbana incorpora el reordenamiento de las especies arbóreas sobre todos los espacios verdes de la ciudad, incluyendo el camino al Puente de Hierro, las vías circulatorias principales y la recuperación de los boulevares San Martín y Mitre.

La implantación es un gesto contenido en la curva de enlace imaginaria desde las plazas urbanas que ingresa al parque encontrando en su otro extremo el Puente de Hierro. Se prevé

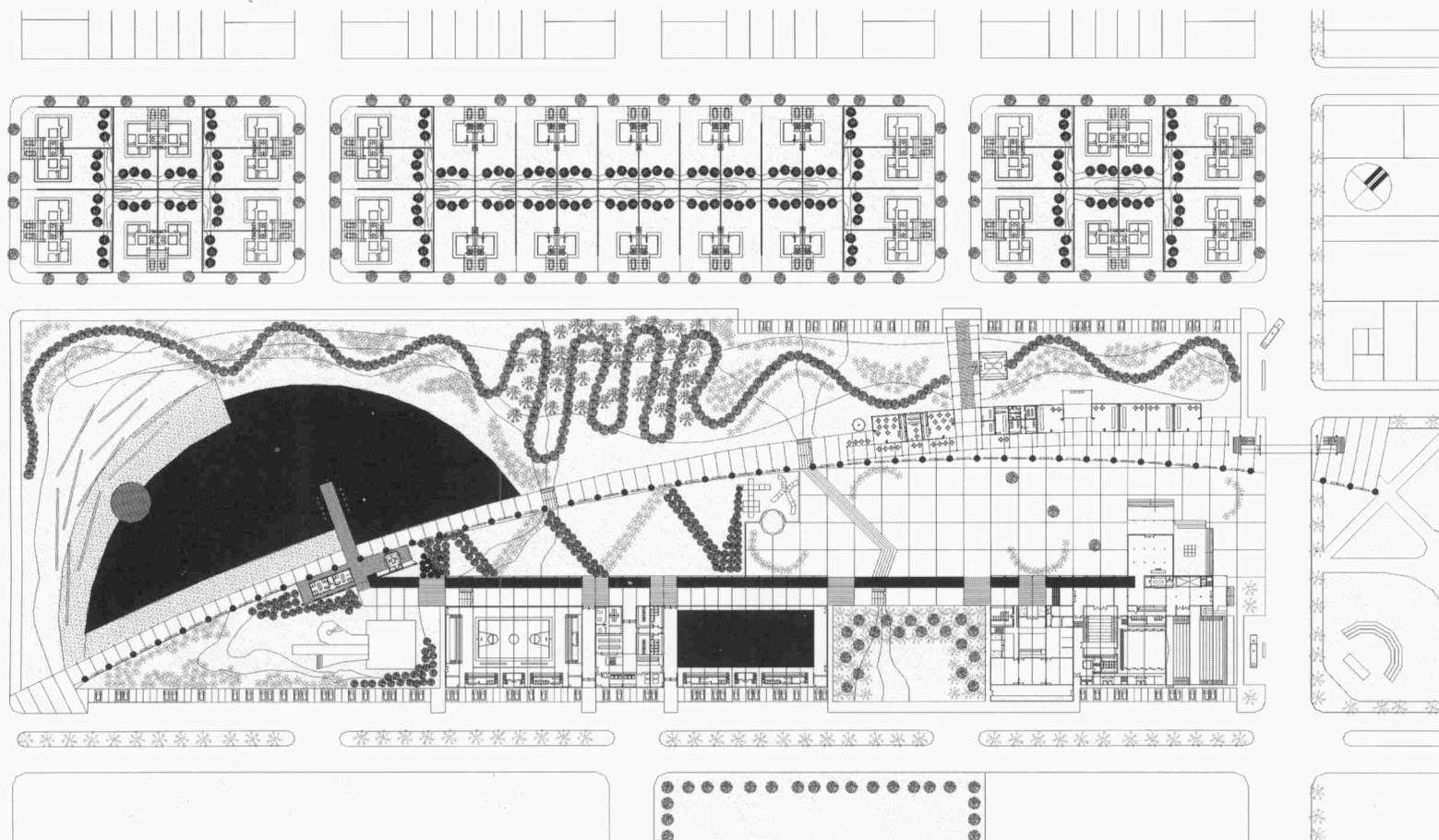
un puente peatonal que cruza desde la plaza H. Irigoyen. El proyecto estructura diferentes paseos en función de usos, movimientos y búsquedas de descanso y estar. La materia vegetal, elemento conformador espacial, permite lecturas de llenos y vacíos o pantallas de color y forma, que varían durante el año.

La plaza cívica es un espacio simbólico en su composición y materialidad.

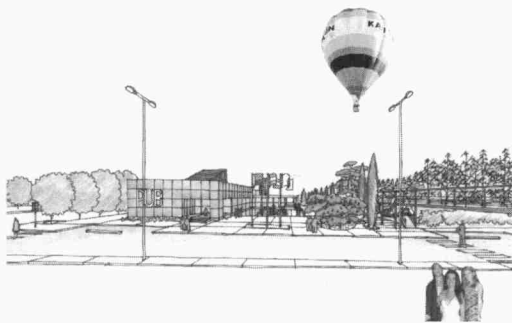
Las actividades náuticas se localizan en la parte posterior del circuito al que se accede a través de un canal de agua que recorre la circulación de caminos rectos o por la curva de enlace que permite el acceso al anfiteatro.

Los edificios del parque se proponen como piezas regulares de placas de hormigón, vítreas o metálicas de cerramientos sutiles y exactos.

Las viviendas se ubican del otro lado del bosque, integrándose al barrio existente, revalorizándolo y proveyéndolo de infraestructura y equipamiento ■



Planta general



Vista sobre calle Berutti



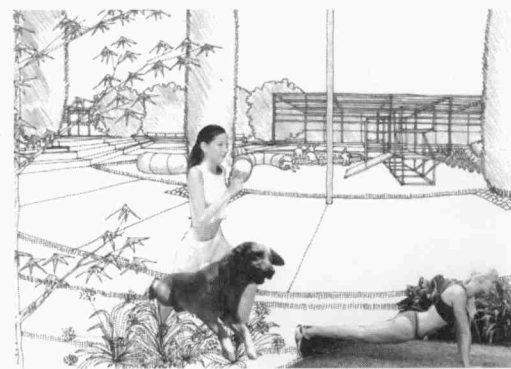
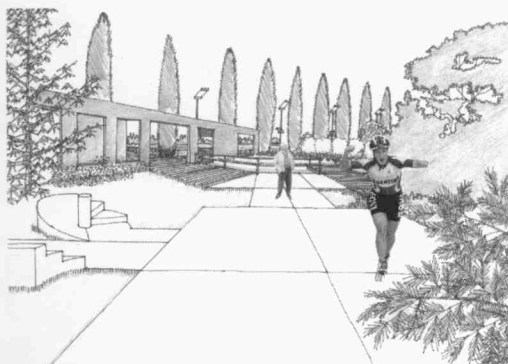
Vista sobre Bvard San Martín



Vista sobre calle Moreno



Cortes generales



Concurso de anteproyectos para la construcción del Hospital de Rada Tilly, Chubut.

1º PREMIO CONCURSO DE PROPUESTAS DE USO PARA ACTIVIDADES JUVENILES EN ESPACIO PUBLICO EN RADA TILLY, CHUBUT. 3º PREMIO CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CONSTRUCCION DEL HOSPITAL DE RADA TILLY, CHUBUT. AUTORES: *Arq.* Pablo **Asprella**, *Arq.* Sebastián **Buzzi**, *Arq.* Valentín **García Fernández**, *Arq.* Paula **Jansenson**. COLABORADORES: Paola **Confalonieri**, José Luis **López Azumendi**. ASESORES: Lucas **Concia** (diseño gráfico), *Prof.* Guillermo **Bianchi** (teoría), *Arq.* Fernando **Deluca** (instalaciones termomecánicas).

Introducción

Acerca de la ubicación geográfica y urbana:
Rada Tilly es una de las ciudades costera, de la provincia del Chubut. Está ubicada en el centro del Golfo San Jorge, a 14km al sur de Comodoro Rivadavia. Rada Tilly esta limitada y enmarcada paisajísticamente por dos cerros que encierran una extensa playa de arena con aproximadamente 3 km de extensión.

Consideraciones generales

Objeto del Concurso

El motivo del presente concurso de anteproyectos, es elegir la mejor propuesta funcional y edilicia para la construcción del nuevo hospital, y al mismo tiempo coleccionar propuestas de uso para actividades juveniles, localizadas en el espacio frente al hospital, buscando refuncionalizar las construcciones existentes.

Aspectos ambientales:

Por la ubicación geográfica de Rada Tilly, el clima tiene correspondencia con el denominado clima frío árido y con vegetación xerófila.

La fuerte incidencia del viento del oeste, determina el clima de la ciudad, tanto que a pesar de estar Rada Tilly ubicada en la costa, no tiene un clima marítimo. La humedad que trae la brisa marina, no llega expulsada por los vientos del oeste.

Pautas de diseño y economía

El anteproyecto del hospital debe ser desarrollado íntegramente en planta baja.

La propuesta general debe ordenar funcionalmente las demandas espaciales de cada área del hospital, sectorizando claramente los usos de cada etapa.

Se debe tener en cuenta la localización de los accesos y accesibilidad principalmente, y todos los condicionantes generales de la arquitectura (orientaciones, asoleamiento, límites forestales definición de espacios públicos y propios, etc.). En particular debe considerar las contaminaciones de polvos en suspensión movidos por tránsito y viento y las sonoras (externas, e internas), identificando los emisores de ruidos y atenuando los mismos.

El diseño debe considerar el crecimiento requerido de un modo fácil y armónico tanto funcionalmente como constructivamente.

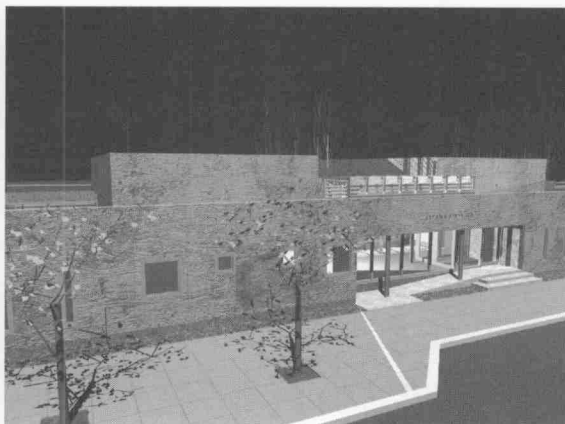
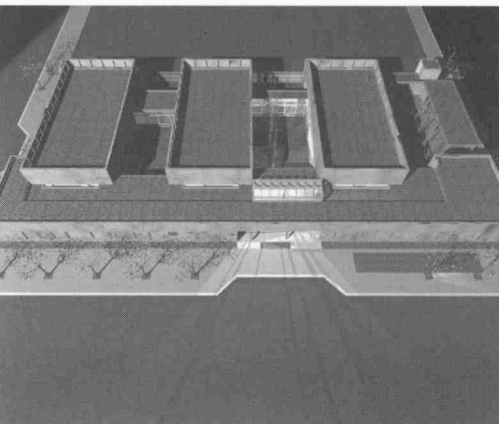
Memoria descriptiva

