

TRECE

13

BOCCHI - LYNN - MVRDV - PRIX - SALMONA - SOLSONA - SULKIN - REISER + UMEMOTO



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata

Presidente UNLP **Arquitecto Gustavo Azpiazu**

Autoridades FAU

Decano: **Arq. Néstor Bono**

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

Secretario Académico: **Arq. Jorge Prieto**

Secretaria de Extensión Universitaria: **Arq. María Luisa Cerutti**

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

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

Director de Asuntos Estudiantiles: **Arq. Gustavo Páez**

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

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

Arq. Edgardo Lufiego

Arq. Claudio Fernández

Arq. Sara Fisch

Ing. Roberto Igolnikow

Arq. Gustavo San Juan

Graduados: **Arq. Sergio Gutarra**

Arq. Horacio Lafalce

Auxiliar Docente: **Arq. Carolina Foulkes Becerra**

Estudiantes: **Sr. Mauro Gimenez**

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: **Sr. Juan Sebastian Marcó**



Tapa:

Casa Sagaponac. Reiser+Umemoto, Rur Architecture Pc.

Intracacy. Greg Lynn. Exposición en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Yale

Contratapa:

Remodelación de Les Halles. Paris, Francia. MVRDV

Revista de la FAU 47 al fondo

Director responsable: **Arq. Nestor Bono**

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

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

Mesa Editorial: **Arq. Raul Arteca**

Arq. Isabel López

Arq. Pablo Remes Lenicov

Arq. Pablo E. M. Szelagowski

Coordinación General: **Arq. Carlos Díaz de la Sota**

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.

Telefono +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.

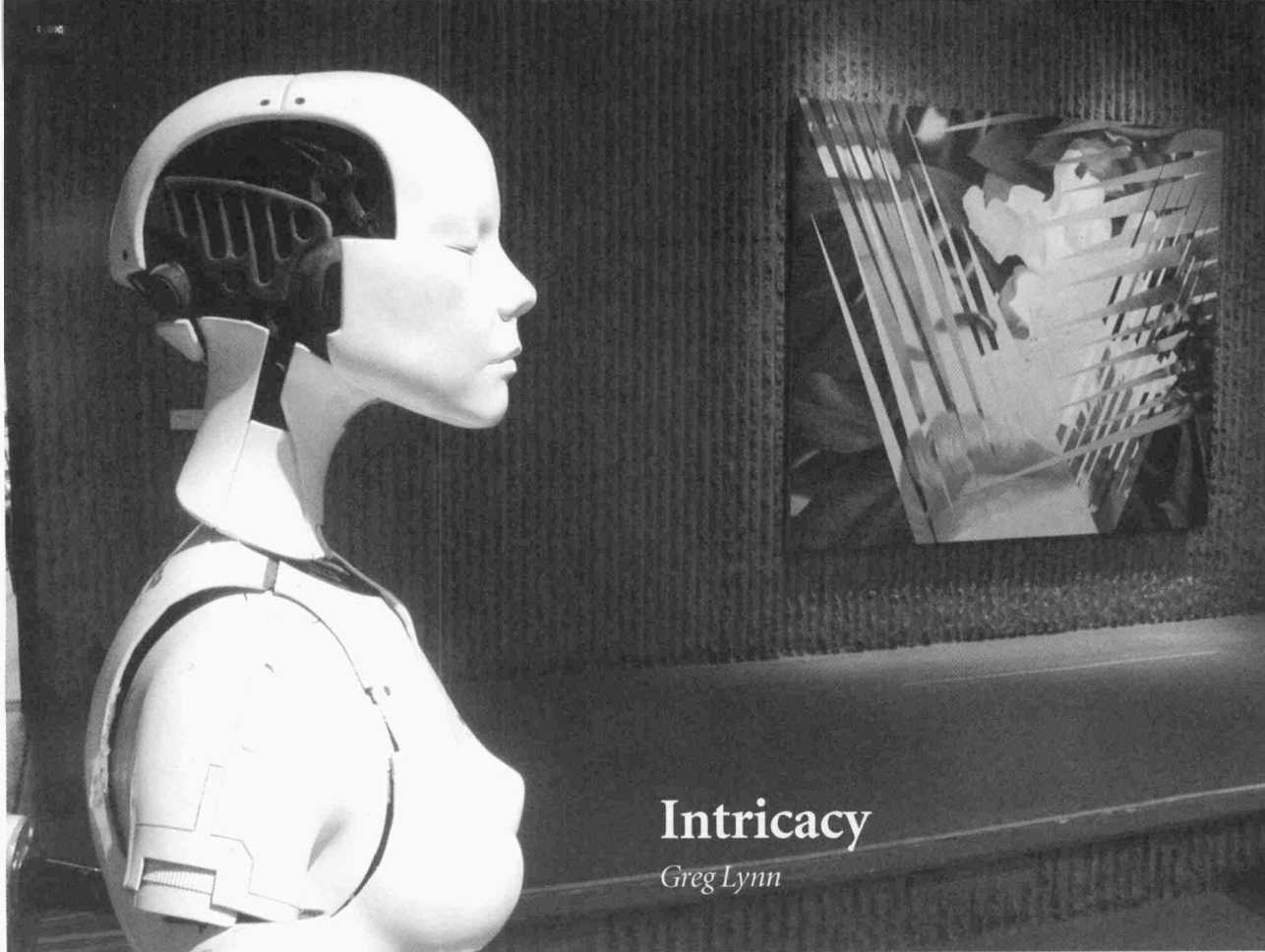
Los artículos firmados no expresan la opinión de **47 al fondo**, ni de las autoridades de la FAU. Los editores no asumen la responsabilidad alguna por su contenido y/o autoría. Editorial de la Universidad.

Pre-impresión e impresión: Grafikar. Tirada: 1000 ejemplares. Número de Registro Nacional de la Propiedad Intelectual: 403928. Ley 11.723. Año 10. Número 13. Marzo de 2006.

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

Índice

- 02- **Intricacy.**
Greg Lynn
- 10- **Una Conversacion con Wolf Prix -Coop Himmelb(l)Au.**
Claudio Conenna y María Daniil
- 16- **Entrevista al arquitecto Renato Bocchi.**
María Victoria Goenaga, Pablo Szelagowski, Leandro Varela
- 20- **Parque Saavedra 40 años después.**
Pablo Szelagowski
- 22- **Concurso Nacional Parque Saavedra de La Plata 1965 -2005.**
Justo Solsona
- 26- **La casa Kaufmann. Historia de un dibujo.**
Agustín Pinedo
- 28- **Rogelio Salmons . Cum Scientiae Loci et Culturae.**
Claudio Conenna
- 36- **El infierno es urbano.**
Martín Carranza
- 40- **Multiculturalismo.**
Felipe Rumbo
- 46- **El Cementerio de La Plata, su arquitectura y urbanismo como patrimonio tangible e intangible.**
Lidia Mabel Viera y María Carlota Sempé
- 49- **Nuevo Conjunto de Viviendas en Arolo, Varese, Italia.**
Oscar Toribio Sosa
- 54- **Vivienda unifamiliar Olivella.**
Nestor Sulkin y Walter Marchissio
- 58- **Casa Sagaponac.**
Reiser+Umemoto, Rur Architecture Pc
- 64- **Biblioteca Pública Spijkenisse.**
MVRDV
- 66- **Remodelación de Les Halles. Paris, Francia.**
MVRDV
- 70- **Floriade. Rotterdam, Holanda.**
MVRDV
- 74- **Ideas para la rehabilitación urbana del entorno de San Andrés, Jaen.**
Ricardo Ripari, Alejandro Gutiérrez, Oscar Lorenti, Ignacio López Varela, Juan Marcos Basso, Carlos Manuel Menna
- 78- **Hospital de Pediatría de Tandil.**
Javier H. Rojo, Patricia E. Basso, Roberto O. Guadagna
- 82- **Sustentabilidad y ordenamiento territorial. El caso del Partido de Pinamar.**
Néstor Bono, María Julia Rocca, Miguel Seimandi y Licia Ríos
- 90- **Colaboradores**



Intricacy

Greg Lynn

Entre artistas, diseñadores y arquitectos existe un creciente sentimiento de INTRICACY. Parcialmente anunciado por las revoluciones de las ingenierías genética y digital, el término INTRICACY implica un nuevo modelo de conectividad compuesto por una diversidad increíble de elementos a una escala sumamente pequeña.

INTRICACY¹ es la fusión de elementos dispares en continuidad, el todo adecuado de componentes que mantienen su status como piezas de una composición mayor. A diferencia de las simples jerarquía, subdivisión, compartimentación o modulación, INTRICACY involucra una variación de las partes que no es reductible a la estructura del todo.

Durante los últimos veinte años la arquitectura ha estado particularmente atenta a los desarrollos de las artes visuales, principalmente a la escultura. Del mismo modo, escultores de los '80 como Donald Judd, Vito Acconci y Frank Stella han propuesto y realizado diseños de edificios. Siempre ha habido una estrecha relación de intercambio entre arquitectos y artistas y no sólo porque se vieran forzados a trabajar en una estrecha proximidad espacial. La tumultuosa y productiva relación entre Richard Serra y Frank Gehry, es sólo un ejemplo de influencia mutua. La mayoría de las veces es el escultor el que plantea la conversación, como es el caso con los minimalistas como Judd, James Turrell y Daniel Buren. Los arquitectos han traducido sus técnicas en arquitectura, en tanto refinan la forma genérica y se obsesionan por los detalles. El foco sobre la exaltación y la aislamiento de las conexiones específicas ha dominado el diálogo entre arquitectura y escultura. Esto incluye a un grupo de arquitectos tan diversos como David Chipperfield, John Pawson, Tadao Ando, Peter Zumthor, Diener y Diener y Richard Meier. Aparte de estos minimalistas, quienes se mantienen espacial y formalmente cercanos a la simplicidad de la escultura minimalista, hay arquitectos de mayor complejidad formal y espacial cuyo trabajo es igualmente comprometido con los detalles: Machado y Silvetti, Will Bruder, Stanley Saitowitz y Rafael Moneo, por nombrar sólo a unos pocos.

El término INTRICACY intenta alejar al detalle arquitectónico de la idea de instancia obsesiva y aislada dentro de

una, por otro lado, mínima estructura. El detalle necesita no ser la reducción o concentración del diseño arquitectónico en un momento determinado. En una red intrincada no hay detalles per se. Los detalles están en todas partes, ubicuamente distribuidos y abigarradamente continuados en colaboración con los efectos formales y espaciales. En lugar de puntualizar un minimalismo volumétrico con detalles particularizados, INTRICACY implica complejidad por todos lados sin auxilio de contrastes compositivos.

INTRICACY sucede cuando la macro y la micro escalas de componentes se entretejen y entrelazan.

Desde *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* (1966) de Robert Venturi y Denise Scott Brown, para la arquitectura ha sido importante la definición de la complejidad compositiva. Esta exposición trata de ir más allá tanto de la estética del collage pictórico de Venturi como de la estética del collage formal y espacial que constituyeron la vanguardia de la complejidad en arquitectura, tal y como fue sintetizada en la exhibición «Arquitectura Deconstructivista» de Johnson y Wigley de 1988 en el MoMA. En este sentido la exposición es una vuelta a muchos de los temas conceptuales expuestos en el libro *Folding in Architecture* (1993) que edité diez años atrás. No habiendo tenido experiencia como curador, mi acercamiento a la muestra fue desde mi experiencia como editor. Por lo tanto las similitudes estructurales, formales y materiales están puestas en un diálogo didáctico con otras. Una conexión menos explícita con el libro *Folding in Architecture* es que el término INTRICACY es un derivado de «pli», tanto como otros términos -complejo, complicado, flexible- todos los cuales implican prácticas compositivas de tramado, plegado y unión.

La mayoría de los objetos emplean técnicas de diseño y manufactura digital o fotográfica. La exposición versa sobre los procesos de la máquina contemporánea que admite una forma y una materialidad monolíticas mientras mantiene una increíble fineza en los detalles y conexiones. Debido a este foco maquinico, la muestra tiene un cierto parentesco con la exhibición «Machine Art» en el Museo de Arte Moderno de 1934 curada por Philip Johnson. Sin embargo a pesar de proponer una estética de la máquina

para nuestra época, una que podría ciertamente ser digital, estos trabajos subrayan una sensibilidad compositiva, organizativa, visual y material posibilitada por, pero no simplemente reducida a, el diseño digital como herramienta de visualización y manufactura. La exhibición incluye sólo aquellos diseños que han alcanzado un dominio riguroso de la técnica del diseño digital. Más que usar la computadora por su conveniencia y potencial para realizar formas y espacios que por otros medios serían demasiado complicados, desprolijos y enroscados, estos trabajos hacen un llamado a la elegancia, el rigor, la especialización y, me atrevo a decir, la belleza. Por consiguiente, con una excepción, ninguno de estos objetos confía en el proceso como una validación o explicación de su génesis. La excepción es Karl Chu, cuya confianza en la geometría de fractales de Lindenmayer da a sus formas, procesalmente derivadas, una coherencia faltante en otros proyectos arquitectónicos basados en un proceso pautado. Muchos trabajos de arquitectos muy interesantes no fueron incluidos en la exhibición debido a este criterio.

Los accidentes felices y los procesos automáticos son ciertamente los precursores de composiciones detallistas y continuas. Estas últimas demandan una fusión que no es posible sin una teoría de síntesis y unidad que mantenga al detalle como un momento discrecional que participa intensamente en la construcción de un nuevo tipo de todo. En este sentido, una teoría de lo intrincado está esbozada en la Monadología de Leibniz y la subsecuente teoría de «Le Pli», o El Pliegue, de G. Deleuze. Los trabajos en la muestra marcan una aproximación multifacética al detalle, estructura y forma confiando en desprendimientos entre la compleja interconectividad y la singularidad, entre homogeneidad a distancia y una cercana incoherencia formal en los detalles, entre los sistemas desparejos entrelazados y los todos monolíticos y finalmente entre los componentes mecánicos y las voluptuosas superficies orgánicas.

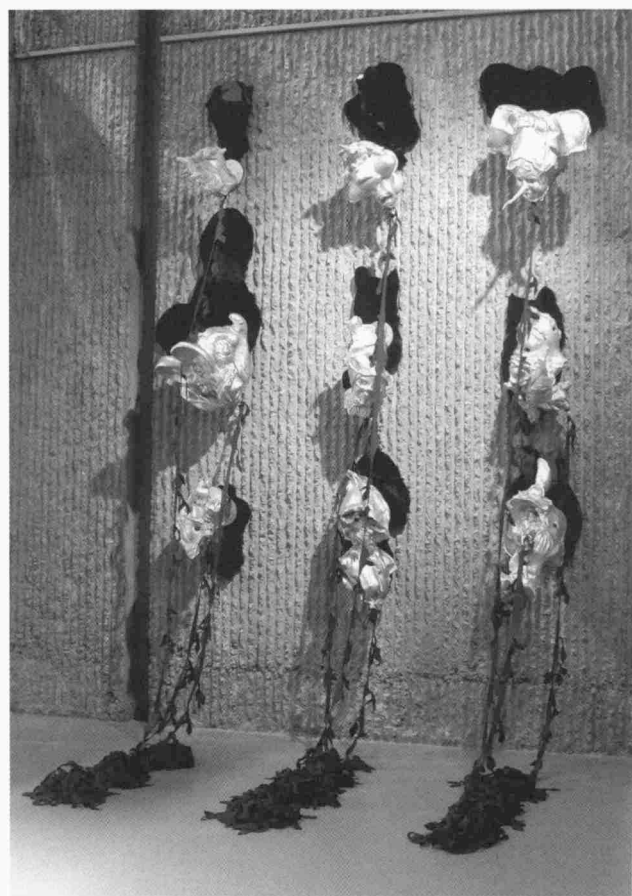
Los trabajos exhibidos aquí despliegan un rigor casi miope dentro de su propia disciplina mientras mantienen una atención a las innovaciones técnicas fuera de sus respectivos campos. La lógica de la instalación traza similitudes en forma, materiales y procesos y toma los límites disciplinares con gran amplitud. De hecho, INTRICACY aspira a disociar una cantidad de técnicas formales y estructurales del entorno de un campo particular. Un hilo conductor en la muestra es una noción avanzada de boceto y dimensión, tanto construida, dibujada, fotografiada o modelada. En este sentido es bastante importante que la exhibición esté organizada desde la arquitectura, donde las cualidades del boceto, ensamblaje y volumen son tan pertinentes.

La sensibilidad visual de INTRICACY emerge de la técnica bastante más que de la figuración o el volumen. La conexión más obvia entre los trabajos es la formal. Las similitudes materiales son también prevalecientes, por ejemplo casi todos los trabajos están realizados en plástico. La tendencia desde un objeto monolítico a la escala infinitesimal de los componentes explica las similitudes técnicas ya que muchos de los proyectos usan CNC tecnologías controladas robóticamente para su construcción. A pesar de estas afinidades, esta exhibición podría no ser vista más que como otra exhibición de arquitectura digital que trata de definir un nuevo estilo basado en una simplista comunidad de formas y materiales coherentes con el uso de herramientas de diseño asistido por computadora. Distinto del International Style, el cual fue definido por masas rectilíneas de vidrio y acero, INTRICACY no confía en el material o las categorías formales

para su definición a priori.

Dada la ubicuidad y disponibilidad de las computadoras, INTRICACY ya no puede aumentar su fuerza gracias al manejo de increíbles complicaciones y tareas intensivas. El trabajo de montaje manual es cada vez, más una decisión estética y por consiguiente el valor de lo manual en el arte debe ser entendido como una elección. Mano de obra específica fue desalentada por esta razón, porque hacían aparecer a los objetos diseñados por computadora como exóticos mientras reforzaban el valor de la tarea y el esfuerzo artístico. La facilidad robótica con la que las formas SKUMAK de Roxy Paine fueron producidas en masa hace al valor asociado con juntar cantidades de maníes envasados menos relevante que la geometría, densidad, estructura y propiedades del objeto mismo. Ningún objeto es más poderoso en este sentido de INTRICACY modular que los de Freidman. El valor de estos trabajos se vuelve un valor de concepto constructivo antes que simplemente una tarea con complicaciones.

INTRICACY evoca un tipo particular de cohesión, continuidad, entereza e incluso organicidad. Las estructuras intrincadas están continuamente conectadas y entrelazadas a través de vínculos específicos y minuciosos de modo que la totalidad o el todo sea operativo. No ascendente, tampoco descendente, el método de organización es irrelevante en INTRICACY. Los artilugios de Rube Goldberg, por ejemplo, no son intrincados son sólo complicados dado que son collages con fragmentos que operan con movimientos mecánicos independientes. Están compartimentados. Las composiciones intrincadas son orgánicas en el sentido en que todas y cada una de las partes están intrincadas y comunicadas simultáneamente, por lo que cada instancia está afectada por todas las demás. Artilugios de la variedad de Rube Goldberg pueden ser minuciosos, dispares e interdependientes, pero todavía cada parte es un sistema cerrado que podría ser modularmente cortado y reemplazado. La repetición de máquinas y mecanismos sin la capaci-





dad de incorporar retroalimentación, no es intrincada. En INTRICACY se puede utilizar la técnica del collage pero no se puede apelar a la disyunción.

Muchos de los trabajos artísticos de la exposición, especialmente los de Rosenquist, Marcaccio y Reed, muestran cómo la técnica del collage pueden producir campos pictóricos continuos donde las figuras se funden y emergen en una superficie simple antes que evocar un espacio pictórico de elementos distinguibles. En «Hours Flowers» (1984) de Rosenquist, los fragmentos del collage son indistinguibles del campo que cubren así como el color, textura y figuración de las flores y las caras de mujer se borran y se funden en un solo plano pictórico. Igualmente el «#292» de Reed (1989-91) trabaja múltiples cubiertas a través de un campo delineado y grillado de manera que localmente los golpes dispares se alineen en costuras y, además, se cubran unos a otros. De un modo más detallado y figurativo, el «Paint Management Drawings» de Marcaccio (1988 en adelante) conecta las ondas del tejido, los golpes mismos y figuras mayores a lo largo de sus bordes dentro de un todo. Estas variadas formas de cohesión contradicen las técnicas del collage y hacen al trabajo complejamente conectado antes que meramente complicado. Temas como jerarquía y síntesis se vuelven más importantes que la fragmentación y la yuxtaposición. La familiar disyunción del collage se desecha a favor de un monolítico aplastamiento de las formas y figuras en tanto que la individualización y la diferencia se mantienen con jerarquía y coherencia.

La fusión de sistemas dispares dentro de ritmos continuos se explica mejor con el concepto de resonancia². En 1665 Christian Huygens, el inventor del reloj de péndulo, formuló la ley después de observar el comportamiento de los relojes emplazados juntos unos de otros en el mismo cuarto. A pesar de sus movimientos individuales, en un relativamente corto plazo, los relojes de péndulo se balancearían a un ritmo sincrónico simple. A través de sutiles cancelaciones, adaptaciones y modulaciones, el patrón de estos mecanismos dispares «resuenan» en una rítmica y estable singularidad. No era en los relojes mismos, en sus finamente contruidos mecanismos y movimientos donde INTRICACY habitaba, sino en la habilidad de sus micro movimientos de ajustarse y modificarse sutilmente a otros patrones adyacentes. Hay dos condiciones previas para la resonancia: primero los objetos deben ser casi modulares o modulados y segundo los objetos deben estar en el mismo campo. INTRICACY es la lógica de las ecologías fusionadas. En biología existe un insostenible pero no obstante fascinante concepto de los organismos como colonias simbióticas de individuos que originalmente eran libres y se adaptaron para su reproducción conjunta. Es uno de los conceptos más provocativos para combatir la idea simplista de artilugio o collage. En su libro «Microcosmos: Four Billion Years of Evolution from Our Microbial Ancestors» (1997), Lina Margulis y Dorian Sacan argumentan que las formas de vida más evolucionadas son colonias que se funden juntas y evolucionan para reproducirse como un solo organismo de nivel



más alto. De este modo, la caparazón de calcio cobertora de un organismo, se transforma en esqueleto, un organismo procesador de amoníaco deviene riñón y otros organismos simbióticamente ligados en un ecosistema se transforman en órganos de un organismo mayor. Atrofia e hipertrofia de elementos individuales en sincronía con la emergencia del organismo total conducen hacia un nuevo cuerpo compuesto por partes mutua e irreductiblemente adaptadas. Este todo readecuado es muy diferente de la regulada organicidad definida por la simetría, la proporción, la modulación, la jerarquía o cualquier forma global de organización. Se diferencia también de la infinita organicidad definida por extensión, adición, sustracción o multiplicación de componentes modulares segmentados.

Agregados y ensamblajes:

Hay dos tipos de partes conectadas que son intrincadas: agregaciones y ensamblajes. Los ensamblajes son construcciones no modulares donde todas y cada una de las partes son únicas en forma y dimensión. Las variaciones no son aleatorias sino derivadas de la composición global del todo. Las agregaciones son instancias donde las componentes modulares están complejamente conectadas para producir una masa o forma que no puede reducirse simplemente a una lógica modular sencilla de ensamblaje. Ejemplos de

agregación son los patrones de mampostería de Office dA y los paquetes semi-ensamblados de Tom Friedman. Los ensamblajes son no-modulares e incluye el SKUMAK de Roxy Paine y Blob Studies tanto como las fajas estructurales de los diseños de Raiser Umemoto y Foreign Office Architects. El SKUMAK es una máquina de ensamblaje y sigue una lógica artística de auto criticismo. En física, un punto crítico es un punto en el cual un sistema cambia radicalmente su comportamiento o estructura, por ejemplo de sólido a líquido. En un fenómeno crítico común hay un parámetro de control por el cual un experimentador puede variar para obtener este cambio radical en el comportamiento. En el caso del derretimiento, el parámetro de control es la temperatura. Los objetos SKUMAK congelan la transición entre sólido a líquido en proporciones variables alcanzando así variaciones en la forma. El estado crítico de las formas SKUMAK está determinado por la dinámica intrínseca de la pintura en la superficie de tensión, velocidad de secado y caída, tanto como la velocidad de alimentación de la pintura que es vertida por Paine en la máquina dispensadora CNC (Computer Numerically Controlled). Como el arquetipo de sistema crítico auto-organizado, el montón de arena, las formas SKUMAK resultan de minúsculos cambios en la variación de la alimentación que se transforman en notables variaciones en la forma global, pero con una similitud y coherencia internas que les permite ser entendidos como de la misma especie artística, familia o tipología.

Superficies voluptuosas y láminas onduladas:

Repudiando la disyunción del collage, INTRICACY privilegia la fusión tanto por la superimposición como por la conexión quirúrgica a lo largo de los bordes. De diferentes modos las pinturas de Rosenquist, Marcaccio y Reed alcanzan continuidades donde las figuras se funden y emergen de una superficie pictórica simple, en tanto mantienen vocabularios figurativos múltiples y discrecionales. La fusión de gestos a través de complejas transparencias y fusiones a través de campos divididos y grillados de Reed, la mezcla de rasgos faciales con pétalos a través de fragmentos cortados y pegados de Rosenquist y los trenzados locales y circunvoluciones de gestos de pincel de Marcaccio, son todos ejemplos de fusión cohesiva en pintura. Trabajando conexiones complejas antes que complicaciones, las figuras en estas pinturas fluctúan entre ser elementos discriminados y fluidos pictóricos planos. En arquitectura una composición similar se afecta por superficies onduladas voluptuosas compuestas de partes individuales en láminas estructurales coplanares, armazones espaciales o fajas de carga. Trabajos de Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Foreign Office Architects y Karl Chu alcanzan una fusión de elementos sobre una superficie muy similar a las fotografías de Adam Fuss. La fluctuación entre la superficie monolítica y la colección de componentes estructurales promueve temas de jerarquía y síntesis tanto como de fragmentación y yuxtaposición.

Aunque no incluido en la exhibición, el vestido de fibra de vidrio hecho por el diseñador e moda Hussein Chlayan es un ejemplo de forma sintetizada en una simple, plana e inarticulada superficie. Las costuras, conexiones, rasgos, colores, patrones y articulaciones generales de un típico vestido se aplanan en una forma plástica simple. Esta superficie continua se corta entonces en paneles con libertad

de forma, borde y escala de manera que no habría sido posible pensarlo para ser cortado de una superficie plana convencional y cosido junto. En las áreas de corte se emplea un cierto equipo para enlazar y conectar los paneles. Esta combinación de superficies suaves y métodos mecánicos de conexión se desarrolla en el Remote Control Dress, donde ciertos mecanismos abren y cierran los paneles del vestido. Este estudio de la superficie topográfica en la forma de un vestido como pura superficie, junto con los nuevos patrones que emergen a través de sus incisiones y reconexiones se transforman en la plantilla para cortar y confeccionar la colección. Desde mediados de los '80, Peter Eisenman ha trazado inspiraciones formales desde las aparentes y latentes figuras del sitio y su historia. En su diseño para el Wexner Center for the Arts en Columbus Ohio (1989), formas de la arqueología del sitio tales como un arsenal, se ensamblan en collage con la ciudad y la grilla del campus, el paisaje y los edificios existentes para formar una matriz recombinatoria de referencias y signos. Los primeros trabajos de Eisenman tales como la serie canónica de casas numeradas, se caracterizaron por una rigurosa exploración de las operaciones geométricas y transformaciones principalmente de grillas con firma de L. Esta investigación espacial y estructural dentro de la complejidad de las estructuras grilladas se ha fusionado gradualmente con la referencia más figurativa y simbólica en proyectos como el Wexner Center donde las formas arqueológicas del contexto se extruyen verticalmente o son literalmente reconstruidas. Como Chalayan, en su presentación para el concurso para el Quai Branley Museum en el centro de París, Eisenman da un salto desde la extrusión vertical y la reconstrucción, a la conjugación en múltiples respuestas contextuales provenientes del sitio histórico existente, principalmente en corte, con una suave superficie doblada y plegada. El contexto se rescata topológicamente para conectar la intervención con el sitio, desde el edificio al paisaje, desde la ciudad histórica hasta la calle, todo con una simple y suave superficie. Como un maestro pastelero, alisando y escarchando con un cuchillo, Eisenman modula la superficie monolíticamente. Con la intención de abrir el techo a la luz, acceso y vista, esta voluptuosa superficie se hace tiras y se separa sesgada lo largo. Eisenman esboza una conexión representacional con la Torre Eiffel adyacente, llenando los vacíos entre estas tiras con un espacio-marco que sigue las ondulaciones de la superficie. Donde la monolítica y conectiva superficie extendida por el sitio es empujada aparte, lo que era un signo estructural vertical en la Torre Eiffel se transforma en una densa red de componentes estructurales tejida en el espacio-marco. En lugar de una relación jerárquica entre estructura primaria y cerramientos, aquí soporte y superficie están tejidos juntos en un continuo y variado sistema. Ambas, la superficie de la masa edificada y la estructura interna, se asocian con la Torre Eiffel y las ocho historias que construyen el tejido de París, sin por eso transformarse en un simple icono o símbolo. Su encuadre es más sutil y se transforma a lo largo del edificio. Lo que era una conexión de un edificio vertical y la calle se transforma en una alineación con una plaza horizontal, lo que era una alineación a la estructura vertical de la Torre Eiffel se transforma en una alineación a un ingreso. Estos trabajos son predominantemente sobre superficies y su articulación a través de subdivisiones, modulaciones, panelizaciones, estructura y masividad. Temas similares de conexión y fusión de perfiles múltiples se presentan no en un espacio tridimensional de una superficie ondulada sino

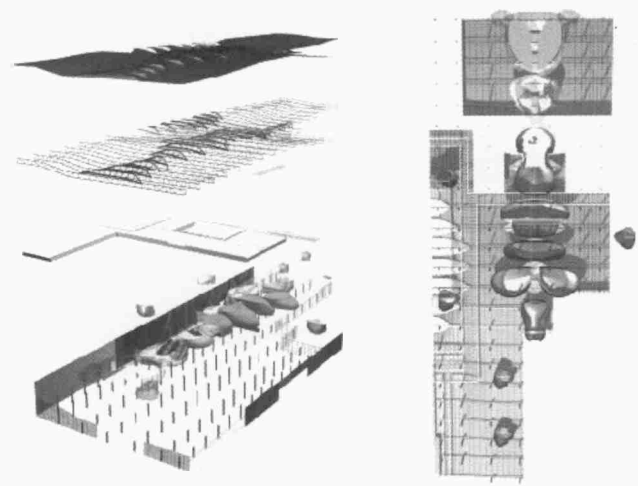
en el espacio pictórico de las capas de pintura. Las capas múltiples de la pintura N° 283 de David Reed se conectan intrincadamente de dos modos: a lo largo de costuras y a través de superposiciones. El plano grillado es un rasgo sólido de las pinturas de Reed, es la división aparente de los campos de color y la lámina a través de la cual los gestos flotan. En efecto lo que aparece como golpes continuos son gestos dispares desunidos a lo largo de un campo grillado y alineados al filo de la navaja. Las pinturas de Reed se colorean en el momento en que gestos de distintas profundidades se funden en una superficie simple.

Mecanismos vitales:

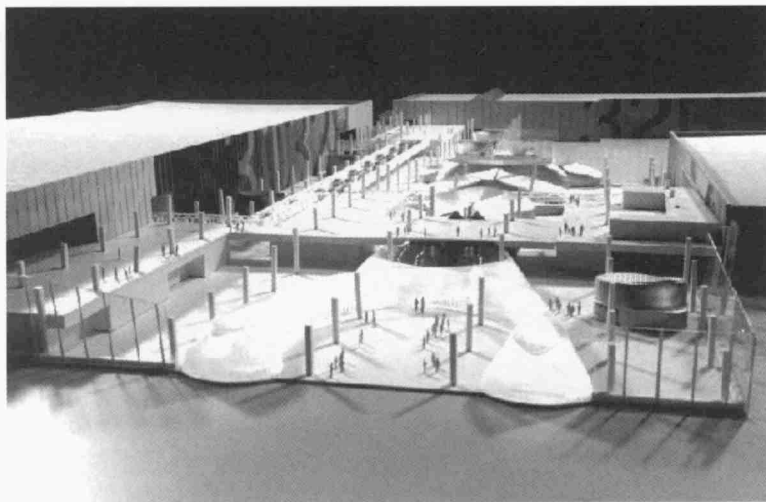
INTRICACY en movimientos es una de las características de un rango de máquinas que comenzó a expresar un nuevo tipo de complejidad mecánica en el siglo XVI y continúa así hasta hoy. El robot es y ha sido la última expresión de una máquina capaz de detallar movimientos orgánicos. La maqueta construida por Chris Cunningham para el video de Byork «All is full of Love» utiliza dos carros robots ensamblados para mover y controlar dos robots humanoides hechos de superficies blancas y suaves conectados por juntas y armazones mecánicos. El robot fusiona superficies monolíticas, frecuentemente asociados con la escultura y ensambles de miembros estructurales mecánicos. Las superficies de los robots están marcadas sugiriendo paneles intercambiables. Las aberturas de las superficies sugieren aberturas al interior, las partes están conectadas con juntas mecánicas y armazones que permiten grados de libertad y movimiento similares a las juntas biológicas. La imagen más graciosa es cuando una composición digital de una cara se combina con la cabeza de estos robots y el plástico blanco alabastro que representa la piel parece adquirir la musculatura y elasticidad de un rostro humano capaz de expresar emociones y sentimientos. Este robot literalmente expresivo está asociado con trabajos más expresivamente abstractos en la exhibición, como los robots que manufacturan los SKUMAKS de Roxy Paine, las superficies de piso de Eisenman, la graduada densidad de las esculturas de Tom Friedman y la tecnología digital para diseño y manufactura utilizada por los arquitectos para la construcción de los modelos en micro escala. Todos los trabajos de la exposición son en uno u otro sentido robóticos.

Figuras fusionadas:

Hay redes de tramas intrincadas de dos tipos: modulares y no modulares. La primera crea una serie intrincada de componentes, la segunda crea masas intrincadas de formas globales desde elementos idénticos. Los componentes no modulares construyen superficies o armazones y las redes modulares construyen nubes más amorfas. Hay un tercer tipo de masa que es más que un monstruo intrincado, una combinación de partes que están inextricablemente aplanadas juntas y fusionadas como una superficie. Esta INTRICACY más escultural es evidente en los objetos de Bonnie Collura, Fabián Marcaccio, Chris Cunningham y Preston Scott Cohen. Del Skywalker (2002) de nueve cabezas de Collura, docenas de imágenes visuales emergen anamórficamente cuando



BMW Leipzig. Central building design competition.

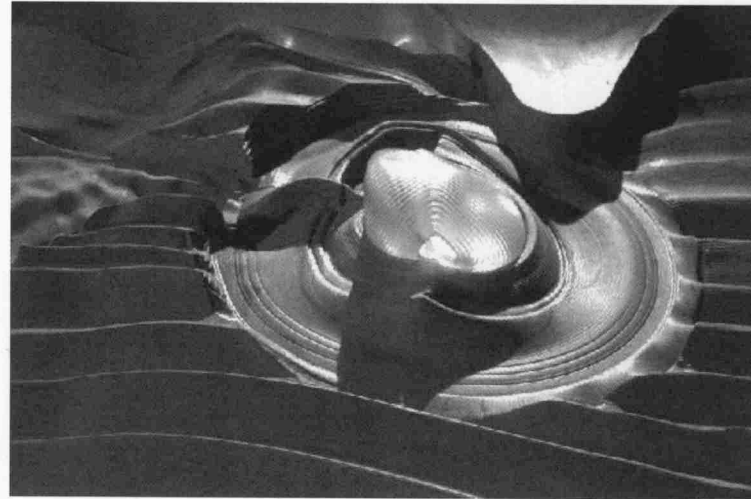
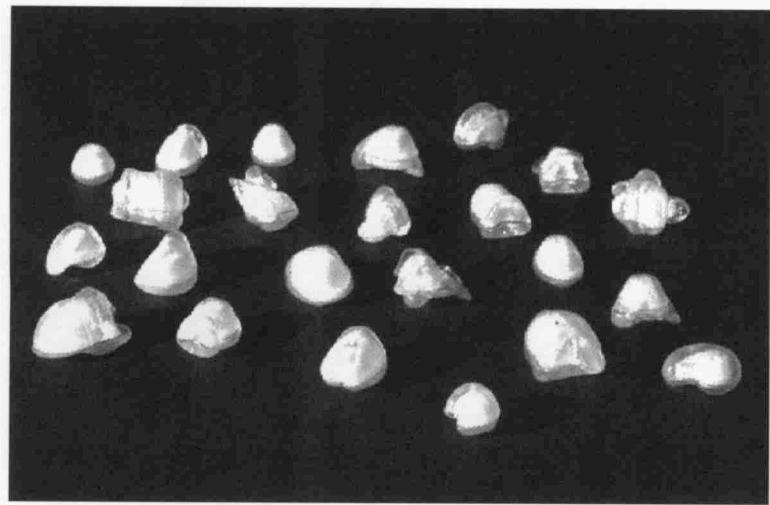


Korean Presbyterian Church (NY).

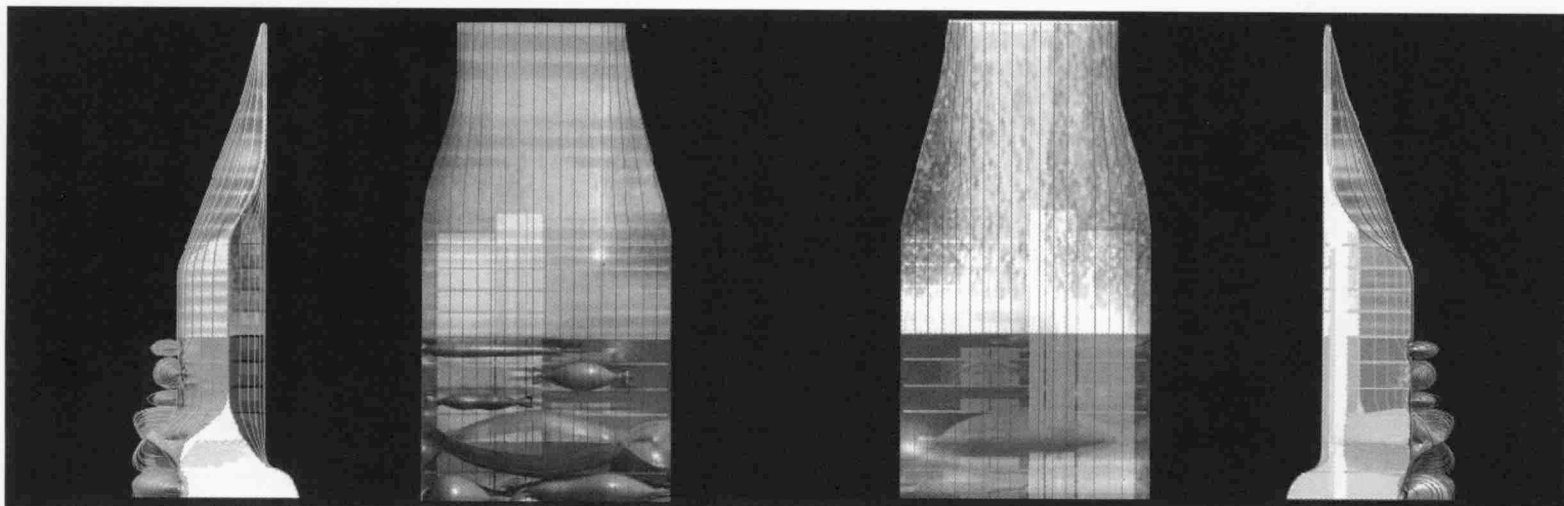


European Central Bank, Frankfurt.