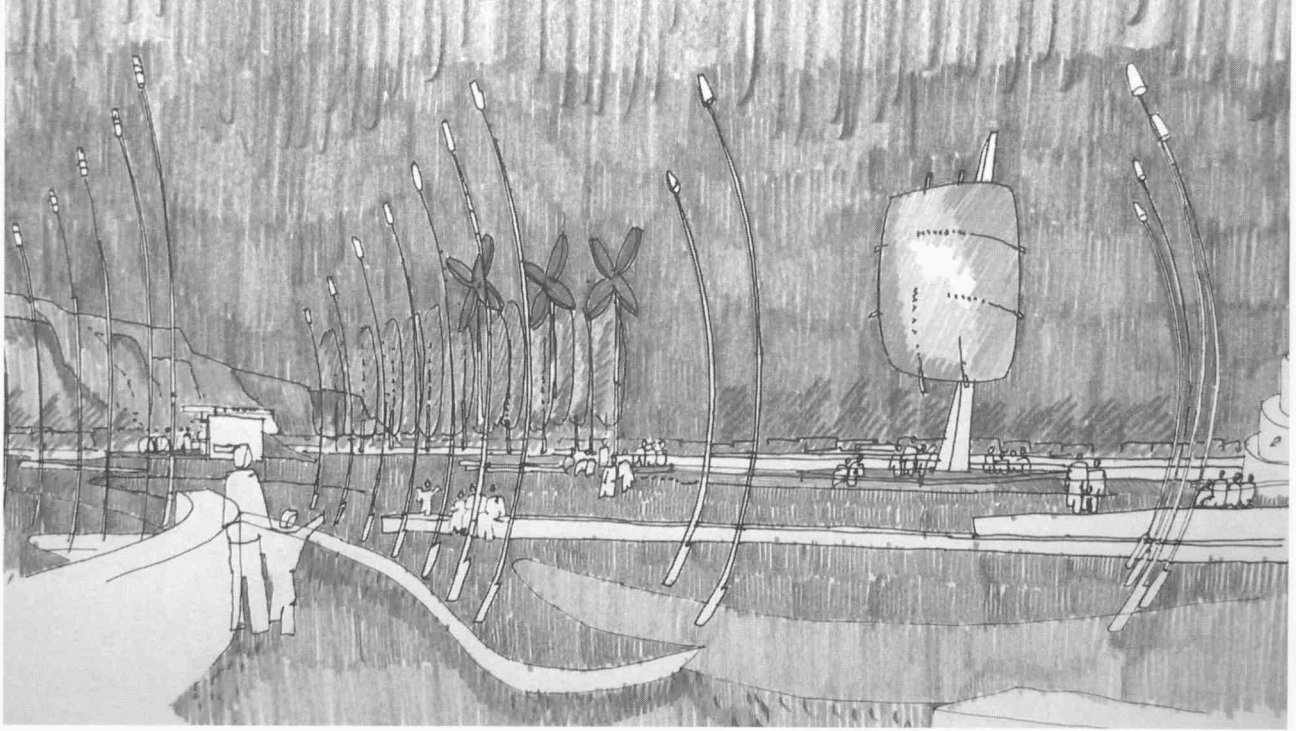
La idea surge de la interpretación del sitio y del tema.

Del análisis del lugar, surgieron las siguientes premisas:

- Posicionarse en el solar de manera que el edificio tenga la apariencia de concluido desde la primera etapa.
- Generar protección de los vientos del oeste y la apertura hacia el sol del NE.
- Aprovechar la situación de diferentes bordes del predio, para distinguir los accesos.

En el estudio del tema se analizaron las áreas funcionales y sus relaciones, subordinando la forma al correcto funcionamiento.





to del Hospital; desde este punto se concibe el edificio como una unidad sistémica, conformada por órganos y flujos. El primero es una tira, que consolida el frente hacia el parque, dando una imagen institucional, y protegiendo el interior del edificio de los vientos del oeste. En ella se alojan las funciones más públicas, la administración, los consultorios externos y los servicios técnicos. La misma funciona vertebrando el resto del conjunto, anexándose a ella tres cuerpos y tres patios.

El primero se ubica sobre la Av. ACA, alojando las áreas de Urgencias y Guardia.

En el segundo se ubican los servicios auxiliares de Diagnóstico, y el Quirófano.

El tercer cuerpo está destinado a la Internación.

Los mismos se vinculan a través de la circulación pública de un lado y por la circulación médica del otro.

Entre ellos se conforman los patios, fuelles verdes que amortiguan los sonidos, generan luz natural, ofrecen buenas visuales y descanso a las circulaciones, a las esperas públicas, al personal y a los médicos. La presencia de estos espacios se vive en todo el conjunto, contribuyendo a la buena calidad ambiental del mismo.

Sobre la única medianera, se sitúan espacios destinados a servicios, depósitos y salas de máquinas.

Las distintas partes están concebidas bajo premisas de flexibilidad y adaptabilidad, pudiendo variar ante cambios funcionales futuros.

Accesos y circulaciones.

El acceso principal de público se propone sobre la calle Colhué Huapi, frente al parque, sobre el borde de mayor extensión del predio.

Para el acceso de la ambulancia y a la guardia, se consideró

la Av. Automóvil Club Argentino, por su rápida accesibilidad, y por su importancia en la estructura de la ciudad.

El acceso de los médicos se ubica sobre la calle Lago Stange, a través del estacionamiento semicubierto, pudiendo ingresar directamente en cualquiera de los tres cuerpos.

Para los servicios y abastecimiento se propone una calle interna, aprovechando la situación pasante del lote.

En las circulaciones se diferencian claramente la de carácter público, la de público restringido, la de médicos y la de servicios, ubicada esta última en la calle interna mencionada.

Etapabilidad

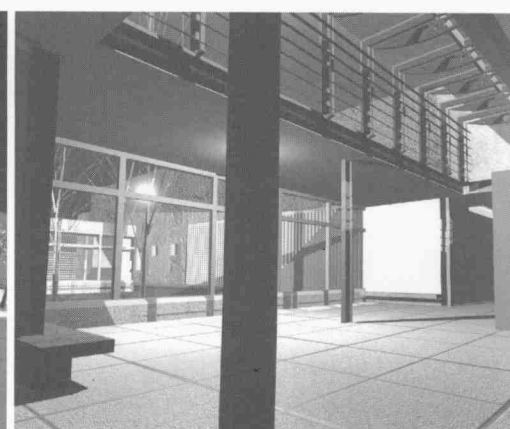
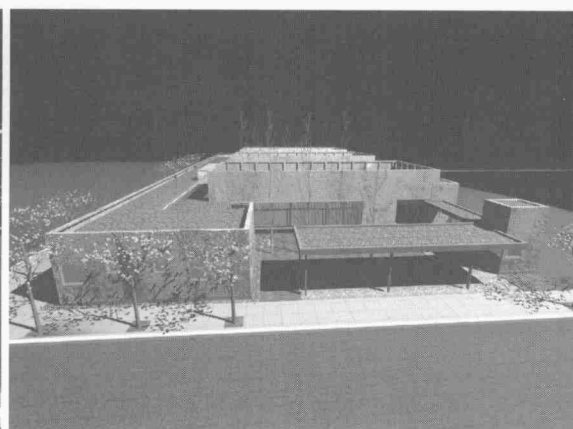
Las etapas están proyectadas de forma tal que al concluir la primera el edificio ofrezca la imagen e impacto de un edificio terminado y consolidado, y que la ejecución de la segunda etapa no interfiera en el correcto funcionamiento de lo existente.

Memoria constructiva

Se propone un sistema de montaje en seco, posibilitando una reducción en los plazos de ejecución. Es de destacar que el módulo constructivo estructural adoptado responde asimismo a los criterios de organización, funcionalidad y flexibilidad de un edificio de estas características.

Estas decisiones optimizan y garantizan la calidad en un edificio de este tipo, también aumentan la velocidad de construcción de manera significativa, bajando consecuentemente los costos de construcción.

A través de la elección de las técnicas y materiales de construcción y terminaciones se verifica la búsqueda de una arquitectura sólida, contundente y austera, sin espacio para la improvisación de detalles complicados y costosos en busca de sólo una satisfacción estética exterior descomprometida.





Memoria descriptiva del parque

El parque responde al medio en que se encuentra implantado el predio.

Una sociedad que quiere ser lo que no es, no construye su identidad.

Convertir en identidad (ipse) y fortaleza lo que genera el viento y se vive como carencia.

Sólo se percibe su ser inmaterial mientras acaricia / golpea nuestro rostro.

De acuerdo al análisis del lugar surgieron las premisas:

- Reforzar la identidad del lugar caracterizando el medio físico natural (el viento, la restinga, la meseta) tomando como eje principal el viento.
- Proponer un espacio caracterizado por el propio lugar, permitiendo el descubrimiento y toma de conciencia de parte de los visitantes, preferentemente jóvenes, del lugar que habitan.
- Complementar el programa del Hospital.
- Registrar la presencia del viento sensorialmente.
- Complementar a Rada Tilly, en cuanto a su perfil turístico, con la pretensión de lograr un alcance local-regional con su Parque del Viento.

Del análisis y estudio del medio natural es que se propone tomar características del mismo y reformularlas. Con esto buscamos potenciarlas, tomándolas como partes

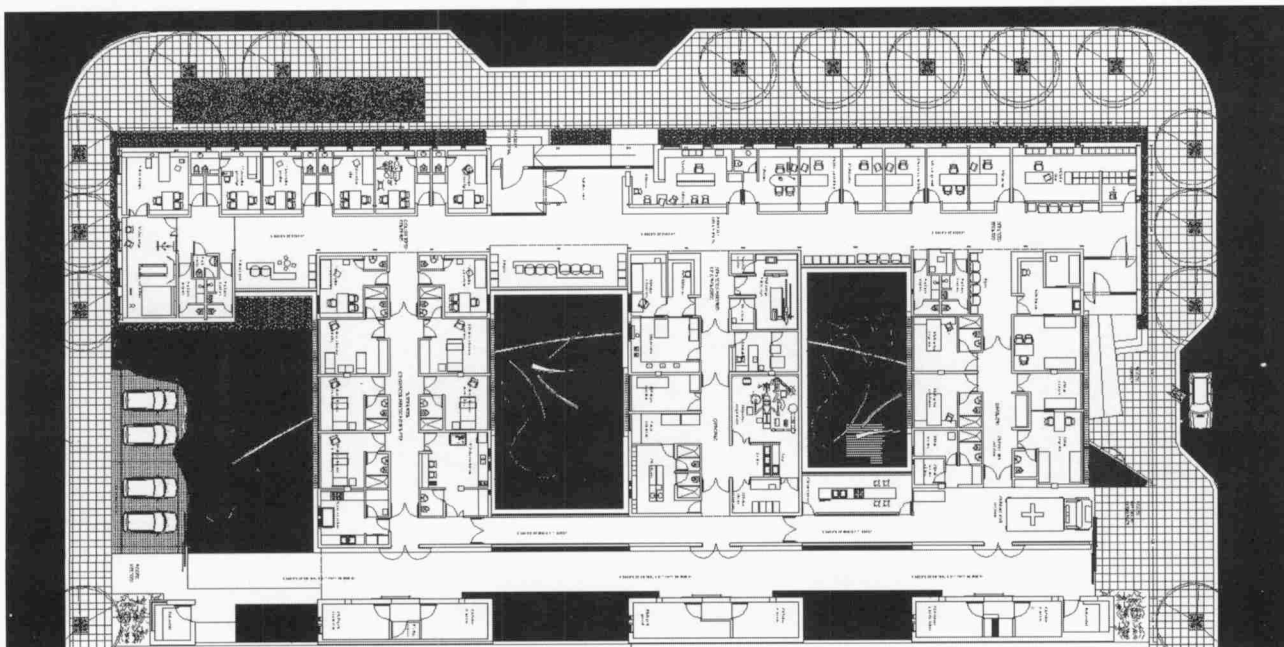
identificadorias del lugar.

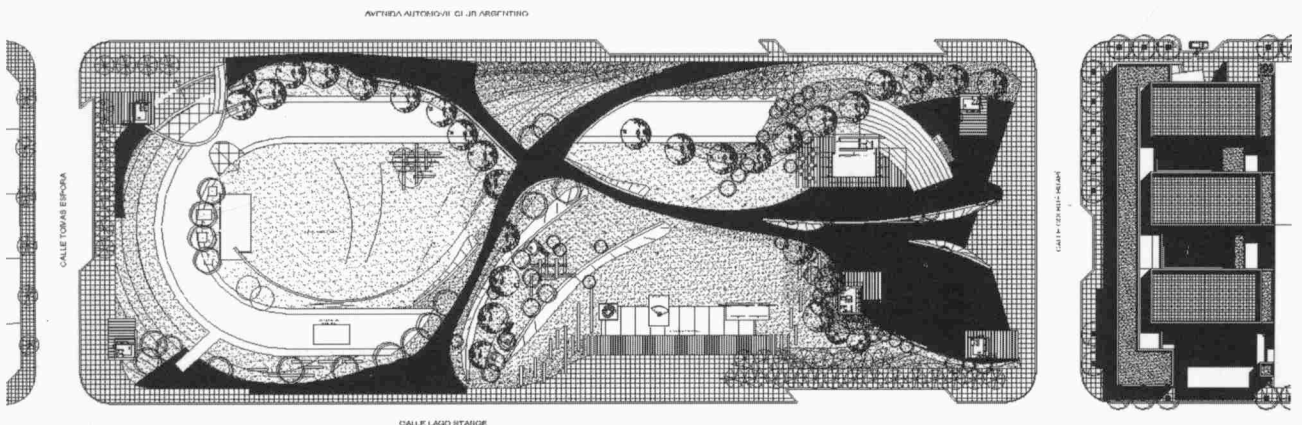
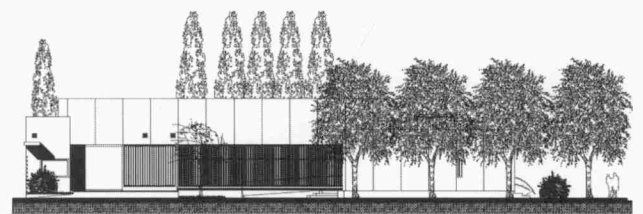
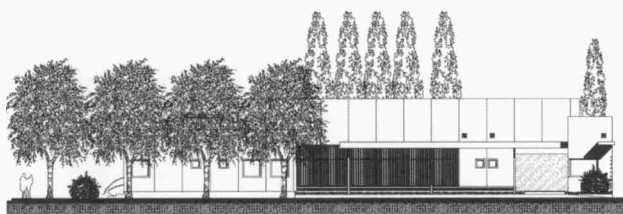
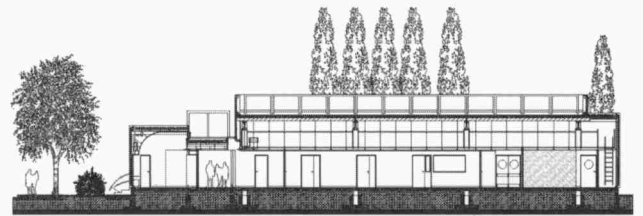
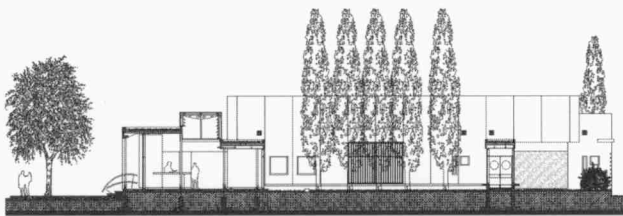
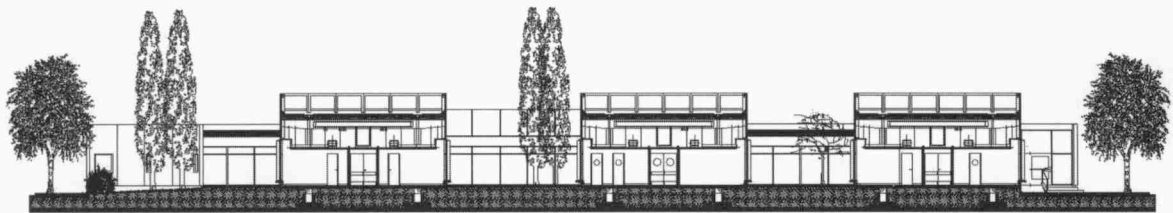
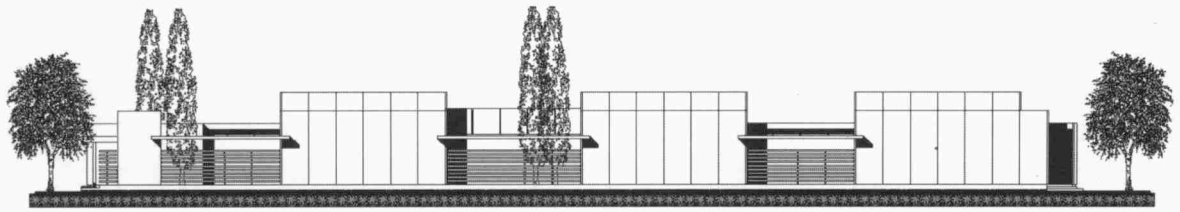
Proponemos una zonificación tripartita:

-Una zona de apoyo complementario del Hospital con su equipamiento necesario. Esta zona consta de una plaza seca en donde aloja un escaparate de revistas, una confitería-bar, un locutorio y un kiosco; todos ubicados al nivel de vereda.

-Una segunda zona central que podemos denominar Parque del Viento es un parque verde que esta conformada por elementos naturales y principalmente por aquellos elementos que permitan el registro sensorial del viento: visual (con el movimiento), auditivo (con esculturas silvantes) y táctil (con embudos y canales que encausen el viento y esculturas que reproducen la erosión y texturas generadas por el viento.) Este espacio tiene la característica de estar movida en desniveles inferiores y superiores al nivel de vereda. Este espacio esta atravesado por rajaduras, crestas y valles que encausan el viento y en donde se encuentra la protección, el cobijo, la posibilidad de subir y mirar o la fuerte exposición al viento encauzado.

-La tercer zona plana y protegida por una tribuna-peraltada y un grupo de árboles permite desarrollar actividades deportivas o recreativas como por ejemplo la realización de recitales al aire libre. Los grupos de árboles nos sirven de filtros fuele para el sonido y el viento. Esta zona se encuentra complementada con equipamiento ■





Página anterior. Arriba: perspectiva Parque del viento. Abajo: planta hospital. Esta página. Arriba: perspectiva Parque del viento. Centro: cortes y vistas. Abajo: planta general del Parque del Viento y del hospital.



Memoria Descriptiva del Proyecto:

La nueva estructura funcional

Rescatamos a las esquinas como verdaderos nodos de articulación para que funcionen como puertas del «CENTRO COMERCIAL A CIELO ABIERTO». Deberán brindar accesibilidad y preparar al usuario tanto para entrar como para salir del lugar.

La calidad de estar-urbano se logra con la incorporación de «Plazas» cuya función está particularmente vinculada a la reunión e intercambio social. Al conectar las veredas en el punto medio de la cuadra atendiendo a su longitud (120m) nos dará el carácter del lugar imponiendo la escala humana. Las Plazas Temáticas, ubicadas en el eje axial, juegan un contrapunto con la esquina. Albergan actividades de asociatividad, expresan una continuidad del solado uniforme con la vereda peatonal y se extienden al nivel de la acera formateando una plataforma que controla el desplazamiento vehicular y acorta el cruce peatonal entre veredas. Cruzar a media cuadra incrementará la frecuencia de contactos e intercambios y mejorará el acceso a los locales. Dichas Plazas se localizan frente a un lugar ya establecido identificado con el edificio adyacente, por ejemplo: Teatro Cervantes o Galería de los Puentes, que los refuerzan funcionalmente.

La trama circulatoria

Se plantean tres tipologías de calles según las características y antecedentes de cada arteria:

- Un eje axial con dos carriles para los autos, uno de circulación continua y otro de ascenso y descenso.
- Los tramos de peatonalización optativa, conformados por las transversales San Martín y Sarmiento, también con

dos carriles para el auto. La peatonalización será convocada cada vez que su condición sea una necesidad.

- Las tangenciales, Mitre y Pinto, con menor flujo peatonal, con tres carriles para el automotor, pero uno de ellos reservado exclusivamente al transporte público.

En la actualidad el andar en bicicleta constituye una práctica plenamente desarrollada en las calles de Tandil, pero con serias dificultades de funcionamiento. Las bicisendas serán no sólo un aporte al medio ambiente, sino que además puede mostrarse como un atractivo de concurrencia, fomentando el empleo de ese medio de locomoción.

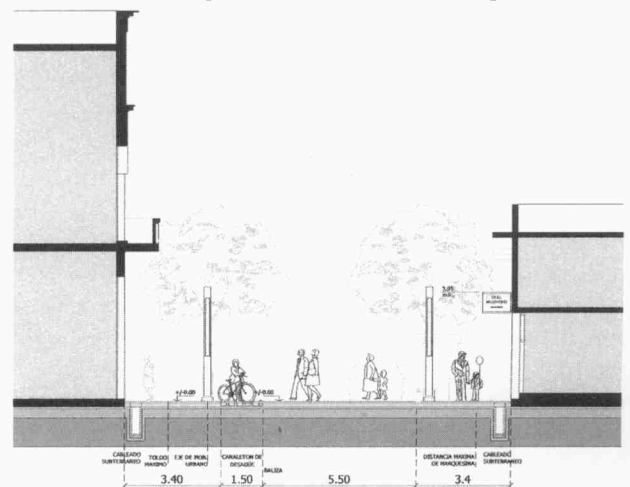
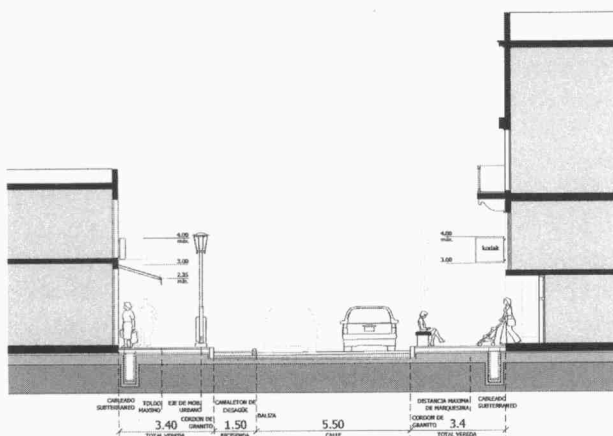
El estacionamiento

Las calles del CENTRO COMERCIAL A CIELO ABIERTO no aceptan el estacionamiento permanente de automotores en sus carriles, en razón del ancho de las calzadas y de las demandas propias del uso comercial que lo tornan incompatible. Los nuevos espacios para estacionar deben encontrarse en los centros de manzanas y baldíos aledaños.

Fundamento del fallo del Jurado

Para el diagnóstico falta definir claramente el área analizada, aspectos como iluminación, turismo, infraestructura y mantenimiento/limpieza aparecen analizados con menor profundidad.

Para la propuesta: el desarrollo contempla con profundidad la mayoría de los ítems, considerando como factor determinante la factibilidad manifiesta de este trabajo. Serán puntos a revalorizar la viabilidad de la solución para el estacionamiento y la guía y tratamiento del turismo. No describe la solución para la accesibilidad de discapacitados ■



Laboratorio de prefiguración de futuro

AUTORES: *Arquitectos* Sara R. Fisch, Isabel López, Jorge R. Prieto, Emilio T. Sessa.
COLABORADORES: Martín Bustillo, Lucía Madueño, Manuel Ordás Carboni y Emilio Rouco.

Presentación

«... realidad y deseo modelan la vivienda y la ciudad. Pero las mutaciones urbanas se ensayan primero en el estudio».

Luis Fernandez - Galiano.

Este artículo presenta, en una apretada síntesis, una propuesta de prefiguración morfológica y de valoración patrimonial para un Sector Central de la ciudad de La Plata.

El trabajo se desarrolló por encargo del Consejo Académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de La Plata en el marco de un convenio entre ésta y la Municipalidad.

Las ideas se encuadraron en lo que se dio en llamar «Laboratorio de Prefiguración de Futuro» en el que participaron con propuestas para otros sectores del casco urbano, otros equipos de instituciones con incumbencia en el tema. El área de intervención corresponde al eje que, con centro en Avenida 7, se extiende desde Plaza Italia a Plaza Rocha incluyendo calles 6 y 8.

El objetivo central era definir lineamientos generales para la prefiguración del espacio construido con el urbano, articulando los inmuebles de valor patrimonial con el resto del patrimonio construido y el futuro desarrollo urbano.

La Avenida 7 en el tramo a intervenir está cruzada por el Eje Monumental. En él se ubican los edificios más significativos de representación institucional que alojan las funciones del gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Este hecho es de una importancia relevante para la estructura urbana de la ciudad, ya sea como testimonio del rol para el que fue fundada, su capitalidad, como por alojar el edificio Central de la Universidad Nacional.

Elementos del marco teórico

Es posible reordenar el crecimiento de la ciudad en su área central consolidada en función de estrategias que orienten su construcción y renovación, las que deben incluir:

- piezas arquitectónicas de valor patrimonial,
- otras que por su dimensión, condición constructiva o estado jurídico y/o patrimonial constituyen unidades de difícil renovación,
- los ambientes urbanos destacables.

La ciudad actual incluye un antiguo futuro frustrado y a la vez un patrimonio futuro. Pero su carga principal es no poder afirmar y asegurar su presente. Este merece y debe ser pensado según una reflexión que articule pasado, presente y futuro sin renunciar a las tensiones desde la ética de los procedimientos y los contenidos, y a la vez la estética de los instrumentos y de resultados.