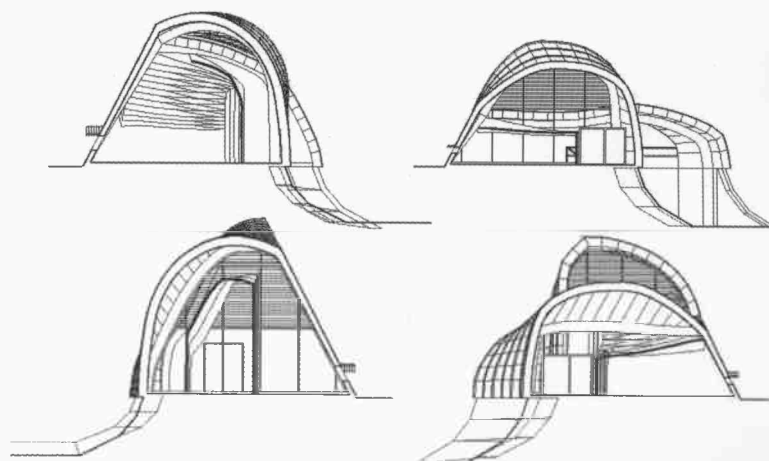
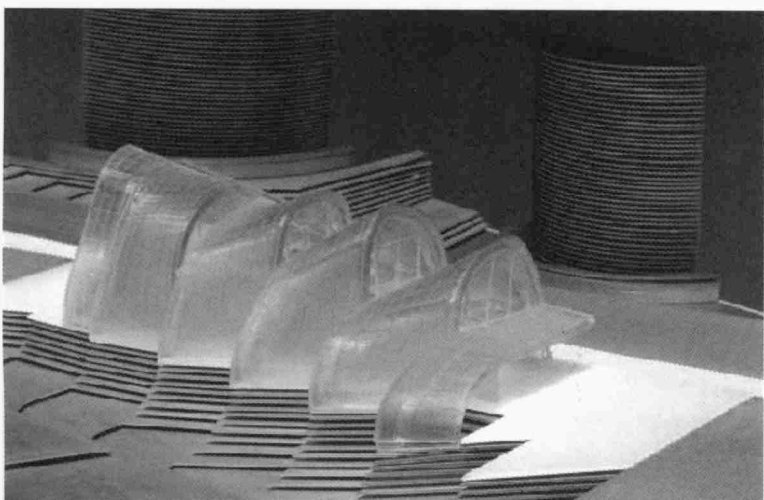




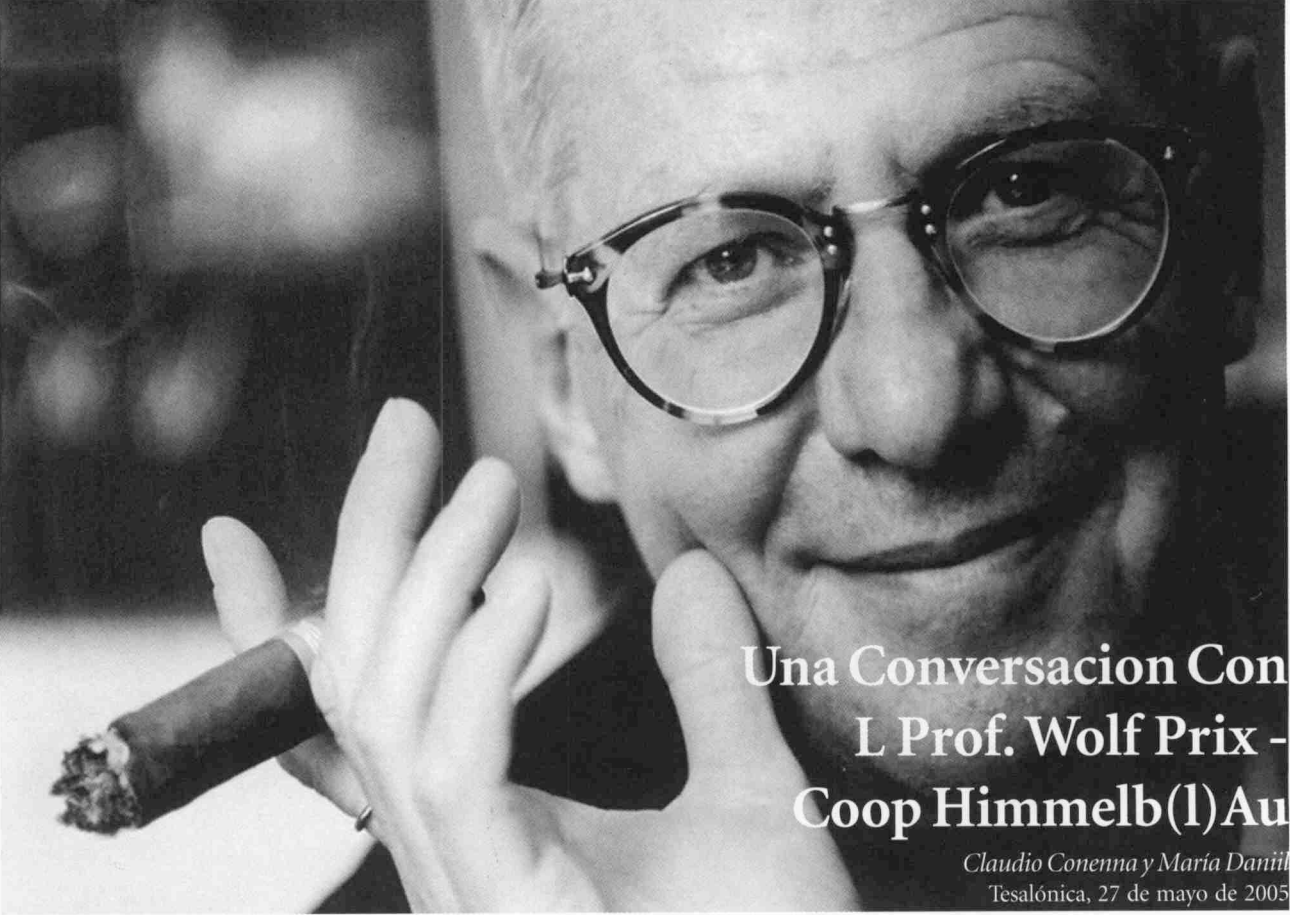
Embryological House c con Jeffrey Kipnis



Eyebeam Museum of Art and Techonolgy Competition. New York.



H2 house. Hydrogen House Visitors Pavilion and Information Center. Omu (Austria).



Una Conversación Con L Prof. Wolf Prix - Coop Himmelb(l)au

Claudio Conenna y María Danitil
Tesalónica, 27 de mayo de 2005

CC+MD: *Que es la arquitectura para Ud.?: Tiene una definición concreta sobre la arquitectura para darle a los alumnos?*

WP: (ríe) Escuchó lo que dije el otro día... en la conferencia? La arquitectura es una expresión tridimensional de la cultura. Es una expresión cultural tridimensional. Por lo tanto es muy importante que todo estudiante sepa qué está sucediendo en el mundo. Si no conoce no puede pensar en un lenguaje complejo, lo cual es muy importante para crear arquitectura. Creo que la mayor revolución en nuestro mundo visual es que las imágenes digitalizadas, las cuales son ahora tan comunes, no se graban por mucho tiempo en nuestra memoria. Permanecen por un breve período de tiempo en ella y esto significa que todo lo que veas hoy, habrá sido olvidado en dos semanas. Entonces, si no podemos reaccionar frente a este hecho, entonces, sólo diseñamos el «liebege», «austausche» de arquitectura. Esto significa, por otro lado, que si alguien descubre la analogía del día con la cual una imagen se está quedando en tu memoria devendrá el dictador de nuestro mundo visual. Y como no nos gustan los dictadores, tenemos que crear, justo ahora, un camino contra ese peligro. Debemos crear una imagen para lo que llamamos «arquitectura abierta», la cual hace referencia a un sistema abierto.

CC+MD: *Con tantas tendencias e interpretaciones de su filosofía, ¿Qué es la Deconstrucción para Ud. hoy?... Considerando que Ud. comenzó como Deconstructivista.*

WP: Hay una gran confusión en el mundo sobre la arquitectura Deconstructivista. Porque la gente no lee el «con» en la palabra. Lo que significa que solo leen «destrucción». Lo más importante para pensar, esto es el «-CON-», la «DECON-strucción», remite a la filosofía de Derrida, y debo decir que, debido al hecho de ser de Viena y estar seguro y familiarizado acerca del psicoanálisis de Freud, Derrida siempre se relaciona con Freud. Todavía hay una gran simpatía por esta teoría, la de la Arquitectura Deconstructivista, debido a que lo que Derrida dice en palabras muy sencillas es que en un texto hay una palabra o una línea que está escrita inconscientemente y que involucra a todo el texto. Esto se relaciona a nuestra teoría sobre el diseño, que significa en alemán Entwerfen y que describe muy precisamente lo inconsciente. Y aquí estamos con Derrida y Freud: los procedimientos inconscientes del proceso y se refiere a las palabras inconscientes que...refieren a actos inconscientes, werfen proviene de

«sacar afuera», «dar nacimiento», Las dos juntas describen muy precisamente lo que el diseño de arquitectura significa. Y decimos: si este momento del diseño está libre de clichés, formalismos, presiones económicas y otras represiones, el espacio puede ser liberado. Consecuentemente pienso que en realidad somos, en el sentido de Derrida, deconstructivistas. Pero no en el sentido de destruir cosas. Lo que no me gusta es cambiar de actitud todos los días como de remera.

CC+MD: *Ud. tiene un sello-lenguaje (no un estilo) arquitectónico propio, muy reconocido alrededor del mundo. ¿Ud. cree que este lenguaje podría actuar cómo una trampa, la cual podría impedirle cambiar, si Ud. quisiera?*

WP: Por supuesto que es una trampa... pero...para los otros, no para nosotros! (ríe).

CC+MD: *Para otros que tratan de...*

WP:...fijarlo. Si Ud. mira nuestros proyectos puede ver que hay un gran desarrollo en términos de forma y lenguaje.

CC+MD: *Trece años atrás Ud. declaró, como un pensamiento profético, que la arquitectura suplantaría a las artes visuales. ¿Usted cree ahora que la arquitectura ha suplantado realmente a las artes visuales?*

WP: Sobradamente. Mire las revistas! La arquitectura hoy es un hecho muy importante en todos los diarios y revistas y todos están hablando de arquitectura. Entonces, tenía razón!

CC+MD: *¿Acuerda Ud. con la idea de que la globalización en arquitectura debería estar relacionada con el contexto? No queremos decir que los arquitectos deban ser contextualistas pero al menos más contextuales en temas como clima, sociedad, etc. Por ejemplo ¿qué aspectos cualitativos del lugar ha tenido Ud. en cuenta al diseñar el UFA Palace en Dresden y el JVC Center de Guadalajara? Se siente sensible frente al contexto?*

WP: Por supuesto. Dos respuestas. Pienso que hay un estilo emergente, como el gótico o el barroco, lo podríamos llamar el estilo Maya, el cual no proviene de la arquitectura maya de América sino de un software de computadora. El Maya Software Program para computadora. Cada arquitecto, cada estudiante está experimentando con estas cosas, por lo tanto los proyectos lucen muy similares.

CC+MD: *¿Esto es bueno? ¿Lucir tan similares?*

WP: Sea bueno o no...Tenemos que aceptarlo! (ríe) Nosotros no hacemos esto. Nuestro lenguaje es muy diferente. Por supuesto lo respetamos y pensamos en términos de



si pudiera reconocer influencias mencionaría la influencia de Piranesi, Kiesler y Le Corbusier. Y lo que es muy importante en este UFA Palace es la negociación o la omisión de la perspectiva central. Porque está construido como un video clip tridimensional. Porque desde cualquier punto de vista en el que Ud. esté parado es posible ver diferentes espacios. Esto significa que desde el momento en que la humanidad conquistó el espacio carente de gravedad, la perspectiva central es obsoleta.

CC+MD: Tres edificios- 3 décadas- 3 países- 3 programas- 3 escalas:

WP: Bien!

CC+MD: a- El Piso de Falkastrasse (1983-88) Viena, Austria.

b- UFA Palace (1993-98) Dresden, Alemania.

c- JVC Center (1998-2006) Guadalajara, México.

Qué piensa Ud. o qué querría expresar sobre su evolución proyectual y la maduración de Coop Himmelb(l)au como equipo?

WP: Dejo esto a los historiadores del arte (ríe).

CC+MD: ¿Por qué trata de eludir los «mecanismos de la razón» y prefiere el «surrealismo» como camino para pensar y proyectar arquitectura?

WP: Ud. sabe, lo que tratamos de evitar, lo que evitamos es el modo aditivo de pensamiento. Quiero decir, uno más uno es lógicamente dos, y dos más uno es lógicamente tres. La lógica es limitativa. Es bueno tener una idea durante la investigación, pero el momento del diseño debería estar libre de todo pensamiento lógico aditivo. [El momento del diseño]

Debería alcanzar la complejidad para liberar el espacio.

CC+MD: Multiplicidad, Vitalidad, Tensión y Complejidad...

WP: Si!

CC+MD: Son conceptos incluidos en sus proyectos arquitectónicos...

WP: Gracias!

CC+MD: ...y edificios, como expresión de nuestra sociedad fragmentaria y de la ciudad global contemporánea. ¿Ud. cree que después de un largo periodo de todo esto, lo que necesitamos ahora es, principalmente, paz y sencillez?

WP: No, este es el camino equivocado. Porque mirando atrás es sólo un modo cobarde y autoritario de pensamiento. No miramos atrás. Esta es la película que me gusta, la que realmente me gusta. El título que en realidad me gusta. Lo que pienso que necesitamos en este momento es un filósofo o un sociólogo que pueda explicar porqué el mundo es como es. Por otra parte, el modo de pensamiento fundamentalista, como la iglesia Católica lo está tratando de hacer -volviendo atrás hacia la paz y la sencillez-, predominará y esto es un gran peligro para el desarrollo de nuestra compleja sociedad.

CC+MD: ¿Qué piensa Ud. sobre el concepto moderno de «espacio público» en edificios privados, como complejos de entretenimientos, shopping centres, etc.?

WP: Esta es la tarea de los arquitectos hoy: debemos inventar nuevas estrategias para combinar intereses públicos y



privados y por consiguiente espacios públicos y privados. Por ejemplo, los inversores que están comprando tierras muy valiosas en el centro de la ciudad deben hacer rendir su dinero, lo cual es muy importante porque el dinero hace al mundo rodar. Pero por otro lado ellos están usando las ventajas de la ciudad. Entonces sus edificios deben devolver una pequeña parte de estas ventajas. Y esto puede ser un espacio público. Por supuesto el espacio público no es el lugar del «flaneur» como lo era en el siglo XIX, pero la estrategia nos permite inventar nuevas formas de espacio público, las que pueden ser diferentes pero todavía públicas, en zonas privadas protegidas...

CC+MD: ¿Ud. cree que su filosofía sobre la arquitectura y su arquitectura misma son adaptables a la vivienda de bajo presupuesto? ¿Ha hecho algún proyecto en estas condiciones limitadas?

WP: Ah! Bueno...

CC+MD: ¿Difícil?

WP: No, no es difícil, es lo que hacemos todo el tiempo en Viena. La vivienda social es la columna vertebral de la ciudad real. Por lo tanto estamos comprometidos con este problema, por supuesto. Lo que pienso es que lo que se pregunta es acerca de construir en países del Tercer Mundo. Esto es diferente. No tenemos ninguna oportunidad en realidad... Nos gustaría hacerlo pero no tenemos ninguna oportunidad. Por ejemplo hacer una propuesta para las favelas de

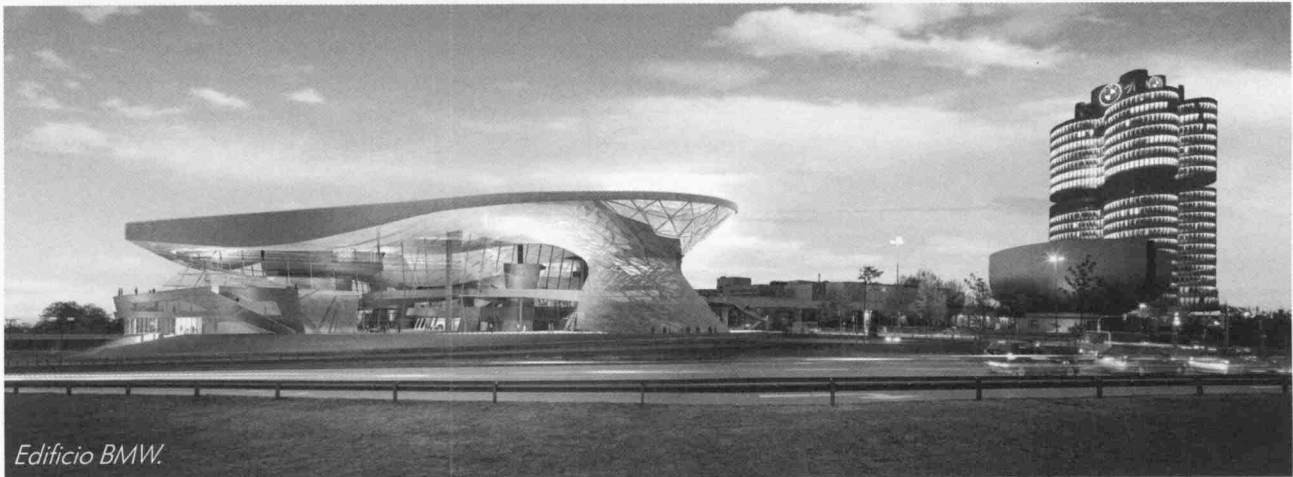
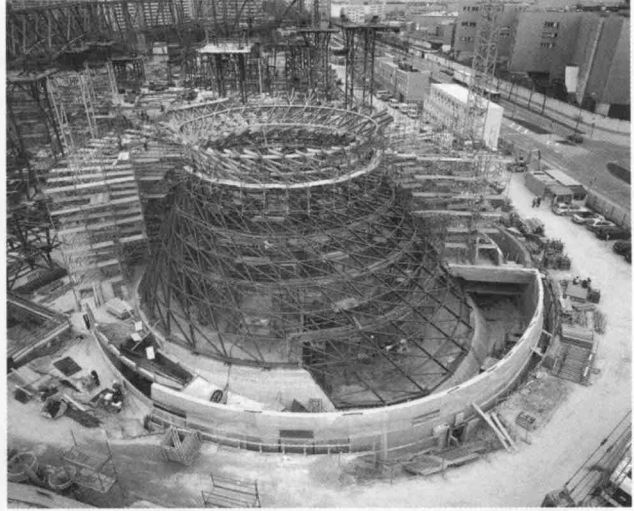
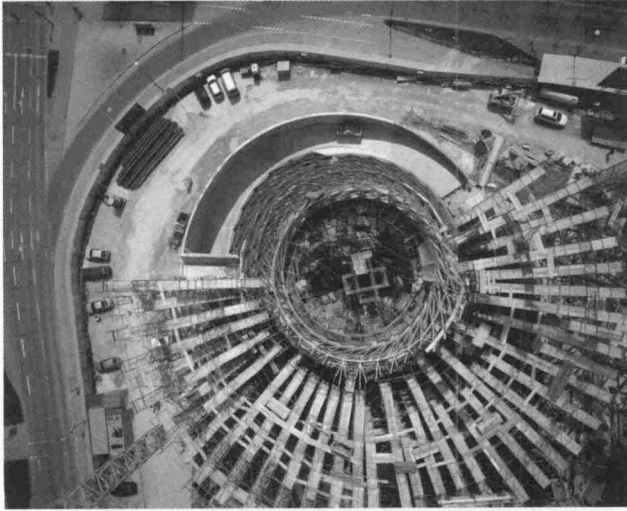
Río podría ser una gran idea y hacer propuestas para los suburbios devastados de una ciudad del Tercer Mundo es... Puedo imaginar que tendríamos algunas soluciones, que serían mejores que lo existente.

CC+MD: Nos gustaría escuchar de Ud. algunos comentarios acerca de la arquitectura en relación con el poder político, los clientes y los concursos.

WP: La arquitectura es pesada. ¿Si? La arquitectura pesa toneladas. ¿Entiende? Su peso es de toneladas. Cuesta mucho. Donde se encuentra el dinero es en la política. Y donde se encuentra la política es contra la política. Quiero decir, si quiere hacer buena arquitectura tiene que tomarse su tiempo.

CC+MD: ¿Y sobre clientes y concursos?

WP: Los concursos son muy, muy... Yo por un lado no tengo nada contra los concursos y por otro tengo todo en contra. Porque fuerza a los arquitectos a trabajar para nada, es un disfraz y un desperdicio de dinero, inteligencia y creatividad. Cuesta mucho. No solo los arquitectos, sino que los clientes también desperdician mucha inteligencia. Por otro lado imagino que los jóvenes tienen que construir su identidad haciendo proyectos, para los cuales no han sido convocados. Por ejemplo, como arquitecto joven debes saber qué necesita realmente tu CV y entonces debes hacer propuestas y publicarlás y así serás miembro de los arquitectos «invitados» a los concursos. Y esto es por lo que, imagino, sólo los archi-



Edificio BMW.

tectos invitados son pagados, es el futuro de... Esto fuerza al cliente por supuesto, no ya a construir algo sino a considerarlo, porque debe pagar. Cuando algo se consigue por nada no tiene ningún valor.

CC+MD: *Es además un camino para convencer a los clientes...*

WP: Si, pero ahora es como una enfermedad. Por cada «living-room» los clientes hacen concursos con jóvenes arquitectos... un baño, si? «necesito un nuevo baño, hagamos un concurso» y los jóvenes arquitectos son lo suficientemente estúpidos como para hacerlo.

CC+MD: *¿Cuál es su comentario acerca de la arquitectura contemporánea griega? ¿Ha visto los proyectos construidos en*

Atenas para los Juegos Olímpicos 2004?

WP: Sin comentarios.

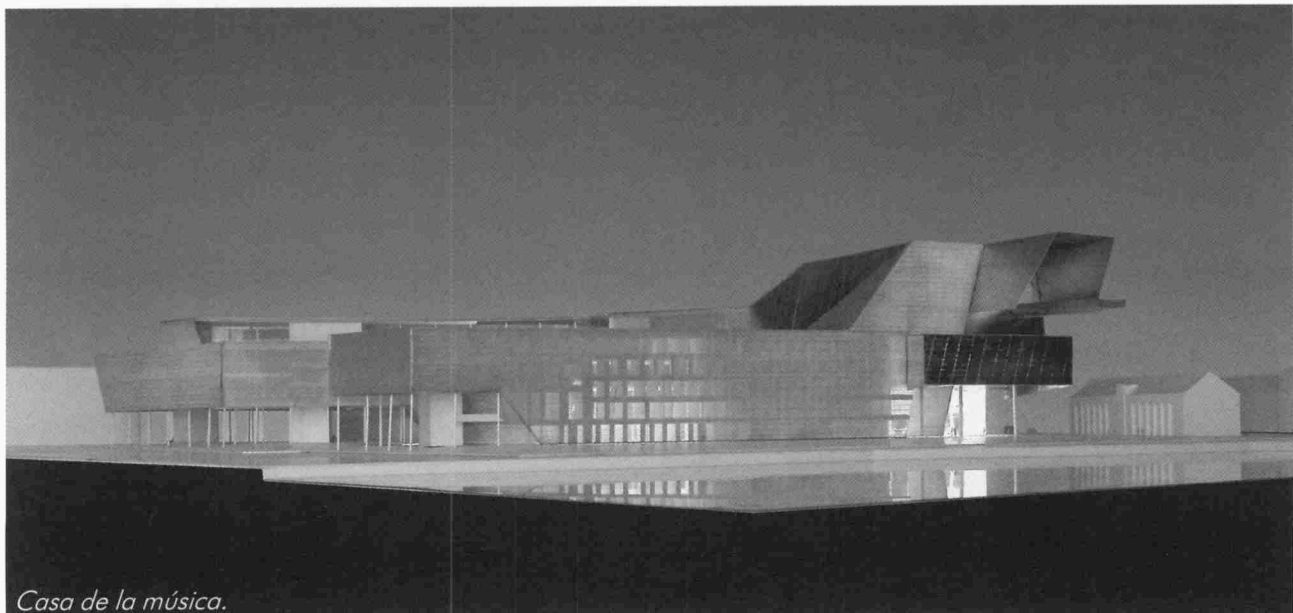
CC+MD: *¿Qué piensa sobre el futuro de la arquitectura?*

¿Sigue pensando que estamos ante el «fin de la arquitectura»?

WP: En un sentido convencional, si. El peligro es que el rol del arquitecto desaparezca debido a que, si no redefine su imagen como un arquitecto creador de estrategias, será sólo un tipo embellecedor de lobbies de edificios de empresas inversoras.

CC+MD: *¿Qué arquitectos admira de la historia y de la arquitectura contemporánea?*

WP: Historia: me impresionaron realmente las Cárceles de



Casa de la música.



Museo de arte Akron.

Piranesi, pareciendo espacios imposibles de construir pero muy poderosos debido a su imposibilidad. Me impresionaron «realmente» las «Casa sin fin» de Kiesler, quien es una influencia profunda, y la Tourette de Le Corbusier es realmente el punto de partida de la arquitectura moderna, hoy en día. Los contemporáneos que me gustan, todos los que estuvieron en el «deco-show» como Zaha, Frank... Frank Gehry, Peter Eisenman es un buen amigo mío, Rem, Tschumi...

CC+MD: ¿Enric Miralles?

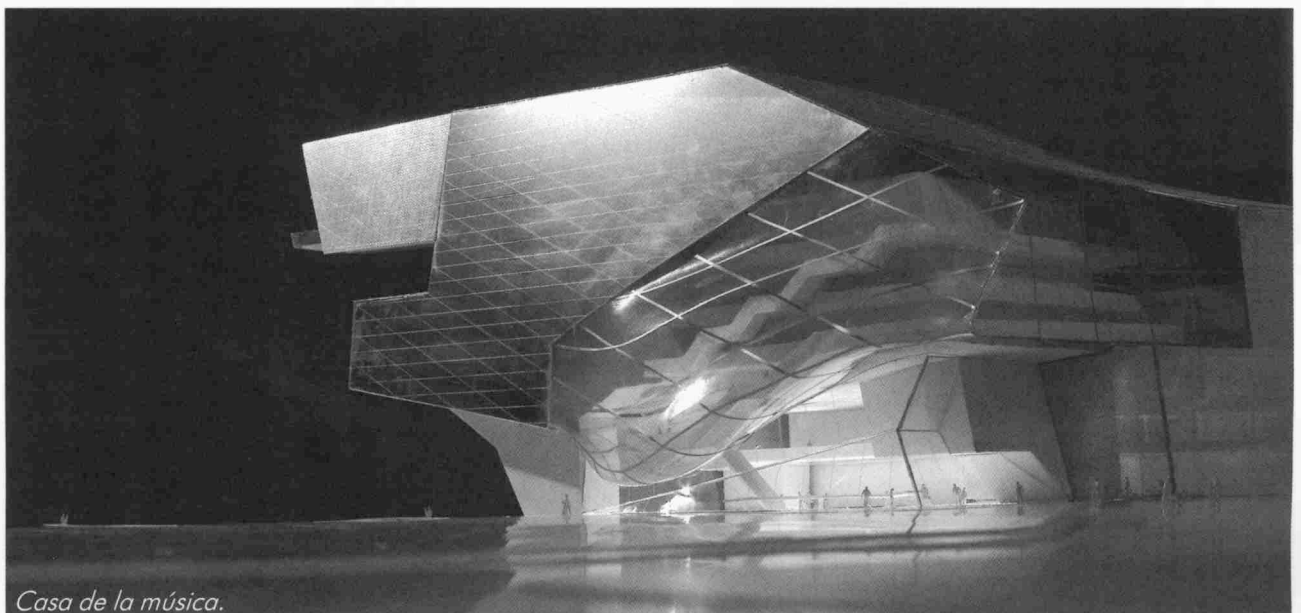
WP: No tuve tanto contacto. Miralles es un tipo muy creativo. Me gusta Carme Pinós, y me gustan Keith Richards y Jimmy Hendrix!

CC+MD: Muy bien. ¿Cómo le gustaría ser recordado - históricamente- como un grupo arquitectónico, el grupo de Coop Himmelb(l)au?

WP: (ríe...pausa...)...Es el grupo...(pausa) que cambió... (pausa)...Cómo decirlo... ¡Mi nombre es Wolf Prix!

Tesalónica, 27 de mayo de 2005

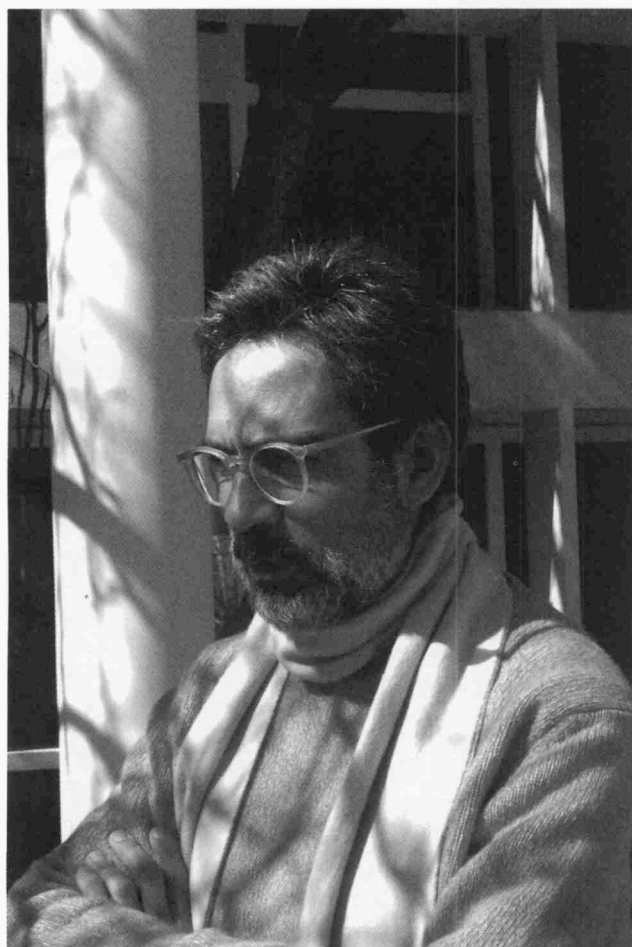
Traducción: María Elisa Sagüés



Casa de la música.

Entrevista al arquitecto Renato Bocchi

María Victoria Goenaga, Pablo Szelagowski,
Leandro Varela



MVG: *En sus clases, usted nos ha hablado sobre la experiencia del proceso de proyecto no como parte de una metodología sino como metodología misma. En lo referente a la interpretación-proposición proyectual ¿puede comentarnos dónde se encuentra la riqueza de sus argumentos exploratorios en esta manera no sistemática de exploración?*

RB: No se si viene antes la teoría o si viene antes el proyecto. Este es un poco el problema. Yo no estoy seguro que la teoría nazca a través del proyecto. Creo que no siempre es así. El problema, en la contemporaneidad, en la situación de la arquitectura contemporánea es que en este momento el pensamiento sobre la arquitectura, el pensamiento teórico es bastante escaso y no tan frecuente; y la producción de las arquitecturas y la producción editorial sobre arquitectura está muy ligada al problema de que el arquitecto produce una obra propia la cual es estudiada por los críticos como parte de una obra completa, donde es difícil encontrar una teoría abarcativa que muestre las relaciones entre estas obras. Yo creo que este es un signo de la época y de que los arquitectos son hoy bastante autorreferenciales presentando por ejemplo un culto a la personalidad. Así son pocos los arquitectos importantes que también son teóricos importantes, como pueden ser Rafael Moneo o Rem Koolhaas, citando algunos aunque no son muchos. Por eso, creo que hay una tarea específica de los académicos (por eso yo intento hacer algo en este sentido) de indagar e investigar en la producción de los arquitectos, no tanto para intentar explicar su obra específica, sino para buscar principios metodológicos o teóricos, que puedan ser de ayuda a una teoría del proyecto, fragmentaria seguramente, de la arquitectura, de la arquitectura urbana, también de su relación con la ciudad o de la relación arquitectura-paisaje, el tema que me interesa. Otro tema que me interesa y que se ve en las clases que doy es el de relacionar cosas con cosas no directamente ligadas o históricamente fundamentadas como una serie de cosas no necesariamente cronológicamente puestas, pero que son relaciones interesantes para construir una línea de pensamiento sobre el espacio, sobre la arquitectura, sobre el paisaje, etc. En este sentido creo que se puede intentar construir trozos de teoría a través del estudio de la obra de los contemporáneos y de los modernos, y también me parece muy importante como intento de relacionar en algunos casos también los modernos con los contemporáneos porque hay líneas rojas bastante claras que no están lo suficientemente explicitadas. En este sentido, se trata de intentar buscar líneas que son opciones diferentes. No me interesa tanto decir «la línea es ésta» o «la teoría es ésta», sino de ver varias posibilidades que nos acerquen a los temas que nos interesan, en este caso el tema de la arquitectura en su relación con el paisaje, o puede ser en otro caso la arquitectura y la ciudad, como en el estudio que tenía en los años pasados como este tema del espacio arquitectónico y de la contribución al sentido del espacio que se puede dar en la composición arquitectónica. Este es un poco el intento que hago con los estudiantes para cubrir un campo que está entre la teoría y el proyecto, un campo últimamente poco frecuentado en las escuelas de arquitectura. En las escuelas como la de Venecia, se tenía en los años pasados una tradición muy importante sobre este tema de la investigación sobre la ciudad y la arquitectura con un sentido netamente metodológico. Ahora este tipo de enfoque es mucho menos frecuente porque se trabaja mucho en el taller con el ejercicio en un sentido bastante anglosajón, o también hay cursos de tipo histórico, pero la conexión entre los dos no es frecuente. Esto que yo hago puede ser un

modo de llenar un vacío que hay en la producción teórica. Yo no digo que ésta sea la idea fundamental, sino que probablemente la producción teórica no es la suficiente para llenar este espacio. Creo que puede ser una manera interesante como método propiamente lógico de conectar una cosa con la otra en una suerte de asociación mental, no siempre lineal que puede ser iluminante. Por eso me interesa también de conectar la arquitectura con el arte, con disciplinas paisajísticas más generales, la arquitectura con el urbanismo, conectar disciplinas diferentes y ver si esto puede iluminar cosas, por ejemplo las cosas que intenté conectar en las clases como la escultura de Richard Serra con el pintoresquismo contemporáneo de otros arquitectos como Steven Holl, o conectar la escultura de Eduardo Chillida y Jorge Oteiza o la de Arnaldo Pomodoro con la cuestión del espacio y de la materia en arquitectura.

PSz: *¿Cuál es el origen de su atracción por conectar la escultura con la arquitectura?*

RB: Para mí es algo bastante reciente, No tenía un interés particular con el estudio del arte o de la escultura. Creo que un poco nació por un lado por un hecho que está revolucionando de manera importante la relación entre arte y arquitectura, de mucha importancia ya en los años de posguerra, y que por mucho tiempo al menos en Italia no se trató, y que vuelve a ser importante nuevamente como lo fue con la presencia en los años pasados en Venecia de un autor como Franco Purini, quien tiene una relación muy estrecha con este tema y fue algo que me acercó a esta cuestión. Otra causa fue ocasional en mis frecuentes visitas al País Vasco y al conocer a estos escultores vascos en el momento en que estaba reflexionando sobre la obra de Arnaldo Pomodoro, como un episodio bastante importante sobre la relación arte y paisaje; fue el momento en que me decidí a formalizar una conferencia sobre el tema de la relación arte, arquitectura y paisaje, que he titulado como Landarchitecture, en el que Arnaldo Pomodoro vino a hablar de su obra, vino el crítico más importante sobre Chillida, también estaba Carme Pinós y Carlos Ferrater como arquitectos que trabajaban este tema, y fue un conferencia muy interesante, un poco ocasional, pero fue la ocasión de profundizar una cosa que empezaba a interesarme particularmente, porque me atraía (allá por 1998) el problema de trabajar sobre la arquitectura en relación con la tierra y el paisaje; una arquitectura no absoluta, muy comprometida. Esto parecía un tema importante en ese momento, el cual estaba relacionado con este acercamiento al tema del paisaje en contraposición al tema que era tradicional para mí, que era el estudio de la relación entre la arquitectura y la ciudad. Me parece entonces que en este momento, el tema de la ciudad es insuficiente, pues ella tiene una expansión en el territorio, no tiene una identidad como la tenía antes, y que la morfología de la ciudad se reconoce a través de la forma del territorio. Esto fue un poco el pasaje para mí. Mi impronta era la morfología urbana pero en el momento en que veo que la ciudad va cambiando, me pareció importante ocuparme de la morfología del paisaje y no simplemente de la de la ciudad. Esto fue el problema de acercarme también a un arte que tenía relación con este problema del espacio y de la materia y del paisaje también. La anécdota puede ser ésta: la conexión entre Chillida y Pomodoro que mostré en la clase de ayer, nació casualmente cuando me encontraba en San Sebastián y leí en el diario una polémica muy importante en aquel momento en España sobre el proyecto de Chillida para la

montaña de Tindaia en las Canarias, en la que hubo una lucha importante por parte de los ecologistas, contra este proyecto, el cual me parecía un proyecto fantástico. Esto me hizo recordar una polémica similar que sucedió en Italia unos años antes en Urbino a raíz del proyecto del cementerio de Pomodoro que era un poco parecido al otro pues era el tema de excavar en la tierra, comprometiendo la tierra violentándola un poco, poniéndose Pomodoro como adversario de todos los ecologistas y también de De Carlo quien era un poco el arquitecto que controlaba la evolución de la ciudad, aunque esto fuera extraño. Esta fue la asociación que me vino a la mente y cuando volví a Italia pensé que podría ser interesante confrontar estas dos experiencias, dos experiencias de escultores que van a trabajar como arquitectos en el paisaje.

VG/PSz: *¿Cuál es la diferencia entre la Architettura come Landmark y la Landarchitecture? ¿Cómo se trabajan en conjunto las estructuras fuertes y los artefactos efímeros en una propuesta de paisaje?*

RB: Son dos cosas bastante diferentes y también distintas. La cuestión del Land Art es seguramente una experiencia importantísima del arte en relación a esta línea de trabajo de los arquitectos que trabajan con la tierra. Landarchitecture no es una idea mía pues existía una idea de este tipo en un escrito de un proyecto bastante anterior de Gabetti e Isola para el residencial de Olivetti, que he mostrado ayer en la clase, del cual un crítico recuerdo decía, es un tema de Landarchitecture o algo similar. Me parecía una definición bastante interesante para este tema. El vínculo entre el Land Art y la Landarchitecture es bastante claro.

La cuestión de trabajar en una fusión entre el suelo y la arquitectura es una cosa que me interesa desde hace mucho tiempo, y porque está también en toda la reflexión italiana sobre el urbanismo, como por ejemplo la que hizo Bernardo Secchi, quien habló bastante sobre un proyecto del suelo, lo que no es simplemente un proyecto sobre la ciudad o la arquitectura, sino que es un proyecto del suelo mismo. Este tema creo que es bastante importante para una arquitectura que tiene relación con un contexto que puede ser urbano, pero mucho más en un contexto territorial, paisajístico como una respuesta de arquitectura con mucha relación con el suelo. La respuesta de una arquitectura que tiene una relación distinta con el suelo me parece importantísima en el sentido de «modelarlo». Aquella conferencia que mencioné, de hecho se titulaba «Landarchitecture: arte y arquitectura para el modelado del suelo».

El tema del Landmark es algo que viene por otro lado. Es un tema anterior en mí y viene de una reflexión de mucho tiempo atrás en la escuela de Venecia y en particular de un autor importante que es Gianugo Polesello quien realizaba una reflexión partiendo de una importante relación en su obra entre arquitectura y plan, intentando controlar en la red de estructuración general de una ciudad los hechos urbanos, landmarks (capisaldi), que tienen relación por su gran escala con elementos muy distantes. Esta reflexión puede relacionarse con un tema del Renacimiento como el de Palladio en Venecia donde interviene a través de puntos que se conectan o dialogan como la iglesia del Redentor, la iglesia de San Giorgio Maggiore y el Baccino de San Marco haciendo una triangulación lo que resulta en una arquitectura de Landmark.

Este discurso se traslada a Le Corbusier bastante bien, quien hablaba bastante de estas triangulaciones en Chandigarh. También estos discursos que están presentes en la obra de Polesello son posibles de vincular a una figura importantísima

que he citado varias veces que es el constructivista El Lissitzky, y esas operaciones de arquitectura que son los estribanubes los que también relaciono con la obra de Steven Holl sobre los márgenes territoriales, los cuales creo están en la línea de lo antes mencionado.

Esta idea del Landmark, es la idea de controlar la gran escala del territorio a través de intervenciones arquitectónicas pero que son puntuales y coordinadas. Tengo la posibilidad de hacer una red de estructuración del territorio que se compone de este problema que me interesa en este momento que es el de la Landarchitecture, en el sentido de decir que podemos trabajar en un plano, en un estrato de cota alta donde implantemos cosas en las que tengamos relaciones visuales a gran escala, pero en los que seguramente existe el problema de controlar el plano en la cota de tierra o de suelo.

En los dos proyectos que mostré en la conferencia, uno para Trento y el otro para Collecchio, intentamos con Piotr Barbarewicz de trabajar con los dos instrumentos: el del Landmark en un discurso de gran escala y de triangulación en general, y con un instrumento de modelado del suelo y con una arquitectura de los espacios de la tierra que puede conjugarse con el anterior. Creo que en nuestro caso, Gianugo Polesello (maestro de Piotr e influyente en mi formación aunque de que no trabajé con él) fue una de las contribuciones más importantes de la escuela de Venecia al problema de la arquitectura de gran escala y su relación con el Plan.