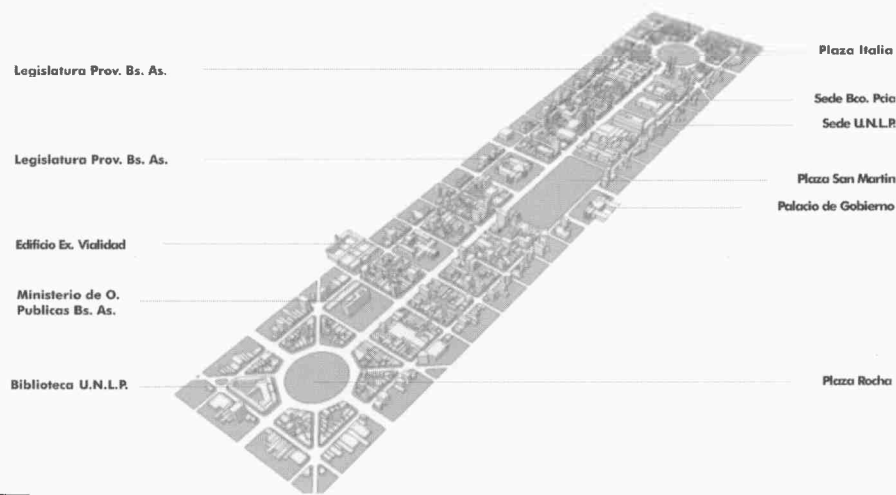


Figura 1: Espacios urbanos particulares de Avenida 7

La ciudad es una entidad viva y como tal se transforma y evoluciona en el tiempo, reconociendo en el proceso temporal de su construcción progresiva, un componente fundamental de su esencia en necesario equilibrio entre patrimonio y visión de futuro. Esto implica aceptar la diversidad y la heterogeneidad como un tema más de trabajo, en la búsqueda de una propuesta que incluya la hipótesis de obtener la máxima homogeneidad controlada posible en el proceso de orientar su producción en el tiempo.

El Área Central de una ciudad intermedia como La Plata que atesora una historia urbana y arquitectónica más que interesante y potente, se puede convertir y es necesario que eso suceda, en un espacio laboratorio privilegiado para ensayar opiniones propositivas que incluyan los pares dialécticos; pasado - futuro y ética - estética.

Desde otra mirada, el marco teórico y la estructura del trabajo, contienen y se afirman en componentes del campo de lo urbano y de lo arquitectónico en un ensamble indispensable. Estructura urbana y ambiental y, piezas arquitectónicas son el material de trabajo que constituye la sustancia de la propuesta. Se trabaja operando desde la preexistencia y desde la modelización tipomorfológica de piezas y sectores urbanos entendiendo que; conservación, renovación y formas nuevas establecen una necesaria relación dialéctica de la que emerge el material de trabajo involucrado en la propuesta urbana.

Evaluación del sitio

Los edificios de valor patrimonial eran parte del dato, y la propuesta, el momento de ponerlos a prueba como partes especiales en la configuración del espacio urbano y/o de conjuntos con potencialidades para aportar, según los sitios, significado histórico o identidad ambiental. Con este análisis se fueron construyendo las hipótesis de trabajo que acercaban ideas para el armado de escenarios probables. La previa catalogación había clasificado en cuatro tipos los edificios a conservar - entendiendo por conservación, a la definición general de todas las modalidades de actuación sobre el patrimonio: preservación, restauración, reciclaje o completamiento de tejido, a saber: los de valor integral; valor estructural; valor ambiental y valor ambiental por sustitución (Figura N2 Maqueta con edificación catalogada)

El primer abordaje para intentar analizar, interpretar y valorar el espacio de trabajo tuvo como preocupación central encontrar en un territorio tan diverso, sitios y/o sectores de características homogéneas. Esto se logró reconociendo en

el área los distintos componentes del sistema urbano representados por: los subsistemas de Avenidas, Diagonales, Plazas y Parques, Manzana compacta, Veredas anchas y arboladas y Palacios rodeados de jardines. Por lo tanto, la forma y trazado de las plazas, la avenida, las calles, las manzanas compactas de trazados diversos, las fachadas alineadas y los palacios rodeados de jardines, todos elementos existentes en el área, fueron tomadas como variables clave y estudiadas en todas las relaciones que se establecen entre la edificación y el espacio urbano que conforman. En este marco, a partir de los distintos tipos edilicios se otorgaron valoraciones en la elección de sitios a preservar, a renovar y/o a considerar como elementos duros que otorgan identidad y diferencias cualitativas a los distintos espacios de la ciudad. Con este método se reconocieron como espacios particulares pero configurando el Eje de Avenida 7 a los sectores indicados en la Figura N 1

Por lo tanto, la identificación de los distintos tipos y lenguajes edilicios asociados a su valoración patrimonial (Figura N2) así como, la consideración de los edificios de propiedad horizontal como elementos duros y los de posible renovación tomados como espacios blandos, colaboraron sistemáticamente en la elaboración de las hipótesis de trabajo que guiaron el diagnóstico Fig. N 2 y la propuesta Fig N3.

Principios y fundamentos de la propuesta

A partir de la identificación de problemas y elementos de trabajo se delinearon los siguientes principios generales:

- * Encontrar sentido de la configuración arquitectónica y urbanística a partir del manejo equilibrado del patrimonio y de la evolución progresiva de la construcción de la ciudad.
- Considerar el área a intervenir como parte fundamental del centro histórico de la ciudad de La Plata.
- Identificar y relacionar en el área, los componentes urbanos y arquitectónicos del patrimonio fundacional en función del espacio urbano actual.
- Identificar las actividades y significación del espacio a intervenir, interpretando su valoración histórica.
- Modelizar una estrategia de intervención que permita reformular las categorías del preinventario.
- Trabajar con las capacidades morfológicas y funcionales de cada componente del patrimonio.
- Evaluar las tendencias de conservación o sustitución, sus

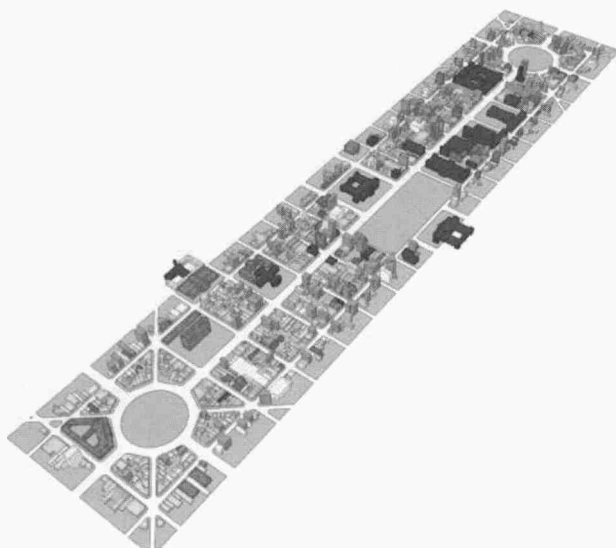


Figura 2: Escenario actual.

potencialidades y riesgos en función de una estrategia general.

- Trabajar con los tipos arquitectónicos que posean capacidad de configurar de forma óptima el espacio urbano que caracteriza a cada componente: avenida, plazas, calles, entorno de edificios monumentales.
- Reducir las diferencias y las disfunciones espaciales, morfológicas, funcionales así como las cuestiones referidas al lenguaje.
- Detectar los espacios y arquitecturas particulares que potencien el sentido de lugar.
- Operar desde una concepción abierta de los programas y modelos de gestión.

A partir de estos principios, la propuesta explora una estrategia que integre la máxima homogeneidad, espacial y ambiental, con reconocimiento de configuraciones heterogéneas y particulares. Intentando caracterizar sitios o fragmentos de máxima calidad. De esta forma se establecen intervenciones diferenciales para valorizar los espacios públicos con distintas configuraciones: avenidas, calles, plazas, y sitios a conservar. Se tomaron algunos elementos de la ciudad que aseguraban, costura y/o continuidad por encima de las heterogeneidades o puntos de ruptura del tejido, elementos que se consideraron aún válidos y valiosos en función de ésta estrategia. Se validó la consolidación de la manzana como unidad morfológica, utilizando la línea municipal como referente, con diferentes estrategias y especialmente el completamiento de tejido, liberando la altura edilicia de su dependencia de la dimensión de la parcela, y vinculándola al resultado de la manzana y a su rol en la conformación de espacios públicos. Para ello se retoma la relación ancho de calle - altura edilicia. Asimismo se plantea un límite interno de construcción en función de la recuperación del corazón de manzana, como reserva potencial de espacio libre y posibilidad de usos alternativos. Se trabajó con los tipos edilicios que tuvieran capacidad de revalorizar/configurar el espacio público de cada componente urbanístico, plazas, avenida, calles y jardines. Con la recuperación de lenguajes originales y propuestas indicativas para la renovación edilicia.

Estas estrategias generales se complementan con tratamientos particulares, en el caso de piezas de valor patrimonial o de «sitios» identificados por su valor ambiental. Los tratamientos particulares incluyen indicaciones para resolver cuestiones de medianeras consolidadas.

Se proponen algunas formas de acción respecto del lenguaje y materiales de terminación, con la convicción de que éstos pueden favorecer la continuidad o la ruptura de las fachadas ■

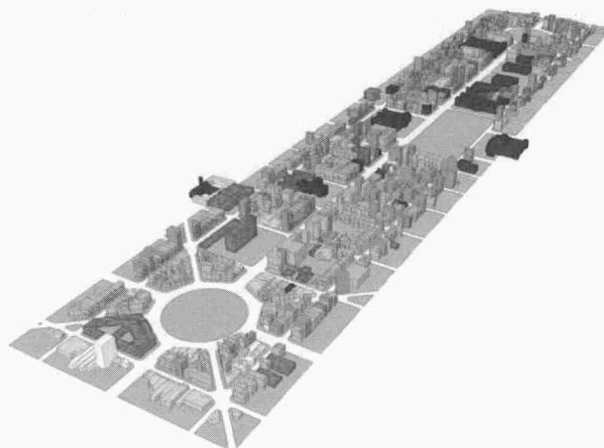


Figura 3: Escenario prefigurado.

Estado Actual y Propuesta de Sectores

A continuación se explican los diagnósticos y propuestas por sectores que se consideran más representativos del eje de intervención.

Plaza Italia Actual



La edificación del entorno no colabora en la configuración de la plaza. Es heterogénea y de baja calidad. Asimismo las actividades no son las adecuadas para mejorar la calidad urbano ambiental.

Avenida 7 de 45 a 50 y de 6 a 8. Actual.



Se caracteriza por la cantidad y calidad de edificios monumentales de valor patrimonial que aloja. Como eje tiene una configuración asimétrica, tanto por las actividades como por la edificación, constituyendo «la city» tradicional de la ciudad.

Plaza San Martín Actual. Legislatura.



Los edificios de valor integral o monumental como el Pasaje Dardo Rocha, Legislatura, y Gobernación configuran el espacio urbano de manera especial. No ocurre lo mismo con el sector comprendido entre calle 53 y 54, resultando un paisaje caótico y de difícil recuperación.

Plaza Italia Propuesta



Se propone la reconfiguración del límite de la plaza a partir de nuevas arquitecturas de altura uniforme. Se recomienda el estudio del parcelamiento, en función de posibilitar la construcción en altura.

Avenida 7 de 45 a 50 y de 6 a 8. Propuesta.



Dada la presencia de edificios de valor integral como el Ministerio de Economía, Banco Provincia, Universidad Nacional de La Plata y Pasaje Dardo Rocha se caracteriza como un tramo especial. A partir de su arquitectura y de las actividades institucionales, se propone en el marco de los principios generales, una renovación que actúe como marco de los mismos.

Plaza San Martín Propuesta. Legislatura.



El criterio de actuación entre calles 49 y 53 acentúa el valor institucional de los edificios configurando un marco semejante al del tramo de 7 entre 45 y 50, ya que a través de la renovación en altura permite limitar de manera adecuada el espacio plaza y articular los edificios a preservar.

Avenida 7 -54 a 59 y 6 a 8- Actual.



Este tramo se caracteriza por la cantidad y calidad de sitios asociados a la edificación doméstica que aloja. Tiene una conformación asimétrica respecto del tramo anterior. A excepción de algunos edificios públicos, la mayoría de la arquitectura tiene solo valoración ambiental.

Avenida 7 -54 a 59 y 6 a 8- Actual.



El eje de avenida 7 mantiene una altura edilicia de 30 m para la renovación a excepción de las intersecciones con calles 55 y 58, puntos en los cuales se ve interceptada por las arquitecturas que conforman y acompañan los sitios de interés ambiental.



Plaza Rocha - Actual.



La baja altura del entorno construido no colabora en la construcción del ámbito Plaza. Solo se valora la masa edilicia de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de La Plata como configuradora de este espacio.

Plaza Rocha - Actual.



Se reconfigura el límite de la plaza a partir de la renovación con alturas que respetan la Biblioteca como elemento ordenador. De igual manera que en Plaza Italia, se propone la renovación con altura fija, independientemente de las que surjan como resultado de los indicadores existentes.

Conclusión

Los laboratorios de prefiguración de futuro son una buena excusa para ensayar el intento de introducir la temática arquitectónica, articulando materialidad y teoría urbana, como un material imprescindible para la producción de instrumentos que orienten la organización de la ciudad. Esto último su-

pone establecer el marco de actuaciones comprometidas con la construcción de indicadores y reglamentos que se refieran a lo que no se debe hacer, y a lo que se desea hacer con el destino arquitectónico y urbano de la ciudad ■

Pieles

Edgardo Lufiego



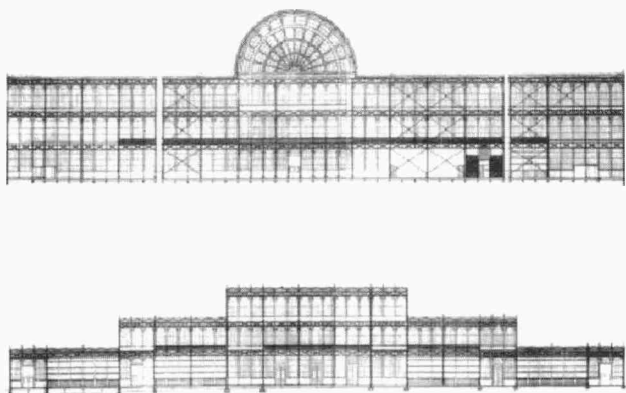
Las estructuras independientes de acero y luego las de hormigón armado generaron un cambio fundamental en las envolventes verticales de los edificios; que pasaron de ser sólidas y portantes, perforadas por ventanas para iluminación y ventilación a ser una membrana autoportante, ligera, multicapa y montada en seco, que separa el interior del exterior, controlando el pasaje de luz, aire, calor y sonido, tal como una PIEL.

Si bien como ideal queda definido tempranamente, debe dejar pasar tiempo hasta que la tecnología y la industria se pusieran a punto para ofrecer los materiales y las soluciones necesarios para su materialización.

Origen

Tiene sus orígenes en la arquitectura del hierro del siglo XIX cuando la tecnología del vidrio, y la generalización de los perfiles metálicos permitió construir los primeros cerramientos ligeros, transparentes y completamente exentos del sistema estructural del edificio.

Los materiales y soluciones constructivas aplicadas en invernaderos se generalizaron en fachadas y cubiertas de estaciones de ferrocarril, palacios de exposición, mercados y galerías comerciales de toda Europa. Curiosamente ocurre lo mismo en la actualidad un siglo más tarde.



Podemos considerar al Crystal Palace del Hyde Park, Londres (Paxton 1851) el precursor de los cerramientos acristalados y en especial del curtain wall o muro cortina: un edificio de grandes dimensiones, ligero, con una compleja geometría, íntegramente prefabricado y montado en tiempo record. De allí en adelante se avanza en estos desarrollos, prefabricados metálicos en Liverpool, aplicados en la reconstrucción de Chicago como estructura y cerramientos de fachada metálicos. Aunados a otros avances técnicos desarrollados por la industria, ascensor, sistemas de ventilación y aire acondiciona-

do y los avances en comunicaciones y distribución de electricidad, etc. hace que esta tecnología se difunda y propague al mundo. Comienza una evolución técnica imparables, incorporando nuevos materiales y tecnologías, muchas veces nacidas en otros sectores como la industria automotriz o la aeronáutica: nuevas composiciones de vidrio, (que incorporan control solar y los vidrios dobles), una amplísima gama de productos de materiales poliméricos, (gomas, plásticos y adhesivos) y sobre todo los perfiles de aluminio extrusados que permitieron aligerar el peso y ajustar con precisión los accesorios y los mecanizados.

Comienza la búsqueda de un sistema de solo vidrio sin carpintería, o al menos sin carpintería aparente o visible desde el exterior.

Se han popularizado dos opciones:

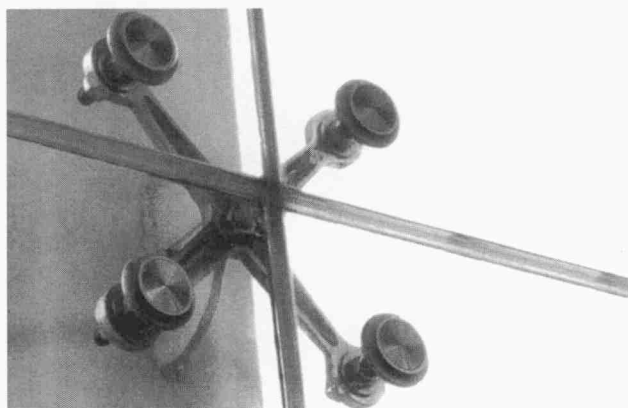
(Nos ocuparemos en esta nota de la segunda.)

1) Fachadas de Piel de Vidrio en las que el entramado de perfiles de aluminio queda oculto desde el exterior, los vidrios se colocan adheridos con la llamada Silicona estructural.

2) Fachadas de Vidrio Estructural.

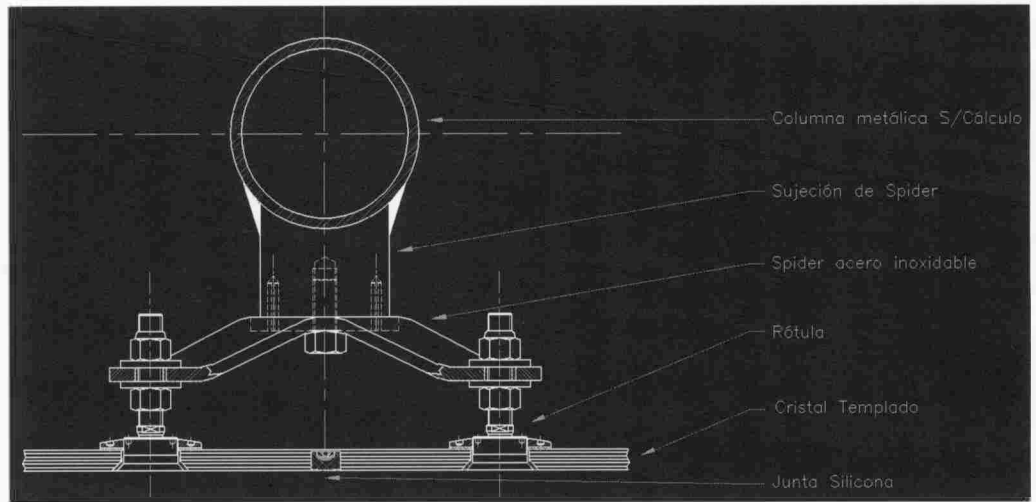
Se hace posible hoy un sistema que permita disfrutar del 100 % Vidrio, sin parantes que obstaculicen la visión, ni carpinterías visibles desde el exterior.

Podemos utilizar hoy anclajes puntuales, resueltos con grapas



metálicas, que toman el cristal templado típicamente cerca de las esquinas. Al eliminar el bastidor o carpintería aprovechamos más la capacidad mecánica del vidrio que necesariamente debe ser templado para resistir las solicitudes puntuales en los anclajes.

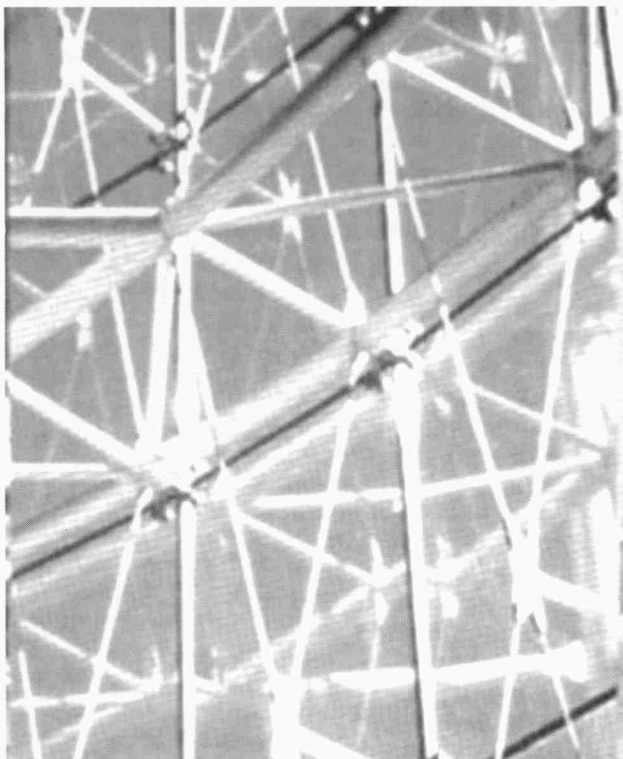
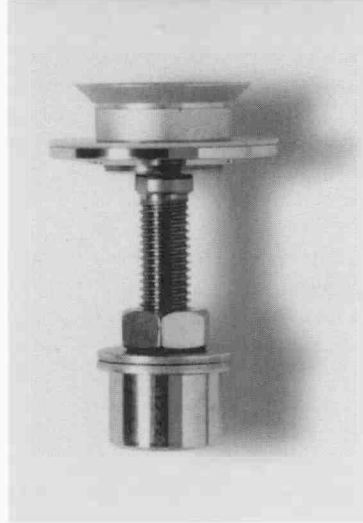
El campo de aplicación es fundamentalmente arquitectura corporativa o comercial, debido a las dificultades para incorporarle aberturas.



Componentes del sistema

Vidrio estructural
Herrajes
Conectores

La clave del sistema está en los herrajes, los conectores toman el vidrio, y transmiten las cargas a la estructura. Se realizan en acero inoxidable de alta calidad, con una Rótula incorporada en línea con el eje del vidrio. Esta Rótula permite la flexión bajo las cargas del viento, transfiriendo el stress al soporte permitiendo el uso de paños de mayor tamaño. Estos herrajes son fabricados para vidrio monolítico o para Doble Vidriado. Es posible utilizar herrajes fijos (no Rótulas) cuando la presión del viento no tiene importancia, como ser balcones, antepechos etc. El conector puede ser utilizado en conjunto con el soporte tipo araña o SPIDER, con distintos diseños, agujereados especialmente para un mejor ajuste de los paneles de Vidrio.



Luego cada Spider se fijará a la estructura usualmente metálica a base de caños, montantes y travesaños, pudiéndose reemplazar también por contravientos de cables tensados.

Esfuerzos a los que es sometido

Peso propio (A)

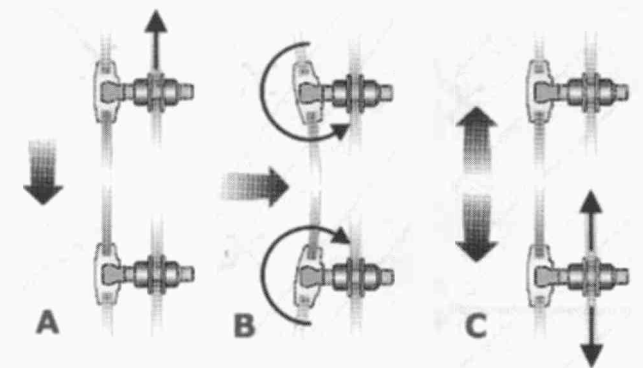
Cada vidrio es soportado por los herrajes superiores del panel, cada panel por lo tanto queda suspendido para prevenir el esfuerzo sobre los herrajes inferiores, los agujeros inferiores son sobre medida.

Acción del Viento (B)

La acción del viento sobre la fachada es absorbida por el vidrio motivo por el cual debe ser templado, no obstante en cada hoja tiende a producirse una deflexión en forma de curva sobre el herraje. Para prevenir el stress de curva combinado con el stress ya presente alrededor del agujero, es esencial permitir que el panel de vidrio se mueva libremente, esta flexibilidad la provee la Rótula colocada en el mismo plano que el vidrio.