Obviamente, el tema del Landmark no es un hecho aislado. Esto fue el motivo de redescubrimiento por ejemplo de temas de interés en la arquitectura de Steven Holl.

La tercera cosa un poco diferente a las otras es mi interés en el tema de la percepción y la fenomenología de las formas. Cuando me acerqué a la obra de Holl fue también por una cuestión personal, pues en la escuela de Estocolmo que yo frecuentaba fue donde me pusieron en contacto con Juhani Pallasmaa, y Pallasmaa me habló de Holl; entonces se produjo una historia circular que se acentuó más cuando visité el Kiasma en Helsinki, y todo esto me hizo interesar por la fenomenología y la percepción de Merlau-Ponty, etc., etc.. Fue muy interesante para mí que todos estos hilos fueran uniéndose bajo un tema conductor de todos el cual es el tema del paisaje. Es un tema más o menos nuevo para mí, pero es el lugar o el denominador común de estas cosas, porque la percepción del espacio tiene que ver con el paisaje. La cuestión del Landmark es una respuesta arquitectónica a un problema de paisaje y la cuestión de la Landarchitecture es una fusión entre arquitectura y paisaje que claramente puede ser el papel de tornasol para encontrar respuestas al debate de la arquitectura y la ciudad contemporánea. Esto es lo que me interesa y es la razón por la cual llegué al paisaje. Una serie de cosas confluyeron en esta noción tan ambigua, pero que puede ser el lugar de la discusión.

PSz: *Habiendo mencionado tanto el tema de la percepción del espacio en términos fenomenológicos ¿es posible trazar una línea de pensamiento en la historia en este sentido?*

RB: Yo creo que sí. Me gusta hacer líneas que empiecen desde hoy hacia atrás. Si pensamos en la experiencia actual de Holl, el trabajo sobre las formas orgánicas y el trabajo de algunos holandeses, todos ellos trabajan el espacio dinámico, topológico, teniendo seguramente raíces en el pasado. La arquitectura del Modernismo Herético, Hans Scharoun, Alvar Aalto, etc. es descubierta como herencia por arquitectos como Alvaro Siza, construyendo una modernidad diferente y muy importante para esta línea que mencio-

namos. Como intenté en algunas clases, este tema se lo puede remontar a la antigüedad, a la acrópolis griega o en este caso a arquitectos de la modernidad.

PSz: *Entre los antecedentes que usted considera nunca menciona el Barroco...*

RB: Es verdad. Por ejemplo, Piotr (Barbarewicz) habla mucho del Barroco porque lo descubre desde la experiencia del arte polaco, pero creo que no hablo porque probablemente no lo he estudiado mucho.

PSz: *En una de sus clases, establecía una clasificación de arquitectos pintores por un lado y arquitectos escultores por otro en el cual Miguel Ángel quedaba en un casillero no coincidente con alguna de sus actuaciones como por ejemplo en la Biblioteca Laurenciana...*

RB: Como todas las clasificaciones, esta es un poco estática. La cuestión del Manierismo y el Barroco es interesante pero prefiero no hablar de lo que no tengo claro. Seguro que es una cosa interesante. Existe también una conexión con Piranesi de la cual Tafuri habló mucho y que es fundamental.

MVG: *En cuanto a la noción de paisaje como sistema de relaciones, ¿considera usted legítima esta noción para estudiar retrospectivamente la transformación urbana?*

RB: Me parece importantísimo remontar los temas o cuestiones que hoy tenemos en la mesa a cuestiones históricas, de manera de usar la historia como proyectistas y no como los historiadores. Me interesan en este sentido los estudios de la escuela de Barbour, los estudios de Colin Rowe, los cuales son estudios sobre la arquitectura a través de este tipo de relaciones como los que conectan a Le Corbusier con Palladio, los cuales son fantásticos pues no se trata de un problema histórico sino que es fundamental para comprender algo. Esto es la escuela de Barbour, de la cual yo he aprendido a través de Tafuri, pilar importantísimo de mi formación. Una de las cosas que a Tafuri interesaba mucho eran los estudios de la escuela de Barbour. El uso de la historia que intento hacer y que entiendo muy importante para la formación de un arquitecto, es esto de manipular el bagaje histórico simplemente para demostrar tesis que son del proyecto. Y por eso también en la cuestión del paisaje, yo creo que es importantísimo, como decía antes, hacer una historia que dispare el proyecto, en este caso del paisaje, que no es toda la historia de los jardines, etc., sino que son algunas experiencias importantísimas del pintoresquismo, de Versalles donde abreviar; una serie de cosas fundamentales que sean útiles al proyecto. Creo que todos los arquitectos importantes tiene una especie de armario en donde hay cosas de referencia sobre las cuales construyen su obra. No soy un especialista en la historia del paisaje, es un tema bastante reciente para mí, pero creo que seguramente es importante descubrir algunas cosas que están en la historia del paisaje. Por ejemplo, en Venecia fue bastante importante todo el estudio que se hizo sobre el tema del paisaje americano, del pintoresquismo inglés y todo lo referido al paisaje del 1700.

MVG: *¿Cuál es su mirada de los procesos en Latinoamérica?*

RB: De Latinoamérica no conozco casi nada. Desde luego que conozco las cosas que conocen todos: Brasilia, Oscar Niemeyer, Clorindo Testa entre otros famosos arquitectos, pero es un conocimiento sencillo, un poco periodístico. De la ciudad latinoamericana conozco poco aparte de las Leyes de Indias y las leyes coloniales.

Pero la impresión que me dio llegar a La Plata fue fuertísima

porque no he vivido un caso así en otras situaciones, de una abstracción, de una ciudad abstracta. Estas fueron impresiones epidérmicas, de piel, que tuve en los dos primeros días que intenté traducir en estos conceptos: Uno es este juego de palabras que me gusta mucho hacer, que es decir que La Plata no es el nombre correcto de la ciudad, sino que debería hablarse de «La Placa», porque es una placa, es un microchip que no tiene la tercera dimensión. Fui muy impresionado por este espacio dilatado, increíblemente dilatado de las calles de La Plata, como lo son el bosque, las plazas, etc. El espacio domina. La escala, la ciudad la tiene por el espacio. Y es un espacio horizontal. En este sentido, sí es una placa porque tiene un espesor que básicamente es homogéneo y que no debería cambiar en altura, y que por ahora no cambia a pesar de algunos pequeños rascacielos. No cambia, porque su realidad es esta de la placa. Por eso decía que el eje Z falta, o, mejor dicho está en un único punto que es la Catedral que es el *groma* de toda la cosa, lo que probablemente debiera ser así como era en la Centuria Romana como punto de referencia de todo el resto gobernada por la retícula y la placa. Esta era un poco la primera impresión escrita casi como un juego:

Yo tengo la sensación precisa de que esta ciudad sea la base para entender el pensamiento de Borges sobre el mundo. La Plata es una ciudad abstracta donde la representación es más importante que la realidad o quizás la representación coincide precisamente con la realidad, es la realidad misma. La Plata es su mapa, el mapa es la ciudad y el mapa no es precisamente un mapa sino un diagrama de un mapa, pero el diagrama es el mapa mismo. Y esto es la ciudad, el espacio de la ciudad. No es tanto que sea una ciudad planificada cuanto que sea un mapa encarnado en una tela. Así abstracción y realidad coinciden o se confunden, y por eso ayer paseando por la ciudad me parecía estar en el Truman Show, y no entendía bien si era yo realidad en la ciudad virtual o por el contrario si era yo lo virtual en un mundo real.

La Plata creo tiene un error en el nombre. Debería llamarse La Placa porque la ciudad es una placa. Su planta, su mapa, es el esqueleto de un microchip. Sus espacios son canales de circulación de flujos, no se si de información o de qué otros, y el espacio de la retícula tiene un dominio total sobre la ciudad, en una escala tan dilatada que es imposible tener relaciones de fuerza con esos espacios. Los edificios no pueden competir. Los únicos edificios que pueden enfrentarse con este espacio tan dilatado son edificios macizos que se desarrollan en horizontal no en altura, o edificios pequeños que se agregan en filas para tener la escala de los grandes espacios urbanos. Los rascacielos son insignificantes, pequeños, demasiado estrechos no teniendo escala. Parecen crecidos demasiado de prisa, delgados. Se repiten edificios de pisos poderosos como el Teatro Argentino, del cual hablé por su problema de la escala, o como los monumentos neoclásicos que sí saben tener la escala. En una placa no se puede trabajar en altura, la placa es el reino de la horizontalidad. Para cuadrar las manzanas se necesitan masas, cuerpos o simplemente alfombras o filas de hormigas. Para llenar espacios así de dilatados solo pueden servir bosques de hombres o de árboles pasando por el vacío.

LV: *En el contexto actual de la arquitectura, en las publicaciones de hoy, se ve mucha arquitectura objeto, arquitectura muy ensimismada, muy tecnificada, encerrada en leyes propias... ¿cómo ve todo esto que formula un concepto totalmente opuesto a la relación arquitectura-paisaje?*

RB: Yo creo que este es uno de los puntos básicos para mí y una de las cosas que tengo más fuerte en mi mente, que

normalmente explico diciendo que la arquitectura contemporánea va a ser una de relaciones y no de objetos. Porque el problema de las relaciones es el problema de tener conexión entre las intervenciones y el contexto, ya sea urbano o paisajístico. Es un problema éste que se remonta para mí a los trabajos que hice cuando era estudiante con Carlo Aymonino. Aymonino decía que la arquitectura está en función de, en relación a algo. La obra de Aymonino no es una obra de objetos sino una obra de arquitecturas que van a construir algo más grande, una parte de la ciudad, o de relaciones de urbanidad. Creo que para una arquitectura urbana es importantísimo que el problema sea de relación. Para el paisaje también. La noción de paisaje es la de algo que está en el cambio continuo en el cual no puede darse una arquitectura que cristalice o acabe algo porque esto es contrario al proyecto del paisaje. Por eso me interesan todas las experiencias que son relacionales. La cuestión del Landmark, aparentemente puede ser contraria, pero yo creo que no, porque si pensamos al Landmark como quizás lo pensaba Rossi cuando hablaba de hechos urbanos como monumentos, puede ser que eso sea contrario porque en este caso es una cristalización muy fuerte de la estructura estática de la ciudad. Como lo pienso yo es un problema más dinámico, es un problema más relacional. Por eso me interesa el discurso de Holl, porque cuando hace Landmark en esas experiencias americanas utópicas, hace Landmarks que son dinámicos, que son relacionales como las obras de Lissitzky que no son objetos sino que son obras de relación. Esa es la diferencia. Por eso el tema del Landmark puede conectarse con el tema de las relaciones complejas como el de la Landarchitecture también. Seguramente existe el tema de la arquitectura como objeto, pero no me interesa, no es un tema que trabajo. Es algo que interesa a algunos de mis compañeros de Venecia, como lo es el tema de la clasicidad, de la fachada, de la decoración y de la arquitectura monumento. Esto es otra cosa. Es un problema de lenguaje o de estilo que es algo que a mí no me interesa, pero sí me interesan esos arquitectos que no tienen estilo, que no tienen el problema del lenguaje como Moneo, quien en este sentido es un ecléctico total pero que no es un eclecticismo de posmoderno que no me interesa nada, sino que es un eclecticismo que viene del hecho de que el problema es responder al lugar, a las relaciones, etc. Si tienes una bahía como la de San Sebastián, haces una arquitectura geográfica. Si tienes relaciones con la romanidad de Mérida, haces una arquitectura romana. Esto no es contextualismo sino interpretar el lugar y buscar instrumentos para responder al tema. Las obras de Moneo no son siempre interesantes, pero el camino es bueno ■

8 de septiembre de 2005 sala de profesores FAU UNLP



Parque Saavedra

40 años después

El Concurso Nacional de Anteproyectos para la remodelación del Parque Saavedra en La Plata 1964-1965.

Pablo Szelagowski



La lentitud del desarrollo de la obra pública en nuestra ciudad está cada vez más acentuada. Quizás de los últimos 14 años de una misma administración municipal (35% del período del título), no se pueda hablar de lentitud, sino ya de detención.

Sólo ilusiones megalómanas de gobernantes con aire autoritario marcaron episodios bizarros de objetualidad en la ciudad: Teatro Argentino, Estadio Ciudad de La Plata, Torres (gemelas) de la Iglesia Catedral.

De lo que se va a hablar a continuación, trata de una de las obras emprendidas en un período de administración municipal de casi 21 meses, interrumpido por la dictadura de Onganía, obra que quedó en la memoria arquitectónica de quienes la conocieron por aquellos años.

Y hoy a 40 años de ello, aprovechamos para mostrar, no solo el proyecto completo nunca publicado, sino también un comentario al respecto, de uno de los principales protagonistas de este proyecto, reactualizando las posiciones de aquel momento.

Por otra parte también nos parece oportuna la publicación, pues este emprendimiento municipal estaba basado en una colaboración estrecha en lo cultural con la Universidad Nacional de La Plata, quien en 2005 cumplió sus 100 años. Todo comenzó a finales del año 1964, en el seno de una administración municipal compuesta por jóvenes profesionales que entendían el quehacer político como una forma de actuar directamente para una comunidad sin pensar en logros personales

Naturalmente, y dentro de ese grupo sin la paternidad de nadie, y con la de todos, surgió la idea de renovar uno de los espacios públicos más importantes de la ciudad, corazón de un barrio muy particular y tradicional de La Plata, en ese momento en condiciones serias de abandono (quizás no tanto como hoy...).

En ese sentido ya se habían realizado desde el municipio experiencias de recuperación física y «psicológica» de espacios públicos fundamentales de la ciudad que el platense no usaba y (aunque hoy parezca mentira) no los conocía o nunca había pasado por allí. Plaza Italia y Plaza Moreno son ejemplos de ello.

En Plaza Moreno sucedió algo notable pues habiéndose remodelado la misma unos años antes, no se había conseguido que los platenses la usaran o atravesaran simplemente y en consecuencia la disfrutaran. Luego de hechos graciosos como los comentarios publicados sobre las nuevas estatuas colocadas en la plaza, las cuales hacía años que estaban en el mismo lugar pero sin un entorno y limpieza adecuadas, o la organización rotativa de los «picados» de los chicos del barrio para no arruinar los canteros, o la tutela de los chicos vecinos de palomas provistas por la asociación colombófila, se logró el, reconocimiento y el uso de un espacio público más allá del acostumbrado en los actos oficiales.⁽¹⁾

Volviendo al parque, valían estos antecedentes y otras ideas que flotaban en el aire de discusión entre esos jóvenes funcionarios, producto de ciertas lecturas de textos en boga por esos días como lo eran los de Lewis Mumford, Giulio Carlo Argan y Sigfried Gideon, a pesar de no mediar ningún arquitecto entre ellos.

Les preocupaba la idea de encontrarse en el futuro con una ciudad de un centro comercial, representativo y administrativo muy fuerte, y el no tener centros o puntos significativos para los barrios. En esos años la distancia de los barrios al centro era mucha y la diferencia entre el centro y esos sectores era notable en cuanto a equipamiento infraestruc-

tura y calidad espacial (la mayoría de las calles entre 19 y 31 no tenían pavimento).

En este sentido, hablaban de la idea de formar «centros revulsivos» que movilicen los barrios, llevando a ellos no sucursales del centro, sino actividades puramente definidas en sí mismas que obliguen a los usuarios a ir a los barrios y así integrar los poblacionales y culturalmente con el resto de la ciudad. Cabe destacar que uno de los temas más trabajados en esos años fue el del impacto cultural en el mapa de la ciudad (sin tener que recurrir a criterio de «actividades» culturales temporales).

Esta idea de los centros revulsivos, según ellos surgida de algunas lecturas de Argan, es la misma que años más tarde cambiara la fisonomía de lugares degradados como en el Beaubourg de Georges Pompidou en los años '70, o las acciones en el Raval de Jordi Pujol.

El parque Saavedra fue interpretado en este sentido como uno de estos centros y por ello se pensó en remodelarlo. En la segunda mitad del año 1964 se concretó con el Colegio de Arquitectos de La Plata presidido por el arq. Aurelio Hernández el llamado a concurso de anteproyectos para la remodelación del Parque Saavedra, luego de acordar con la Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, la inclusión de edificios culturales para algunas dependencias suyas.

Interesaba además, en el proyecto cultural del municipio, articular este proyecto con la Universidad entendiendo que «la ciudad está en deuda con la Universidad, sus facultades, sus institutos, sus hombres» y con la intención de « que el Parque sea sede permanente del Coro Universitario, para lo cual estará dotado de una sala de conciertos, como también del Museo de la música que se creará en colaboración con la UNLP sobre la base de la colección de Instrumentos Musicales antiguos donados por la familia del doctor Emilio Azzarini, promotor también del Coro Universitario. La idea central consiste, en una segunda etapa, de dotar al Parque de un pabellón destinado a la plástica»⁽²⁾.

Es así que a partir de Octubre del año 1964, el Colegio de Arquitectos organiza el concurso de Anteproyectos y designa como Asesor del mismo al arq. Néstor D. Nogueira estando en las bases prevista la entrega de los trabajos para el 30 de abril de 1965.

El programa del concurso contemplaba el diseño del espacio general del parque, la conservación de los edificios de madera fundacionales, playas de estacionamiento, parques infantiles, un anfiteatro al aire libre y el Museo Municipal de Arte Musical, este último compuesto por las salas de exhibición de instrumentos musicales, una discoteca, una biblioteca especializada, un SUM el auditorio para el Coro Universitario con salas de ensayo, una confitería con una superficie máxima total admitida de 1500 m².

El jurado del concurso se compone finalmente con los arquitectos Jorge Bustillo por el municipio, Mauricio Schereschewsky sorteado en el Colegio de Arquitectos y Juan M. Borthagaray votado por los participantes.

Entre los jurados de la FASA (Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos) y para ser votados por los participantes, estaban, para mencionar algunos Francisco García Vázquez, Alberto Prebisch, Raúl Rivarola, Odilia Suárez, Juan Molinos, Mario Soto, Horacio Baliero, y Borthagaray quien resultó el más votado como se dijo antes.

En La Plata se recibieron varias inscripciones al concurso, entre ellas las de Jorge Chute, Adolfo Napolitano, Roberto Cappelli, Daniel Almeida Curth; Roberto Germani, y los hermanos Sorarrain.

Los trabajos presentados al concurso sumaron 13, de los cuales sólo 2 fueron entregados en La Plata.

El 27 de mayo, el jurado se reúne; el 2 de junio escribe las críticas a todos los proyectos (una carilla a máquina espacio simple por cada trabajo), y deciden otorgar los premios por unanimidad de la siguiente manera:

Primer Premio al trabajo n° 55, Segundo Premio al trabajo n° 58, Tercer Premio al trabajo n° 59, Cuarto Premio al trabajo n° 60, y Mención Honorífica al trabajo n° 52.

Luego de la apertura de los sobres se conoce a los autores. Primer premio, arquitectos Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez y Justo Solsona con quienes colaboraron los estudiantes Rafael Viñoly e Ignacio Petchersky.

Segundo Premio, arquitectos Carlos Berdichevsky, Antonio Díaz y Jorge Erbin acompañados por los estudiantes Miguel Baudizzone, Jorge Lestard, Alberto Varas y Mederico Faivre entre otros.

Tercer Premio, arquitectos Sergio Antonini, Gerardo Schon y Eduardo Zemborain asesorados por el arq. Pradial Gutiérrez. Cuarto Premio: Roberto Germani, Inés Rubio de Germani, Guillermo Sobral y Alicia Arias de Sobral con el asesoramiento acústico de Malle R. Veerus de Niilus.

Cuarto Premio, arquitectos María Astengo y José Schiappapietra. Mención Honorífica, arquitectos María del Carmen Soncini y Horacio Pando con la colaboración del estudiante Mario González.

En Abril de 1966, y ya teniendo en el municipio la partida para la obra imputada en el presupuesto de ese año, se firma el contrato de obra entre el municipio, la universidad y el estudio Manteola - Sanchez Gómez - Solsona.

Los hechos de Junio de 1966 dan por tierra con todo este proyecto (y algunas cosas más graves aún) y le dan al militar usurpador del municipio la posibilidad de decir que ese año hubo «superavit» en las cuentas municipales gracias al dinero de la obra jamás encarada.

Durante los siguientes períodos democráticos se intentó (no desde el inicio) reflotar la obra sin ningún resultado, perdurando el parque en el mismo estado de abandono. Como saldo positivo de aquella experiencia, se puede encontrar que la ciudad tomara en aquel momento conciencia del valor de la colección de instrumentos musicales Azzarini, la cual hoy por suerte cuenta dentro de la UNLP con un espacio para su exhibición

De aquel grupo de funcionarios municipales de 1965 quedan muy pocos, pero vale la pena mencionarlos puesto que a través de sus acciones no buscaban tener una 4x4, celulares y home theaters, casas en Countries, acomodar familiares, ser punteros políticos, saltar desde ahí a una diputación o gobernación, o comprar al vecino con demagogia. Solo querían tener ideas y realizarlas sin siquiera hacerlo demostrando que pretenían a tal o cual partido político, aspecto que les provocó un combate sin cuartel de los dirigentes del propio partido que los había puesto allí. Fontán, Humbert Lan, Palacios, Rodrigo, Mendy, Carpignano, Mor Roig, Bernasconi y Miguel Blas Szelagowski el Intendente, que por aquellos años tenía mi misma edad ■

Notas:

(1) Sobre el desconocimiento de los espacios públicos de los platenses de entonces, consultar «El caballo celoso» de Javier Villafañe. (1983)

(2) Fragmento de la conferencia de prensa realizada en 1965. Imagen: firma del contrato. Presidente de la UNLP Ciaffardo, intendente Szelagowski, arquitecto Solsona.

Concurso Nacional Parque Saavedra de La Plata 1965 -2005

Justo Solsona



En los generosos años sesenta este concurso nos propuso pensar en un edificio para un Museo de Arte Musical, que albergara la colección de instrumentos musicales antiguos Emilio Azzarini, inmerso en un gran parque que databa de principios de siglo, y que alguna vez, por su riqueza forestal, había sido pensado como un Jardín Botánico de especies autóctonas que no prosperó. No obstante, el parque, de unas ocho manzanas, contaba con unas 250 especies y una cierta tradición urbana; entonces decidimos que la arquitectura con sus edificios cediera su protagonismo, produciendo un movimiento de sorpresa en el nivel del parque al generar un anfiteatro al aire libre, compuesto lúdicamente con distintas piezas sueltas sobresaliendo a distintos niveles con respecto al nivel del suelo. De esta manera, el verde y el lago resultaron ser los protagonistas, y la arquitectura su compañera.

Esto fue indudablemente compartido por el jurado, integrado por Jorge Bustillo, Juan Manuel Borthagaray -por votación de los participantes- y Néstor Nogueira; cuyos criterios de valoración se basaron en el tratamiento del parque en sí mismo, la integración del edificio en él, la solución específica de la obra y factibilidades económicas. Supimos luego que la votación fue por unanimidad; y de la evaluación escrita del jurado sabemos que consideraron como acierto «los recorridos y modalidades del utilización y disfrute del parque y el uso imaginativo del agua al ampliar el lago existente convirtiéndolo en elemento unificador...»,¹ además de «crear un ámbito propio del parque separándolo del entorno urbano mediante cortinas de follajes y visuales propias y controladas»; destacando también la transición gradual, casi íntima y poco agresiva entre lo construido y el verde.

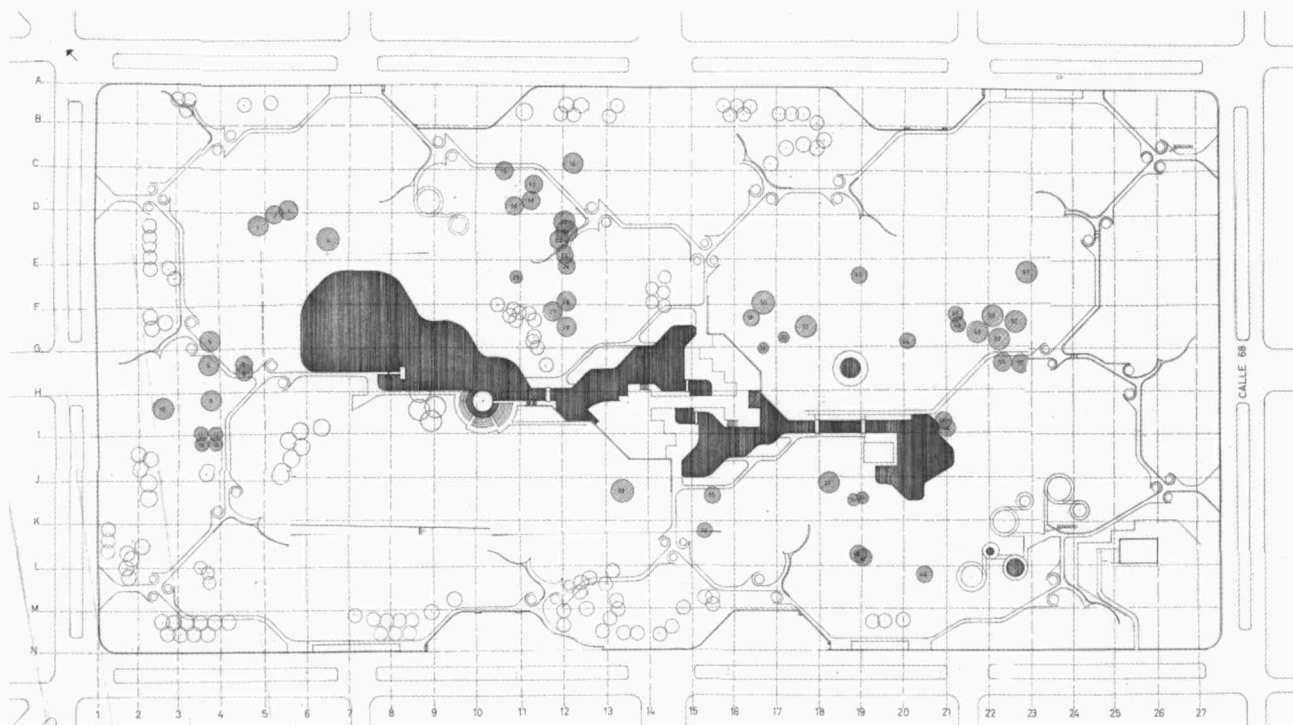
Nuestros elementos fueron entonces pensar la naturaleza como paisaje acompañada por elementos que la arquitectura puede para ello concebir: espejos de agua que la reflejen, taludes, solados que como parte de las extensiones del edificio se pierdan imperceptiblemente en senderos sombreados y coloridos por los árboles.

De más está decir, y luego de tanta historia argentina, que la dictadura militar de Onganía no compartía estos criterios estéticos que brindan a la gente la posibilidad de disfrutar en el espacio público urbano: lamentablemente, demostrando su eficacia en el ejercicio de la prohibición no nos dieron la oportunidad de vivirlo, compartiéndolo con los ciudadanos el disfrute, el juego que fue proyectarlo, imaginándolo aún posible.

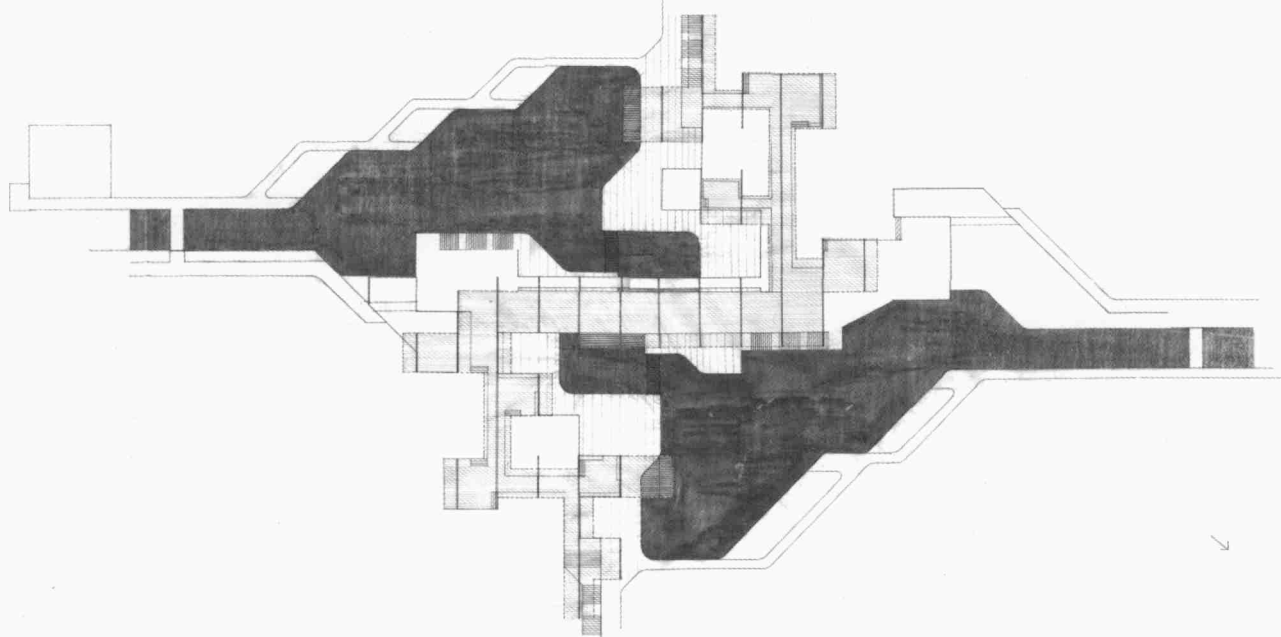
Será por eso que hoy me gusta decir, viendo los planos que en aquel entonces dibujamos con el entusiasmo sesentista, que encuentro que este es un proyecto que modificaríamos muy poco en el diseño; aunque sí actualizaríamos la tecnología necesaria para el mantenimiento del parque y posiblemente la elección de materiales; nos reconforta ver que la arquitectura -dado que de ella hablamos cuando nos referimos a un proyecto de concurso o un edificio construido-, prevalece en el tiempo gracias a la vitalidad del pensamiento; aunque los autores, como hombres y mujeres que somos, vayamos humanamente envejeciendo. Desde esa actualidad, que albergan las ideas, con las que uno siempre puede discutir, cambiar, pensar el sentido de la historia, es que considero la vigencia de este proyecto. Y hasta diría que por estas mismas razones se diferencia de los proyectos de arquitectura contemporánea que marchan muy al paso de las modas o las tecnologías de última generación.

Entonces, si me preguntaran acerca de la posibilidad de ser construido hoy, tal cual ha sido proyectado, diría que sí: que este proyecto está en condiciones de llevarse adelante porque la idea ha mantenido su fuerza, sustentando todavía las decisiones tomadas en ese momento; más aún, hace casi exactamente cuarenta años (la decisión del jurado fue un 27 de mayo de 1965), sin saber, nos adelantamos a las nuevas perspectivas que hoy surgen desde las preocupaciones ecológicas; y podríamos decir que ya en ese momento sin duda alguna tomamos partido en estos actuales debates, celebrando una forma de hacer arquitectura que haga de las sutiles sugerencias sensitivas de la naturaleza, un paisaje lúdico que sólo los seres humanos en nuestra capacidad intelectual concebimos, para que luego, sin que nadie nos lo prohíba, sencillamente disfrutemos ■

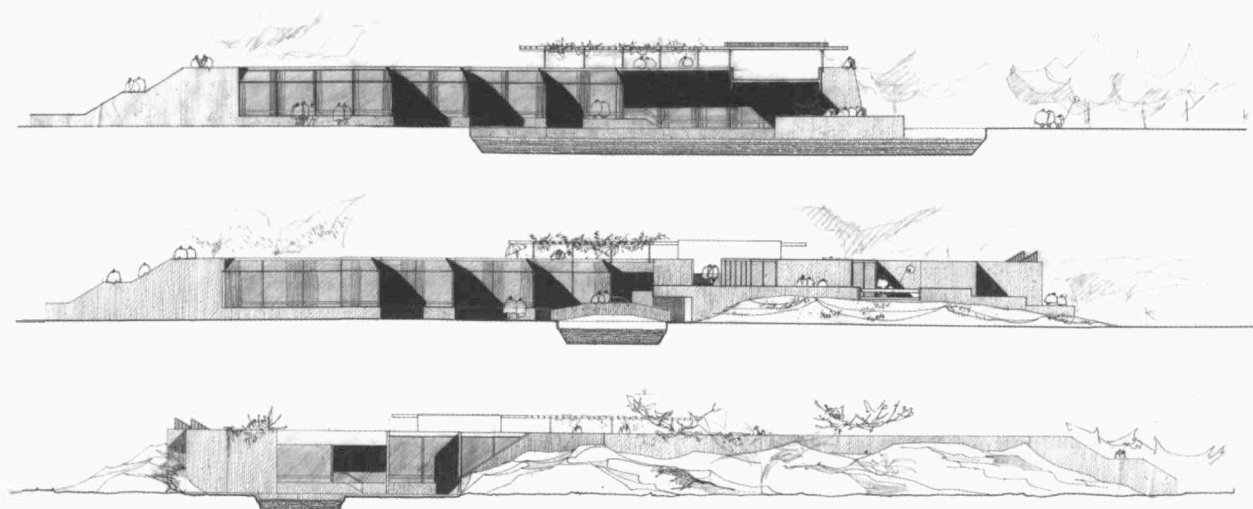
¹ Cfr. de Memoria del Jurado, material de archivo cedido por el arqto. Pablo Szelagowski.



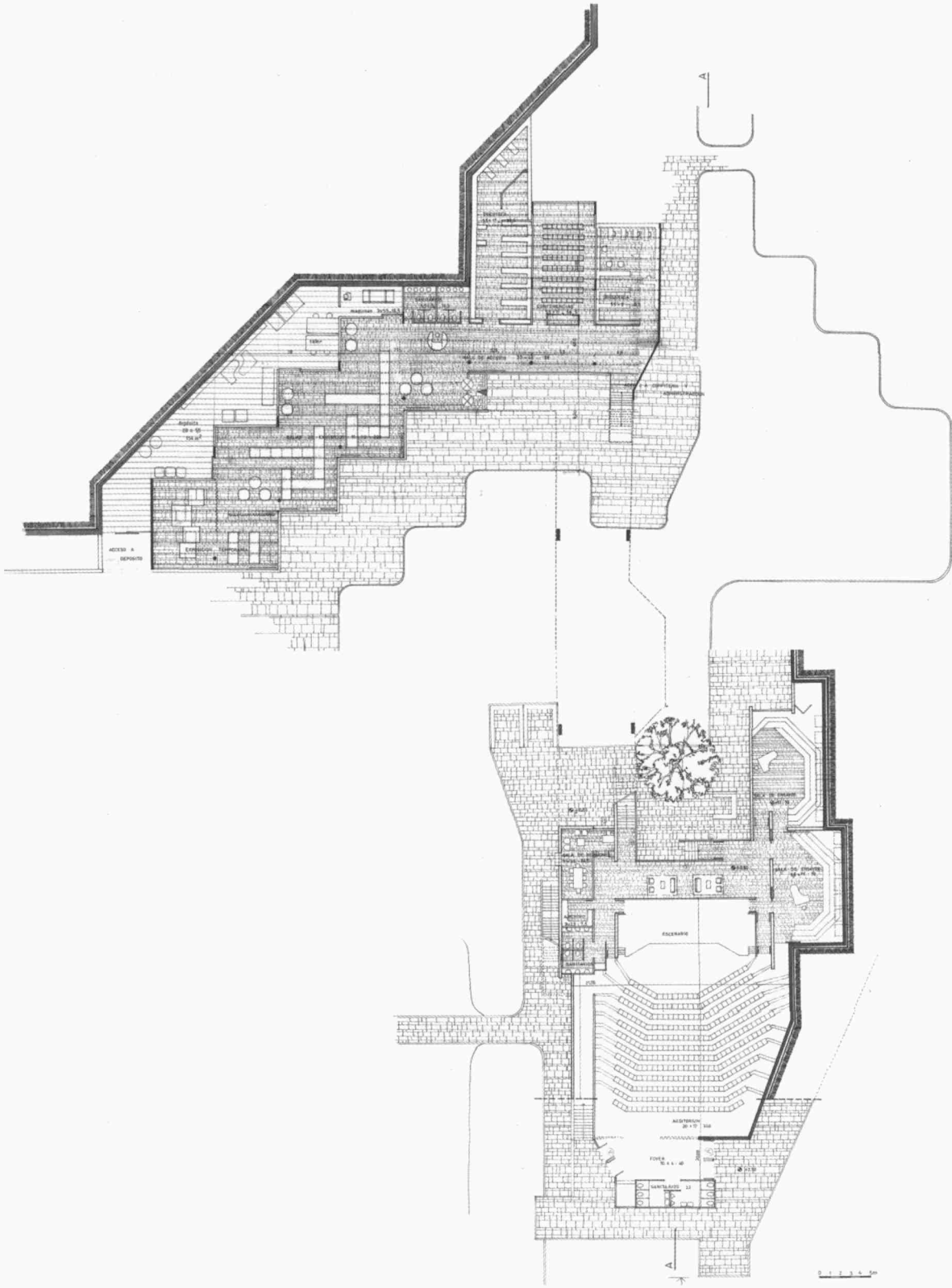
Planta general del parque. Ubicación de especies forestales.



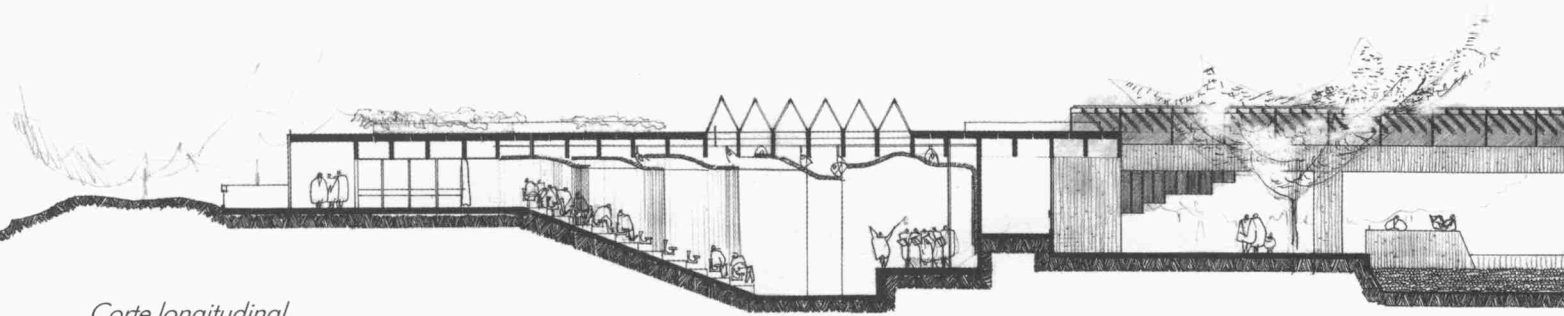
Planta de techos.