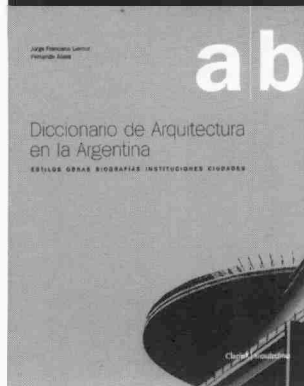
Movimientos diferenciales (C)

Bajo la acción del calor los paneles de vidrio y la estructura de soporte se contraen y expanden, no necesariamente con el mismo coeficiente de dilatación.



Esta diferente expansión producirá movimientos relativos entre los paneles de vidrio y los soportes. Es esencial permitir estos movimientos para eliminar el riesgo de roturas de los vidrios.

Se toman con silicona las juntas entre paneles de vidrio. Ventajas de este sistema: limpieza de ejecución, posibilidad de cubrir muy grandes luces y alturas con una estructura relativamente simple y de dimensiones mínimas, utilizando casi al límite los materiales gracias a las tecnologías disponibles hoy ■



Diccionario de Arquitectura en la Argentina

Jorge F. Liernur
Fernando Aliata
Editor: Clarín
6 volúmenes
2004

En el mes de mayo, el «Diario de Arquitectura» del diario Clarín comenzó a publicar el Diccionario de Arquitectura en la Argentina.

Esta obra, compilada por Jorge Liernur y Fernando Aliata, fue originalmente publicada en el formato de una edición preliminar en 1992, por el Centro de Estudiantes de la FADU UBA, bajo el nombre de «Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina». En esa oportunidad, se publicaron las voces realizadas de lo que sería posteriormente un proyecto mayor, de un estudio que comenzó en el Instituto de Arte Americano Mario Buschiazzi allá por 1989. La versión definitiva hoy en proceso de publicación quincenalmente, consta de seis tomos desarrollando voces de A a Z.

Elaborado a través del trabajo de unos cien docentes e investigadores de las Universidades Nacionales de Buenos Aires, La Plata, Rosario, Litoral, Tucumán y Mar del Plata, se constituye en uno de los pocos textos que aglutinan las diversas experiencias y problemas que enfrentó la arquitectura argentina en su desarrollo. Un proyecto generado mediante organismos estatales, hoy publicados por la inversión de empresa privada.

Como fue reflejado en artículos

anteriores de esta revista, nuestra opinión sobre el contenido de la sección de arquitectura de Clarín, tanto como la de los otros diarios, es extremadamente negativa (ver 47 al fondo nº 9).

Es pues una suerte entonces, que un material de muy buena calidad como el presentado en el diccionario, se haya «filtrado» en la redacción de un supermedio de comunicación, que generalmente lucra con la desgracia nacional y con la generación de opinión en las pobres mentes argentinas. Visto de otro modo, el mecenazgo de Clarín sirve para dar a esta obra de interés académico, una presencia masiva en la calle que no hubiese tenido de ser publicada a través de un medio editorial convencional.

En una prolija edición de diseño muy ameno, se pueden recorrer las palabras claves de un itinerario múltiple y muy rico en experiencias como lo es el de la arquitectura y el de las ciudades de nuestro país. Un verdadero útil de trabajo para docentes y estudiantes que intenten recomponer la historia propia.

Pablo Szelagowski



Emoción y Significado en la Arquitectura

Daniel Almeida Curth
Editor: Kliczkowski
201 páginas.

Merecida y esperada edición dedicada a la reconocida obra del arquitecto Daniel Almeida Curth, este libro reúne escritos propios, alguno ya publicado sobre su obra, y la presentación de diez proyectos seleccionados por el autor, entendidos como eslabones que vertebran su pensamiento.

Uno debe tratar de ser objetivo en los comentarios, aclarando desde el principio que siempre ha admirado la calidad de obra e innovación proyectual de

este prolífico arquitecto.

Se siente comprometido en expresar su experiencia desde el origen, haciendo hincapié en el sentido y la noción de esa experiencia. Y describe la misma como la persecución de un «sueño», parte del sentido de elevación espiritual, esencial en toda actitud creativa.

Para aquellos que reniegan en descifrar las experiencias o direcciones de los caminos actuales en arquitectura, basta con releer algunas partes de este libro, allí donde, como en aquella carta que Amancio Williams enviara a su hermano, se menciona la noción necesaria de tiempo y espacio que requiere el desarrollo humano, de vivir a la altura de los tiempos, de dar presencia a la temporalidad. Y cita a Ortega y Gasset: «*que nada hay más complejo para un hombre que comprender su contemporaneidad*». Refiere siempre a una trilogía indestructible y en constante interacción: Hombre - Medio - Espacio. Posición claramente humanista que se encarga en defender con reiteración, y que a su vez es consecuente con la relación urbano - arquitectónica. Así como se reflexiona sobre el sentido de lugar en relación al hombre (identidad), parece más íntimo de sus convicciones cuando menciona el sentido liberador de la creatividad para poder resolver estos dilemas entre medio - espacio - hombre. Establece también una posición ética fuertemente enraizada en la valoración del Hombre en su esencia por sobre las posesiones y las cosas, poniendo inclusive en este nivel a los objetos arquitectónicos.

El arquitecto, según Almeida Curth, debe llevarse por «*la sensación del lugar*» y saber motivarse por la «*inteligencia emocional*», explicación menos racional que la investigación y resolución que trasuntan sus obras.

En contra de los estilos, hace saber que lo que menos posibilita liberar la creatividad es la asociación a normas o metodologías caducas. Quizás en este punto no se ahonda sobre cuáles y en qué términos lo parecen. La inspiración es desplazada hacia el conocimiento del Hombre.

Pese a que cada arquitectura es diferente pues los hombres así lo son, la de Daniel Almeida

Curth se identifica consigo misma, y eso está bien.

Caminamos la ciudad y la encontramos a cada paso, existiendo una serie de elementos que se repiten y que resuelven espacialidades distintivas, las que quizás ayudarían a reunir las obras desde las innovaciones técnico - espaciales. Aleros, voladizos de hormigón armado, estructuras virtuales, carpinterías de resolución mínima, pocos materiales dispuestos según su naturaleza, clara presencia de la estructura como imagen conformadora del espacio, por citar algunos rasgos. ¿Conformarán estos elementos y temas de arquitectura un mapa que distinga su obra, así no sea denominado este conjunto bajo el concepto de estilo?. Creo que sí y que quizás no lo ha explicado desde esta óptica pues su posición parte desde la reflexión arquitectónica basada en el conocimiento humano.

Pero existe una parte de esta historia que, me permito decir, no ha sido contada. La historia que los caminantes de la ciudad pueden ayudar a reunir desde las innumerables obras de pequeña escala, pero de gran enseñanza urbana.

Aún explicando detalladamente cómo fueron concebidos en particular sus proyectos, podría decirse que los mismos pertenecen a la identidad de sus sitios desde la construcción colectiva. Y esta es una nueva lectura de la emocionalidad que transmiten sus obras. Así es que su arquitectura pertenece decididamente a La Plata.

Es entonces un libro de un arquitecto que se expresa primordialmente como docente. Haciendo una vista crítica (algo pretenciosa) sobre la elaboración de los textos, exceptuando las transcripciones de la ponencia para el Congreso de la UIA en Beijing (allí se extiende sobre el sentido ético de la vida), el texto de Almeida Curth se exhibe como serie de sentencias o múltiples definiciones autónomas, algo fraccionadas. Pero aún así, su mensaje ético basado en el conocimiento del Hombre es claro e inequívoco.

El texto anexo del profesor D'Onofrio refiere con claridad sobre su obra:

«*Está más que claro el sentido de la estructura en la composición*

formal - espacial de la idea, donde sus trabajos trasuntan esta mezcla interesante de racionalismo (principios del) y las resoluciones espaciales - técnicas que deviene de principios de la arquitectura orgánica. La estructura es y define la arquitectura espacial.»

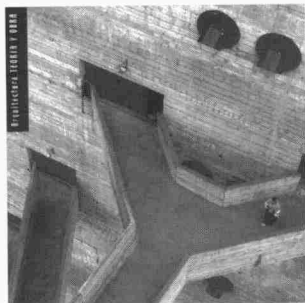
Más allá que, en el transcurrir de la lectura, pueda comprarse o no un fuerte hilo conductor entre los textos iniciales y los que describen a posteriori cada proyecto, estos últimos son muy ricos en cuanto a entender cómo el arquitecto aborda los problemas entre programa y sitio, devolviéndolos en una envidiable alquimia de espacio con fuerte presencia de la estructura, y un manejo de texturas apoyado en el sincero uso de la materia.

La gráfica que acompaña los textos de este libro trasuntan la calidad de su obra, pero no es tan clara y legible como el mensaje.

La obra doméstica en La Plata, tan vasta como variada, experimental desde lo técnico, bella, proporcionada y distinguible en la ciudad aún dentro de la exasperada experiencia de otros, no está compilada. Transmite aquí sólo la esperanza extra que, quien escribe, anhelaba encontrar en este libro.

Quiero destacar que las obras escogidas son de una incontrastable calidad, especialmente el edificio de 49, 11 y 12, el Centro de Educación y Asistencia Social en Perú, la casa Butzonich y la impactante y etérea vivienda en Pinamar. Particularmente, entonces, uno se ha quedado con ansias que este libro sirviera también para realizar un periplo sobre innumerables proyectos poco conocidos. Creo que así se hubiese dado una utilidad aún mayor a esta esperada presentación, donde todos pudiésemos utilizar la misma para seguir poniendo en vigencia una arquitectura que, aún hoy, nos demuestre que construir en la ciudad no se sostiene exclusivamente en el cumplimiento de códigos, sino en entender creativamente el ejercicio de la arquitectura.

Raúl Walter Artega



Material de arquitectura

Mori: Alejandro Aravena Mori

Material de arquitectura

Editor Alejandro Aravena Mori Ediciones ARQ.

Escuela de Arquitectura.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago de Chile, Noviembre de 2003

Material de arquitectura, es el tercero de los libros editados por Alejandro Aravena Mori, arquitecto egresado de la Escuela de Arquitectura de la PUC de Chile, hoy profesor adjunto en esa casa de estudios, profesor invitado en la Harvard Design School y director del proyecto ELEMENTAL.

A la tarea iniciada en Los Hechos de la Arquitectura, de 1999, y en El Lugar de la Arquitectura, de 2002, se le suma este nuevo libro que intenta agregar a los anteriores su parte en la construcción de un corpus, base de la educación intelectual de los estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la PUC. Con este sentido, el material expuesto procede de diversos lugares pero mantienen la coherencia requerida para tenerlos en cuenta a la hora de enfrentar la tarea de proyecto. Este libro, muy bien organizado y didácticamente pensado, consta de una sección de Textos y Traducciones, una de Conversaciones y Duélogos (sic), y una de Obras de Arquitectura. Estas secciones son acompañadas por la explicación del porqué de la elección de tal o cual texto u obra, de manera de orientar al lector (estudiante) y de clarificar la estructura de pensamiento del editor mediante un Índice razonado.

Entre los textos publicados, cabe mencionar los de Peter Rice, Mohsen Mostafavi, Francesco Dal Co y Richard Serra, mientras que entre las obras destacan las de Lina Bo Bardi, Shigeru Ban, Rafael Iglesia, Sigurd Lewerentz,

Peter Märkli, Oscar Niemeyer y Jean Nouvel.

Las Conversaciones y Duélogos tienen por objeto además, el dar lugar o voz a lo que Aravena llama la Escuela de Santiago, a través de material inédito y de entrevistas a sus protagonistas, tan importantes para esa tarea de construir un corpus intelectual propio.

Tanto este nuevo libro de Alejandro Aravena Mori, como los anteriores, son recomendables a la hora de pensar cómo y qué se debe enseñar en arquitectura, y sobre cómo escapar de versiones dogmáticas, reductivas y envejecidas de la enseñanza de algo tan dinámico como lo es el proyecto de arquitectura.

El actual reciclaje y disfraz de viejos esquemas de enseñanza que se presenta en las escuelas de arquitectura locales, necesita del aire fresco de estos textos de la mente abierta los cambios que se suceden diariamente. Este libro de cuidado diseño y edición, constituye un paso más de la Escuela de Arquitectura de la PUC en el camino de constituirse como un centro de arquitectura de dimensión internacional.

Pablo Szelagowski



denominada BERLINER SCHLOSS MADE IN BUENOS AIRES fueron realizados por los estudiantes Carrasco Quintana, Szelagowski, Salgado, Pérez Duhalde, Díaz, Mariano, Klappenbach, Da Conceicao, De Bodt, Deus, Galicchio, Jamin, Lescano, Passaro y Risso dirigidos por los docentes Fabián Luis, Florencia Pérez Álvarez y Pablo Remes Lenicov, y presentados en una exposición previa en Berlín por Pablo Szelagowski. Para mayor información, se pueden visitar los sitios de internet www.buenosaires-berlin.com y www.iai.spk-berlin.de

Breves

Proyectos de la FAU UNLP en Berlín

En el marco de los festejos de los 10 años del Hermanamiento entre Buenos Aires y Berlín realizado en la Capital alemana, estudiantes de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata participaron en una de las muestras programadas a tal fin.

Se trata de trabajos realizados en el 5º y 6º curso a cargo de Pablo Szelagowski, del Taller Vertical de Arquitectura nº 2 de los profesores Azpiazu, García y Randazzo.

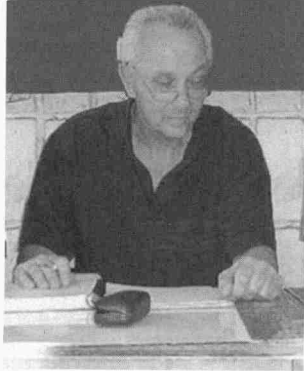
Los trabajos expuestos proponen sus ideas sobre uno de los espacios más significativos del Berlín Este: Schlossplatz. En relación al actual debate sobre cómo rediseñar ese espacio, tema que ha dividido políticamente a la comunidad berlinesa enfrentando a los partidarios de la reconstrucción de viejo Castillo con los defensores del Palacio de la República de la RDA, los estudiantes de la FAU desarrollaron una serie de propuestas, las que fueron recibidas con mucho entusiasmo por las instituciones interesadas en este problema de Berlín.

Fue en la oportunidad de este evento Buenos Aires-Berlín que los trabajos se expusieron en la sala de lectura del Instituto Iberoamericano de Berlín, una de las obras de Hans Scharoun en el Kulturforum, entre los días 28 de Agosto y 28 de septiembre de 2004.

Fueron patrocinantes de esta exposición el Grupo de Arquitectos Latinoamericanos en Berlín (GALA), el Instituto Iberoamericano dependiente del Senado de Berlín y la Embajada Argentina en Alemania a través de su Agregaduría Cultural. Colaboró también en el proyecto el Instituto Cultural Argentino-Alemán de La Plata.

Los trabajos para la muestra denominada BERLINER SCHLOSS MADE IN BUENOS AIRES fueron realizados por los estudiantes Carrasco Quintana, Szelagowski, Salgado, Pérez Duhalde, Díaz, Mariano, Klappenbach, Da Conceicao, De Bodt, Deus, Galicchio, Jamin, Lescano, Passaro y Risso dirigidos por los docentes Fabián Luis, Florencia Pérez Álvarez y Pablo Remes Lenicov, y presentados en una exposición previa en Berlín por Pablo Szelagowski. Para mayor información, se pueden visitar los sitios de internet

Breves



Arquitecto Profesor Rodolfo Morzilli, su fallecimiento

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP, cumple con la dolorosa obligación de comunicar el fallecimiento del Profesor Arquitecto Rodolfo Morzilli.

El Arquitecto Morzilli, cursó sus estudios secundarios en el Bachillerato de Bellas Artes y egresó como Arquitecto en 1968, de nuestra Facultad de Arquitectura.

Tuvo una destacada actividad profesional dentro del campo de la arquitectura como del diseño gráfico. Ejerció la profesión como proyectista en forma individual, en equipo y asociado. Obtuvo premios y distinciones a nivel nacional e internacional, tanto en arquitectura como en diseño. Fue miembro de la Comisión Directiva y Vicepresidente de la Sociedad de Arquitectos de La Plata. Miembro del Cuerpo de Asesores y Jurados de Concursos Nacionales, Provinciales y Regionales del CAPBA Distrito I y de la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos (hoy FADEA).

En la administración pública, en distintos periodos fue Arquitecto Proyectista de la División de Servicios Educativos y Jefe del Departamento de Proyectos de la Secretaría de Obras Públicas y Urbanismo del Ministerio de Obras Públicas de la Pcia. de Buenos Aires. Director de Vivienda y Proyectos Especiales de la Municipalidad de La Plata. Inició su carrera Docente como Ayudante Alumno en la década del 60. Ayudante de Curso Diplomado y Jefe de Trabajos Prácticos en los primeros años de la década del 70. Retoma su carrera docente como Profesor

Adjunto Interino por concurso en 1984 / 85 y Profesor Titular por Concurso Nacional de Títulos Antecedentes y Oposición desde 1986 hasta la fecha de su fallecimiento, en las Cátedras de Arquitectura de I a VI y Comunicación de I a III.

Fue miembro Titular de la Asamblea Universitaria en los años 1989, 1992 y 1995. Miembro Titular del Consejo Académico en los años 1989, 1992 y 1995. Presidente de la Comisión de Enseñanza y Jefe del Área de Comunicación de La Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

A lo largo de su dilatada carrera Docente, fue elegido por miles de alumnos como su Profesor. Riguroso consigo mismo y exigente con sus alumnos, tuvo el reconocimiento merecido ya que muchos de sus ex alumnos, integraron e integran las Cátedras a las que perteneció y dio forma, que consolidó como un ámbito creativo de recursos humanos. La Facultad pierde uno de sus Profesores más destacados, por su calidad humana, su creatividad personal, su conducta ética y docente característica de una personalidad inquisitiva, creativa y productiva. El Profesor Arquitecto Rodolfo Morzilli, solo nos abandona físicamente, ya que como universitario cabal su Ser y su presencia permanecerá como modelo a través de sus alumnos, compañeros docentes, no docentes y discípulos ■

Bienal de publicaciones de arquitectura

Durante el pasado mes de Junio se realizó la selección de publicaciones de arquitectura para participar de la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil Lima 2004. La selección previa fue realizada por la Secretaría Permanente de la Bienal con sede en Madrid. **Revista de la Facultad 47 al fondo** participó de esta convocatoria entre 200 publicaciones de arquitectura de Iberoamérica logrando ser elegida como Finalista de Publicaciones de dicha Bienal. Los ejemplares distinguidos fueron los publicados entre 2001 y 2003 correspondientes a los números 7, 8 y 9 de nuestra revista ■

Posgrado FAU 2005

Las actividades de posgrado realizadas en esta unidad académica se organizan en: Carreras de Grado Académico y Otras actividades de posgrado según las reglamentaciones vigentes.

Las Carreras de Grado Académico que se dictan en esta Unidad Académica tienen su inicio con la Carrera de Especialización en Ciencias del Territorio que se dicta desde el año 1996. A la fecha se cuenta además de dicha carrera con la Maestría en Ciencias del Territorio, una Especialización en Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción, otra en Conservación y Restauración del Patrimonio y una Maestría en Morfología en Arquitectura, estas dos últimas recientemente aprobadas en la UNLP, han sido enviadas como proyectos a CONEAU para su aprobación y acreditación. Las carreras antes mencionadas tienden a cubrir las distintas temáticas que profundizan en algún aspecto específico de la formación de grado. Las Otras Actividades de Posgrado (cursos, seminarios, etc) se instrumentan a partir de una convocatoria anual con el fin de planificar el siguiente año académico.

Carreras de grado académico

Maestría en ciencias del territorio

Acreditación: Acreditada y Categorizada «C» CONEAU. Res. 254/04

Título: Magister en Ciencias del Territorio

Docente Responsable: Director Arq. Néstor Omar Bono
Inscripción: Marzo 2005
Sede: Facultad de Arquitectura y urbanismo

Inicio: Abril 2005

Correo electrónico: territorio@arqui.farulp.unlp.edu.ar

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
Sede: Facultad de Arquitectura y urbanismo

Inscripción: Marzo 2005

Inicio: Abril 2005

Correo electrónico:

morfologia@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Especialización en ciencias del territorio

Acreditación: Acreditada Categorizada «B». CONEAU Res. 845/99

Título: Especialista en Ciencias del Territorio

Docente Responsable: Director Arq. Néstor Omar Bono

Inscripción: Marzo 2005

Inicio: Abril 2005

Sede: Facultad de Arquitectura y urbanismo

Correo electrónico:

territorio@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Especialización en higiene y seguridad laboral en la industria de la construcción

Acreditación: Acreditada ante CONEAU. Res. 105/04

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

Docente Responsable: Directora Arq. Silvia N. Castro

Inscripción: Marzo 2005

Inicio: Abril 2005

Sede: Facultad de Arquitectura y urbanismo

Correo electrónico: posgrado-hys@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Especialización en conservación y restauración del patrimonio

Acreditación: En trámite de acreditación CONEAU.

Título: Especialista en Conservación y restauración del patrimonio / urbano arquitectónico / artístico cultural / tutela jurídica

Docente Responsable: Director Arq. Fernando Gandolfi

Inscripción: hasta 18 de febrero de 2004

Inicio: Marzo de 2004

Sede: Facultad de Arquitectura y urbanismo

Correo electrónico:

patrimonio@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Inscripción y consultas

Prosecretaría de Posgrado Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Calle 47 n° 162-La Plata - C.P. 1900. TEL: 0221-423-6587/90 int. 242

FAX: 0221-423-6587/90

int.261 Lunes a Viernes de 9 a 13hs. y de 14 a 18hs.

Correo electrónico:

posgrado@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Otras actividades de posgrado

I.- ARQUITECTURA La complejidad y la arquitectura

Profesor Responsable: Lic. Boyd⁽¹⁾

PAP: Programa de Capacita-

ción Docente

Inicio: Agosto 2005

Carga Horaria: 32hs

Arquitectura y salud

Profesor Responsable: Arq. Vicente Krause⁽¹⁾

PAP: Programa de Capacitación Docente

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 60hs

Teorías en el cuerpo de la arquitectura

Profesor Responsable: Arq. Pablo Szelagowski⁽¹⁾

PAP: Programa de Capacitación Docente

Inicio: Agosto 2005

Carga Horaria: 40hs

2.- COMUNICACIÓN

Programa de precisión en la escritura, presentación multimedia y oratoria

Profesor Responsable: Ing. Rosa Enrich⁽¹⁾

PAP: Programa de Actualización Profesional

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 40hs

3.- HISTORIA

SYNTAGMAS IV. La Arquitectura y el Cine

Profesor Responsable: Prof. Marcelo Molina

PAP: Programa de Actualización Profesional

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 32hs

América antigua

Docente Responsable: Arq. Jorge Bujan

PCD: Área Teoría y Crítica

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 30hs

Fundamentos e instrumentos de teoría y crítica de la arquitectura.

Docente Responsable: Arq. Eduardo Gentile

PCD: Área Teoría y Crítica

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 40hs

4.- TECNOLOGIA

La producción social del habitat. Estrategias Facilitadoras.

Profesor Responsable: Arq. Jorge Lombardi⁽¹⁾

PCD: Área tecnología

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 60hs

Patologías habituales en la industria de la construcción.

Profesor Responsable: Arq. Eduardo Gordin.⁽¹⁾

PCD: Área tecnología

Inicio: Abril / Agosto 2005

Carga Horaria: 60hs

Pieles

Profesor Responsable: Arq. Edgardo Lufiego⁽¹⁾

PAP: Programa de Actualización Profesional

Inicio: Abril 2005

Carga Horaria: 30hs

5.- PLANEAMIENTO

Naturaleza sociedad y paisaje.

Profesor Responsable: Arq. Isabel Lopez (1)

PCD: Área tecnología

Inicio: Agosto 2005

Carga Horaria: 45hs

6.- GEOMETRIA

Geometría y arte.

Morfogeneradores geométricos en el diseño. I y II

Profesor Responsable: Arq. Carlos Federico⁽¹⁾

PAP: Programa de

Actualización Profesional

Inicio: Abril / Agosto 2005

Carga Horaria: 30hs c/u

(1) Estas actividades cuentan

con un profesor responsable y

un cuerpo docente enunciado

en los afiches de cada curso.

Consultas e Informes:

Prosecretaría de Posgrado |

Facultad de Arquitectura y

Urbanismo | UNLP

Calle 47 N° 162 (1900) La Plata -

Teléfono (0221) - 4236587 al

90 interno 242 - e-mail:

posgrado@arqui.farulp.unlp.edu.ar

Investigación FAU 2005

Estas líneas tienen como propósito difundir a la comunidad académica de la facultad, las principales actividades realizadas durante el segundo semestre del 2004 por la Prosecretaría de Investigación y la agenda de actividades prevista para el 2005.