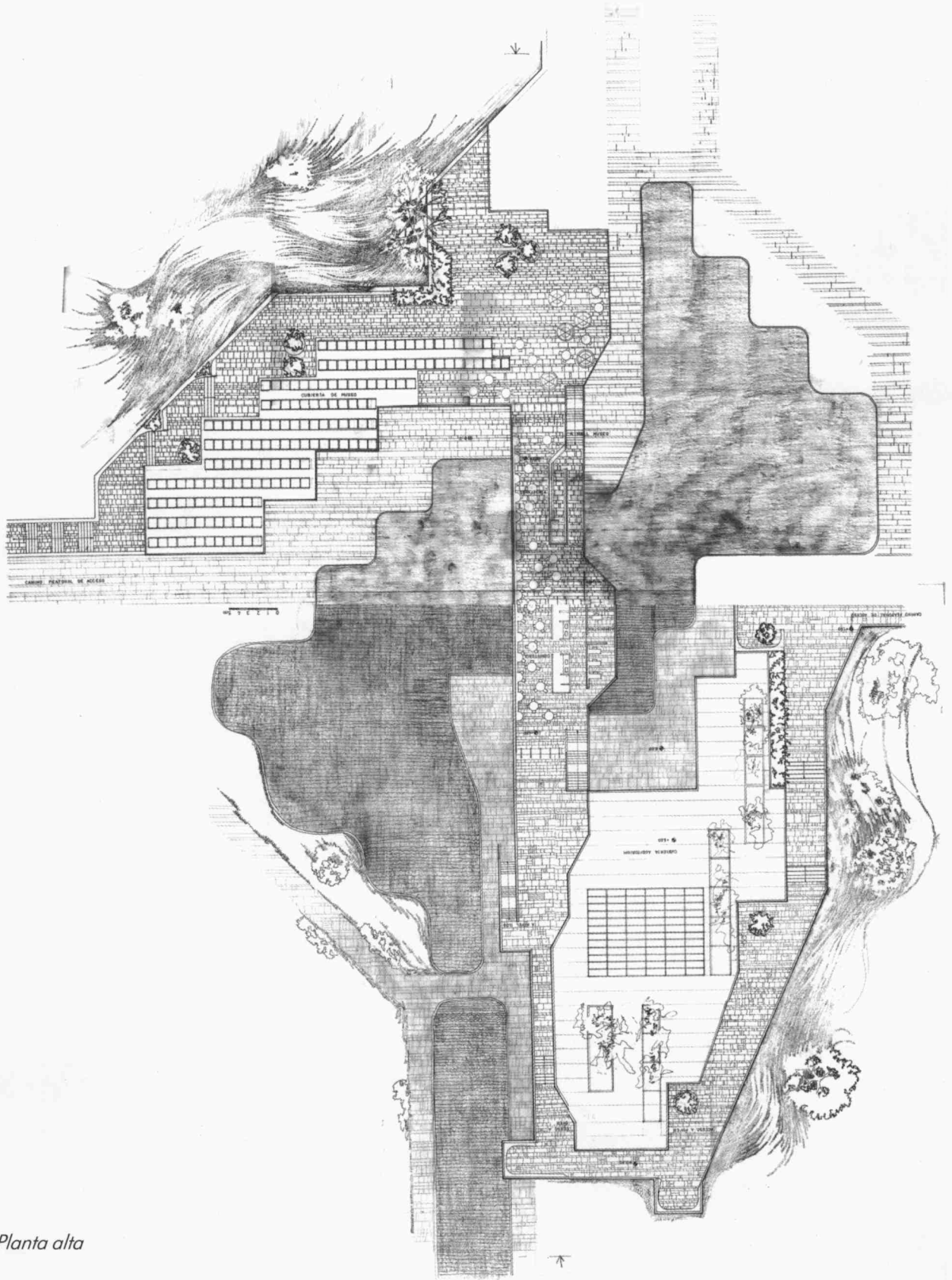
Vistas.



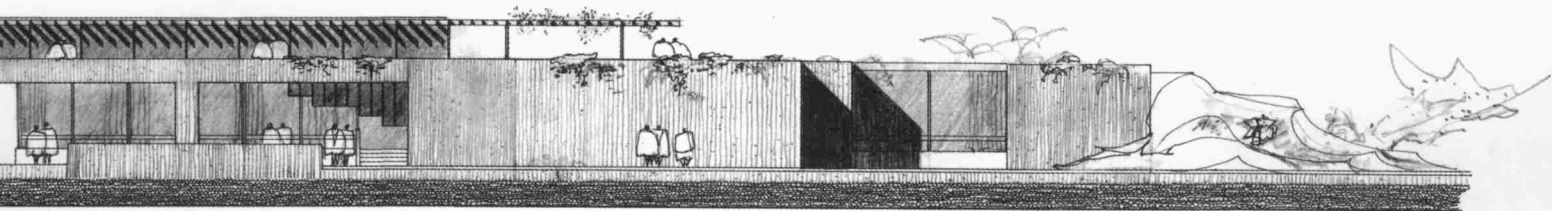
Planta baja. Auditorio.



Corte longitudinal



Planta alta



La casa Kaufmann

Historia de un dibujo

Agustín Pinedo



«Porque yo soy del tamaño de lo que veo
Y no del tamaño de mi altura»
Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)

El dar sentido a la teoría arquitectónica a través del arte pictórico no es ninguna novedad.

Son numerosos los ejemplos de descifrar una obra arquitectónica a partir de describir la composición de un cuadro, para ello podemos curiosear en todo el siglo XX y descubriremos que existen numerosos casos. Las líneas siguientes contribuyen a reforzar esta habitual manera de entender el sentido de la arquitectura.

En enero de 1938 el tercer número de la revista Time publica en portada un dibujo de la casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright (fig.1). El celebrado arquitecto que a sus 68 años era un fiel referente del sueño americano, será personificado años más tarde en una película de King Vidor, El Manantial (1948), basada en una entrevista realizada a Wright e interpretada por Gary Cooper en el papel de un solitario arquitecto vanguardista expulsado de la escuela de arquitectura por sus atrevidos proyectos.

A varios años de ésta publicación, hacia el siglo IX, precisamente durante el imperio de la Dinastía Tang, Wang-Wei (701-761) un popular pintor-poeta chino, pincela una singular cascada (fig.2). Ciertamente no hay demasiado sobre estas pinturas, pero ambos dibujos poseen un extraño parecido, el tema principal que inspira la obra no está representado.

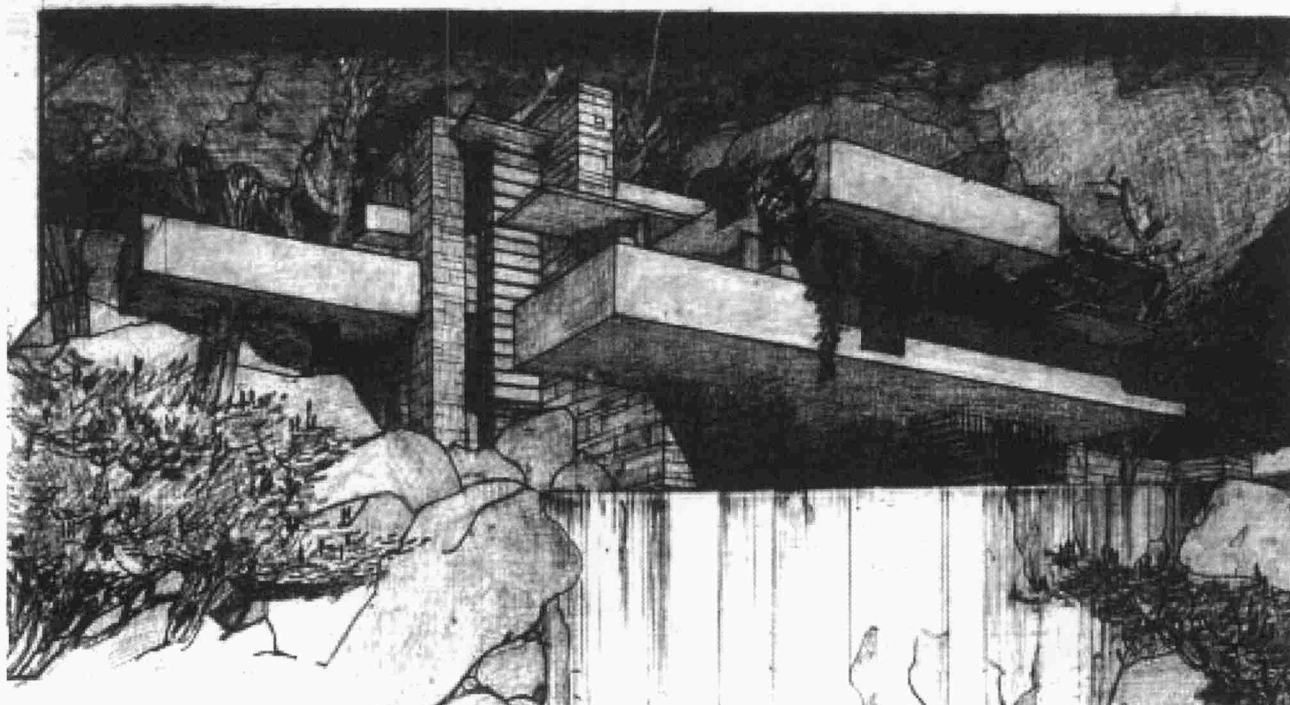
Cerca del año 1000 Mi-Fei ocupaba un cargo de regente en la corte china, fue un personaje innovador de las técnicas pictóricas además de ser condenado por blasfemia al presentar sus honores a una roca en lugar de hacerlo ante el emperador, Mi-Fei o Mi Fu, no sólo perdió su puesto. El arte pictórico chino no es producto de la figuración de un entorno real, sino de la configuración de un estado de ánimo frente al paisaje; las pinturas de montañas, ríos o sencillamente, las rocas, no representan un fin decorativo en sí mismo por el contrario intentan procurar puntos de apoyo hacia un pensamiento más profundo.

Los chinos fueron los primeros en considerar el pintar como un arte al mismo nivel de la poesía, pero para alcanzarlo éste debería ser producto de una ordenada meditación.

Meditar significa pensamiento profundo, es pensar y reflexionar acerca de la verdad oculta en la sacralidad de las cosas.

En el caso de la pintura china el artista expresa sobre un lienzo en tinta monocromática, porque todos los colores están ya en el negro por lo tanto no es necesario el uso del color, aquello que en realidad no está. Es decir, justamente el tema pictórico que nos interesa es aquella cosa que no está pintada como si lo importante sucede allí en donde no hay tinta.

El origen de la pintura china está en aproximarse a la realidad por medio de la negación, dicho de otro modo, lo ausente





es caracterizar al ser de una manera que no es positiva, mas bien por lo que no es, ser es no tener, un principio que va más allá de la realidad física del objeto, sin olvidar por cierto el sentido primordial de la cosmofanía oriental aplicable a un lado y al otro del Mar de la China está en Wu, que traducido significa: la nada.

La intención de Wright es la de hacer sentir al morador que en realidad lo importante se trata de «vivir en la cascada» estimulando los sentidos y procurando provocar de manera trascendental la imaginación. Por ello la casa se encuentra emplazada en el único sitio en el cual es imposible observar la cascada, ese lugar es exactamente sobre ella. Para 1935, año del proyecto, había publicado «The Japanese Print. An interpretation» (1912) un estudio geométrico-comparativo acerca de las pinturas orientales. Posteriormente mencionaría en «Testamento» (1961) que el pensamiento taoista de Lao-Tzu: el ser de lo que se ve, es lo que no se ve, coincide plenamente con su filosofía de vida orgánica. Quizás por ello ahora no nos resulta curioso que el elemento original que dio sentido y forma a la idea de proyecto no esté representado. Con la misma voluntad del regente chino, Wright conservó de su primer viaje a Japón un pequeño álbum, la cuarta parte de sus fotografías correspondían a cascadas, años después ensayaría en otros proyectos la idea de incorporar el agua como elemento compositivo, sin embargo Fallingwater es la mayor realización de los «edificios-cascadas» de Wright. El edificio es considerablemente venerado porque en él se consuma la unión entre arquitectura y naturaleza, producto de la integración de la cascada como elemento de la composición arquitectónica. Pero ésta yuxtaposición del edificio y la cascada no es nueva en su obra, es el resultado de tres décadas de experimentación y refinamiento. El potencial dinámico de la totalidad de la composición espacial es el resultado de una relación mimética, corolario de superponer cascadas y terrazas (fig. 3). Wright garantiza que el edificio y

los elementos del agua podrían conformar una composición sublime prefiriendo esta composición unitaria a las partes, reforzando la relación entre el agua y el edificio, unidad espiritual entre arquitectura y naturaleza. El edificio se diferencia él mismo del entorno y retiene su identidad percibiéndose como resultado y complemento de la naturaleza. La relación trascendente entre el edificio y el paisaje es entendida como una relación espiritual entre hombre y universo físico, unidad derivada, al igual que la pintura china, del paralelismo entre orden humano-sensible y el orden de la naturaleza-físico, manifestada en la cascada como epílogo de la progresión infinita del ciclo del agua. Sin importar el desafío constructivo los volúmenes están en consonancia con todos los fenómenos naturales, la poesía de su trabajo deriva de la emulación de la naturaleza basada en la comprensión de su verdad oculta en lugar de una imitación literal de sus formas externas.

Mil doscientos años han pasado entre una y otra pintura, tal vez lo más interesante de ambas es la capacidad de formular un principio interno entre la realidad física y la realidad sensible. Ambos paisajes no son una descripción, es un llamado a resucitar la misma experiencia de sus autores. Si en el blanco de las pinturas chinas está la clave, significaría que debe existir una intersubjetividad entre el pintor y el observador, es el observador quien debe llenar ese vacío plástico propuesto por el artista y lo mismo sucedería entre un arquitecto y el propietario. Si donde no hay tinta está lo que nos interesa, también lo será en el espacio y sus itinerarios. La principal condición para la contemplación según los sabios chinos y la vanguardia artística moderna era la atención fundada sobre la renuncia, pero para llegar a alcanzarla realmente tengo que tener una negación absoluta de todo aquello que no requiere de mi atención, todo sucede allí en donde no hay tinta ■

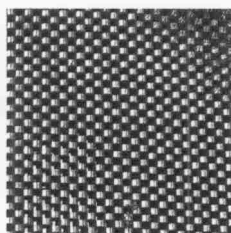
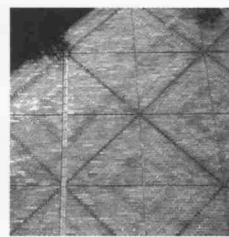
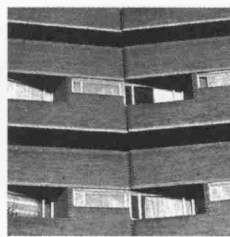
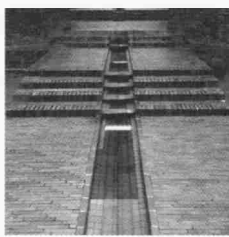
Referencias bibliográficas.

- Aravena Alejandro, 1999, Casa en la cascada. Del paisaje como espectáculo a la naturaleza como orden, en «Los hechos de la arquitectura», Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gombrich, E.M, (1995) 1997, La historia del arte, Ediciones Debate, Madrid.
- King Vidor film de, El Manatí (The Fountainhead), 1949, guión de Ayn Rand y música de Max Steiner, interpretada por Gary Cooper y Patricia Neal. 114 min. B/N.
- Meech, Julia, 2001, Frank Lloyd Wright and the Art of Japan, Japan Society and Harry N. Abrams, Publishers, New York.
- Menocal, Narciso (ed.), 1992, Fallingwater and Pittsburgh. Wright Studies Volumen two, Sothen Illinois University. En este libro se puede encontrar y desarrollar de manera pormenorizada todos aquellos proyectos en los cuales el agua ha sido el elemento compositivo de la obra de Wright.
- Sers, Philippe, 2000, Teoría del Paisaje, Maestría Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad, Santiago de Chile.
- Wright, Frank Lloyd, 1961, Testamento, Compañía General Fabril, Buenos Aires.

Rogelio Salmona

Cum Scientiae Loci et Culturae

Claudio Conenna



All material in nature, the mountains and the streams and air and we, are made of Light which has been spent, and this crumpled mass called material casts a shadow, and the shadow belongs to Light¹.

Louis Kahn

1.- Entre la Fantasía y la Razón

Rogelio Salmona casi a la manera de la filosofía de Heráclito, logra con sus edificios una armonía que lo compenetra Todo en Uno y tal como la sabiduría, lo Uno en un Todo. El principio arquitectónico salmoniano podría definirse como el de la unidad y la armonía, ligado al espacio, al tiempo, a la historia y a la cultura: del lugar donde vive y trabaja, Colombia. En la armonía de los opuestos tales como: naturaleza - geometría, luz - sombra, lejanía - cercanía, organicidad - racionalidad, internacional - local, la arquitectura de Salmona se vuelve heracliana, llegando a demostrar con fineza que lo divergente está de acuerdo consigo mismo y que en la tensiones también existe equilibrio. Y en esta armonía de contrarios se desenvuelve un continuo cambio fluyente que actúa como principio de todo. Estos conceptos coinciden por otra parte, con la esencia de la dialéctica hegeliana. El paseo visual por la arquitectura de Salmona es como el río de Heráclito, que parece el mismo pero esencialmente no lo es.

A la libertad imaginativa e intuitiva que lleva implícito el ser arquitecto, es decir, la fantasía en el sentido griego = imaginación, se le une la razón que intelige y domina libre y espontáneamente cada gesto de diseño para que éste resulte genuinamente arquitectónico. Este movimiento constante de ida y vuelta entre fantasía y razón, es el impulsor del proceso de diseño que da como resultado en los proyectos de Salmona obras ricas en imaginación formal, espacial y

de implantación, así como también racionalmente rigurosas en cuanto a lo funcional, tecnológico y el detalle.

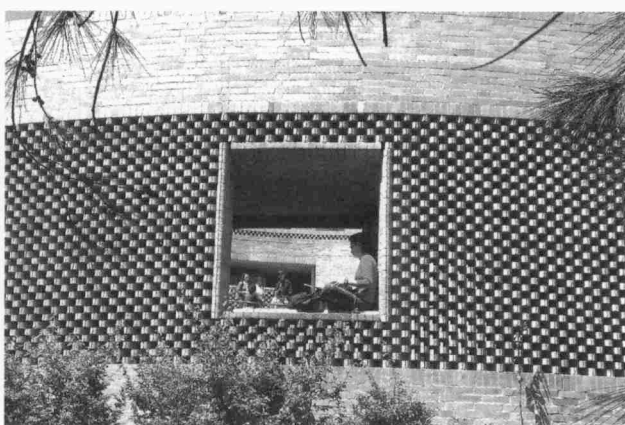
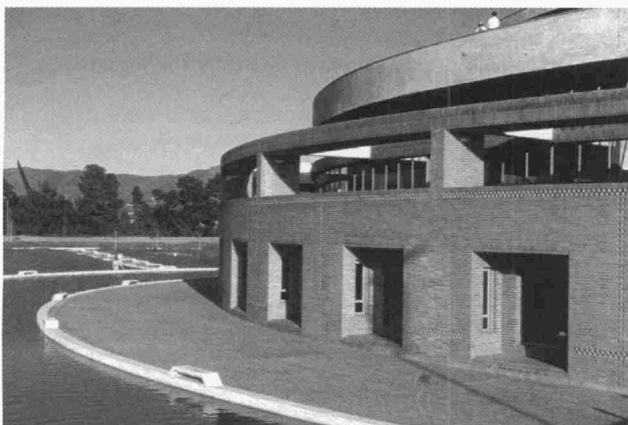
Al puenteo de la dicotomía planteada entre fantasía y razón, lo podemos explicar mejor con otros conceptos similares tales como: lo poético y lo racional, lo natural y lo arquitectónico, lo físico y lo hecho por el hombre, los cuales no pocas veces se encuentran distanciados, y que en la obra de Salmona logran integrarse. En éste juego dialéctico, tres características son claramente distinguibles en sus edificios:

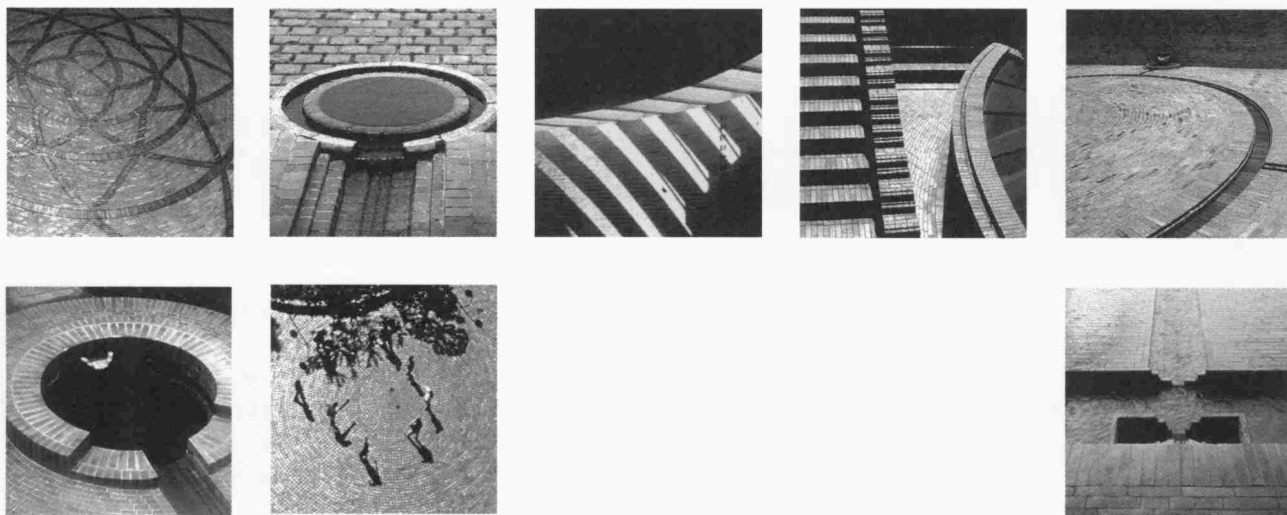
a) la geometría incorporada a la naturaleza,

b) la arquitectura en situación de interacción e interpenetración con el paisaje y

c) la integración de elementos del medio físico -luz, viento, agua, verde- a la arquitectura.

En este punto podemos sostener que se trata de una arquitectura que apunta a un encuentro fraternal entre lo natural y lo artificial, lo físico y lo geométrico, haciéndola más allá de lo cultural eminentemente humana. Este sentido de humanidad en la arquitectura que supera los límites culturales y geográficos, se puede verificar coincidentemente comparando el pensamiento arquitectónico de Salmona con el de Tadao Ando², quien perteneciendo a otro continente y a otra cultura, produce, aunque con otro material, -esencialmente betón armé-, una arquitectura relativamente cercana en su composición conceptual, formal, espacial y de significado psicológico a la del Rogelio Salmona.





2.- Passacaglia y Fuga Salmoniana³

En términos histórico-arquitectónicos la obra de Salmona se podría encuadrar dentro del marco del Regionalismo Crítico conforme como lo define K. Frampton. Si bien Salmona es omitido por Frampton, su obra goza de este carácter contextualista, donde se encuentran re-elaborados los principios compositivos del pensamiento arquitectónico moderno con la identidad cultural propia del lugar. Estos dos temas son los ejes conceptuales vertebradores de las composiciones salmonianas.

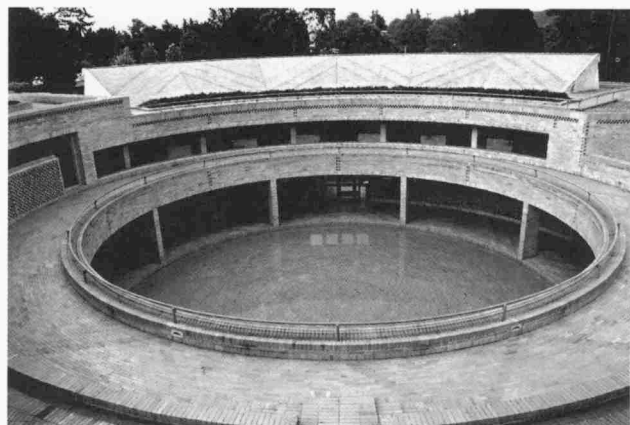
La passacaglia⁴ arquitectónica salmoniana está referida a las variaciones sobre el patio, el que aparece tipológicamente como el tema basal en sus composiciones. Es diseñado con notorias variaciones a lo largo de toda su obra. Particularmente, podemos mencionar los del Museo Quimbaya y los de la Casa del Fuerte de San Juan de Manzanillo.

La fuga⁵ arquitectónica salmoniana por su parte está relacionada más que nada con los aspectos morfológicos de su obra. El espacio central descubierta - idea rectora recurrente en su arquitectura- tiene en la mayoría de los casos una forma geométrica pura. A partir de este centro geométrico el edificio o los volúmenes del mismo, se componen de dos maneras diferentes; o bien, se ordenan centrifugamente a la manera de un monasterio occidental medieval; o, de manera inversa, una forma exterior continente - envolvente completamente distinta y articulada respecto de la central

revelan los contrapuntos.

El color musical de su obra está dado por el ladrillo, material de su preferencia, el cual genera en sus diversos modos de utilización, variaciones policromas en la fisonomía total del edificio. Por ejemplo, si los volúmenes que lo conforman son sólidos u horadados o si sus superficies presentan transparencias o son macizas, ofrecerá diferentes características visuales con el juego de la luz y la sombra que se crea por el transcurrir de las horas del día, o con las diferencias entre un día soleado y uno nublado, y si ellas están secas o se encuentran mojadas por la lluvia.

Las formas geométricas, las tipologías heredadas a patio o plaza, los criterios hispanoislámicos, coloniales, prehispánicos y el lenguaje expresivo del ladrillo relacionados con la síntesis del glosario arquitectónico occidental moderno, son los tres temas que determinan la complejidad compositiva de la obra de Salmona, los cuales, aparecen perfectamente ensamblados e integrados con un tema básico generador: un espacio central geométrico, introvertido y abierto.



3.- Integritas, Perfectio, Proportio, Claritas

Los criterios que precisan la belleza de cualquier objeto según el pensador medieval Santo Tomás de Aquino (1225-74) se definen en: integridad, perfección, proporción y claridad. Estos conceptos coinciden con la definición kahniana acerca de la arquitectura. La integridad y la perfección para Kahn van asociadas al concepto de totalidad que no permite la separación de los elementos ya que de ese modo se produce un deterioro en la composición. A la idea de proporción le incorpora la simetría y a la de claridad la particularización entre lo sirviente y lo servido⁶. La obra de Salmons se acerca bastante a estos cuatro criterios logrando la integridad edificio-paisaje (urbano o natural), edificio-cultura (universal y local). En relación a la proporción y la perfección sus ideas van asociadas como en Kahn al concepto de simetría y geometría, pero además le agrega con su caligrafía propia la definición de los detalles de materialización. La búsqueda de fineza extrema en las terminaciones ladrilleras de volúmenes y superficies en general, -chimeneas, conductos de ventilación, muros, solados, vanos de galerías o ventanas- tienden sin lugar a dudas a lograr dicha perfección. En cuanto a la idea de claridad, sin llegar a la extrema definición kahniana «sirviente-servido», Salmons con esquemas muy claros de ideas rectoras que toman formas geométricas muy definidas en dos y tres dimensiones, completan la tetralogía conceptual Aquino-Kahniana.

La línea compositiva dentro de la historia de la arquitectura, que ensambla tanto en lo teórico como en lo práctico, integridad, proporción, perfección y claridad la podríamos definir siguiendo la dirección que integra las pirámides de Egipto, los palacios y las termas de Roma, las iglesias de Bizancio, las obras de los arquitectos del Renacimiento tales como Leonardo da Vinci, Bramante, Andrea Palladio entre otros, los escritos de Julien Guadet, la obra de Tony Garnier, las ilustraciones de Auguste Choisy en la École des Beaux-Arts, la obra de Louis Kahn, I.M Pei, Mario Botta, Tadao Ando y también la de Rogelio Salmons.

Como se puede advertir los paradigmas mencionados muestran obras que encierran un proceso compositivo complejo y difícil de seguir, es decir, el partir de la forma o de un esquema geométrico puro, predeterminado al que se le incorporan las funciones. No en vano son contados los diseñadores que logran arribar a resultados de fineza compositiva como los que mencionamos anteriormente, los cuales en vez de responder al postulado moderno «form follows function» siguen una dirección inversa, a la que podríamos definir «form precedes design» parafraseando a Louis Kahn⁷.

4.- El Material y la Forma

La materia y la forma son dos constantes primarias que se encuentran unificadas en la obra de Salmons, lo que en sentido aristotélico se define como, sus dos principios internos o más precisamente el ser de las sustancias primeras. Los edificios de Salmons se caracterizan por poseer simultáneamente multiplicidad de la materia y unidad formal, así como también, multiplicidad formal y unidad de la materia. La multiplicidad de la materia se refiere naturalmente al

variado uso del ladrillo y la unidad formal esencialmente al trabajo geométrico en la idea rectora. En una considerable cantidad de obras Salmons propone el patio o el claustro como tema generador del proyecto. Ellos toman la forma unificada y unificadora de los patios hispanomusulmanes o la del claustro de un monasterio cristiano occidental. Inversamente, la multiplicidad formal se entiende revisando la envolvente de la idea central a patio o claustro, donde se observa de modo centrífugo un complejo juego de articulaciones tanto bidimensionales como volumétricas y la unidad de la materia. Es comprensible a partir del carácter que le otorga al uso exclusivo del mampuesto, donde en no pocas obras existe la impresión del concepto de arquitectura monomaterial. Estos dos puntos de referencia en su obra, le confieren un sello singular de identidad individual que concuerda con el contexto local colombiano-bogotano. Orden en la realización formal y honor al material, son premisas básicas en la obra de Salmons, las cuales van asociados plenamente al pensamiento kahniano, quien entre otras cosas afirmara:

«...En el orden se encuentra la fuerza creadora. En las formas se hallan los medios...la composición surge del orden...el orden es intangible, es un nivel de la conciencia creadora que se va elevando cada vez más...»⁸

«...It is important that you honor the material you use... You must honor and glorify the brick instead of shortchanging it and giving it an inferior job to do in which it loses its character, as, for example, when you use it as infill material... Brick is a completely live material in areas that occupy three quarters of the world, where there is a logical material to use....»⁹

5.- Continente y Contenido

Así como la arquitectura de Louis Kahn es la de lo sirviente y lo servido, la arquitectura de Rogelio Salmons tiene un alto significado en lo referido al objeto arquitectónico formalmente en sí mismo. Contiene un espacio variado, dinámico y sorprendente como lo es el alma humana contenida en un cuerpo. El hombre y su expresión, la arquitectura y su lenguaje demuestran su interioridad, su complejidad, su existencia profunda, lo que en definitiva aspiran ser, parafraseando una vez más al propio Kahn. Tanto la arquitectura como el ser humano, al pertenecer a un determinado lugar plasman las características del mismo desde su propio ser. Por eso podemos decir que, el lenguaje de la arquitectura de Salmons es tan bogotano como porteño¹⁰ es el del dramaturgo argentino Roberto Arlt. En las composiciones de ambos, se puede observar un entrelazado proceso de combinación, mezcla y transformación entre lo moderno internacional y lo telúrico-folclórico local. Esta reflexión viene a corroborar y añadir de algún modo lo estudiado por el profesor R. Castro¹¹, quien compara la obra arquitectónica de Salmons con la literaria de Alejo Carpentier, otro de los grandes escritores de la primera generación Superrealista de la literatura hispanoamericana. El Superrealismo de esta primera época busca alcanzar al hombre en su profunda humanidad, configurado en su interioridad y de este modo viene a ofrecer una nueva imagen de la realidad. El Superrealismo, de una generación posterior, acentúa la ambigüedad de lo real: el

Realismo Mágico y el Realismo Social. El primero presenta lo fantástico, absoluto y hasta utópico de la realidad natural y social de Hispanoamérica, mientras que el segundo un ámbito concreto situacional hispanoamericano. Estos temas vertidos de la problemática literaria parecen, como sostiene R. Castro, arquitecturizarse en la obra de Salmons. A saber, al leer su arquitectura se puede verificar que dentro de las formas puras, casi absolutas que compone hay una preocupación por la psicología del hombre, la que se demuestra en una elaborada interioridad rica en episodios arquitectónicos, teniendo siempre en cuenta la escala humana, el movimiento y la sorpresa. Por otra parte, estas articuladas formas geométricas implantadas integradamente al paisaje, el que deviene realzado por la presencia de las mismas, demuestran la fina atención que presta para darle una respuesta específica al sitio en toda su magnitud, topografía, clima y cultura.

6.- Intrahistoria y Tradición Eterna

Ubicar histórica y arquitectónicamente la obra de Salmons puede parecer a simple vista sencillo, si se toma como pauta el tema de las implantaciones, la forma y sus resoluciones. Sin embargo, al entrar en la problemática filosófica de herencia y tradición no aparece tan fácil como aparenta. La inquietud de Salmons al resolver arquitectura coincide en cierta medida con el pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno, quien habla de una tradición viva, vale decir, aquella que se alimenta de lo que pasa y va quedando a su vez para sustento de las cosas que seguirán pasando, generando de este modo una plataforma para el futuro. Se trata de un vínculo vivo y en movimiento que enlaza el ayer con el mañana. Así, pasado, presente y futuro constituyen una unidad, la que Unamuno llama la Tradición Eterna. Este concepto viene mejor entendido al reflexionar sobre sus propias palabras:

«...Sostuve hace años que la arquitectura es una re-creación. Hoy sostengo lo mismo. Ello explica un conocimiento de la arquitectura para poder hacer arquitectura. No se recrea lo que no se conoce. El repertorio formal y espacial de la arquitectura es un patrimonio, y es el que en el momento de la creación se escoge como modelo, como guía, como medida, como armonía no para copiarlo, sino para inspirarse. El resultado de esa inspiración es una obra sólida, ligada a la historia, pero actual, contemporánea, una obra que va a transmitir no sólo emociones, sino la acumulación de ensayos, de logros, de dudas y belleza que otros han a su vez recreado. La arquitectura es una cultura continua, cuyo conocimiento se ha ido transmitiendo en el curso de la historia...Conviene mirar atrás antes de dar el paso hacia adelante. ¿No sería un desperdicio desconocer las grandes obras de la arquitectura universal, y una inmensa tontería, siendo un arquitecto americano, desconocer los grandes conjuntos abiertos prehispánicos, la sutileza de la arquitectura colonial, la riqueza del mestizaje, la sencillez de la arquitectura popular y la causa social de la arquitectura moderna? ¹²...»

Esta idea va unida a otro pensamiento, también unamuniano, el de intrahistoria, la cual no es ni más ni menos que el fondo esencial, puro y original donde se sustenta la historia. En este sentido la arquitectura de

Salmons en su espíritu es esencialmente intrahistórica. En ella, lo precolombino¹³, lo español, con todo lo que esto implica¹⁴, lo colonial, lo tradicional y lo moderno, están presentes por su fina elaboración generando como resultado de obra construida un punto de apoyo para mirar hacia el futuro. El de la arquitectura contemporánea en general, y el de la latinoamericana en particular.

Los referentes de la intrahistoria salmonsiana podemos mencionarlos a nivel general en cuanto a su posición filosófica del diseño arquitectónico por un lado y en referentes concretos de obras separadas por otro.

Lo general

Una característica metodológica de Salmons muy emparentada con la de Le Corbusier es aquella respecto al aprendizaje de la arquitectura¹⁵. Considerada en gran parte autodidacta, observando, viajando y aprehendiendo de diversas culturas aquello que dialoga interiormente con la búsqueda personal. En lo netamente práctico del diseño, algunos postulados y pensamientos corbusieranos son elaborados y potencializados por Salmons con mucha fineza y además con un lenguaje propio. Por ejemplo, la promenade architecturale y la terraza jardín, elementos que crean una arquitectura viviente susceptible de ser penetrada, atravesada, recorrida, y por sobre todo que trata de con-mover al usuario con situaciones espaciales ricas y variadas.

Una constante compositiva en la obra de Salmons es el tema del patio, el cual incorporado a sus edificios refrescan una amplia gama de antecedentes tipológicos, topológicos, culturales e históricos. Es su conocimiento de la historia de la arquitectura la cual le permite re-elaborar este tema. La medieval con sus claustros monacales, la hispano musulmana española con sus mezquitas, palacios y la ciudad convento¹⁶, la colonial española en Latinoamérica con sus plazas a nivel urbano y sus patios en lo arquitectónico.

Lo concreto

En algunas de sus obras, a las que nos referiremos a continuación podremos observar ciertos antecedentes de la intrahistoria arquitectónica a los que de algún modo hacen referencia sus edificios. Vale decir, ensayaremos correlaciones, respecto a semejanzas existentes entre edificios elegidos de la obra de Salmons y ejemplos de trascendencia histórico-arquitectónica.

En el análisis de los ejemplos no intentamos hablar de influencias, sencillamente haremos referencias comparativas, las cuales, por su semejanza incorporan la obra de Salmons como un aporte a la cadena evolutiva del diseño arquitectónico en la vertiente temática de los asuntos tratados.

Procuramos sí, afirmar que el aporte a la disciplina también se puede dar a partir de la recurrencia a la historia, sin necesidad de hacer traslaciones literales. Quien sabe recurrir a la historia de manera creativa, puede aportar a ella y colaborar a que la misma evolucione.

Archivo General de la Nación (Bogotá, 1988-92)

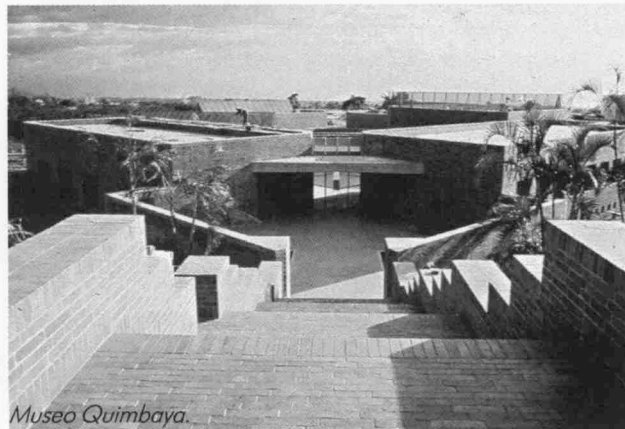
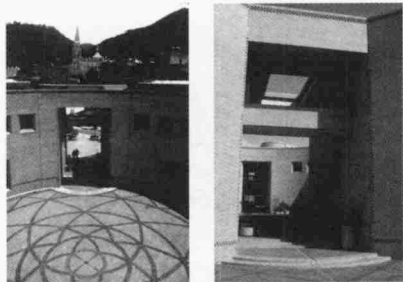
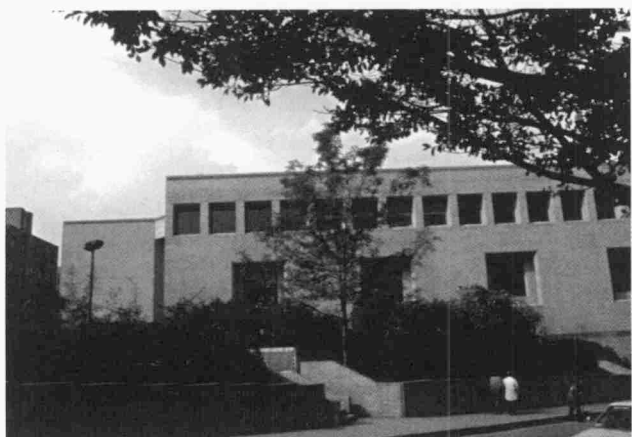
A la afirmación del profesor R. Castro acerca de los precedentes arquitectónicos del Archivo General de la Nación como son El Campidoglio de Miguel Ángel (Roma), el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, le podríamos agregar algunos más. En primer lugar la fisonomía de la planta de uno de los dos edificios del Archivo General tiene una articulación claramente kahniana, y para ser más precisos podemos mencionar como paradigma la planta de uno de los tres cuadrados de la Residencia Eleanor Donnelly Erdman Hall para las estudiantes del colegio Bryn Mawr en Pennsylvania (1960-65). En segundo lugar, la articulación de los muros ladrilleros con «cintas dentadas o odontotainies» ejecutados con mismo material de construcción pareciera hacer referencia a la arquitectura eclesiástica bizantina de una parte importante del territorio griego actual -Épiros, Macedonia, Ática y Peloponeso- y el constantinopolitano donde el trabajo elaborado del ladrillo articula las superficies y los volúmenes puros constituyendo un elemento decorativo proveniente del edificio mismo, quedando integrado a él sin llegar a la necesidad de utilizar el ornamento superficial adherido.

Museo Quimbaya (Armenia, 1983-86)

En el Museo Quimbaya presenta una composición compleja entre la sucesión de espacios como estratificación sucesiva, a la manera oriental árabe -el que influyó en la arquitectura española-, pero a base de un eje ordenador de espacios continuos, perspectivos y fugados como se da en la arquitectura occidental.

Los patios con su claridad geométrica nos recuerdan la severidad de los claustros de la arquitectura monástica medieval cristiana en occidente. Por otra parte, en los patios fraccionados del Museo Quimbaya donde el agua está a cada momento presente con su ruido de recorrido y su frescura, nos trae a la memoria la arquitectura palaciega hispanomusulmana árabe de España.

A los dos ingredientes conjugados de oriente y occidente - europeo- en la obra de Salmons, debemos agregarle el precolombino, allí donde compone geoméricamente el conjunto de una arquitectura horadada en la tierra. El adherente precolombino en la obra de Salmons es como el componente «gran africano antiguo» en la filosofía de Unamuno al referirse a San Agustín para contraponerse a la exclusividad europeizante que sostenía Ortega y Gasset.