1. Actividades realizadas en el segundo semestre del 2004

* Elaboración y aprobación de los criterios mínimos para la evaluación de los Informes Bianuales de Mayor Dedicación, exigidos por la Ordenanza N° 250/00 de la Universidad Nacional de La Plata

* Evaluación y elevación a la Comisión de Investigación de la UNLP para su tratamiento global, de los Informes Bianuales de Mayor Dedicación de los docentes-investigadores de la FAU.

* Sustanciación del concurso para el cargo de Secretario Técnico del Instituto de Estudios del Hábitat (IDEHAB) de la facultad.

* Coordinación de la convocatoria a Categorización del Programa de Incentivos 2004 del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Solicitudes presentadas: 73

* Aprobación del Programa de Incentivo de la Investigación en Cátedras y Talleres de la FAU.

* Realización de las Jornadas de Becarios de Investigación 2004 los días 6 y 7 de Octubre, estructuradas a partir de 5 mesas temáticas con moderadores: Formación en Investigación, El Espacio Público, Ordenamiento y Gestión Urbana, Crecimiento Urbano y Diseño Arquitectónico y Sustentabilidad. Participaron 21 becarios y 2 investigadores invitados.

* Coordinación de la Convocatoria a Becas de la UNLP.

Solicitudes presentadas: 8 Becas de Iniciación y 1 Becas Formación Superior

* Coordinación de la Convocatoria a Subsidio para Jóvenes Investigadores de la UNLP.

Solicitudes presentadas: 10

* Coordinación de la Convocatoria para la Acreditación de Proyectos de Investigación a partir del 2005 y solicitud de Prorrogas. Proyectos presentados: 4 Prorrogas solicitadas: 8

* Organización conjunta con el Instituto de Estudios del Hábitat de las Jornadas de Investigación del IDEHAB 2004 los días 16 y 17 de noviembre, estructuradas a partir de mesas temáticas con moderadores: Historia de la Arquitectura, el Hábitat y la Ciudad; Tecnología del Diseño y la Producción Edilicia; Problemas Urbanos y Territoriales; Investigación Proyectual. Se efectuaron 19 presentaciones de los distintos equipos de investigación de la facultad.

2. Agenda de Actividades para el 2005

2.1. Becas de Investigación

* Informes de Avance Becas de Investigación de la UNLP. Mes de febrero

* Convocatoria a becas de investigación del CONICET. Meses de abril y mayo.

* Convocatoria a Becas de

Investigación de la UNLP. Ingresantes meses de septiembre y octubre. Renovación mesas de noviembre y diciembre.

* Informes de Avance de becas de investigación del CONICET. Mes de Octubre

* Convocatoria de Becas de Estudios para graduados universitarios de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC). Mes de junio.

2.2. Proyectos de Investigación

* Presentación de Informe de Avance o Final de Proyectos de Investigación. Periodo 1/4/2004 al 31/3/2005. Meses de abril o mayo.

* Presentaciones para Acreditar Proyectos de Investigación para el 2006. Mes de Junio.

* Concurso de Proyectos de Investigación PICT 2006 de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica (ANPCyT). Meses de octubre y noviembre

* Convocatoria para Proyectos de Investigación Plurianuales (PIP) 2006-2007. Meses de Octubre y Noviembre.

* Altas o Incorporaciones de integrantes a Proyectos de Investigación en ejecución.

Meses de Noviembre y Diciembre.

2.3. Investigadores

* Presentación de Promociones de la Carrera del Investigador de CONICET. Mes de Marzo.

* Presentación al Concurso para Ingreso a la Carrera del Investigador Científico y Tecnológico de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC). Mes de marzo.

* Presentación de Informes de la Carrera del Investigador de CONICET. Mes de Abril.

* Presentación de Planilla de Solicitud de Incentivos. Mes de Noviembre

* Convocatoria de Ingreso a Carrera del Investigador de CONICET. Mes de Diciembre.

2.4. Eventos y subsidios

* Convocatoria a Subsidios para Organización de Reuniones Científicas del CONICET. Mes de Septiembre.

* Jornadas de becarios de investigación 2005. Mes de Octubre

* Jornadas de proyectos de investigación 2005. Mes de Agosto ■

Fe de erratas

En la página 64 del número 11 de la revista fueron indicados erróneamente los autores del Concurso de Anteproyectos para el Municipio de Dolavon en Chubut.

Según la información que nos acercó el Arq. Alejandro Denis, los autores de la Mención otorgada por el jurado son: Arqs. Romina Pasquale, Pablo Nethol, Alejandro Denis y Miguel Abait.

Los colaboradores fueron el Sr. Germán Storti y los arqs. José Chilon e Ignacio Grela ■

Colaboradores

Robert Miller

Bachelor of Arts in Architecture, Universidad Clemson y Master en Arquitectura en la Universidad de Rice.

Actualmente se desempeña como Director y Profesor Asociado de la Escuela de Arquitectura en el Clemson Architecture Center de la Universidad Clemson en Charleston, Carolina del Sur, Estados Unidos de América.

Ha enseñado además en el Charles Daniel Center de Génova Italia, en el Emory College de Atlanta EUA, y en el Georgia Institute of Technology de Atlanta, EUA. Su actividad docente se comparte con la profesional y con la investigación.

Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales tanto por proyectos como por sus experiencias pedagógicas.

Ha publicado artículos y diseños en varias revistas internacionales, y ha realizado exposiciones en Europa y Estados Unidos.

Roberto Ferreira, Eliana Crubellati,

integrantes del estudio RFArq. ejercen su profesión en Barcelona, España. Ferreira es egresado FAU UNLP, ganador de numerosos concursos nacionales e internacionales, incluyendo el Estadio Ciudad de La Plata.

Crubellati es egresada FADU UBA. **Thierry Macksimovic** es arquitecto, integrante del equipo de Coordinación y Diseño de RFArq.

Dardo Arbide

Arquitecto. Profesor Titular de Historia del Proyecto de Vivienda en la Argentina y Director del Instituto de Arquitectura, FAU Universidad de Concepción del Uruguay. Ex Profesor Titular de Diseño Arquitectónico y Diseño Urbano, Universidades Belgrano y de Concepción del Uruguay. Ex Investigador CONICET.

Neil Leach

Arquitecto y Teórico. Ha enseñado en numerosas instituciones incluyendo Architectural Association de Londres y Columbia University de Nueva York. Es el autor de «La An-estética de la Arquitectura» (GG,2001), «Millennium Culture» (Ellipsis, 1999), «Camouflage» (proximamente); co-autor de «Marspans» (Architecture Foundation, 2000); editor de «Rethinking Architecture» (Routledge, 1997), «Architecture and Revolution» (Routledge, 2002), «The Hieroglyphics of Space» (Routledge, 2002) y «Designing for a Digital Word» (Wiley, 2002) y co-traductor de «L.B. Alberti On the Art of Building in Ten Books» (MIT, 1988).

Marcelo Molina

Profesor de Historia egresado UNLP. Profesor Adjunto Taller de Historia Nro.3 FAU UNLP. Director de Syntagmas. Docente en la F. de Cs. Médicas.

Silvia Castro

Arquitecto egresada de la FAU UNLP. Profesora Titular de Producción de Obras, Directora de la Carrera de Especialización "Higiene y Seguridad Laboral en la Industria de la Construcción" FAU UNLP.

Augusto González, Guillermo Randrup

Arquitectos egresados FAU UNLP. Docentes del Taller Vertical de Historia de la Arquitectura Nro. 2. Poseen una vasta obra construida en La Plata y Buenos Aires. González es Profesor Titular en Tecnología en Comunicación Visual, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Federico Craig, Juan Moujan, Ana Redkwa

Arquitectos egresados FAU UNLP. Docentes del Taller Vertical de Arquitectura Nro.2. Ejercen su profesión en La Plata.

Gino Randazzo

Arquitecto FAU UNLP. Profesor Titular del Taller de Historia de la Arquitectura Nro.2 y Profesor Adjunto del Taller Vertical de Arquitectura Nro.2. Ejerce su profesión en La Plata.

Maria Florencia Pérez Álvarez

Arquitecto egresada FAU UNLP. Docente de Taller Vertical de Arquitectura Nro. 2 y de Taller de Historia de la Arquitectura Nro. 2. Ejerce su profesión en La Plata.

Roberto Saraví, Nicolás Saraví

Egresados FAU UNLP. Han ganado numerosos concursos nacionales y ejercen su profesión en La Plata. Roberto Saraví es Profesor Titular de Procesos Constructivos y de Taller Vertical de Arquitectura FAU UNLP. Nicolás Saraví es docente de la FAU UNLP.

Diego Fondado, Martín Miranda, Gustavo Pagani, Hernán Quiroga

Arquitectos egresados FAU UNLP. Docentes FAU UNLP. Pagani es Profesor Titular de Representación Gráfica, Profesor Adjunto de Comunicaciones y Profesor Adjunto de Taller Vertical de Arquitectura FAU UNLP. Finalistas en el Concurso Nacional e Internacional Ciudad Cultural Konex año 2003, obteniendo una Mención.

Roberto Germani, Evohé Germani, Pablo Germani, Horacio Morano, Inés Rubio, Leandro Moroni, Guillermo Castellani.

Egresados FAU UNLP. Han ganado numerosos Concursos Nacionales e Internacionales. Roberto Germani e Inés Rubio han sido Profesores Titulares de la FAU UNLP. Moroni y Castellani son Docentes y Morano Profesor Adjunto de Taller Vertical de Arquitectura Nro. 1, todos de la FAU UNLP.

Enrique Speroni, Gabriel Martínez.

Arquitectos egresados FAU UNLP. Docentes de la FAU UNLP, ejercen su profesión en La Plata. Han obtenido numerosos premios en Concursos Nacionales.

Ricardo Ripari, Alejandro Gutiérrez, Oscar Lorenti, Ignacio López Varela.

Egresados FAU UNLP. Ripari y Gutiérrez, han ganado numerosos premios en Concursos Nacionales e Internacionales y ejercen la profesión en La Plata. Lorenti, es socio del arq. Clorindo Testa y docente la Facultad de Arquitectura de Palermo. López Varela, es docente de la FAU UNLP y también ejerce su profesión en Capital Federal y Neuquén.

Horacio Alcuaz, Mariela Ardaiz, Gabriela Fortuna, Teresa Zweifel.

Arquitectos egresados FAU UNLP. Ejercen su profesión en La Plata, Zweifel es docente en la FAU UNLP. Carolina Gallo, es Ingeniera agrónoma egresada de la Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales de la UNLP.

Pablo Asprella, Sebastián Buzzi, Valentín García Fernández, Paula Jansenson

Arquitectos egresados FAU UNLP. Docentes de la FAU UNLP. Ejercen la profesión en la ciudad de La Plata, excepto Buzzi que ejerce en la Provincia de Chubut.

Roberto Porta, Manuel Ordás Carboni, Luciana Porta y Lucía Madueño

Arquitectos egresados FAU UNLP. Juntos obtuvieron el segundo premio en el concurso regional para el edificio administrativo de la Usina de Tandil. Porta ejerce su profesión en Tandil y es docente en la Universidad de Tandil. Porta, ejerce en Capital, Madueño en Comodoro Rivadavia y Ordás Carboni en La Plata.

Sara Fisch, Emilio Sessa, Isabel López, Jorge Prieto

Arquitectos egresados de la FAU UNLP. Fisch y Sessa son Profesores Titulares de Taller Vertical de Arquitectura. Han ganado numerosos premios en Concursos Nacionales e Internacionales y ejercen la profesión en La Plata. López es Profesora Adjunta de Taller de Planamiento Físico I y II. Coordinadora Académica y Profesora de las Carreras de Especialización y Magister en Ciencias del Territorio de la FAU UNLP. Los tres son investigadores del IDEHAB de la FAU de la UNLP. Prieto es Profesor Adjunto de Taller Vertical de Arquitectura, actualmente es Secretario Académico de la FAU UNLP. Ha ganado numerosos Concursos Nacionales y ejerce la profesión en La Plata.

Edgardo Lufiego

Arquitecto egresado FAU UNLP. Profesor Titular de Taller Vertical de Producción de Obras, FAU UNLP. Director del Centro de Información de Materiales y Tecnologías (CIMYT), FAU UNLP.