Complejo Residencial Torres del Parque (Bogotá, 1963-70)

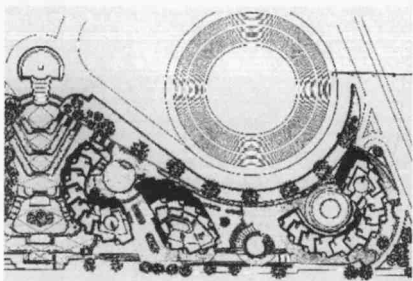
En el complejo Residencial Torres del Parque el esquema plástico del conjunto de tres torres que rodea parte de la Plaza de Toros Santamaría, se pueden observar algunos conceptos de la arquitectura moderna desarrollados a la manera latinoamericana. A saber:

a) La terraza-jardín corbusierana llevada a cabo repetitivamente en altura, a modo de patios individuales como extensión del espacio interior al exterior en cada departamento.

b) El aterrazamiento a la manera wrightiana para integrarse al paisaje circundante.

c) Morfológicamente la torre central del conjunto nos recuerda las composiciones aaltianas con forma de abanico, especialmente la torre de viviendas Neue Vahr en Bremen (1958-62), aunque materializada en ladrillo a la vista, material el que Aalto también ennobleciera al utilizarlo en una gran cantidad de edificios. En el proyecto para las Torres del Parque Salmona se acerca filosóficamente a Aalto en cuanto a su conciencia del lugar y la cultura de su país, así como también a la liberalidad de plasticidad formal.

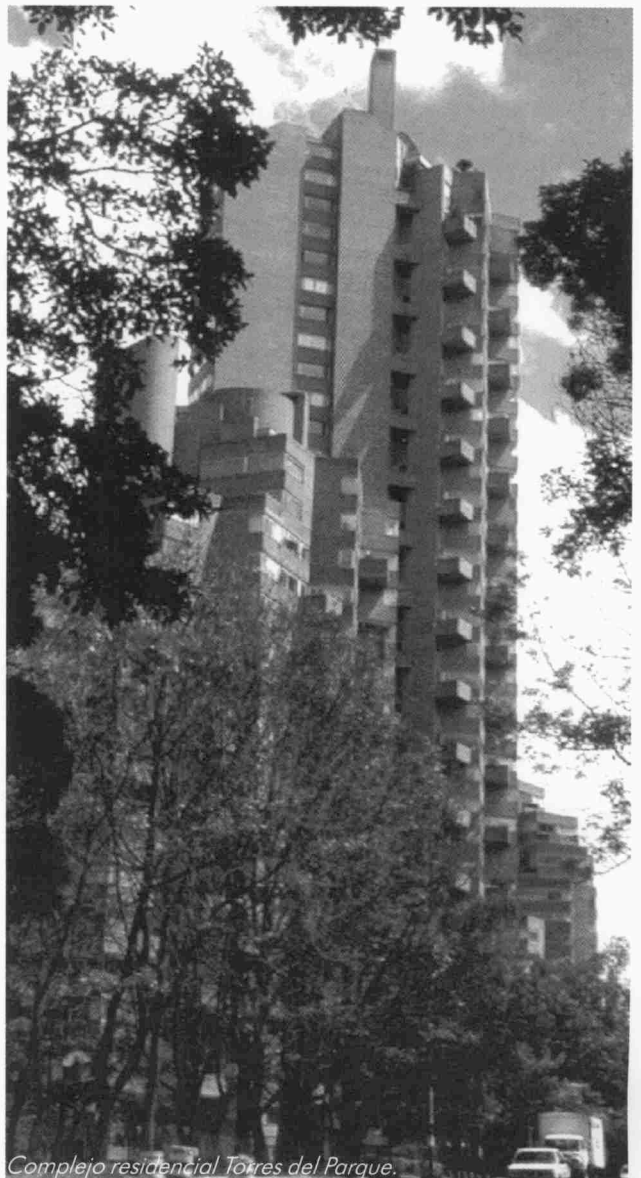
Todos estos conceptos reelaborados en conjunto con un aporte personal hacen probablemente, que este proyecto sea uno de los paradigmas más trascendentes de América latina en el tema de vivienda colectiva en altura.



Complejo residencial Torres del Parque.

Fundación para la Educación Superior, FES (Cali, 1987-90)

Este edificio muestra un claro respeto urbano y una interesante variedad espacial en cuanto a los espacios intermedios que se crean. Se trata de un bloque con un esquema de «L deformada» que ocupa una gran parte de la manzana tomando tres esquinas. Todo el bloque tiene una doble envolvente de galerías, una sobre la fachada y otra sobre el interior. La galería como tema se constituye en la ley ordenadora, tanto en planta como en elevación. Al severo tono institucional que su fachada expresa lingüística y materialmente, se le contraponen la plasticidad formal, espacial y volumétrica de los distintos elementos del programa edilicio y de los espacios intermedios de transición generados entre aquellos. Las galerías muestran espacialmente una interesante propuesta de corte, en dirección a la ciudad con una sobria y austera doble altura a escala urbana. Hacia el interior se produce lo contrario, una serie dinámica de juegos espaciales con puentes, terrazas, balcones, vacíos, y lugares de transición a simple, doble y hasta triple altura, creando todos en conjunto una rica situación arquitectónica. La fina terminación del hormigón armado y del ladrillo a la vista enfatizan en el aspecto lumínico, textural y cromático, aún más las virtudes espaciales y formales señaladas anteriormente.



Complejo residencial Torres del Parque.

Casa del Fuerte de San Juan de Manzanillo (Cartagena, 1978-81)

Esta obra es un claro ejemplo de cuan importante es conocer acerca de la cultura arquitectónica existente en todos los niveles para poder proyectar. Si bien en la casa del Fuerte existe el sello particular genuinamente salmioniano regionalista y crítico, no podemos dejar de hacer referencia a ejemplos de la historia de la arquitectura, la cual parece ser conocida por Salmons, al menos en las vertientes que tienen que ver con su filosofía de proyecto y a las cuales de algún modo adhiere. Leyendo la planta advertimos la fuerte presencia del patio central desde donde salen como aspas de molino las diversas alas que conforman a su vez otros espacios y otros patios. En este carácter centrífugo parece haber gestos de la arquitectura wrightiana (prairie houses), miesiana (casas de campo 1923) o las composiciones neoplasticistas de van Doesburg de líneas ortogonales que se entrecruzan formando una trama. Claro que en el caso de los ejemplos de Wright y Mies, el punto de partida de los elementos centrífugos es un macizo. En la casa del fuerte es un vacío, el patio central. Por otra parte, en esta casa se hace presente la terraza-jardín por donde se deambula y se pasea cambiando la perspectiva del paisaje inmediato -los patios- y el mediato -la península, el mar y el horizonte- generando una promenade arquitectural, como lo planteara Le Corbusier y como lo resolviera en el mundo precolombino la arquitectura Maya. En cuanto a la materialidad es advertible, tal vez algún rastro o influencia de la sensibilidad corbusierana, concretamente de la década del treinta, cuando el maestro suizo-francés ensayara una vertiente regionalista vernácula con materiales utilizados en bruto tales como piedra, madera, ladrillo en la maison Errázuriz -Chile-, la maison de weekend -Paris-, la maison aux Mathes, o más tarde, en la década del cincuenta cuando proyectara la maison Jaoul y las casas en la India, donde utilizara la bóveda de ladrillo y el hormigón armado a la vista. En el diseño de los patios de la Casa del Fuerte, podemos descubrir gestos de la arquitectura hispano musulmana, por ejemplo la Alhambra en Granada, o de ciertos detalles en la obra del arquitecto italiano Carlo Scarpa. En ambos ejemplos como en la casa en cuestión, los estanques y canales abiertos de agua se materializan con notable fineza en piedra rústica y plasticidad geométrica.



Conjunto Residencial Alto de Pinos (Bogotá, 1975-81)

En el conjunto Residencial Alto de Pinos, la propuesta de corte, la adaptación al terreno en pendiente, el respeto a los árboles existentes y la apertura a la mejor orientación son una respuesta dada al unísono. En este edificio hay algunas consonancias wrightianas tales como la integración orgánica al medio físico, la expresión natural de los materiales, la relación interior-exterior (departamento-terrace) diseñada con amplios ventanales de piso a techo y de pared a pared, la articulación plástica de los muros, y por último, las aberturas en ángulo sobre la zona central del patio permitiendo ganar mejores visuales hacia el exterior. El tema del patio en este conjunto tiene una doble escala. Una la de la organización general del edificio. La otra, la de otorgarle también a cada departamento en particular su patio como lugar propio de expansión individual, así como lo es característico en una vivienda unifamiliar. El valor del vacío, -entiéndase como vacío el patio del conjunto y la terraza de cada departamento- juega espacialmente en este edificio un papel preponderante. La terraza individual que se integra visualmente al vacío del patio central del conjunto. Se trata de una propuesta que atiende a las necesidades psicológicas del hombre más que a la rentabilidad económica que pudiera ofrecer si se explotara diferentemente el terreno. Aquello que se busca, sin lugar a dudas, es la calidad ante todo y sobre todo antes que la cantidad.



7.- Corolario: Una propuesta Latinoamericana

La arquitectura de Salmona explotando las potencialidades universales que coinciden con sus expectativas propias, revalorizando lo existente desde lo precolombino hasta lo colonial y lo actual, siempre buscando un equilibrio entre lo nuestro y lo de afuera sin volverse fanático por lo uno -local- ni por lo otro -extranjero-, es una invitación a clarificar la identidad arquitectónica latinoamericana, a reflexionar sobre la realidad de lo que América Latina fue, es y lo que puede llegar a ser si es genuinamente ella misma.

Su posición es clara, según lo demuestran sus obras, una oposición implícita, ante la exhuberancia de las nuevas búsquedas deconstructivistas, la extravagancia de las tendencias expresionistas y de excentricidad tecnológica. Salmona fiel a su filosofía, al lenguaje personal que encontró como guía y modo expresivo propio no se deja tentar por ninguna moda ni tendencia. Está cerca de su medio físico, de lo que necesita su tierra y cada terreno en particular, responde a una cultura concreta con sus determinados cánones y tradiciones sin desconsiderar lo moderno. Es posible que esté más cerca de Platón que de Derridá, que tenga más confinidad con lo Precolombino que con la Deconstrucción, pero no es menos cierto que está más cerca del hombre, su tierra, su cultura y de la arquitectura contemporánea que de las modas pasajeras globalizadoras que des-identifican al individuo.

Salmona con su obra y su palabra abre una puerta a la esperanza de la arquitectura latinoamericana siempre en crisis, producto del desequilibrio social que le toca vivir desde hace años. Su sensibilidad hacia lo genuinamente humano más que a lo estrictamente cultural de su tierra lo hacen aún más latinoamericano. Sus palabras son más que elocuentes:

«...América Latina después de haber hecho la arquitectura de otros, nunca la propia, después de haber mirado hacia «afuera», sin tener en cuenta la propia realidad y, en muchos casos, sin querer verla, ignorándola, esta volviendo a mirar hacia adentro y a asumir su propia realidad. Los recintos tanto públicos como privados deben volver en América Latina, a ser lugares de comunicación y de encuentro, enriquecidos por los elementos naturales como el agua, el sonido, la brisa las sombras. Deben volver a ser lugares

de comunicación, como lo fueron en la época prehispánica. Eso es lo que he sentido al caminar en los recintos de Monte Albán, Uxmal. La espacialidad rica y variada se enriquece con el tiempo. Cuando produce efectos sorprendidos se puede hablar de encantamiento del lugar. Es un hecho que ningún latinoamericano se siente extraño en ninguna de las ciudades del continente o del Caribe. Ni se siente extraño, ni le es extraño el modelo arquitectónico coherente que conformó hasta hace poco el espacio público de sus ciudades, cargado de sentimientos, de ensueños, de emociones...»¹⁷

Cuan cerca del ser humano se encuentra la arquitectura de Salmona se puede demostrar en diversas situaciones espaciales perceptibles a la escala del hombre en su dimensión física así como también en la psicológica. A ésta última, le ofrece además de la sorpresa en los recorridos, múltiples respuestas a las apetencias de los sentidos. Al de la vista, la claridad de las formas y los espacios más el color de los materiales que utiliza (ladrillos de distintos tipos, mojados por la lluvia o secos), la luz y la sombra, la transparencia y la permeabilidad (muros múltiplemente perforados). Al del tacto, la rugosidad de las superficies ladrilleras. Al del oído, el sonido del agua que corre y del viento que atraviesa los muros discretamente agujereados por el modo de colocación de los mampuestos. Al del olfato, la vegetación que incorpora y la humedad de las superficies por el agua siempre presente. Su obra se encuentra igualmente muy cerca de la naturaleza. Los materiales preferidos por Salmona son el ladrillo y la madera, ambos provienen casi inmediatamente de la materia prima que produce la naturaleza. De ese modo, su arquitectura realizada con los materiales propios del lugar hacen sentir más fuertes las palpaciones de su tierra, lo telúrico latinoamericano ■

Agradecimiento

Agradezco al profesor arquitecto Ricardo L. Castro, a quien conocí providencialmente en el Monte Athos, y quien con su libro «Rogelio Salmona» y sus pensamientos, fortaleció y re-almientó una vieja idea que tenía de escribir algunas reflexiones sobre la arquitectura de su compatriota el arquitecto R. Salmona. Y también al propio Salmona quien leyó con gusto el presente ensayo y además por el obsequio del material gráfico y fotográfico parte del cual se hallan presentes en esta publicación.

Notas

1 John Lobell Between silence and Light, spirit in the architecture of Louis I. Kahn, pág.5

2 Tadao Ando, El Corquis 44, Barcelona, 1990, pág. 21-67-107-135-147.

3 Para mejor entendimiento de estos conceptos musicales se sugiere oír Passacaglia & Fuga, BWV 582, Johann Sebastian Bach, en C menor para órgano.

4 Passacaglia, danza de origen español, difundida en los siglos XVI y XVII, constituida de una serie de variaciones sobre un único tema.

5 Fuga, la más compleja de las composiciones musicales, la cual desarrolla más temas como contrapuntos desde un único tema generador.

6 Romaldo Giurgola, Louis Kahn, Barcelona, 1989, pág. 154-155

7 «...Form precedes Design, Form is «what», Design is «how». Form is impersonal; Design belongs to the designer ... « John Lobell, op.cit., pág.28

8 Romaldo Giurgola, Louis Kahn, Barcelona, 1989, pág. 11-12

9 John Lobell, op.cit., pág.40

10 Porteño: Perteneciente a la ciudad portuaria de Buenos Aires - Argentina.

11 Ricardo Castro, Salmona, Bogotá 1998, pág. 15-21

12 Ricardo Castro, op. cit., pág. 41, 66.

13 Los complejos abiertos precolombinos en el arte Maya como Uxmal y Chichen Itza en Yucatán, y Palenque en Chiapas entre otros, vienen a resultar con sus grandes escalinatas, accesos oblicuos y terrazas accesibles-recorribles un antecedente temático en la obra de Salmona.

14 Es necesario resaltar que España es particularmente diferente del resto de Europa por el componente musulmán. Además España ha sido genuinamente románica, gótica, mudéjar, plateresca, barroca, romántica. Todo ello transportado en la colonización de América (latina) y adaptado a las condicionantes locales generará una nueva imagen, la arquitectura colonial.

15 Rogelio Salmona en sus años de formación -desde 1949 hasta 1957- trabajó en el estudio de Le Corbusier en París.

16 La ciudad convento es la ciudad interior, entre muros, de espacialidad introvertida generadora de la plaza mayor, de carácter netamente español. No pocos conventos fueron fundados a partir de la conquista de ciudades hispanomusulmanas y las construcciones monásticas resultaron de encerrar dentro altos recintos amurallados palacios, viviendas y calles. En este punto la arquitectura se convierte en hecho urbano, de allí el nombre ciudad-convento.

17 Ricardo Castro, op. cit., pág. 105

El infierno es urbano*

Martín Carranza



Fig. 1 -El Bosco, «El jardín de las delicias» (Detalle tabla interior derecha), Flandes 1503-1504

Introducción al imaginario urbano

«... Debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito... Pero se configuran también con imágenes. También imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones, pinturas y películas, los relatos de prensa, la radio y televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas... Las ciudades no se hacen sólo para ser habitadas, sino también para viajar por ellas...»
Néstor García Canclini



Fig. 2- Salvador Dalí. «La ciudad». Dibujo a lápiz sobre papel, 1935

Es evidente que el concepto de imaginario urbano se introduce en la profundidad de los estudios culturales, dado que su significado no puede medirse, no tiene parámetros, ni puntos de partida ni conclusiones cerradas. La presente investigación, plantea un soporte teórico que se estructura en tres visiones. A pesar de ser métodos analíticos con una

cierta autonomía, responden a un sistema complejo de interacciones dialécticas y dinámicas que manifiestan unidad.

Por un lado tomamos, la visión epistemológica de P. Feyerabend, el llamado «anarquismo epistemológico», siendo la forma científica que no desprecia las influencias de la pintura, de la poesía, de la fotografía, de los relatos y de otros tantos campos subjetivos para extender las fronteras del conocimiento.

También es imaginario y así lo tomamos, el campo propio de la mente humana, que actúa sobre y por los sitios y lugares vividos por el hombre en el universo de lo indeterminado y que es accesible a través de «El mundo de la percepción», que parafraseando a Maurice Merleau-Ponty podemos decir «... aquel que nos revela nuestros sentidos y la vida que hacemos; a primera vista parece que no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él, y, en apariencia, nos bastaron abrir los ojos y dejarnos vivir para penetrar en él...»

Por último y desde una lectura psicoanalítica, la idea de imaginario planteado por Lacan, comprende tres niveles con los que podría identificarse la ciudad: lo real, con sus componentes físicos, estructura edilicia, espacio público, trazado con sus avenidas y calles alimentadas por funciones públicas o privadas, es decir, lo esencialmente urbano; lo simbólico, entendiendo por tal los elementos geográficos, históricos, políticos y psicológicos que actúan sobre la memoria y desde la experiencia de los participantes de la vida de la ciudad; y lo imaginario, ese conjunto de percepciones, praxis propia o transmisión narrada de acontecimientos

pasados o recientes que tienen valor emotivo y / o afectivo para los individuos, constituyendo un todo abigarrado de contenido proteico, por lo tanto de fronteras difusas.

El inconsciente como fuente de creación.



Fig. 3 - Fotograma de «Psicosis», película de Alfred Hitchcock, 1960

El surrealismo como manifestación cultural, propuso la actitud mental como una forma de conocimiento. Es una consecuencia directa del mundo abierto por Sigmund Freud y el psicoanálisis en los primeros pasos del siglo XX. Los actores que llevaron a cabo esta vanguardia se apartaron todo lo posible de la vigilancia de la razón, e intentaron explorar el mundo del inconsciente, la base oculta y profunda de cada personalidad, la vida espontánea de la psique, la voz silenciosa e interiorizada de cada sujeto.

Las formas que surgieron del oscuro terreno de lo irracional a partir del desvelamiento y la liberación del inconsciente han creado diversas tradiciones en clave surrealista.

Hoy la curiosidad, conduce nuestro esfuerzo a definir ciertas afirmaciones que supondrán nuevos interrogantes y, proponemos indagar el campo de los imaginarios (básicamente lacanianos) a través de una mirada urbana; tomando como objeto de análisis el enigmático tríptico «El jardín de las delicias» (Óleo pintado sobre tablas) del pintor El Bosco (ver Fig. 4). Nuestro planteo pretende legitimar su valoración estética en los tormentos inconscientes del artista frente al advenimiento de la modernidad naciente. Esta experiencia permitirá introducirnos en las profundidades de su mundo inconsciente, lo que consideramos fuente de su creación estética y afirmar que su «espíritu revolucionario» se prolongó hasta los albores del siglo XX en los actores del surrealismo.

Pero ¿Quién era este sujeto? Hieronymus, también llamado van Aeken o en los países de habla hispana simplemente El Bosco (1453-1516), fue un pintor religioso con una marcada tendencia a la sátira, al comentario pesimista y un gran interés por la vida cotidiana. Los paisajes urbanos - rurales, recrean lo cotidiano de los espacios que ocuparon la memoria de la ciudad y una de las últimas expresiones en la profunda mirada del ocaso medieval. Sus pinturas reconstruyen la cultura material creada por el hombre, como también los modos de vida de la sociedad del Norte de Europa a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento. El Bosco pinta sus cuadros a finales del siglo XV y principios del XVI. Durante esos años se estaba produciendo la revolución conceptual, formal y en todos los ámbitos que conocemos como Renacimiento. Sin embargo, el pintor apenas participa de las innovaciones y descubrimientos que trae el movimiento renacentista. El Bosco seguirá caminando en ese pastoso y franco deterioro religioso que caracterizó a la Baja Edad Media y, el imaginario que nos sugiere sus pinturas, está representado por un indefinido sistema urbano.

¿El imaginario medieval es urbano?

La configuración urbana de las ciudades medievales, manifiesta una dualidad significativa entre campo-ciudad. Los últimos coletazos de las sociedades feudales funcionaban, según A. E. J. Morris «... como comunidades rurales y agrícolas, en la misma medida que un centro de la industria y del comercio. A diferencia de la aldea abierta, estaba protegida por una muralla de piedra o un terraplén. Pero extramuros se encontraba el «campo urbano», sin cercar, donde cada ciudadano-agricultor cultivaba los cereales en sus propias parcelas de tierra

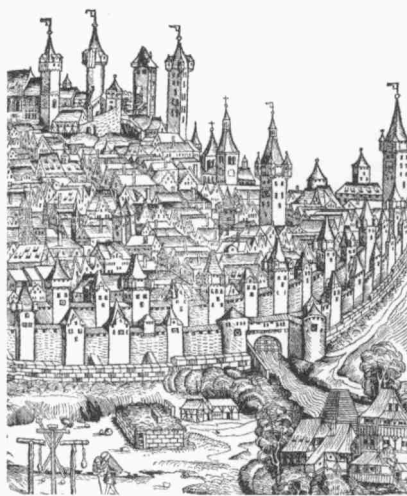


Fig. 4 - Perspectiva de la ciudad medieval de Nuremberg (Grabado del siglo XVI)

y cada uno pacentaba sus vacas o sus ovejas en los pastos comunales de la ciudad, que solían estar situados junto a los ríos que atravesaran su territorio...» Este sistema urbano tiene la particularidad que «... creció según un proceso que parece natural, como el de los seres vivos, y da lugar a un tipo de organización espacial que ha sido denominado comúnmente como «orgánica». El envolvente general de las murallas adopta frecuentemente formas aproximadamente circulares y el trazado de las calles sigue formas preferentemente curvas, con cambios de dirección que producen efectos visuales muy variados, sin largas perspectivas, ni simetrías, ni ordenaciones geométricas...» es decir, no existía la rígida división entre lo rural y lo urbano que ha prevalecido desde la Revolución Industrial hasta nuestros tiempos, y en este marco formal de indudable belleza, descansa la estética de la variedad, el cambio y la sorpresa.

¿Cuál es el imaginario urbano que El Bosco construyó en su famoso tríptico?

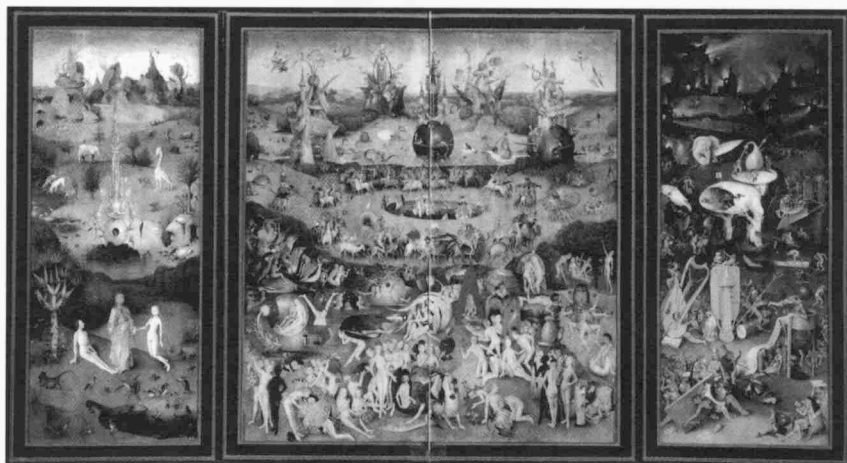


Fig. 5 - El Bosco, «El jardín de las delicias» conjunto desplegado, Flandes 1503-1504

Todas las ciudades medievales tienen los elementos que caracterizan un laberinto; calles curvadas, callejones sin salida, casas, con pasadizos que a su vez comunican

calles sin salida y perspectivas truncadas. Nuestro personaje en cuestión se mimetiza con el mundo material que lo rodea, se pierde, se funde en la yuxtaposición de distintos fragmentos, de adiciones sucesivas, de repeticiones equívocas propias de la estructura laberíntica del inconsciente.

El imaginario urbano que nos propone El Bosco, ese relato de intriga pintados en sus tablas, está constituido bajo nuestra óptica perceptiva como el efecto de un «espejo», que refleja inconscientemente la desorientación propia del mundo en que se desarrolla.

A simple vista, el abigarramiento medieval, tienen su momento culminante en este tríptico. Lo interesante, al abrirse sus alas laterales, está en el «campo-urbano» en que se desarrollan escenas que definen lecturas subyacentes, estructuradas de izquierda a derecha en: El paraíso terrenal - Los placeres mundanos - El infierno musical. (Ver Fig. 5)

El tríptico presenta, en primera instancia, un claro mensaje de intención moralizadora: los placeres terrenales pierden a la humanidad. Así, de alguna manera, podríamos descomponer el conjunto de esta obra, en estos tres tipos de narración: el relato del mal (tabla interior derecha) puebla el mundo y lo inunda con sus vicios, y al que es difícil escapar, castigando a los pecadores en escenarios urbanos infernales. En él, se expone el castigo del pecado de la lujuria. En este ámbito caos y anarquía, la representación física manifiesta el perfil urbano del casco medieval en llamas; casualmente donde se desarrolla la vida urbana de intercambio mercantil y se encuentra la estructura de poder religiosa. Pero hay una salvación que se presenta en el relato del bien (tabla interior izquierda), opuesto al anterior, relacionado siempre con principios o personajes religiosos, el mismo se enmarca en un paraíso campesino otorgado por la gracia divina. El

extramuros del casco medieval.⁴

Como derivación de ambos, la crítica de los vicios (tabla interior central), cuyas advertencias morales son el contrapunto de lo que las pinturas muestran, dejan entrever un escenario lúdico para los placeres mundanos. Se representa el imperio de la lujuria en el mundo. El Bosco pretende mostrar el desenfreno del pecado de la lujuria sostenido por un escenario sensual y lúdico; pero el desosiego que producen todas sus otras visiones es una extraordinaria sensación de goce y placer, tal vez los deseos ocultos de una personalidad reprimida. En este espacio urbano - rural con sus particulares arquitecturas, se presentan evidentes imágenes de tinte surrealista. La particularidad de cada escenario, determina diferentes situaciones y relaciones entre los sujetos (hombres y mujeres) y el «telón de fondo» (ciudad o «campo urbano») que lo contiene.

En esta versión onírica acerca de las bondades de los placeres lujuriosos y desenfrenos mundanos, hemos descubierto interesantes estructuras edilicias que pueden haber anticipado lo que en el fin del siglo XIX y principios del XX se denominó modernismo.

Surrealismo medieval o el germen de la modernidad

La obra de este pintor nos ha llevado a diversos imaginarios urbanos, a través de subjetivos parámetros analíticos para el entendimiento de su significado. Y despiertan en cada observable, un estímulo del que no es fácil abstraerse y que tiene mucho de misterio, quinientos años después de que fuera pintado. El mismo que pretendemos llevar «a la luz» en las afirmaciones aquí planteadas, acerca de su figura como germen de la modernidad. Pero ¿cuales serían los argumentos que nos permiten sostener esta determinación?

A modo de conclusión abierta, proponemos aquí un análisis, planteado en forma de claves: a) Ciertas investigaciones sobre el pintor, plantean que era un hereje, un cátaro más específicamente.

Al hacer propia esta posibilidad, se desprende que los siglos XV y XVI se presentan como un quiebre o superación histórica en donde la posición de Dios, pierde centralidad en la cosmovisión del mundo.

El Bosco estuvo en medio de todo este

hallaríamos ante la primera pintura moderna de verdad, obra de un hombre clarividente pero inmerso aún en el gótico tardío.

c) En el conjunto desplegado (Ver Fig. 5), se ven escenas que, a pesar de sus fantásticos detalles, resultan relajantes, pues lo que priman son seres humanos desnudos, y ninguno de ellos es más importante, o más fuerte, o más poderoso que los demás. Tanto igualitarismo nos pone sobre la siguiente pista. En 1516 (año de la muerte de El Bosco), el humanista inglés Tomas Moro publicó Utopía, su obra capital. En ella, y por primera vez, se habla y aboga por la igualdad de derechos para toda la humanidad.

¿Conocía El Bosco las ideas de Tomás Moro? ¿Se anticipó a ellas? ¿Tenían éstas ideas, en la sociedad de la época (aunque de manera clandestina) mucha mayor importancia de la que creemos?

d) Si bien en toda la pintura proliferan los símbolos, la tabla central del tríptico abierto (Ver Fig. 5) se presenta como paradigmática. En la obra de Sigmund Freud «Introducción al psicoanálisis» podemos leer: «... Ya hemos visto que un paisaje campestre representa los genitales femeninos, así como los jardines. Los montes y rocas son símbolos del miembro

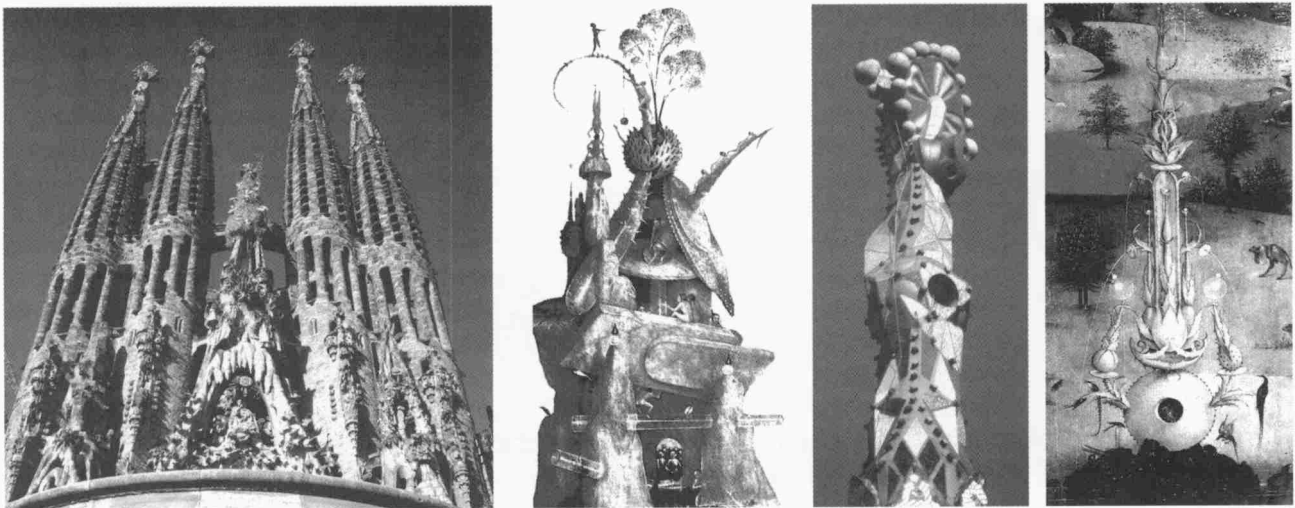


Fig. 6 - A. Gaudí, Iglesia la Sagrada Familia y detalle de un pináculo, Barcelona 1883 - 1926.

El Bosco, «El jardín de las delicias» (detalles), Flandes 1503-1504

De hecho nos encontramos, al percibir la pintura, con la Iglesia Sagrada Familia del arquitecto catalán A. Gaudí haciendo una analogía con los castillos bosqueanos y el detallado diseño de sus pináculos (Ver Fig. 6), que también sugieren estéticas similares con la Fuente de la Vida del paraíso terrenal (tabla interior izquierda). Junto a la arquitectura del modernismo catalán se puede mencionar como recurso estético la «línea látigo» característica del Art Nouveau europeo, y cada escenario de sus tablas parecen ser un extracto del libro de Lewis Carrol «Alicia en el país de las maravillas», donde las fantasías lúdicas de El Bosco se expanden en toda su plenitud a través de su maestría creativa.

convulsionado cambio. Con radical espíritu visionario recicla en sus pinturas algunos símbolos medievales, imprimiéndole angustia y una afebrada imaginación. Pinta ese mundo desgarrado de transición que de alguna manera naufragaba, por carecer de honestos soportes éticos y religiosos.

b) Los laterales exteriores del tríptico forman, al cerrarse, una única composición. Es una imagen esférica del mundo en el tercer día de la creación, envuelto en una especie de burbuja de cristal (símbolo de la fragilidad del universo). Lo verdaderamente curioso de esta representación es que Dios padre, un anciano con barba que lleva la tiara, el creador del mundo, aparece diminuto junto al borde superior izquierdo (Ver Fig. 7).

¿Quiso El Bosco expresar con ello que Dios ya no puede intervenir en los asuntos terrenales (o que ya no desea hacerlo)? Si realmente hubiera sido este su propósito, nos

masculino. Los frutos no representan al niño, sino los senos de la mujer. No olviden que las flores son de hecho los genitales de las plantas. Los animales salvajes significan hombres cuyos sentidos están excitados por instintos, malas pasiones...» Los múltiples arroyos, fuentes y estanques que aparecen en el cuadro también poseen una correspondencia en el mundo simbólico de Freud.

«...Durante el sueño, el parto queda representado generalmente por una relación con el agua. O se entra en el agua o surge de ella, es decir, se pare o se nace. Todo ser humano ha pasado la primera fase de su vida en el agua, al menos como embrión dentro del cuerpo de la madre, sumergido en el líquido amniótico. Y con el parto abandona las aguas...» En las fuentes y estanques de «El jardín de las delicias» nacen, o tal vez renacen, nuevos seres humanos. Entonces estas imágenes: ¿Representan el nacimiento del hombre moderno?

e) A pesar de todos los esfuerzos, todavía

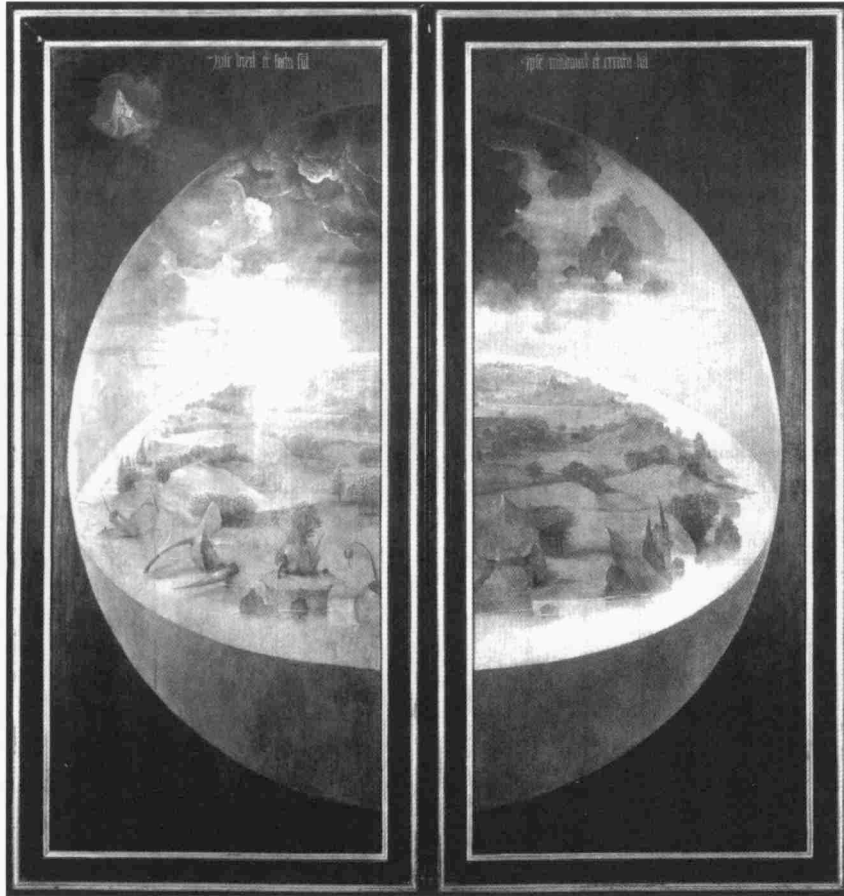


Fig. 7 - El Bosco, «El jardín de las delicias» conjunto cerrado, Flandes 1503-1504

no ha sido posible encontrar explicaciones unívocas para cada una de las escenas. Por eso los modernos historiadores de arte sostienen que El Bosco seguramente quiso dar a su obra multiplicidad de sentidos, argumentando que las obras que dejan espacio para la propia interpretación son más interesantes que las que expresan algo concreto y evidente. En tal sentido el magistral pintor supo anticiparse, una vez más, a su época y parafraseando a Paul Klee «... el arte moderno nos ha enseñado que las obras no pueden comprenderse sólo con el entendimiento lógico. Sabemos desde hace tiempo que junto al pensamiento lingüístico existe un «pensamiento plástico», y que ambas formas de intelecto son diferentes. Así, lo plástico no es completamente representable mediante el lenguaje de las palabras. Esto significa también que las imágenes comunican algo que el lenguaje

no alcanza a explicar...» El Bosco logró plasmar sobre el lienzo esa diferencia. Por eso consideramos que cada observador construye, casi automáticamente y cuando menos inconscientemente, la propia interpretación intuitiva de esta hermética y misteriosa obra.

Conclusión

Pareciese que El Bosco apelara a la asociación libre, reinterpretando la iconografía religiosa y la cotidianidad de los lugares que recorre, pintándolas a la manera de estampas populares. Su desbordante fantasía explora el mundo del subconsciente, siendo alusiva en sus valores y categorías simbólicas. El Bosco fue un pintor de su tiempo. Su fama estuvo por varios siglos un tanto apagada.

Los surrealistas lo convirtieron en un angustiado predecesor de su movimiento artístico revolucionario. Sin lugar a dudas, El Bosco fue un pintor que se ha prolongado más allá de su época y que su «espíritu», llegó a engendrar en los actores del surrealismo. De una u otra manera, podemos afirmar de que el imaginario urbano de El Bosco, representa un pleno estado de cambio (morfoestásis). El pintor, vive un período de transición de la humanidad que, a través de su «arte testigo», libera de la opresión y el sufrimiento la carga culpógena y de sometimiento que la iglesia acostumbraba con sus los pecados. No es casualidad que la «purga de culpas» en el infierno bosqueano, se encontrase físicamente en el interior de las urbes medievales donde se ubicaban las estructuras del poder eclesiástico. Por ello, canaliza sus deseos ocultos, explora su inconsciente y nos muestra a través de sus pinturas, que la experiencia de los placeres mundanos, puede llevar a la emancipación de los sujetos a ser libres, haciendo propias las decisiones de cada hombre para llegar a ser moderno.

Por lo tanto, el lazo entre El Bosco y los surrealistas, se encuentra en la crítica solapada al tiempo histórico que les tocó en suerte, a través de su arte provocador; mostrándonos la dinámica de certezas y contradicciones propias del itinerario de la modernidad.

La intelección humana de ambos actores, ya sea individual o en forma colectiva, practicaban sobre el consciente filo de la razón o el inconsciente tamiz irracional: un espíritu revolucionario, propio de un doble proceso contrario de «realizar» lo irreal y «desrealizar» lo real, dando como resultante una síntesis genial, que han logrado ambos más allá de donde nunca habían ido ■

Nota de autor: * El presente artículo es un avance de la investigación desarrollada para la VII Jornadas de Imaginarios Urbanos en la FADU / UBA. El mismo tuvo carácter de ponencia, el día 22 de Abril de 2005 en dicha casa de estudios. A su vez, agradezco el tiempo, consultas y correcciones hechas por el Prof. en Historia M. Molina, con quien discutimos algunas de las cuestiones aquí citadas.

Bibliografía

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginarios Urbanos. Eudeba, Buenos Aires, 1999
 LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. y LAGACHE, D. Diccionario de psicoanálisis. Piados, Buenos Aires, 1996
 FREUD, S. Introducción al psicoanálisis. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
 PUERTAS, P. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 GOMBRICH, E.H. La Historia del Arte. Sudamericana, Buenos Aires, 1999
 MONTANER, J. M. Las formas del siglo XX. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002
 MORRIS, A. E. J. Historia de la forma urbana. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1984

Fuente de las imágenes

- Fig. 1 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 2 - Salvador Dalí. J. Pla. Salvador Dalí. Dasa Edicions, S.A., Barcelona 1981
 Fig. 3 - Anónimo. J. M. Montaner. Las formas del siglo XX. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002
 Fig. 4 - Anónimo. L. Benévolo. Diseño de la ciudad V.3. Ediciones G. Gili S.A., México D.F., 1978
 Fig. 5 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 6 - A. Gaudí. J. Bergos, J. Bassegoda I Nonell, M. A. Crippa. Gaudí. El hombre y la obra. Lunwerg Editores, Barcelona, 1999
 El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 7 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995

Multiculturalismo

Parámetros de apropiación y uso del Espacio Público Urbano.
Winnipeg como caso de estudio.

Felipe Rumbo



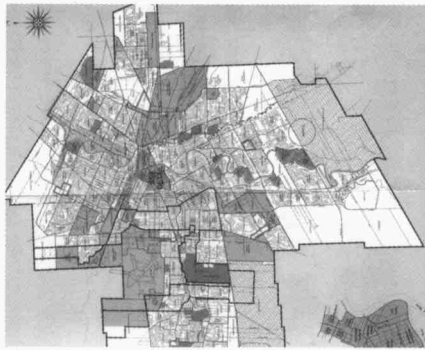
Introducción

La ciudad es el lugar del acontecimiento sociológico por excelencia, CULTURA y CONSUMO sus palabras clave. El fenómeno socio-cultural urbano y su actual complejidad superan a la Arquitectura, la Etnología, la Sociología y cualquier otra ciencia que se tome el trabajo de intentar interpretarla y/o actuar sobre ella. Los espacios públicos urbanos constituyen el punto de contacto e interacción para que el acontecimiento sociológico de una comunidad se verifique; lo que significa que el grado de apropiación y uso de esos espacios está estrechamente ligado al sentido de pertenencia, el cual deviene identidad. Cuando introducimos los conceptos de Ambiente y Paisaje en la interpretación de la ciudad, intentamos comprenderla desde la Arquitectura en su verdadera dimensión y complejidad (entendiendo el ambiente urbano como el conjunto de elementos naturales, artificiales y culturales que dan un marco de acción y un contexto al individuo, y al paisaje como la interpretación cultural y temporal de este ambiente). La ciudad ofrece distintos paisajes que interactúan, se superponen, colapsan y mutan enriqueciendo sus cualidades, 1) ¿Pero que ocurre con los parámetros de interpretación del paisaje urbano y de apropiación del espacio público cuando introducimos el concepto de «MULTICULTURA»? 2) ¿Qué entendemos por Multiculturalismo y cómo se aplica en la interpretación del acontecimiento sociológico? 3) ¿Cómo funcionan los mecanismos de interacción urbana en una sociedad Multicultural? Estas son algunas de las preguntas con las que emprendí mi viaje de estudios a la ciudad de Winnipeg, Capital del Estado de Manitoba ubicada en la franja sur de Canadá, considerada por los Canadienses como uno de sus grandes exponentes de Sociedad Multicultural.

Conceptos generales

El primer aspecto particular de la ciudad de Winnipeg es su gran diversidad étnica. Razas y culturas de todas partes del mundo conviven en un mismo espacio urbano en armonía. Arabes, Asiáticos, Africanos, Europeos, Latinos, Sajones, y más. Esta diversidad étnica es entendida por el gobierno Canadiense y su pueblo como una de sus grandes virtudes, clave de su identidad y su futuro. Existen programas nacionales y oficinas gubernamentales que trabajan sobre las ventajas y los conflictos que genera una sociedad como la Canadiense, a la cual denominan "Multicultural". Este concepto tiene para ellos una significación sociológica y política muy particular que apunta oficialmente a un ideal de pueblo y estado. "La significación imaginaria es fundamental para la emergencia de toda cultura, y hace posible la autorepresentación de las colectividades humanas."⁽¹⁾ ¿Cómo logró la sociedad Canadiense alcanzar la unión pacífica, comunitaria y productiva a partir de la diversidad étnica? Si nos ubicamos en la realidad Argentina de los últimos años, claramente veremos una sociedad fragmentada herida y diversificada a partir de las barreras sociales-económicas que hemos sabido construir a lo largo de nuestra historia; donde palabras como "hambre, inseguridad y desempleo" son las que determinan la realidad de una sociedad enferma que poco puede soñar con una convivencia integral como la que disfruta el pueblo Canadiense. Hechando un vistazo a la realidad globalizada de nuestra parcela occidental, el panorama no es más alentador. La agresiva y perversa mecánica del sistema económico mundial, la paranoica discriminación racial producto del miedo al terrorismo globalizado y la distribución de la riqueza y el poder en manos de unos pocos, son algunas de las principales varia-

bles que marcan las reglas de esta cultura mundializada que poco parece poder ocuparse de fomentar la unión comunitaria de cualquier diversidad, ya sea étnica, religiosa, cultural, social, o económica. La ciudad es atravesada por los ríos "Red" y "Assiniboine", los cuales se cruzan en el corazón de la misma, determinando una geografía y un paisaje natural muy particulares. La gran llanura se extiende lejana en el horizonte denunciando un territorio extensamente desocupado más allá de los límites urbanos. Winnipeg comenzó a crecer a partir del punto de encuentro de los ríos, sector actualmente denominado Forks Market el cual hoy en día continúa siendo representativo de la identidad y la vida urbana de sus habitantes. Las primeras tramas urbanas se desarrollaron siguiendo el curso de los ríos, esta era la forma francesa de apropiación del territorio; posteriormente los ingleses se alejaron de los cursos de agua conformando una nueva trama ortogonal que colapsa con la Francesa en innumerables puntos de la ciudad, conformando un potencial elemento de diseño de los espacios abiertos en todas las escalas. El funcionamiento de Winnipeg se encuentra fuertemente delimitado en distintos sectores; uno comercial y financiero en el Downtown, de servicios a lo largo de las grandes avenidas y barrios exclusivamente residenciales que cuentan cada uno con un pequeño polo comercial constituido por su Shopping Center. La esencia de esta estructura urbana, común a ciertas ciudades de Norteamérica, determina que la misma se encuentre completamente dominada por la dinámica del auto, o del colectivo, que es el único medio masivo de transporte público. Todo queda lejos para aquél que camine, sobretodo en las avenidas que despliegan actividad comercial. Los puntos de servicio se hallan distantes unos de otros y los espacios que



3- Forks Marquet.
4- Trama francesa.
5- Trama inglesa.

los circundan son siempre grandes estacionamientos desde los cuales la gráfica y cartelera imponen una impronta y una estética destinada a atraer la mirada del conductor. La conjunción de estos factores determina una forma muy particular de percibir la ciudad, esto es desde la velocidad del movimiento.

El paisaje urbano denota una marcada horizontalidad. Esta ciudad de llanura que se extiende infinitamente en el territorio deviene indefectiblemente una ciudad horizontal donde construir en altura no resulta rentable.

La población actual es de 680.000 habitantes en una ciudad que ha crecido indiscriminadamente en el territorio dando como resultado una muy baja densidad por hectárea urbanizada. Casi la mitad de los ciudadanos vive en el sector del downtown y sus alrededores, y la otra mitad se esparce en barrios que presentan innumerables espacios urbanos vacantes, gaps de diferentes escalas.

En esta ciudad extendida, el equipamiento urbano es cuidadosamente implantado en lugares estratégicos intentando densificar la gente en los nodos de uso. Así, teléfonos públicos, bancos de sentarse, canteros con flores, luminarias urbanas y paradas de colectivo, suelen conjugarse para sugerir los lugares condensadores de gente en las calles. Los parques urbanos son equipados con la misma estrategia y cuando se analiza una vereda cualquiera, un paseo o la entrada a un parque, el equipamiento urbano parece estar siempre en el lugar indicado aunque no siempre uno encuentra gente que lo utilice. Un particular punto de referencia del equipamiento urbano lo constituyen las paradas de colectivo. Debido al clima riguroso, éstas están completamente cerradas por una envolvente de vidrio y cuentan con un sistema de calefacción, iluminación y gráfica de información. Las mismas se

ubicar cada 60 metros aproximadamente y son las que determinan los puntos condensadores de uso y equipamiento por excelencia. El espacio de uso de los barrios nunca es el espacio público, no existe un punto de encuentro o un lugar de atracción al aire libre y las calles sólo ven pasar al auto. Los gaps se hacen mucho más evidentes, y es fácil localizar lotes vacantes que a veces por sus dimensiones constituyen la escala de una plaza que no ha sido concebida como tal. Las veredas sumamente estrechas son un signo evidente de que el protagonista urbano no es el peatón. Este fenómeno no contribuye con la posibilidad de un uso espontáneo del espacio público ya que el subir al vehículo siempre está determinado por una necesidad puntual y un propósito concreto.

Unión en la diversidad

- 1) El primer aspecto unificador con que cuenta población de Winnipeg es el idioma. Más allá de la procedencia cultural el punto de contacto con el prójimo es el Inglés como lengua madre. El Francés está relegado a un sector muy pequeño de la ciudad y carece de peso como punto de identidad.
- 2) El segundo aspecto es una fuerte conciencia civil y urbana. Cualquier ciudadano asume que tiene un rol determinado en la sociedad y que existe un orden pre-establecido a partir de las instituciones. Estas dos cuestiones resultan en un pilar del comportamiento social y laboral de cada uno de sus habitantes más allá de su raza, edad o profesión.
- 3) El tercer aspecto es la cuidadosa ostentación de la diversidad étnica que despliegan todos los grandes espacios de servicio. Los supermercados, los shoppings y todos los puntos que condensan público ostentan una estudiada selección del personal en la cual se evidencia un pequeño muestrario

de la diversidad cultural. Todos los grupos étnicos están representados en un mismo espacio de servicio a través de los empleados que atienden público. Esta cuestión que parece obvia tiene una importancia fundamental ya que fomenta la interacción de los grupos raciales en un punto de contacto común, minimizando las posibilidades de generar ghettos y exclusión.

4) El cuarto tiene que ver con la representatividad y el lugar que cada ciudadano encuentra en la sociedad a la que pertenece. Las posibilidades de trabajo, salud, educación y seguridad que han sabido desarrollar el gobierno canadiense y sus habitantes resultan en una sociedad que ha logrado satisfacer todas las necesidades básicas del individuo y que tiene la posibilidad de dar un paso más allá en busca del horizonte siempre explorable que representa la unión en la diversidad.

5) Pero la sociedad perfecta no existe, y en el caso de Winnipeg existen varios motivos que condicionan fuertemente la diversidad cultural con la que cuenta la ciudad, impidiendo que alcance todo su esplendor en los mecanismos de apropiación y uso de los espacios públicos. Estos conflictos están básicamente relacionados con la interacción de factores como: la estructura urbana, el clima y fundamentalmente la mecánica de interacción de los organismos gubernamentales de gestión cultural y urbana. Todas éstas cuestiones hacen de la ciudad de Winnipeg un particular caso de estudio para los intereses y objetivos multiculturales del pueblo canadiense, así como también ejemplifica ciertas cuestiones fundamentales que no debería dejar de sincronizar una política exitosa de gestión urbana.



Intersticios-Gaps

En una ciudad como Nueva York, donde la densidad es muy alta y la ocupación del territorio es plena, cada centímetro de tierra cuesta una fortuna, los gaps, espacios vacantes que uno encuentra al caminar por las calles son aprovechados al máximo desde su diseño y uso. Estos espacios son escasos y su presencia es esencial ya que descomprimen la vereda y la calle con una dinámica propia generando pequeños remansos que actúan como un oasis de tranquilidad. Los gaps urbanos son considerados de vital importancia en todas las ciudades de densidad media y alta del mundo occidental, no solo por su capacidad de oxigenar el espacio urbano consolidado, sino porque son a su vez los puntos estratégicos a partir del cual una ciudad también se renueva y muta. En cualquier composición espacial equilibrada, cuando el lleno es imponente el vacío gana intensidad, conforma un remanso para las tensiones y proyecta la mirada en otra dirección.

En el caso de la ciudad de Winnipeg los gaps actúan exactamente a la inversa que en Manhattan, Buenos Aires o cualquier otra ciudad importante. La extensión indiscriminada y abusiva que ha sufrido el paisaje urbano a dejado a su paso una infinidad de espacios vacantes de todas las escalas, y mucho de estos no pueden ser controlados sino re-densificando la ciudad. Estos actúan como pequeños agujeros negros que succionan la vitalidad de la ciudad y la debilitan abruptamente. Winnipeg carece de intensidad en su vida social y urbana en parte porque no controla la escala de sus espacios vacantes. Su población se dispersa, se diluye como una mancha de agua que es forzada más allá de su límite natural. Paradójicamente, en una ciudad donde sobra el espacio, los puntos de contacto social son más escasos. Existe

un punto justo de diálogo, con el cual se logra un equilibrio entre el lleno que representa el objeto arquitectónico y el vacío que lo rodea. Este punto de equilibrio, que es particular a cada rincón de una ciudad, debe ser detectado y atendido.

Clima

El factor climático es determinante en cualquier ciudad canadiense. Por su posición geográfica Winnipeg es una ciudad que presenta un clima netamente continental. Con una temporada invernal de seis meses durante la cual las temperaturas descienden a 50 °C bajo cero y un verano que presenta temperaturas de hasta 30 °C, el clima resulta determinante en el comportamiento urbano y social de sus habitantes. Durante el invierno las nevadas son moderadas pero la constante baja temperatura las acumula. Los ríos se congelan dando lugar a actividades invernales como el patinaje y el ski, pero las posibilidades de utilizar los espacios abiertos de la ciudad son muy limitadas debido a las condiciones de frío extremo. Durante el verano el panorama cambia radicalmente, el clima es agradable y los espacios abiertos de la ciudad se brindan a la población al menos cinco meses al año. Esta cuenta con una gran cantidad de parques y paseos con tupida forestación y amplios espacios verdes. Los ríos ofrecen senderos y remansos de todo tipo, y las plazas del downtown se tapizan de flores. Es decir que más allá del clima riguroso, Winnipeg cuenta con una extensa temporada calurosa durante la cual la ciudad despliega un sin número de potenciales actividades al aire libre. Sin embargo, durante el riguroso invierno de seis meses, el espacio urbano de contacto social lo constituyen casi exclusivamente los grandes contenedores: Shoppings, teatros, bares, restaurantes, museos, etc. Todos

espacios cerrados donde la gente se condensa y el evento de consumo siempre tiene lugar, es lo que le da sentido. Este fenómeno, que es de carácter global, se ve acentuado en el caso de ésta ciudad debido al riguroso clima. Cuando llega el verano y los espacios abiertos del paisaje urbano se brindan a toda la población, la gente se comporta de la misma manera que en invierno pero al aire libre. Es decir que no existe una modificación sustancial en los hábitos sociales que determina la temporada invernal, más allá de las evidentes diferencias que presenta la temporada de verano.

Objetos mediadores

Marc Augé nos habla de los "objetos mediadores de una sociedad" los cuales son los que "posibilitan el acontecimiento individual o colectivo".⁽²⁾ El objeto mediador posibilita que el acon-



Escala de plaza en un espacio urbano no concebido como tal.



La desolación allí donde no hay consumo.



tecimiento pueda ser interpretado para que cada individuo lo asimile en un rol colectivo. Es evidente que éstos surgen de los puntos de encuentro del espacio público. En los espacios de gran escala de la ciudad como los parques y paseos, esto se verifica en el escenario, el anfiteatro o el bar. El escenario no media entre el artista y el público en el sentido tradicional de su concepción, sino que conforma un punto de referencia para la concentración de gente. Es un telón de fondo que indica que es un lugar de encuentro, y el verdadero acontecimiento es lo que ocurre alrededor y no el espectáculo en sí mismo. La gente se agrupa, se condensa alrededor de un punto de tensión y allí despliega su actividad propia, individual y no colectiva, cada uno está en su mundo pero el vecino es un referente importante. El escenario es el que le da sentido al lugar, el acontecimiento lo que le da vida y el paisaje natural en sí mismo no tiene valor, carece de sentido. Los bares condensan dos tipos de usuario: el que consume y el que sólo se acerca al lugar porque allí es donde pasa algo. El leitmotiv del objeto mediador de los grandes espacios abiertos de la ciudad no es el parque, ni el escenario ni el bar, es el consumo. La vida social de la ciudad ocurre allí donde el consumo tiene lugar, entendiendo también al evento como parte componente de esta dinámica.

Ahora, el gobierno de Canadá y su población asumen el concepto de multiculturalismo como un rasgo característico y una virtud de su sociedad. Gente de todas partes del mundo vive en esta ciudad, Arabes, Asiáticos, Africanos, Latinos, Sajones y más. Gente que proviene de culturas muy diferentes, por momentos antagónicas, cada una con parámetros propios para vivir y concebir el espacio público de una ciudad, pero que a la hora de utilizar estos espacios se comporta de la misma forma, desarrollando

un solo patrón de comportamiento. Si tenemos una sola forma de vivir y utilizar la ciudad, las posibilidades de generar diversidad se desmoronan. La ciudad pierde riqueza e intensidad y la interacción cultural no se verifica. ¿En qué aspectos de la vida urbana verifica la ciudad de Winnipeg su condición de Multicultural?

“La cultura es ante todo cosmología, es una suma de representaciones transmitidas de generación en generación y portadoras de la génesis y la organización del mundo y de la sociedad”.⁽³⁾

La cultura de cualquier pueblo se genera a partir de referentes que le dan al individuo una conciencia de pertenencia, un sentido colectivo de identidad y un marco de acción que determina pautas para su comportamiento social. La libertad es una sensación contenida y los límites de esta sensación los impone la cultura.

La Arquitectura es un generador de referentes espaciales, estos ordenan al individuo y le dan el marco de acción para ese comportamiento social. Estos referentes espaciales están supeditados a la relación de códigos de la cultura a la que pertenecen. La Arquitectura debe conformar el reflejo de la misma, siendo el medio que la celebra, la potencia y la hace posible. Cada cultura tiene parámetros y códigos diferentes, un lenguaje propio para celebrar el espacio. Hablar de una ciudad Multicultural implica necesariamente hablar de una Arquitectura que la represente y la haga posible.

Proxemia

Una tarde cualquiera estoy esperando el colectivo en cualquier parada. Se supone que debe pasar por este punto a las 15.43 hs y a un minuto de que se cumpla la hora lo diviso a unas cuadas. Se acerca a mi parada con una puntualidad escalofriante y ante la seña que le hago para detenerlo no frena y

pasa de largo. Lo veo pasar perplejo, todos los asientos ocupados y unas diez personas de pie, algunas me miran al pasar. Le pregunto a una señora que esperaba conmigo en la parada y me dice: “No se detuvo porque estaba lleno”.

Una noche de viernes decido ir a un bar con algunos estudiantes de la Universidad de Manitoba. Son las 22.00 hs y los bares empiezan su actividad nocturna a las 19 hs. Al llegar a la puerta me encuentro con una larga fila que aguarda su turno para ingresar, y cuando salen dos personas de adentro entonces entran dos personas de la cola. Decido echar una mirada hacia el interior a través de una gran ventana y para mi asombro veo que efectivamente hay gente en las mesas y algo de gente parada pero el bar dista de estar lleno por completo. Pregunto:

-Por qué hay gente esperando en la puerta? Y el portero me contesta que el bar está repleto y que hay que esperar que salga gente para que ingrese gente nueva.

Evidentemente el Winnipeguer, que habita una ciudad abusivamente extendida donde lo que sobra es territorio, ha demostrado desarrollar una concepción cultural de la ocupación del espacio que lo hace sentirse rápidamente agobiado. Existe una distancia natural a la que una persona se ubica respecto de otra que no conoce en un espacio de uso público. Esta cuestión es considerada como un código antropomórfico denominado «Proxemia». Si esta distancia excede en cercanía el límite aceptable, la sensación que se produce es la de agobio y el acontecimiento social pierde interés para tornarse en una situación incómoda. Esta cuestión se arraiga profundamente en el inconsciente colectivo de una sociedad y determina pautas de comportamiento en

La sociedad Canadiense y sus Objetos mediadores





todas las instancias de la vida social del individuo. También influencia las variables de diseño a la hora de planificar los espacios urbanos de la ciudad y su uso, retroalimentando los códigos y pautas de apropiación y uso de los mismos.

La mecánica del fragmento

«Para la caravana nómada del desierto el itinerario es menos problemático que la parada» la parada implicaría «la recomposición del orden social en el espacio una vez que el movimiento queda interrumpido». (4) Ahora, mientras la caravana lleva su curso el orden social establecido es absolutamente rígido y no permite posibilidad alguna de cambio, mientras que la situación conflictiva que genera la parada es enriquecedora en el sentido que abre la posibilidad de una reestructuración del orden pre-establecido, evitando un posible congelamiento de la dinámica del grupo. Durante mi estadía en la ciudad de Winnipeg he tenido la suerte de presenciar en vivo al equipo de Fútbol Americano de la Universidad de Manitoba, y he podido observar algunas cuestiones que no son tan evidentes al mirar un partido por televisión. Podríamos decir que no existe un equipo sino tres. Uno de defensa, otro de ataque y otro de jugadas de patada. A lo largo del partido, cada equipo entra y sale de la cancha de acuerdo a la jugada de turno, de este modo es parte de la dinámica del juego ver entrar a la cancha equipos enteros que juegan tal vez una sola jugada que puede durar unos pocos segundos para luego

retornar al banco. Además, no existe un solo coach, sino que está el head-coach a la cabeza, luego el coach de defensa, el coach de ataque y por último cada receptor tiene su entrenador propio. Los distintos grupos que conforman el equipo no tienen contacto directo entre sí ya que funcionan absolutamente independientes unos de otros. Este funcionamiento a partir del fragmento, que determina el esquema operativo de juego del equipo de fútbol no es más que un fiel reflejo de la sociedad misma, la cual funciona como un gran engranaje, perfectamente calibrado y aceitado, en el cual cada pieza tiene un lugar y una razón de ser específicos. Este engranaje tiene una mecánica de funcionamiento que es también específica y que no da lugar a otras, excluyendo terminantemente cualquier pieza que no pertenezca al sistema pre-concebido. La sociedad de Winnipeg parece comportarse como una caravana nómada que se niega a hacer la parada que le permita reestructurar algunas partes de este engranaje, siendo el consumo la pieza vital que hace funcionar el uso y apropiación de los espacios públicos de la ciudad. Todo aquel que quiera hacer uso de la misma debe acoplarse a los parámetros establecidos simplemente porque no hay cabida para otra cosa. Este principio, que atenta en forma directa contra cualquier criterio de diversidad, constituye uno de los factores determinantes del comportamiento social compacto y uniforme que demuestra el habitante de Winnipeg.

Latinos y Sajones

Tengamos en cuenta que son pocas las posibilidades que se presentan para abrir polémica en una sociedad donde las cosas funcionan y las necesidades básicas del individuo como el trabajo, la salud, la educación y la seguridad han sido completamente satisfechas. Por otro lado, debemos considerar que la forma de vida y las costumbres de la población del estado de Manitoba encuentran sus raíces en la cultura Anglosajona, mientras que el ciudadano argentino tiene una fuerte ascendencia que proviene de la

Cultura Latina. El Latino es por naturaleza creativo, espontáneo y hasta desorganizado, además menos estructurado que el Anglosajón. En este sentido Argentina y Canadá se presentan en polos absolutamente opuestos, distancia agravada por la crisis social y económica que padece nuestro país, forzándonos al punto extremo en el que nada funciona como debería, casi todo es improvisación y la desorganización es tal que sólo hay lugar para la espontaneidad. Para peor las reglas, cuando las hay, no existen más que para ser violadas de una u otra forma.

Por otro lado, el esquema de funcionamiento del engranaje social a partir del consumo es mucho más factible y comprobable para una sociedad como la canadiense, donde la mayoría de la población es de clase media y por lo tanto despliega un poder adquisitivo básico. Si bien la realidad Argentina nos muestra diariamente no escapar a esta voraz cultura del consumo que padecen nuestras sociedades, el acontecimiento social aún tiene mucha más fuerza en los espacios casuales de nuestras ciudades. Producto de la cultura latina, en parte moldeada por nuestra realidad socio-económica, potencializando aún más el uso de determinados espacios urbanos que consideramos clave como la esquina, el parque, la plaza, etc. Existen aún más variables que contribuyen a uniformar el comportamiento urbano del ciudadano de Winnipeg más allá de su procedencia étnica, siendo que,

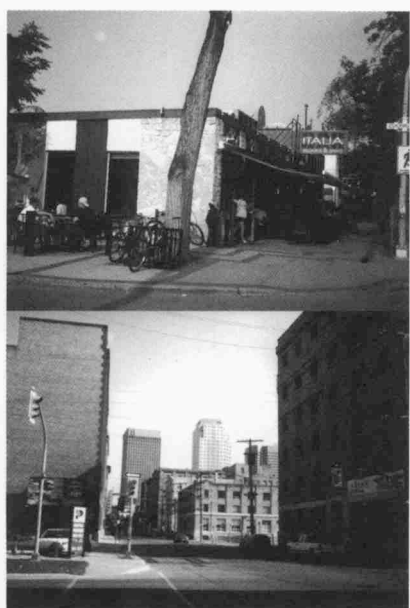
1) Las pautas de comportamiento social del pueblo canadiense están excesivamente reglamentadas. Existen reglas y normas





tanto para cuestiones trascendentes como para muchas de las pequeñas cosas de la vida cotidiana. Esta cuestión resulta evidente desde el primer minuto que uno pasa en Canadá. Desde lugares estrictamente reglamentados como los aeropuertos o museos, hasta los espacios y momentos casuales como beber una copa en un bar o tomar un colectivo; resulta evidente el hecho de que existe una clara línea de comportamiento a partir de infinidad de reglas; lo cual condiciona el comportamiento social del habitante.

2) El ideal imaginario que moldea el concepto de Multiculturalismo a través de instituciones gubernamentales, no ha desarrollado al menos en la ciudad de Winnipeg una política de acción respecto de los espacios públicos de la ciudad propiamente dichos. Existen programas urbanos de desarrollo cultural pero éstos funcionan pura y exclusivamente a partir de eventos de consumo, shows o espectáculos de entretenimiento. El espacio no creado de la ciudad por excelencia es el espacio espontáneo, sin una actividad pre-determinada. El show o evento representan solo un aspecto del multiculturalismo, donde las diferentes



etnias pueden realizar performances que les permitan compartir con el público expresiones artísticas de su propia cultura. De hecho representan una imagen cultural encapsulada en un escenario, la verdadera multiculturalidad tiene lugar en la vida cotidiana, allí donde las diferentes etnias se mezclan e interactúan a partir de un intercambio más fluido y natural.

3) Las entidades del gobierno que se encargan de desarrollar estrategias de crecimiento y revitalización urbana de los distintos sectores de la ciudad tampoco denotan una preocupación específica respecto del uso y apropiación de los espacios públicos en sí mismos. Las estrategias de revitalización urbana están relacionadas básicamente con movimientos financieros y emprendimientos comerciales. Los mecanismos de acción oficiales resultan en una clara subestimación y minimización de la potencialidad que encierra el paisaje urbano como disparador del fenómeno sociológico en una sociedad que paradójicamente se caracteriza tanto por la diversidad étnica como por la uniformidad y compacidad de su comportamiento social.

La puerta que no es

En todas las culturas, desde tiempos remotos la puerta ha tenido una significación especial. Tanto un gran portal como una pequeña arcada representan un punto de inflexión entre dos situaciones espaciales diferentes, aquello que los fenomenológicos llaman "el umbral"; donde hay una puerta siempre pasa algo. Ahora bien, esto tiene sentido siempre y cuando tomemos conciencia de la existencia de dicha puerta, ya que si ésta es ignorada estará conteniendo algo que simplemente no existe. Una situación conflictiva específica no es una variable de un problema hasta que no es asumida como tal, pero sí representa un potencial disparador de nuevas posibilidades inexploradas. Es una puerta a nuevos mundos, aún cerrada. Los conflictos no vistos de una sociedad y sus contradicciones ocultas no son nada hasta el momento que son detectados y asumidos. No alcanza con encontrar las puertas, hay que encontrar también el modo de atravesarlas, mezclando el mundo conocido con el nuevo para enriquecer a ambos.

El conflicto alimentando las hipótesis del diseño puede ser considerado como una herramienta potencial para enriquecer la vida urbana de una ciudad. En Canadá las puertas de los edificios públicos son muy grandes y pesadas, demanda siempre un pequeño esfuerzo físico el pasar de un espacio a otro. El clima riguroso obliga a



diseñar espacios tapón con doble puerta a la entrada de cualquier edificio y existe detrás toda una simbología de protección, de contención y de cobijo. Al emprender este viaje de estudios, fui a buscar una puerta en particular que no pude encontrar. Existe, pero nadie la abre. Es la puerta del uso casual y espontáneo de los espacios públicos, es también la puerta de la diversidad de comportamiento en el uso y apropiación del paisaje urbano en una sociedad que se enorgullece de su diversidad étnica pero que a la hora de utilizar los espacios públicos se comporta de manera compacta y uniforme. Una puerta que no se abre no encierra nada, no será interacción hasta que la utilizemos. Si algún día, los habitantes de la ciudad de Winnipeg se interesan en tan solo entreabrir esta puerta clausurada lograrán seguramente dar un paso firme y enriquecedor hacia ese horizonte que han hecho palpable, y que representa la unión en la diversidad ■



Notas:

- (1) CHanady Amaryll. "La hibridez como significación imaginaria". Abril 1.997
- (2)- Marc Augé. Ficciones de fin de siglo, Del espacio a la mirada. Marzo 1997
- (3)-(4) Marc Augé. Ficciones de fin de siglo, del espacio a la mirada. Marzo 2.001

El Cementerio de La Plata, su arquitectura y urbanismo como patrimonio tangible e intangible

10° Seminario Internacional Forum Unesco Universidad y Patrimonio

Lidia Mabel Viera y María Carlota Sempé

Introducción

Nuestra hipótesis es que las diferentes expresiones funerarias, manifiestas en los distintos estilos arquitectónicos, responden a procesos de recepción diferencial producidos en las comunidades urbanas argentinas durante el lapso que transcurre entre fines del siglo XIX y principios del XX, ya que estos fueron usados como forma de expresión identitaria e ideológica según las costumbres existentes en los lugares de origen de dichas comunidades.

La última década del siglo XIX, cuando se funda La Plata, se caracterizó por un intenso eclecticismo artístico, arquitectónico y paisajístico, expresión de un nuevo lenguaje que caracterizó a la sociedad industrial moderna. En la ciudad fueron surgiendo construcciones neoclásicas, neogóticas y art nouveau, tanto en la arquitectura pública como en la privada, que tienen correlato en el cementerio urbano adyacente.

Allí, se verifica la noción de la invención como combinación, como libertad para el ejercicio de nuevas posibilidades, ya que en el momento del surgimiento de estos cementerios, también lo hacían las nuevas concepciones arquitectónicas decimonónicas en función de reglas sintácticas y de elementos dados, que constituyeron la estética del eclecticismo (Solà Morales, I, 2003.) En los cementerios urbanos de base higienista es recurrente la presencia de rasgos como traza urbana, parquización y una arquitectura monumental de fuerte expresividad artística, que en conjunto integran un patrimonio tangible de alto valor testimonial. Por su concepción y trazado urbano los cementerios son considerados una reducción simbólica de la ciudad, generándose dos planos o dimensiones: la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos que, al ser ámbitos albergantes, registran los elementos esenciales de la historia urbana particular y de su memoria, perspectiva esta que, en muchos de los casos observados, muestran semejanza con la ciudad a la cual sirven, circunstancia que va más allá del aspecto simbólico para pasar a un plano material, como en nuestro caso de estudio la ciudad de La Plata y su cementerio, caracterizados ambos por calles, avenidas, diagonales, plazas y plazoletas.

Acerca de los cementerios urbanos

Las concepciones higienistas cristalizadas a fines del siglo XIX y principios del XX permitieron el surgimiento de una nueva expresión en el ordenamiento espacial de los cementerios urbanos. En Argentina adquirió una planificación coincidente o no con la traza de la ciudad a la cual el cementerio sirve. La ciudad, como ámbito albergante de instituciones sociales y políticas, encuentra en el cementerio una institución cuya función especializada está consustanciada con el modo de vida urbano, pues es un espacio en permanente crecimiento, que asegura el destino final de los despojos de los vivos, ya que la muerte es un problema social, que requiere para su solución ámbitos especiales. En el espacio funerario se guarda la historia de una ciudad, de sus instituciones y la memoria de los actos de sus ciudadanos más destacados, a los cuales se conmemora periódicamente, como parte del ritual funerario.

Manifestaciones arquitectónicas en el ámbito funerario

En el cementerio de La Plata los panteones familiares han sido construidos en distintos momentos expresando las modas arquitectónicas imperantes en cada época, que, en sus epígonos, muestran diferentes modos de recepción por parte de la comunidad.



Figura 1.

Podemos observar la presencia de expresiones muy típicas del neogótico, neoclásico, egipciaco, art nouveau, art decó, entre otros, cuyas diferencias expresan su recepción en distintos momentos o épocas por parte de la comunidad platense.

El carácter profano de la sociedad del siglo XIX, llevó a la iglesia a buscar, en las formas y símbolos góticos, la manera de preservar valores fuertemente cuestionados por la nueva concepción científico-evolucionista del mundo.

Dentro del revival neogótico (De Fusco R., 1996) se han tomado los purismos formales del goticismo resaltando las posibilidades constructivas de arcos y bóvedas, originalmente en piedra, que fueron hechas en hormigón armado, hierro y ladrillo. El neogótico resultante adquirió de esta manera su máxima calidad plástica y tecnológica a fines del siglo XIX.

El nuevo tratamiento de los detalles fue significativo: los huecos de puertas y ventanas penetran con perfil curvo no irrumpiendo abruptamente el continuo de la superficie. La carpintería, se presenta siempre con secciones prismáticas pero también con aristas redondeadas.

En la ciudad de La Plata se manifiesta en la catedral, las iglesias y en los panteones familiares del cementerio.

Los neogóticos, sobresalen por su altura, mayor a la de otros estilos, resaltando por sus gabletes con rampas, crochet, pináculos y ojivas (Viera y García, 2003.)

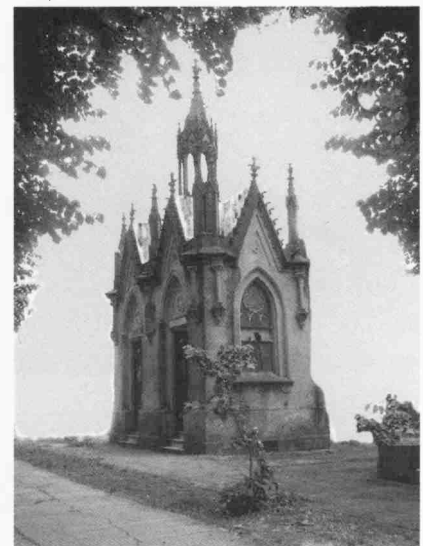


Figura 2.

El rasgo notable de estas pequeñas construcciones, situadas en el sector principal fundacional (Fig. 1 y 2), es el respeto a la proporción uno a tres, característica del estilo, lo que implica un conocimiento avanzado de las reglas del estilo arquitectónico en su construcción.

Respecto a las expresiones neoclásicas, Argan (1977) ha sostenido que se puede hablar de un auténtico Neoclasicismo solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta concepción arquitectónica al propiciar una arquitectura y un urbanismo de patrón geométrico (Coll Mirabent, I. 1987), permitió al arquitecto Pedro Benoit aplicar un revival neoclásico en sus proyectos edilicios concretando una novedosa recepción neoclásica platense con variantes eclécticas, en la gran mayoría de los edificios públicos fundacionales de la ciudad, que fue seguida por otros constructores de la ciudad de La Plata.

El cementerio de La Plata, presenta pórticos dóricos con columnas de fustes estriados y frisos de triglifos y metopas y acroteras jónicas. Los panteones construidos a fines del siglo XIX y principios del XX, copiando las modalidades de los edificios públicos neoclásicos, simulan templos griegos, pero de menor calidad constructiva que la arquitectura pública. Dentro de este grupo sobresalen panteones de viejas familias platenses como los de Manuel Langenheim, Descalzo de Costa y Malacalza (Fig. 3 y 4). Las más recientes adquieren características monumentales al ubicarse sobre dos lotes, modalidad prohibida en los inicios, los revoques o los revestimientos son de mayor calidad e imitan piedra, ejemplos son los de Bibiloni, Martinelli, Tetamanti, (Fig. 5 y 6), en este grupo, la calidad de las técnicas constructivas, tipo de mampostería y revoque son un indicador temporal importante. Otros panteones debido a expresiones de tipo masónico de los miembros partícipes de logias, muy abundantes en la ciudad a principios del siglo XX, presentan rasgos arquitectónicos y decorativos egipcíacos.

Uno de ellos tiene forma de pilón egipcio, con un cornisamiento de palmas y en la parte inferior de la puerta de bronce, lleva



Figura 3.

caras egipcias y plantas de palma. En su dintel está presente el sol alado acompañado por las serpientes, emblema de horus y símbolo de la inmortalidad, la resurrección, el poder creador y la fecundidad.

Un panteón que semeja un templo egipcio, con vano trapezoidal y cornisa de hojas de palma, perteneció a un integrante reconocido de la Logia La Plata 80.

Otro representa un templo de planta cuadrada con dos tipos de columnas las lotiformes y otras rematadas en caras egipcias. La puerta de bronce lleva caras egipcias y un diseño de flores de loto. En el techo sobre una estructura piramidal escalonada se encuentra una esfinge egipcia. Hay panteones mellizos que en las jambas de las puertas llevan series verticales de diseños egipcios con esfinges, templos, delfines y figuras con vestimentas egipcias. Sobre el dintel presentan la clepsidra alada y la cruz ansada egipcia o la palma alada. Sobre el frontón de uno de ellos se lee la frase, en letras itálicas, «yo soy el que soy, he sido y seré y ningún mortal ha descornado jamás el velo que me oculta». Esta frase se encuentra en el templo de Isis ubicado en Sais Egipto. Ambas bóvedas se relacionan con el culto de Isis y forman parte del pensamiento simbólico masónico (Sempé, Viera, Rizzo y García).

En La Plata como ciudad nueva, no tradicional, la construcción privada de la primer época se destacó por el uso del Art Nouveau, con mansiones especialmente construidas dentro de los cánones del estilo modernista Catalán, manifestando así el espíritu de la época caracterizado por su carácter innovador y revolucionario (Buschiazzo, 1965). Otras casas familiares, posiblemente pertenecientes a la clase media común, presentan estos rasgos aplicados como un estilo de fachada. Esta dicotomía también se encuentra expresada en el cementerio, donde los panteones que se adscriben a este estilo presentan un diseño donde resalta lo puramente ornamental y decorativo. Estas concepciones relacionadas con la rebelión antiacadémica, reflejan una forma más libre de pensar la arquitectura (Keiichi Tahara 2000), que permite receptor



Figura 4.



Figura 5.

rasgos de estilos pasados como el neogótico, como se observa en el modernismo catalán a diferencia de los cementerios europeos que como en el caso de Milán se caracterizan por modalidades Liberty (Ginex y Selvafolta, 1996) o del neoclásico, en expresiones más cargadas de adornos y vitreau, que están presentes en el cementerio platense, donde las líneas curvas y serpentinas de carácter muy dinámico caracterizan a la nueva estética funeraria. El cementerio de La Plata como ejemplo de este proceso, muestra una gran profusión de estos rasgos en los detalles de los altares de mármol, puertas de herrería de bronce, en vitreau, y mayólicas que son verdaderas obras de arte, complementando con diseños de motivos florales, típicos del estilo, trabajados en material cementicio.



Figura 6.



Figura 7.

En los panteones Díaz, Miadonet, Campodónico y Sagastume (fig.7), los rasgos art nouveau de inspiración neogótica, propios del modernismo catalán, se independizan del muro conformando una estructura de revestimiento en triple arco ojival ornamentado con crochés sostenido por columnas. Columnitas y pináculos se adosan al frontis recortado, cuyo fondo tiene una textura en red, con botones o flores en los entrecruces.

Las variantes encontradas en estas construcciones funerarias permiten su clasificación en con y sin cúpula (Viera y Sempé, 2004). Las primeras son más usadas en las esquinas de manzanas, permitiendo la lectura de tres lienzos porque el cuarto es medianero. Los motivos vegetales y florales, van adosados a los muros o adornan las cúpulas con formas expresivas de alto naturalismo (panteón Berga-Brambilla fig. 8).

En algunos casos los diseños vegetales son refinados, austeros y sobresalen con un suave sobre relieve en el lienzo de la pared, (panteones Giordano, Salvadores y Antonetti).

Una manzana constituida por cuatro panteones Art Nouveau (uno de ellos actualmente demolido) fue construida por el arquitecto Coutaret, importante figura plástica platense, con un estilo lineal y austero en su ornamentación, de pequeñas columnatas rematadas con caritas aladas de ángeles. Su cornisamento quebrado da paso a cúpulas ochavadas de base cuadrada, rematadas con linternas que repiten el



Figura 8.

detalle de las cornisas y cúpulas.

En cierto número de bóvedas cuya cubierta es de loza plana, las fachadas presentan típicos trabajos de cornisamento y crestería de delicados detalles, tales como guardas de granadillas, columnitas con capiteles fitomorfos, tímpanos con estatuillas, hornacinas con guardas geométricas y moños, crestería escalonada adornada con mayólicas y uso abundante de linternas ubicadas sobre el muro a diferencia del neogótico que las ubica sobre el crucero.

Los objetos mobiliarios componentes de los conjuntos para altares en el interior de las bóvedas, candelabros, cruces, floreros, están realizados dentro de las reglas del estilo. Abundan los ventanales realizados con la técnica del vitreau y fuerte policromía con temas de pasajes bíblicos.

En las mayólicas se observan cardos, lirios como imagen de la pureza, de la cruz o del alma, las flores azules, simbolizan los anhelos del alma. Los gladiolos o iris están presentes como símbolo de la reconciliación con Dios.

En el modernismo hay una integración de la escultura a la arquitectura, lo que es aprovechado en los cementerios para lograr una mayor riqueza en las expresiones de la arquitectura funeraria, así se encuentran diversas esculturas de figuras humanas alegóricas, que complementan los rasgos arquitectónicos en el interior de linternas o tímpanos, donde son frecuentes los ángeles sentados o las representaciones de alas y caras aladas.

Otro conjunto de panteones con rasgos

más seculares, pertenecientes a este movimiento, expresan mayor similitud con la arquitectura de viviendas familiares de la ciudad, lo que implica, desde lo patrimonial, una articulación que expresa el dualismo ciudad de los vivos-ciudad de los muertos.

Conclusiones

El cementerio está integrado a la ciudad como una actividad de los vivos en homenaje a sus muertos.

Fue pensado y proyectado simultáneamente a la ciudad por el Ingeniero Benoit. Se construyó bajo la idea de monumentalidad de los espacios públicos urbanos, propia de la ideología progresista de los fundadores. Sus rasgos más resaltantes radican en el eclecticismo del desarrollo de los estilos arquitectónicos y en la traza urbana arbolada con un paisaje donde resaltan las plazas, plazoletas, avenidas y calles secundarias arboladas ofreciendo lugares de quietud, descanso y reflexión, generando un microclima natural con árboles de hojas perennes.

El conjunto de panteones analizados reúne características de originalidad, calidad y representación de una sociedad, que las habilita para conformar parte del patrimonio urbano. Su defensa implica la idea de conservación de un concepto de ciudad, en la cual todos los sectores que la componen y la han compuesto estén adecuadamente valorizados.

En los procesos de construcción del patrimonio de una comunidad se valoriza la memoria de los hechos pasados para adecuarlos a los marcos sociales de referencia, a los valores y creencias dominantes. Volver la mirada sobre las formas arquitectónicas de otras épocas es darles nueva vida y significado en la comunidad del presente, lo que permite realizar acciones de conservación y preservación.

Ya que la muerte constituye un hecho natural, que la vida incluye a la muerte, como la ciudad incluye al cementerio como parte de sí misma, este es el fundamento y el sentido de la presente ponencia, con el entusiasmo de estudiar un tema tan apasionante que expresa uno de los problemas existenciales más profundos del hombre ■

Bibliografía

- Argan, G. C. 1977 El arte moderno. Torres editor. 1977.
- Buschiazzo M. J, 1965 Art Nouveau en Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Coll Mirabent, I. 1987 Las claves del arte neoclásico. Ed. Arín. Barcelona
- De Fusco R., 1996 Historia de la arquitectura contemporánea. Celeste ediciones.
- Frampton, K., 2000 Historia crítica de la arquitectura moderna. G.Gilli. España
- Ginex G. y Selvafoita O., 1996 The Monumental Cemetery of Milan. Silvana editoriale.
- Keiichi Tahara 2000 Art Nouveau architecture Thames & Hudson. London
- Sempé M.C., Viera L. M., Rizzo A. y García T. 2004 Dimensión simbólica masónica en La Plata y su cementerio. Actas CD XV Congreso Nacional Arqueología Argentina. Río Cuarto, Córdoba.
- Solà Morales I. 2003 Inscripciones. Ed. G. Gilli. Barcelona.
- Viera L.M. y Sempé M.C. 2004. Diferentes recepciones del Art Nouveau en los Cementerios Urbanos Actas CD XV Congreso Nacional Arqueología Argentina. Río Cuarto, Córdoba
- Viera Mabel y Tomás García 2003 «La Recepción del neogótico en el ámbito funerario: los Cementerios Urbanos». XXII Encuentro de Geohistoria Regional. IIGHI - CONICET Meichtry [et al] ed. pp. 522 - 528.
- Viera M. L. y Sempé M. C. 2004 Diferentes recepciones del Art Nouveau en los Cementerios Urbanos Actas CD XV Congreso Nacional Arqueología Argentina. Río Cuarto, Córdoba.



Nuevo Conjunto de Viviendas en Arolo, Varese, Italia

Oscar Toribío Sosa

Crterios de proyectación (en relación a la ley vigente de conservación del patrimonio histórico y cultural, ley Galasso)

El análisis del contexto ambiental establece las variantes del sistema, o al menos, los elementos con los cuales debe confrontarse el proyecto para así garantizar una cierta conciencia cultural o aquella «tutela dinámica» reconocida como carácter innovativo de la nueva ley de tutela del patrimonio histórico y cultural, la cual viene aplicada al presente proyecto por ser parte de un área vinculada paisajísticamente.

El problema fundamental es entonces dar al proyecto la capacidad de plantarse con vocación de composición con el contexto, de proponerse como ocasión de transformación equilibrada y de mayor calidad de la potencialidad paisajística y cultural de la realidad ambiental existente. Tal control estético y morfológico de la transformación

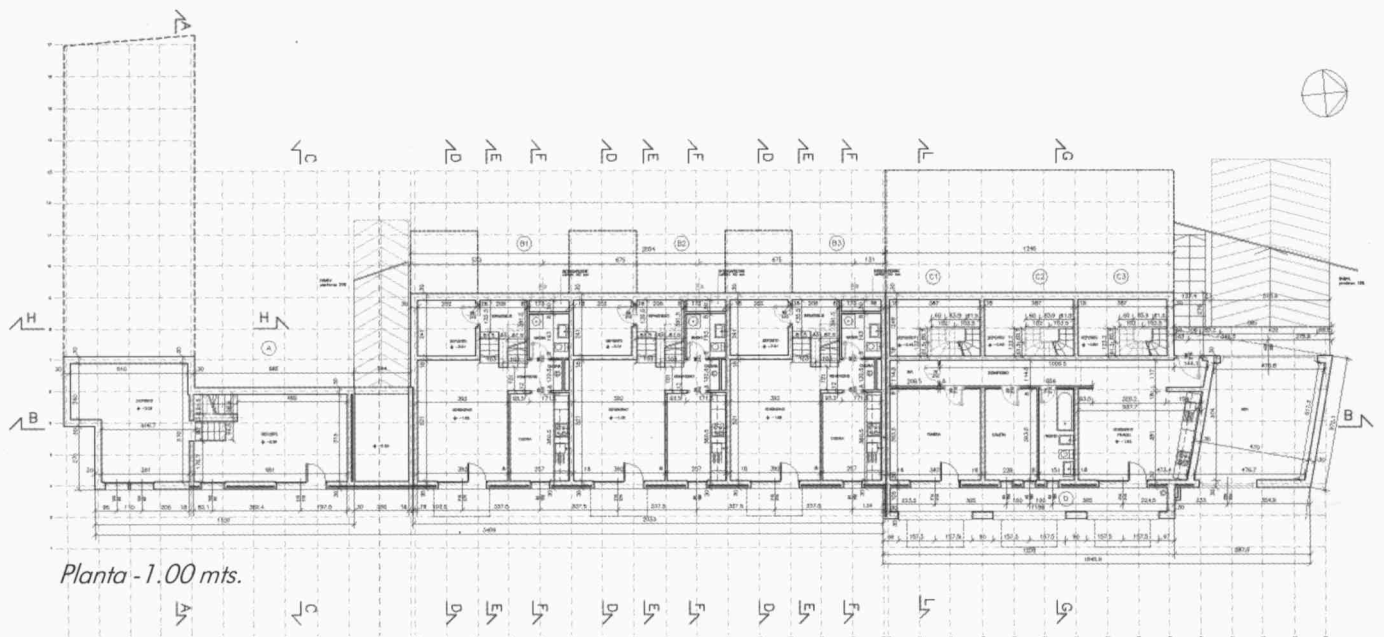
ambiental, resulta obviamente, particularmente complejo y seguramente discrecional, ya que, captar la «sensibilidad del lugar» no es ciertamente una operación científica cuyo resultado puede ser evaluado con precisión geométrica.

En tal sentido, un proceso racional de proyectación arquitectónica, anclado naturalmente en el terreno, atento a la orientación y al control solar como al clima imperante, que se propone como sujeto que observa el panorama y al mismo tiempo como objeto que forma parte de tal ambiente, que utiliza una técnica constructiva adecuada y sabe captar y reelaborar con sensibilidad los signos más significativos del contexto, evitando ingenuas y descontadas maniobras de imitación morfológica, debería dar origen a una intervención de transformación que posea las condiciones mínimas necesarias tales de no resultar un elemento de riesgo y vulnerabi-

lidad para el paisaje, esperando con cierto optimismo que con el pasar del tiempo (que todo lo puede como diría Borges) tal intervención resulte un elemento de enriquecimiento cultural del ambiente.

Sistema geomorfológico y naturalístico

El terreno en cuestión es una amplia faja en sentido N-S, con un par de terrazas que corren en forma paralela y en el mismo sentido de la faja. La morfología del terreno ha determinado en forma radical la implantación general de los volúmenes y consecuentemente una adaptación funcional a la naturaleza física del lugar. En efecto el edificio, se ha adaptado en todo su desarrollo al desnivel natural del terreno, al cual se adhiere en forma simple e inseparable.



Planta - 1.00 mts.



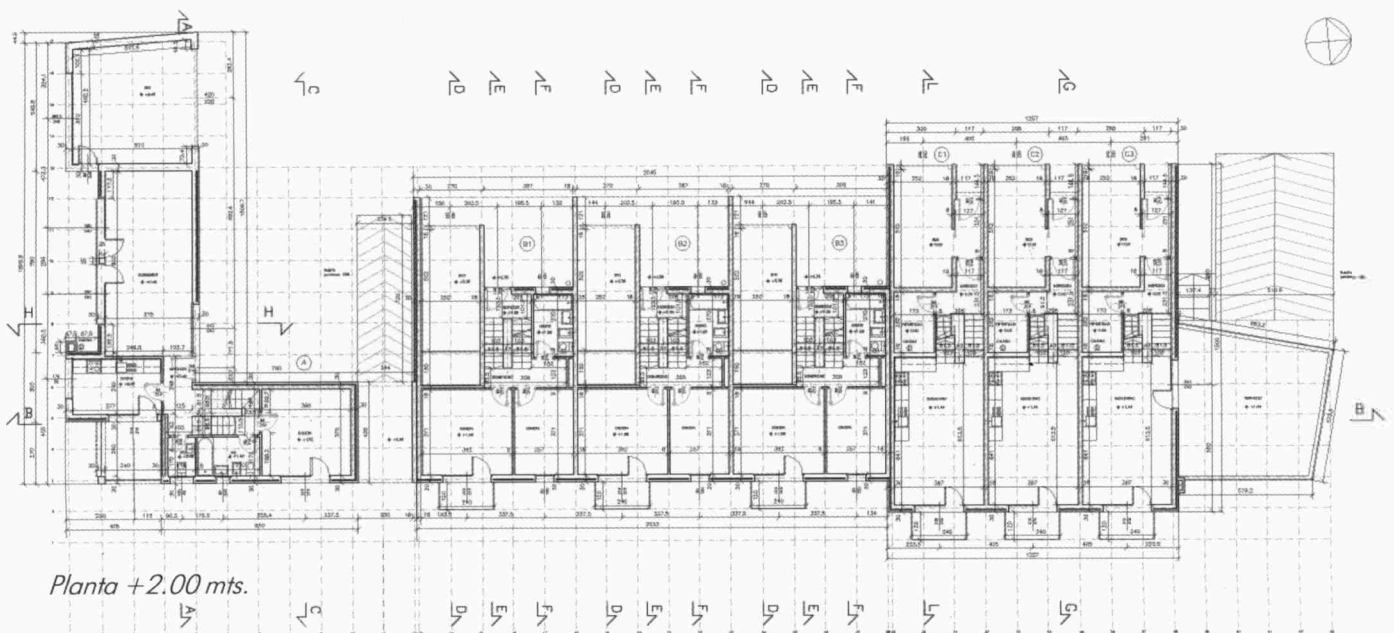
Sistema urbanístico

La situación de margen entre dos sistemas urbanos diferentes, la elevada densidad prevista del plan urbano local de una parte, y la voluntad de unificación de áreas verdes disponibles de la otra, ha hecho que el proyecto adoptase casi naturalmente una tendencia bastante definida hacia una topología urbana del tipo de vivienda adosada, del tipo presente en la vecina vía Roma, sobretodo en cuanto respecta la compacidad volumétrica, con el objetivo prioritario de establecer un límite espacial a una situación urbana aún no definida en la cual el proyecto se propone como bisagra de conexión entre ambos sistemas urbanos, uno compacto y el otro en formación y fragmentario.

El edificio, objetivo, método y modo

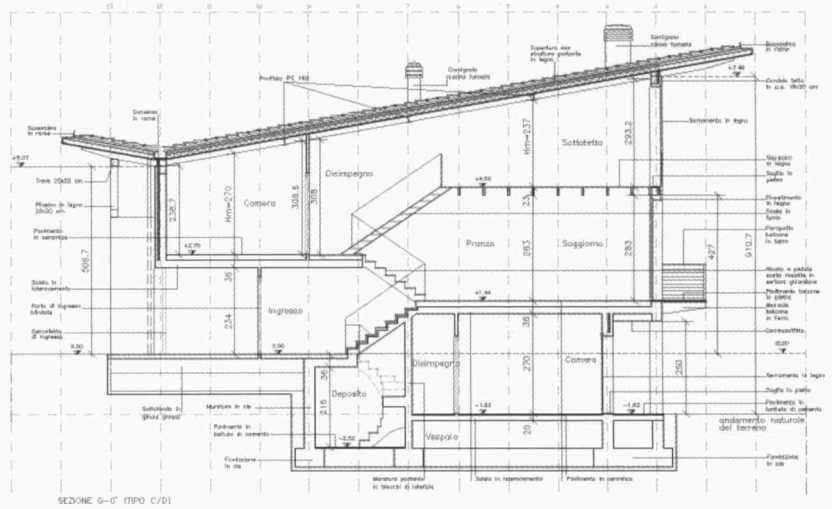
Con el objetivo básico de obtener una imagen compacta y continua sin descuidar la identificación de las diversas partes en juego, se ha propuesto una agregación ordenada de componentes diversos claramente identificables, en modo tal de recuperar ciertos tipos arquitectónicos presentes en Lombardia, como el de ciertas estructuras agrarias, la «cascina», que a través de sucesivas agregaciones temporales han dado como resultado complejos arquitectónicos de relativa organicidad compositiva a partir de simples adiciones de cuerpos simples y variables dimensionalmente según la función a ellos acordada.

Teniendo como común denominador un único sistema compositivo consistente en una cuadrícula de 135 cm x 135 cm, se desarrolla en planta una grilla sobre la cual se obtienen los diversos espacios funcionales, que serán siempre los mismos para las diversas unidades habitacionales pero combinados en forma cambiante de acuerdo al programa inmobiliario impuesto por el comitente. El edificio, en sección, además de adaptarse al desnivel natural del terreno, adopta otro sistema modular complementario del anterior, que permite un desarrollo de las pendientes de los diversos techos con las mismas inclinaciones pero también combinadas en forma flexible y variable según la función y la orientación del área cubierta, en modo tal de regular en forma

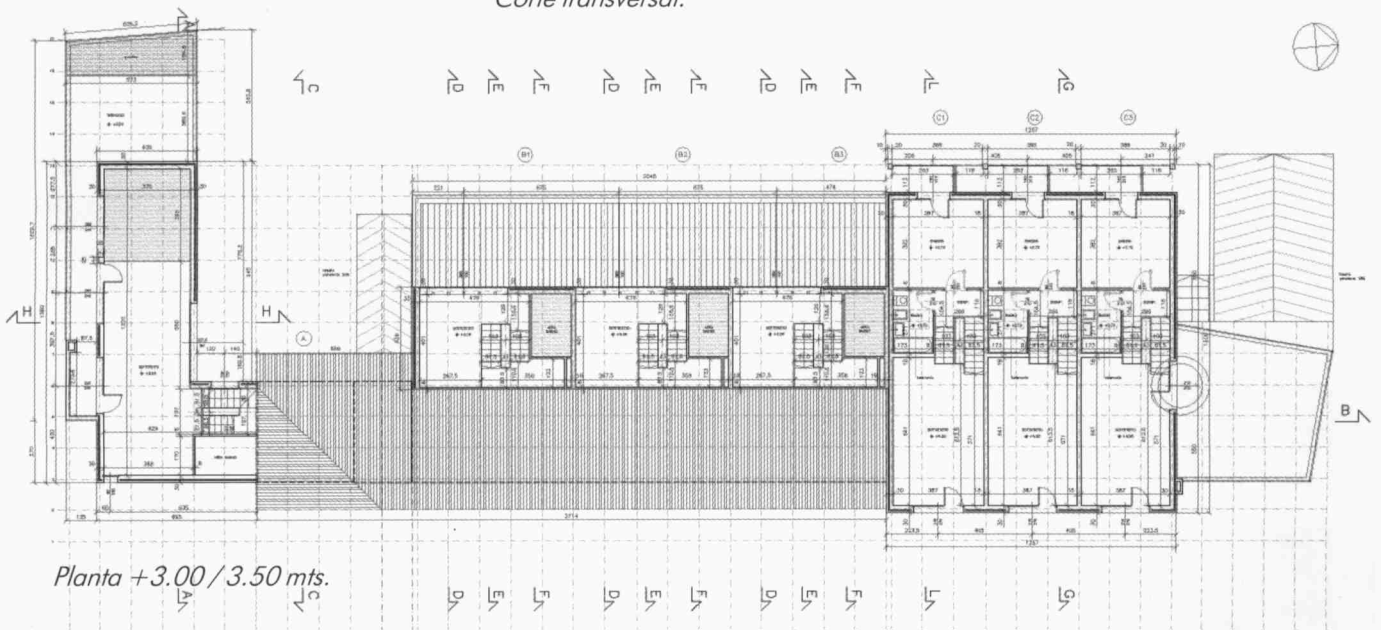


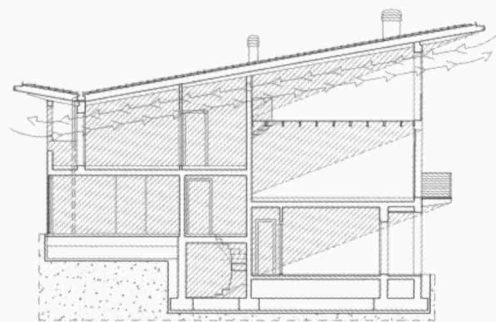
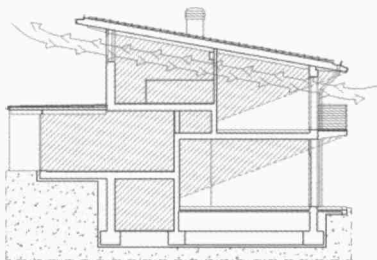
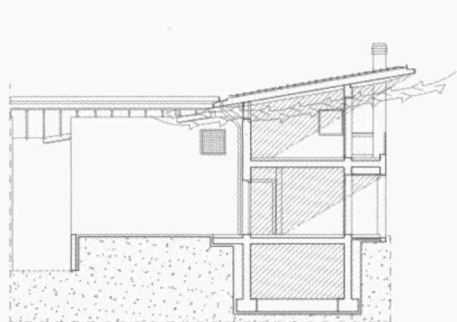
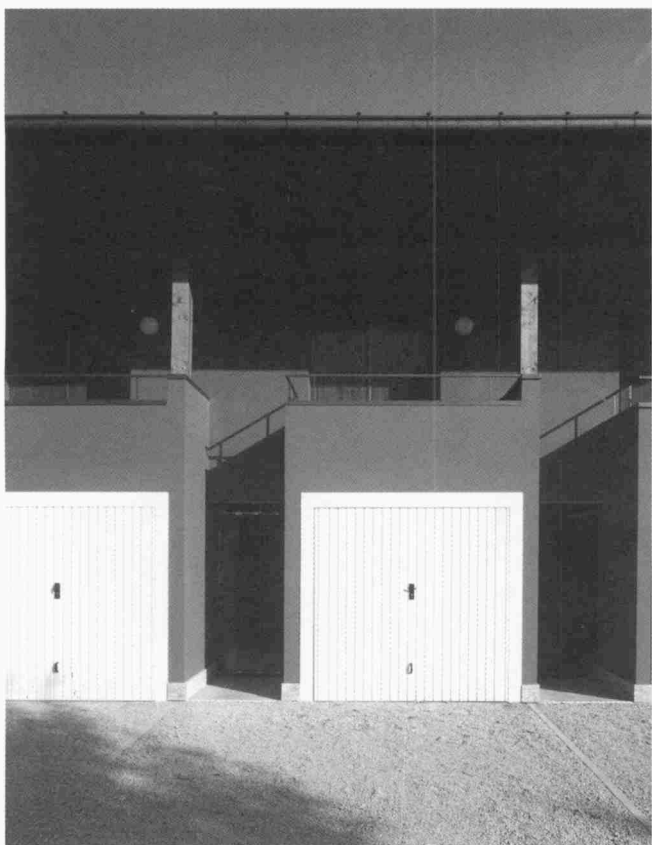


diferenciada la incidencia del sol durante los diversos periodos del año. El resultado arquitectónico, no obstante la rigidez compositiva de base, posee en forma modesta pero intencional y perceptible, las características de una composición espontánea, similar a la de un organismo edilicio consecuencia de una estratificación sucesiva de partes a través del tiempo. Tal referencia a una representación espacial y cultural existente no pretende ser una fiel interpretación de una partitura de cierto suceso histórico, aspira en todo caso, a ser un nuevo «acorde» que forme parte armónica de una composición en desarrollo, integrado en lo general, pero de modesta identidad existencial y temporal ■



Corte transversal.



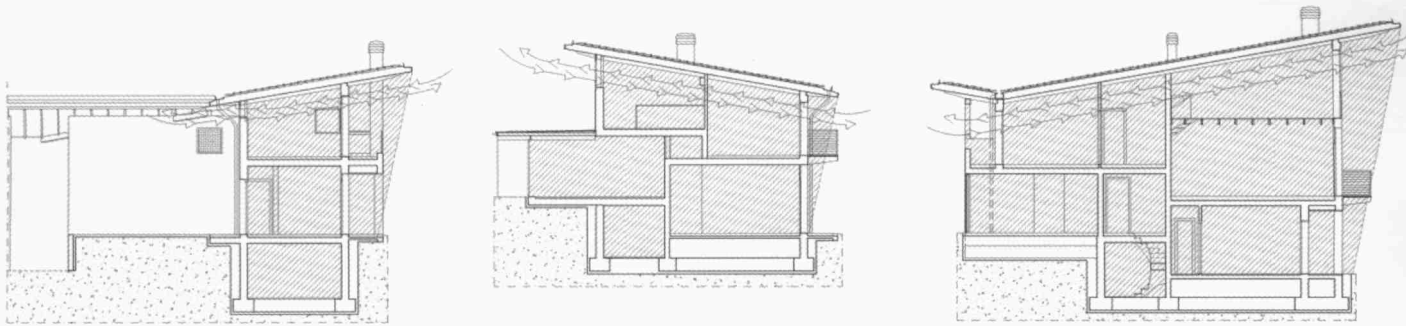


Esquemas de asoleamiento y ventilación natural en Invierno.

Inclinación de la luz solar a las 12:00 hs del 21 de diciembre para los tipos de departamentos A, B y C respectivamente.



Arquitectura tradicional en Varese.



*Esquemas de asoleamiento y ventilación natural en Verano.
Inclinación de la luz solar a las 12:00 hs del 21 de agosto para los tipos de departamentos A, B y C respectivamente.*



Arquitectura tradicional en Varese.

Vivienda unifamiliar Olivella.

Parque Natural de Garraf, Provincia de Barcelona

Nestor Sulkin y Walter Marchissio

A una veritable obra plastica duradera, allò que importa en primer lloc és la forma, i tot se li ha de subordinar. Tot ha de concórrer per establir el fet arquitectural

(Après Le Cubisme, A. Ozenfant / Ch .E. Jeanneret)

Situación / Ordenación

El proyecto se concibe a partir de presupuestos formales, entre los que la topografía del solar, (una fuerte pendiente en la dirección este- oeste) y la calidad del entorno del parque natural del Garraf, han sido determinantes a la hora de situar la vivienda en la parcela.

La superficie del solar es de aproximadamente 2.400 m²

Proyecto

La estructura del proyecto, la sección de la vivienda, y la disposición de las piezas en el solar responden a criterios formales. Se intenta sacar partido de la pendiente natural del terreno enterrando la planta parking, favoreciendo de esta manera el acceso vehicular por la calle del ebro, fachada oeste. Las habitaciones de huéspedes, sala de juego y estudio de la planta parking, se iluminan por la diferencia de nivel entre la planta baja y la zona ajardinada / piscina.

Los límites visuales del estar / comedor, dormitorios, alzado este trascienden el cristal de la carpintería y se extienden por una plataforma al mismo nivel del pavimento interior y una marquesina suspendida de igual magnitud que esta última. La posición de cada pieza en la totalidad de la intervención, no es arbitraria, está en relación a otra.

La piscina y la barbacoa, se sitúan con un ligero desplazamiento respecto de la vivienda, produciendo una tensión entre las piezas del proyecto.

Programa / Vivienda

El programa se estructura en tres niveles, vinculados por una escalera de un tramo que se aprecia en la sección

longitudinal del proyecto.

1-Planta parking,

Dormitorios de huéspedes, baño completo, estudio, sala de juegos, sala de maquinas, almacén, parking para dos coches.

2-Planta baja,

Acceso principal de la vivienda, estar comedor, cocina, aseo de cortesía, dos dormitorios de los hijos con un baño compartido,

3-Planta primera

Dormitorio principal, vinculado a la terraza, con vistas a la piscina y a la totalidad de la parcela, enclave del parque natural del Garraf.

Materialización

Estructura.

Estructura metálica, con perfiles normales, grey, y forjado colaborante con encofrado perdido, de chapa greca.

Esta no se concibe como una entidad aparte del proyecto, todo lo contrario, con una fuerte presencia visual establece una unidad indisoluble con cada uno de los materiales, y acaba por cohesionar la operación de proyecto.

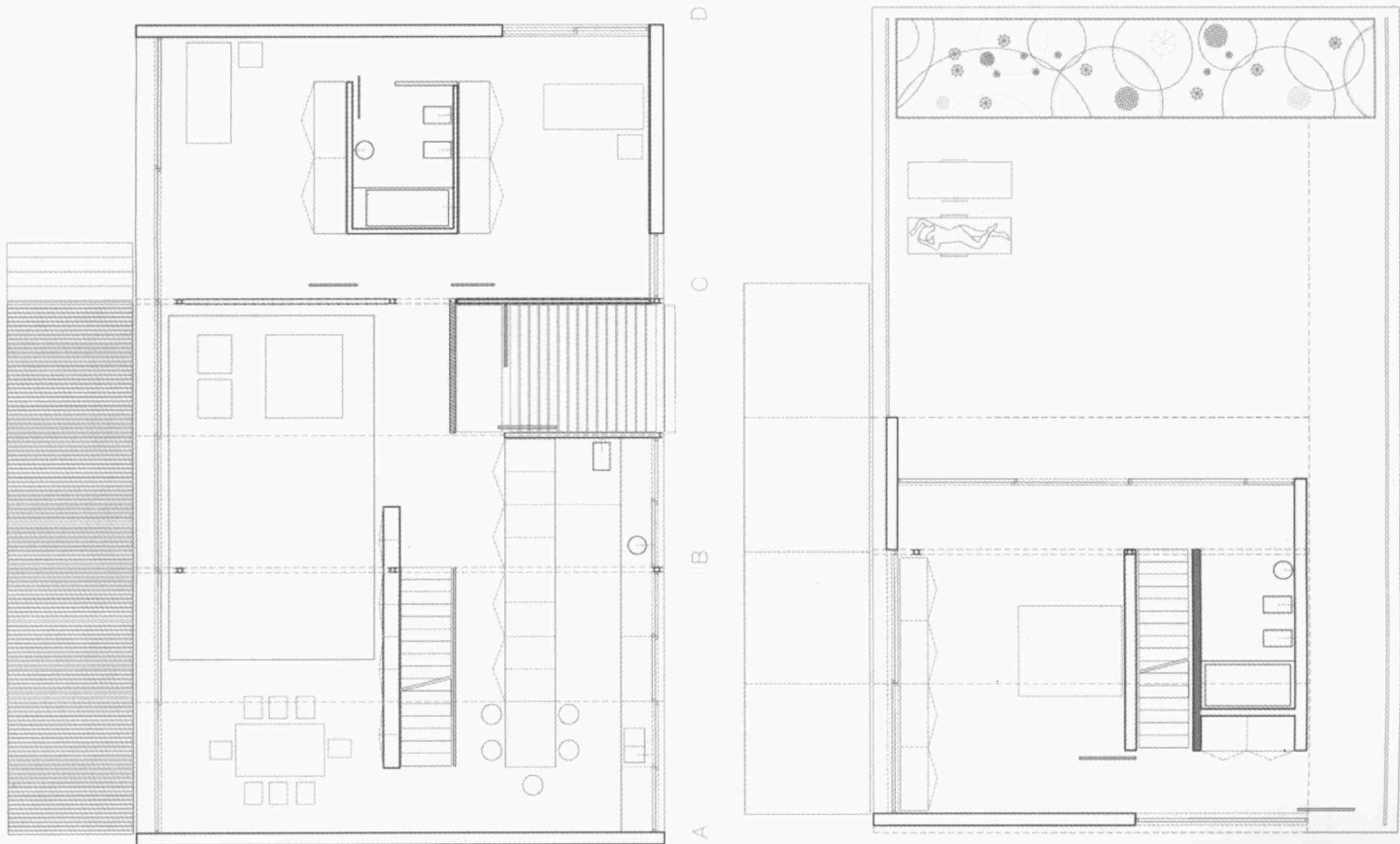
Cerramientos.

Las carpinterías de la vivienda de dimensiones considerables, abarcan la totalidad de la fachada este / oeste, mientras que los testeros silenciosos, son aplacados en piedra natural.

Urbanización.

Las áreas ajardinadas, urbanización y los diferentes bancos de piedra natural acusan la topografía propia del solar, no son piezas aisladas, han sido concebidas desde el inicio asegurando la totalidad del proyecto ■

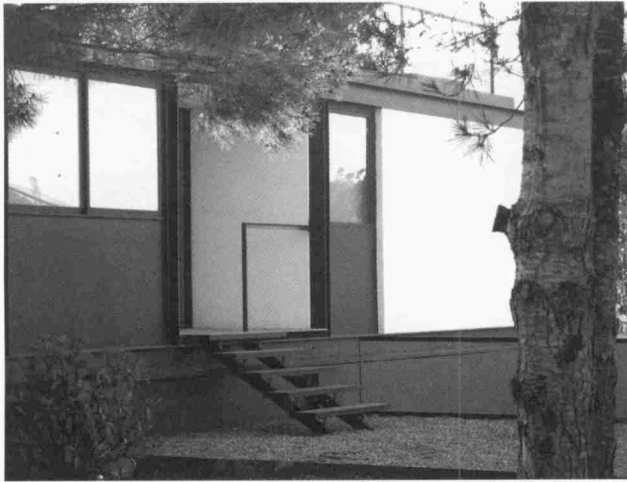
*Consultores de proyecto: Static Enginyeria en Construcció
Aparejador: José María Bonet*

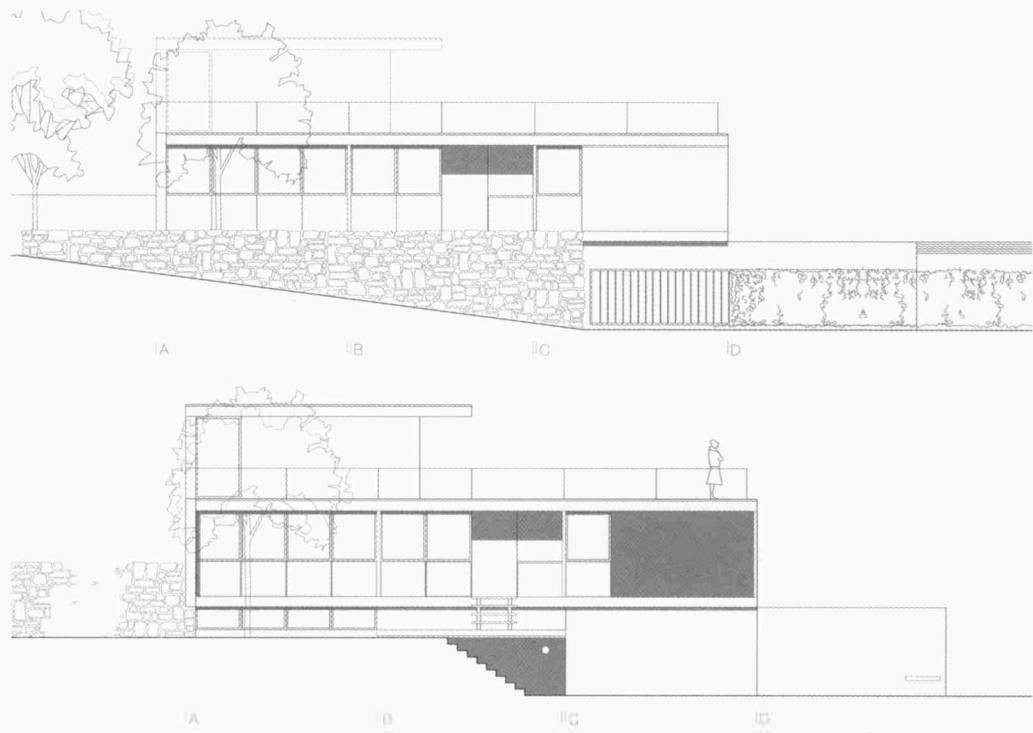


Plantas baja y alta.

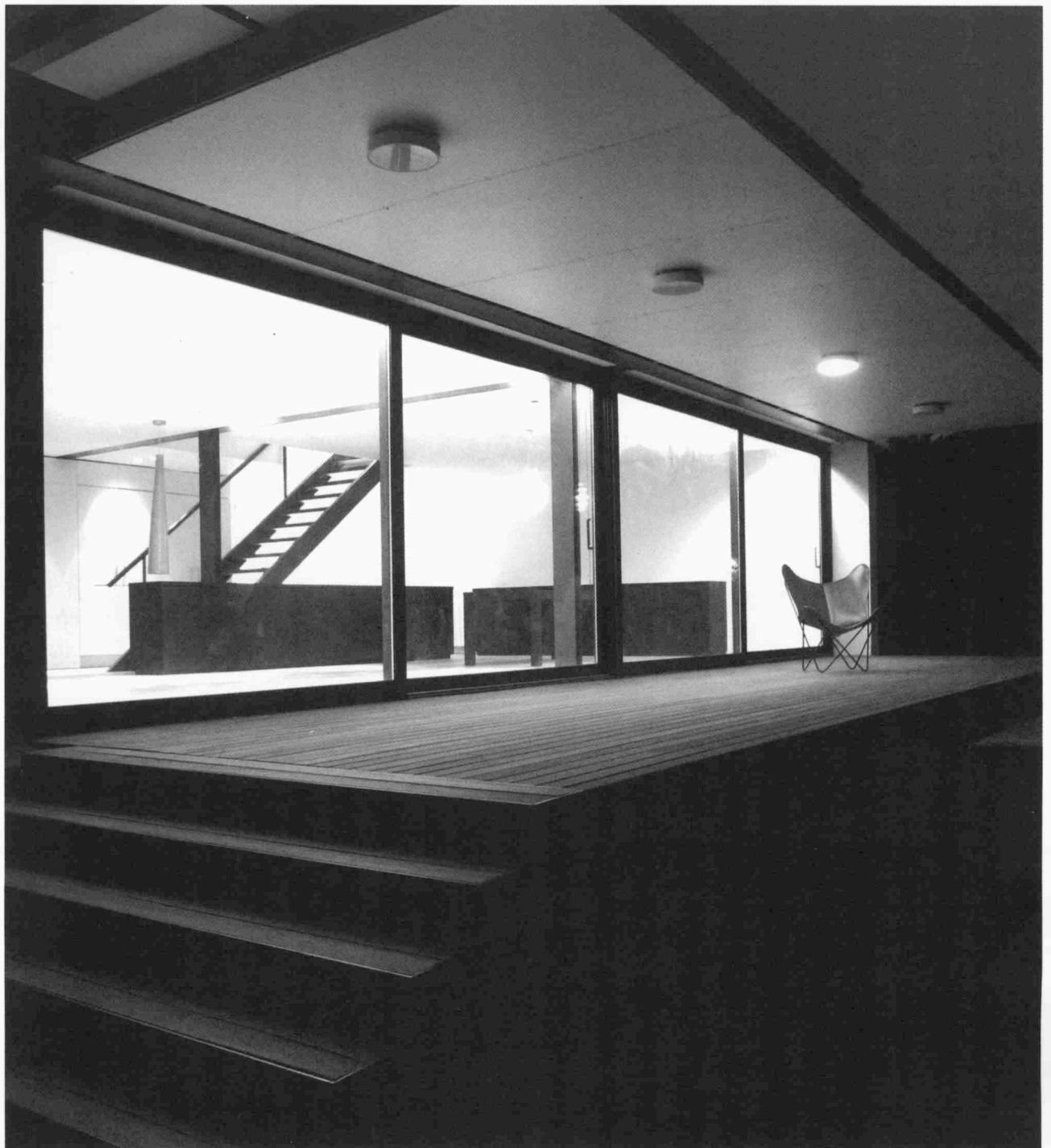


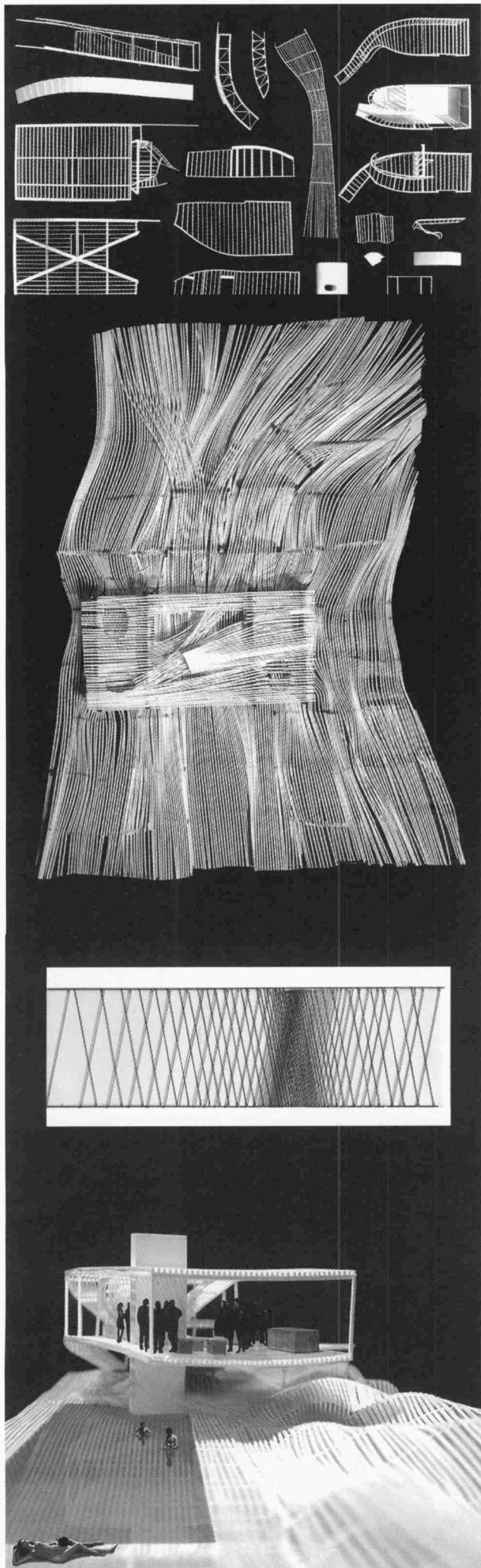
Cortes





Vistas





Casa Sagaponac

Reiser+Umemoto, Rur Architecture Pc

Ficha técnica

<i>Localización:</i>	Long Island, New York
<i>Programa:</i>	Vivienda unifamiliar
<i>Superficie:</i>	279 m ²
<i>Materiales:</i>	Acero, madera y territorio

Equipo de Proyecto

<i>Directores:</i>	Jesse Reiser + Nanako Umemoto
<i>Equipo de Diseño:</i>	Matthias Blass, Eva Perez de Vega Steele
<i>Maquetas Estructurales:</i>	Rhett Russo, Jason Scroggin
<i>Internos:</i>	Ade Herkarisma, Siran Oki, Akira Nakamura, Hidekazu Ota, Yuzuru Kobayashi, Kenji Nonobe, Mikiko Kajikawa, Yuya Suzuki
<i>Ingeniero Estructural:</i>	Robert Silman Associates, P.C. • Nat Oppenheimer, Pat Arnett, Tim Shenk
<i>Consultor Mecánico:</i>	Ove Arup, New York • Mahadev Raman.
<i>Consultor de Instalaciones:</i>	Ove Arup, New York • Igor Kitagorsky

Estrategia integradora

Las líneas de recorrido de la casa direccionan los movimientos de los invitados y de los residentes a lo largo de dos muros curvos conectados: uno se mueve en dirección del paisaje y otro crece hacia arriba. Cada muro culmina en dos de las zonas principales de la casa. La curva del escalón de la entrada formal crece suavemente hacia el segundo nivel abriendo en un estar comedor en cantilever; un volumen de espacio generosamente iluminado por el sol que se eleva sobre el paisaje. La curva del muro del paisaje direcciona a los residentes y a los invitados a la pileta a través de una puerta de vidrio, en un foyer de dos niveles. Este es el nexo de la casa en el cual se disponen tres dormitorios y el dormitorio de invitados, cada uno en su volumen privado. El dormitorio principal ocupa su propia ala separada. Contiene su propia ducha y área de baño, las cuales abren hacia un jardín privado desde el sector de estar. Un generoso armario dentro de una pared escultural separa el área de estar más allá del dormitorio principal.



Memoria de proyecto

Localizada en un sitio arbolado de alrededor de una hectárea dentro de una subdivisión, el diseño de la vivienda aborda la síntesis de dos condiciones potencialmente antagónicas: el modelo moderno de la casa como un pabellón diferenciado y una estrategia formal y orgánica que promueve ningún límite claro entre construcción y paisaje, entre adentro y afuera.

Empleamos modelos topológicos que operan en el proyecto a dos escalas. Una organización volumétrica que permite la continuidad entre construcción y paisaje y una superficie estriada de escala más delicada que integra y articula los cambios de geometría y materia entre el espacio intensivo del interior al espacio extensivo del exterior.

El concepto de la casa deriva de nuestro interés en mirar nuevamente las casas americanas de Mies van der Rohe, especialmente la tipología del pabellón temporario. Nuestro interés en este precedente proviene de una larga y duradera admiración por el trabajo de Mies, reconociendo que dentro del canon clásico ideal, su trabajo ha logrado un nivel de perfección tal que (a pesar de nuestra intuitiva resistencia a esta idea, pero ampliamente confirmado por sus seguidores) no puede mejorarse.

Entonces, ¿si la perfección del tipo ha sido ya alcanzada, dónde está la posibilidad de innovación? Como señala Jeffrey Kipnis, una situación análoga ocurre en la música. Menciona la forma del vals que posiblemente alcanzó su definición como tipo hace 300 años. Por consiguiente, las innovaciones actuales no se dirigen hacia una re-invencción el vals sino hacia la elaboración de su forma.

La concepción clásica del espacio universal de Mies donde existe el mundo real, más que una aproximación a una idea «superior», puede ser reformulada cambiando la concepción de universalidad desde el idealismo hacia el materialismo. Así, para nosotros el espacio universal se transforma en el espacio de la diferencia omnipresente. La arquitectura de tales espacios confía en diagramas derivados de sistemas materiales cuya repetición establece un campo de similitudes que poseen la capacidad de desarrollar diferencias internas. El proyecto ha sufrido una continua evolución desde sus

comienzos. Los estudios tempranos fueron un intento de realizar conexiones entre la superficie terrestre y el pabellón temporario a través de una serie de rampas de tierra que conectan los pisos bajos y los altos del pabellón sin violar el perímetro del volumen. Tanto en planta como en sección las restricciones dimensionales nos forzaron a abandonar este acercamiento.

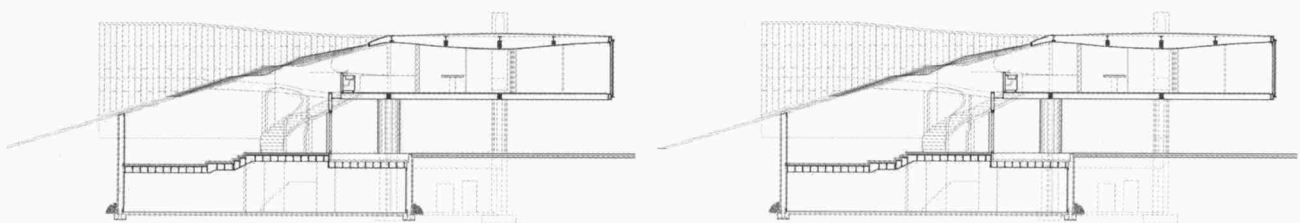
El proyecto se apartó de la realización de conexiones superficiales para transformarse en un volumen diferenciado con un esquema que podría extender programas orientados de superficie, asociados con el paisaje, en el lado corto del volumen. Hipotéticamente una serie de tiras se extiende desde el volumen cantilever del estar comedor y se transforma en el techo y pisos de los volúmenes de dormitorios, la escalera de la entrada principal, la rampa de césped hacia la cubierta y la superficie de la pileta (que a su vez es una continuación de la escalera interna). Estas superficies también definen los volúmenes principales de la casa los cuales se comunican espacialmente alrededor del nexo de la escalera a través de un tejido.

Mientras que la continuidad en el nivel volumétrico es lograda con el tejido, la continuidad entre las superficies interiores y exteriores es conseguida por la introducción de una geometría estriada en la superficie de la maqueta. Lo estriado provee un sistema de repetición continuo aun dependiendo de la localización adquiriendo diferentes materialidades, desde el revestimiento de la cubierta en un extremo hacia el césped en el otro. La ventaja de lo estriado es que provee una forma de hacer transiciones lisas desde un material a otro a través de una malla.

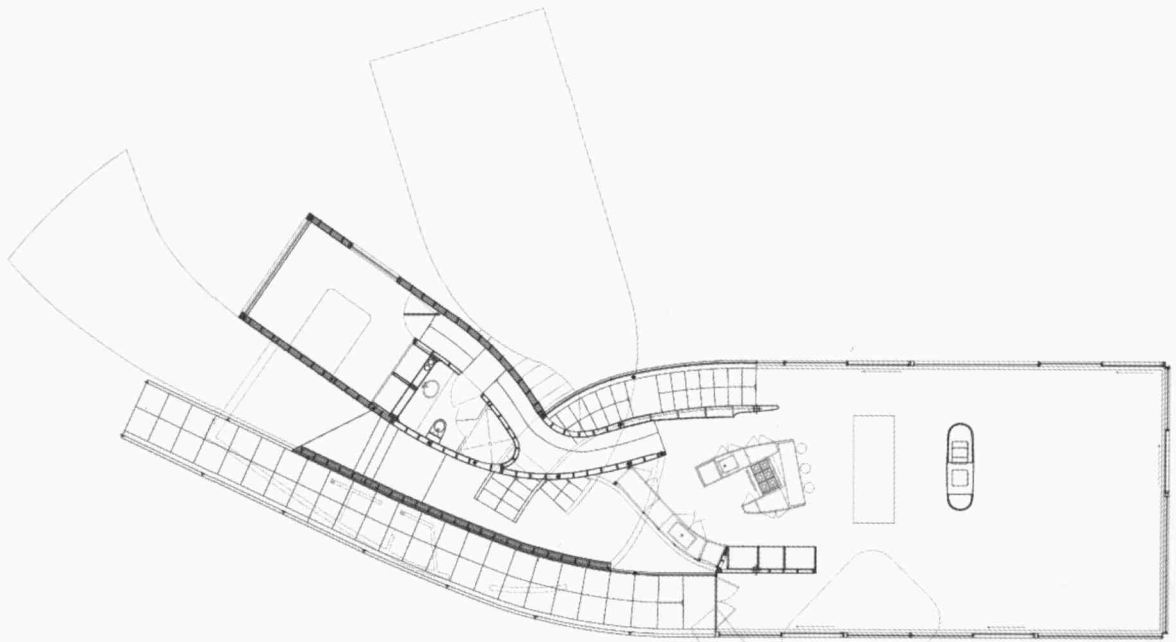
De esta forma, la casa Sagaponac se convierte en una elaboración extendida de la forma en la cual las relaciones entre adentro y afuera pueden ser actualizadas a través de la acción de nuevos paradigmas arquitectónicos modernos ■



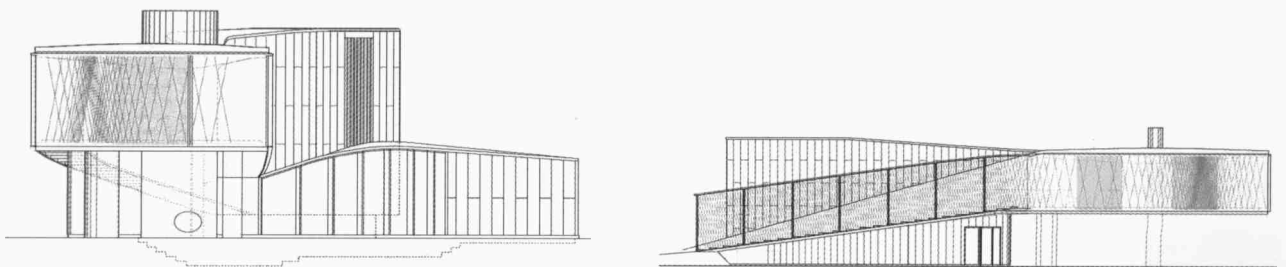
Planta baja



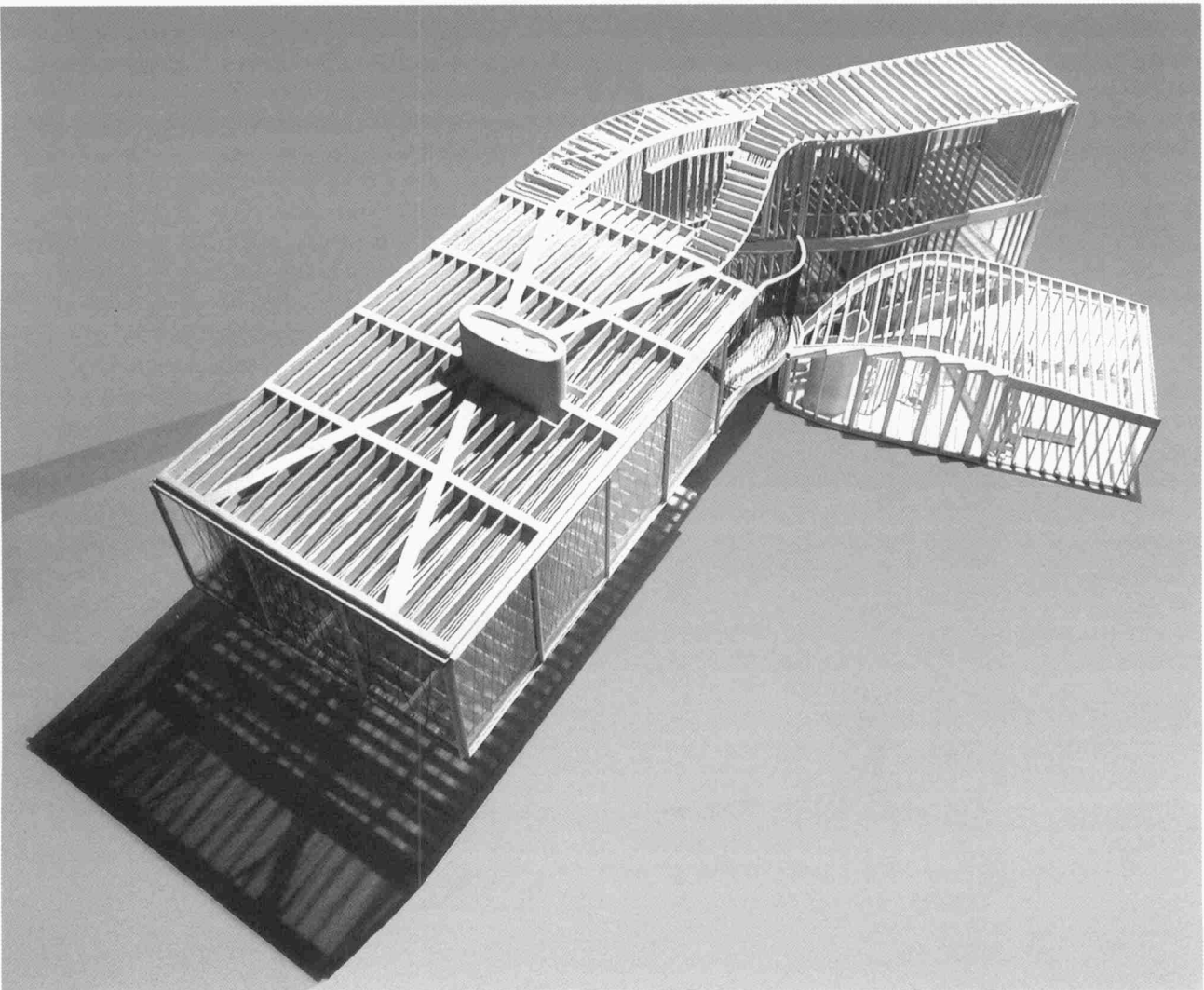
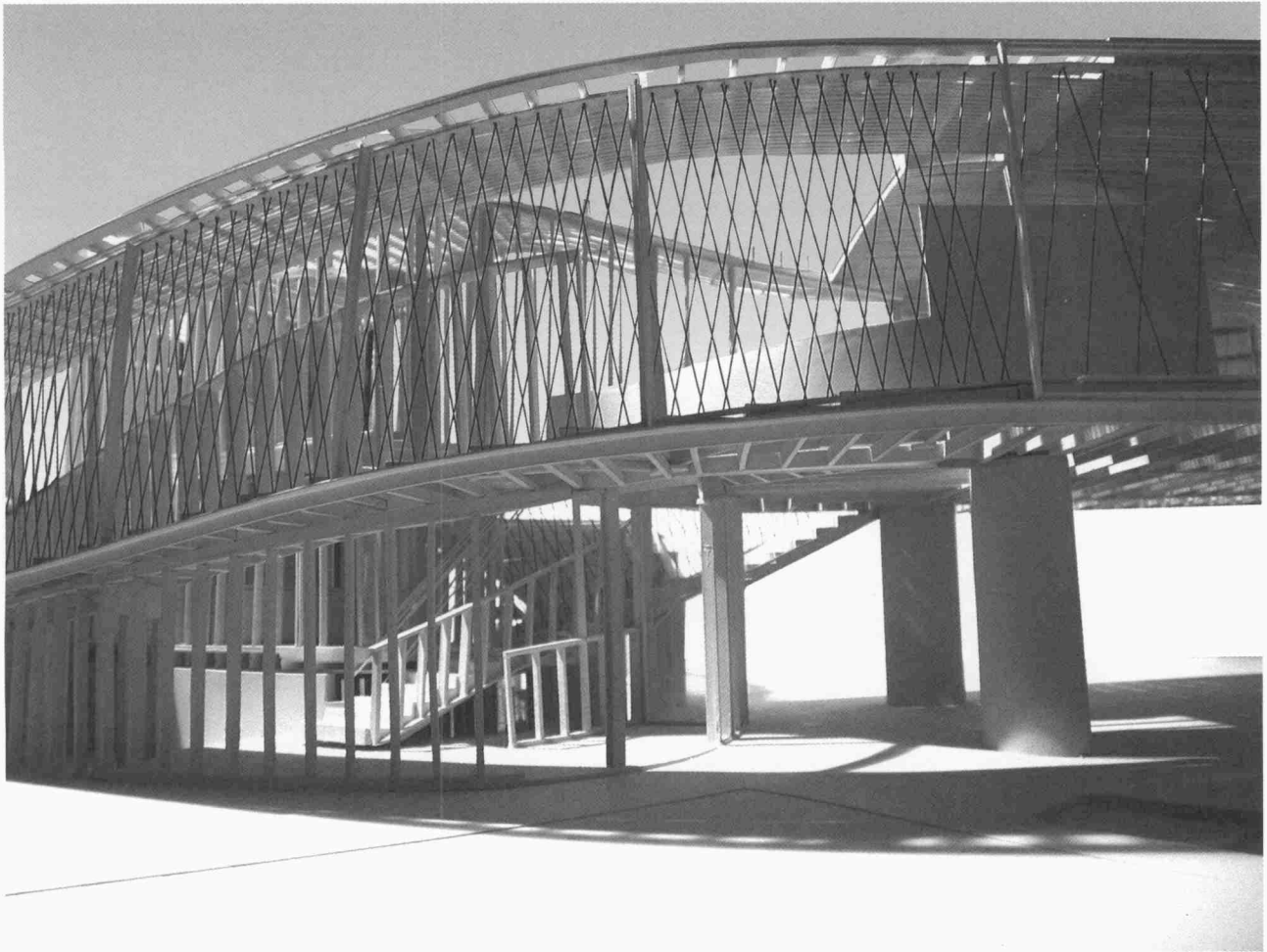
Cortes

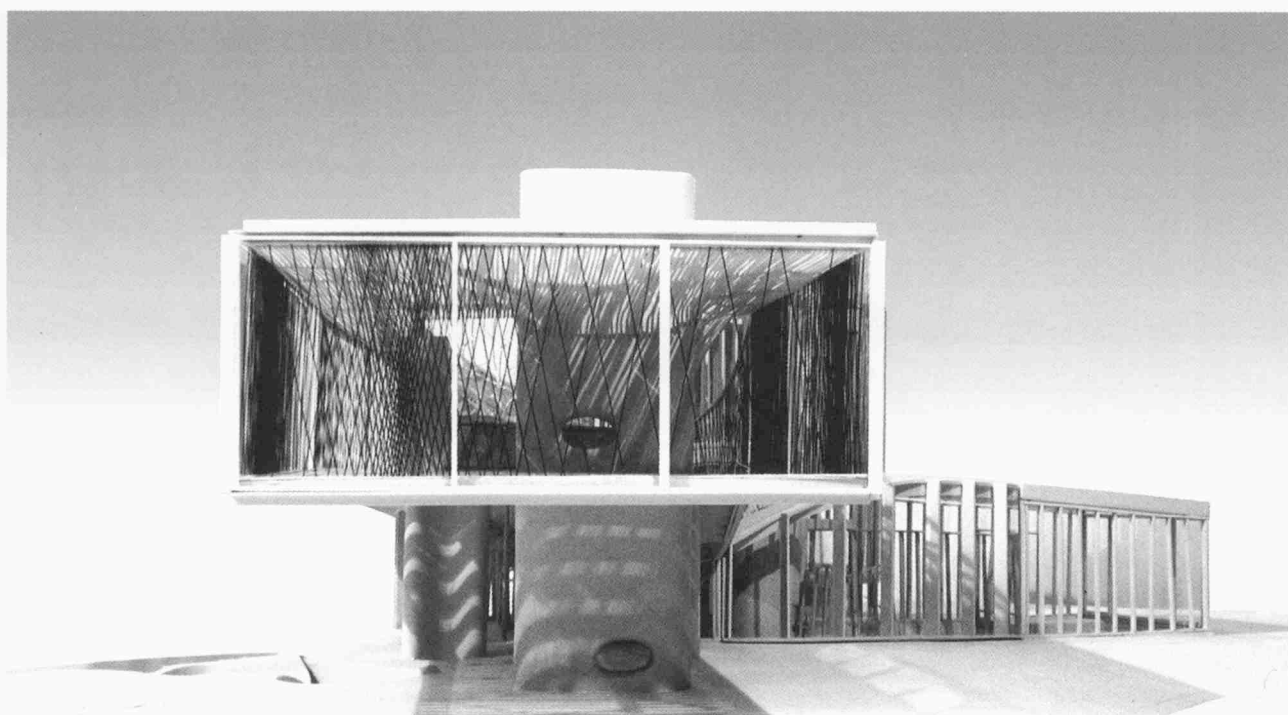
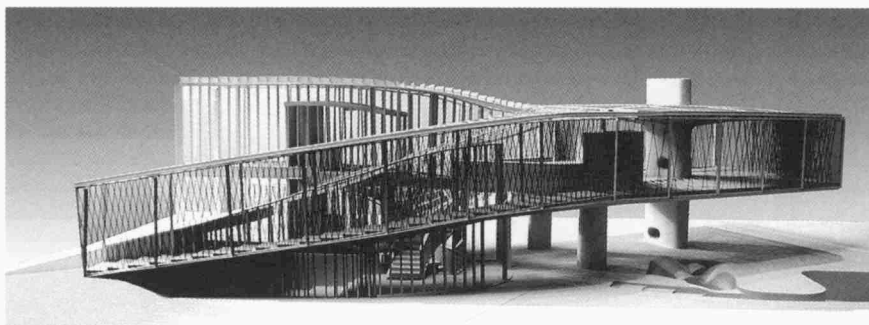
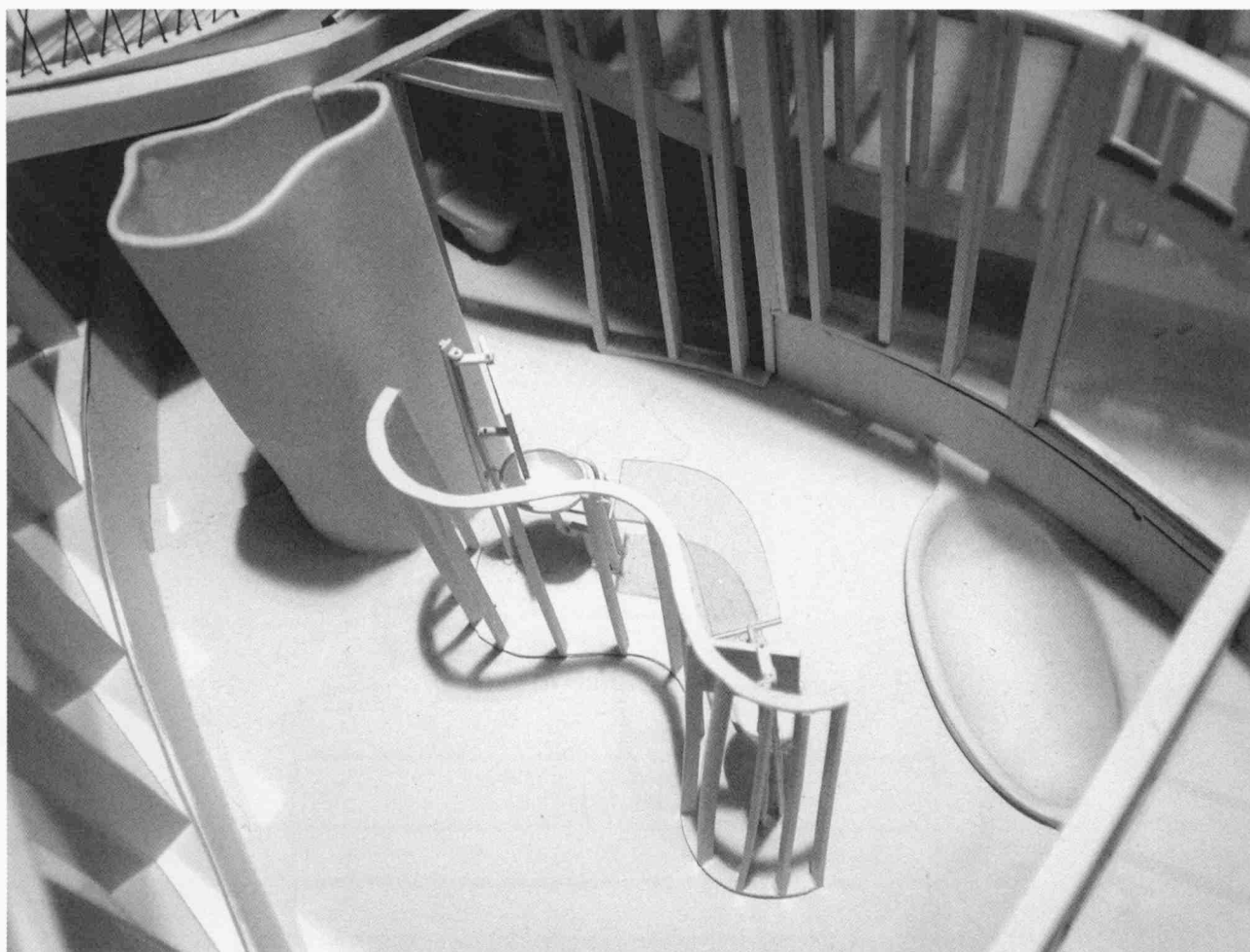


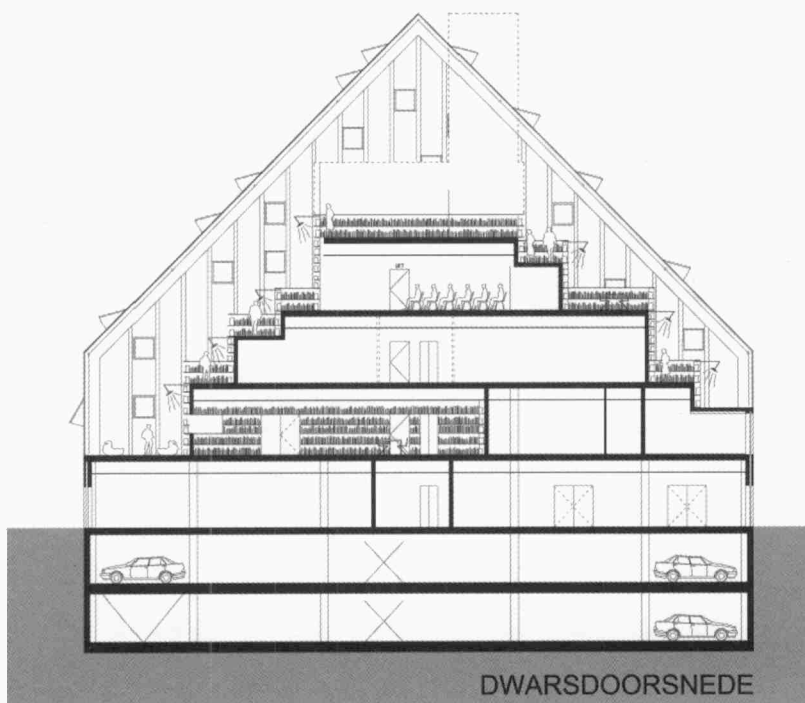
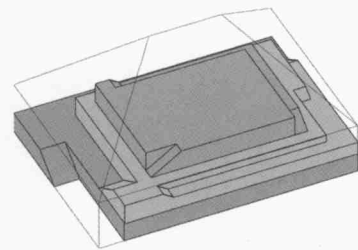
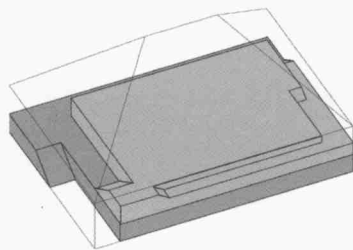
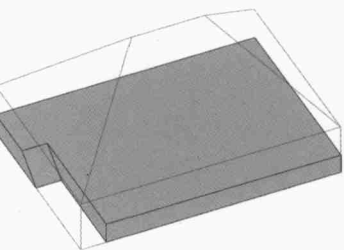
Planta primer piso



Vistas

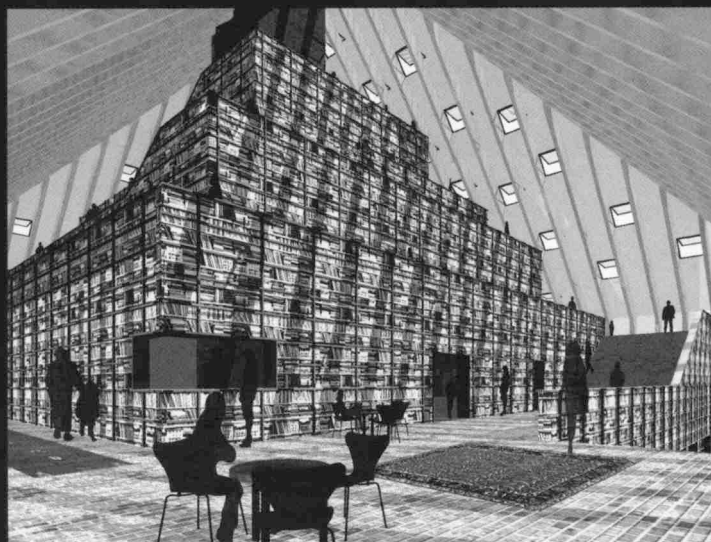






Biblioteca Pública Spijkenisse

MVRDV

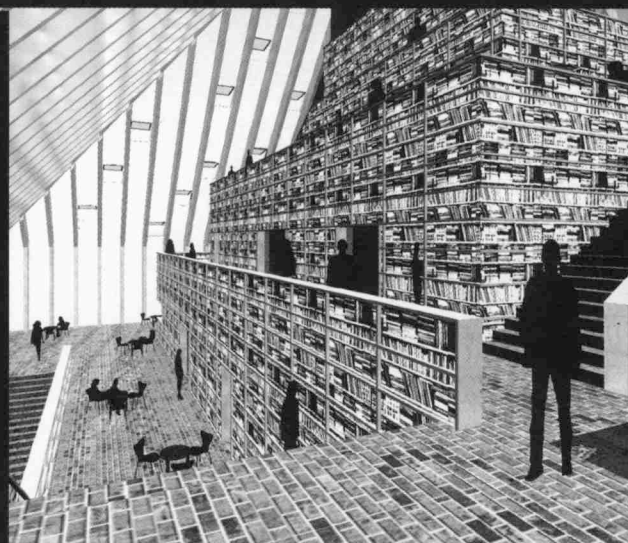
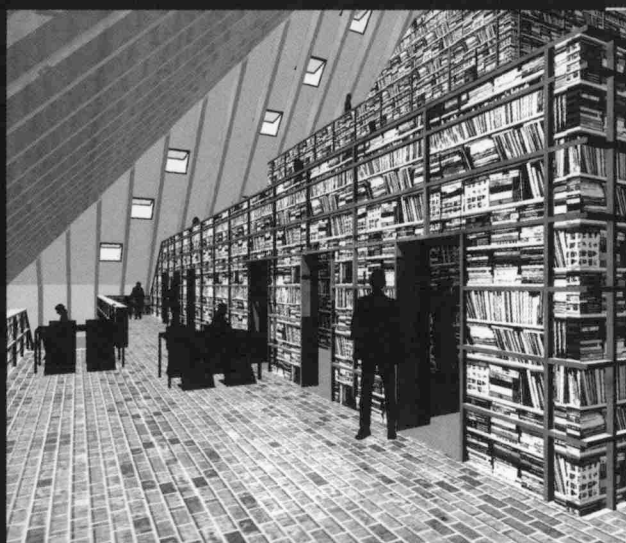
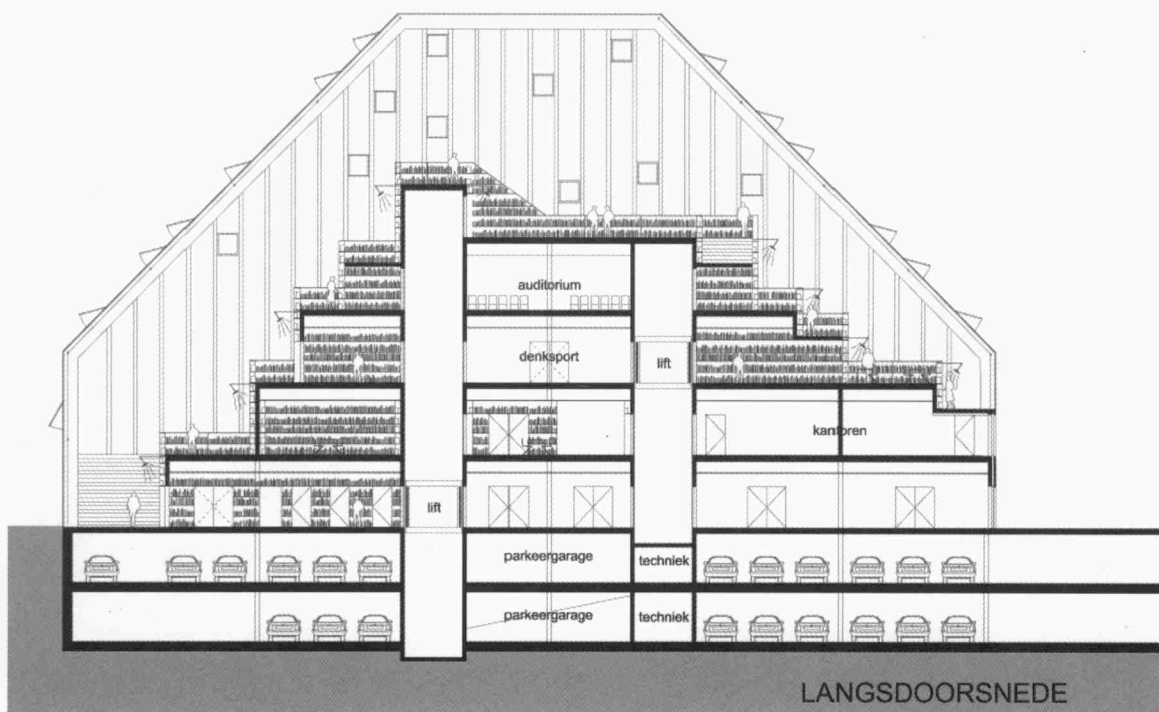
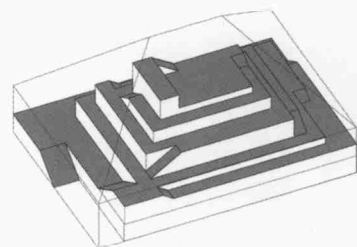
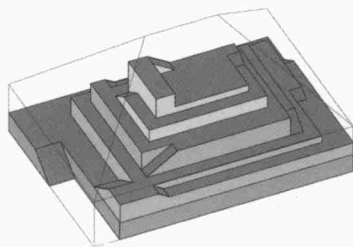
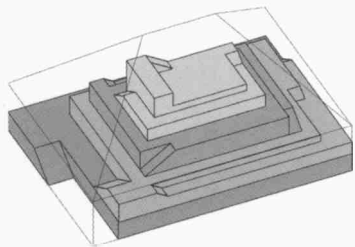


¿Cuál es el rol de una biblioteca pública en la era moderna de internet, librerías baratas y amazon.com? ¿Puede promoverse así misma y así reactivar su rol? ¿Que clase de edificio requiere? ¿Puede una biblioteca «abrirse» y mostrarse a sí misma al mundo exterior, manteniendo los requisitos prácticos y climatológicos?

Podemos hacer en Spijkenisse - el último suburbio, la ciudad del individualismo desconocido- la biblioteca mas notable, la más abierta. Una biblioteca que es un digno pico cultural en esta joven ciudad. Una ventana que expone conocimiento, información y cultura, mostrando literalmente las cualidades de la lectura.

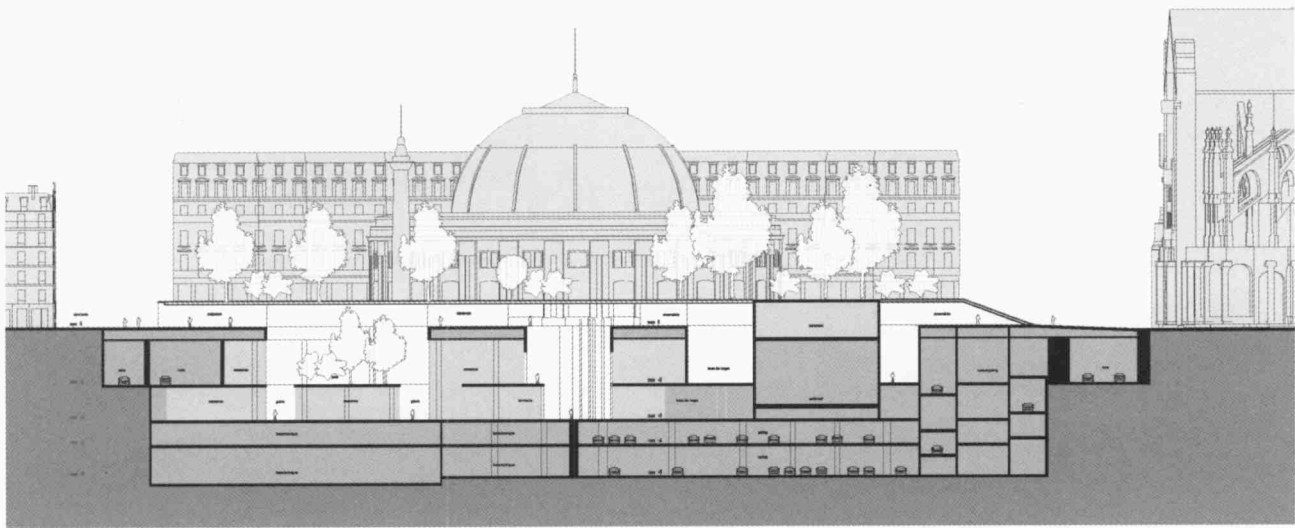
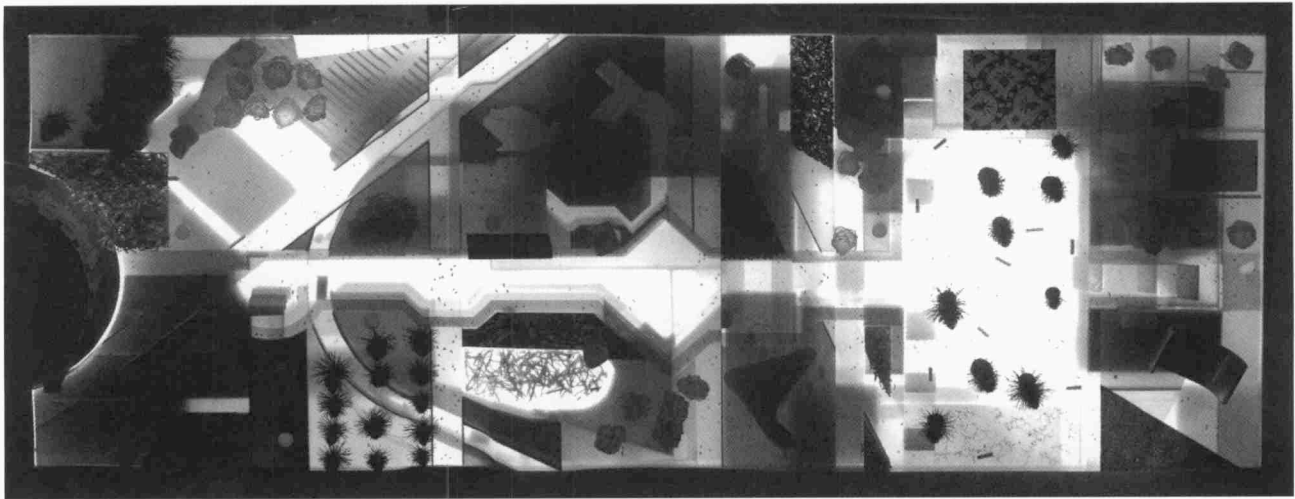
Se crea utilizando la envoltura urbana en su máximo espacio. Creando una fachada de 9 metros de alto, el edificio se mezcla con su entorno. La forma de la cubierta permite un volumen máximo desde el cual el edificio emerge como un faro dentro de la ciudad. Utilizando simples puntales de madera se crea un espacio gigantesco: una cáscara urbana en donde el programa específico puede moverse libremente, creando un máximo espacio literario.

En parte, la biblioteca Spijkenisse consiste en un programa «cerrado» como espacios comerciales, oficinas, salas de reunión, espacios de guardado, auditorio y toiettes, y una parte pública



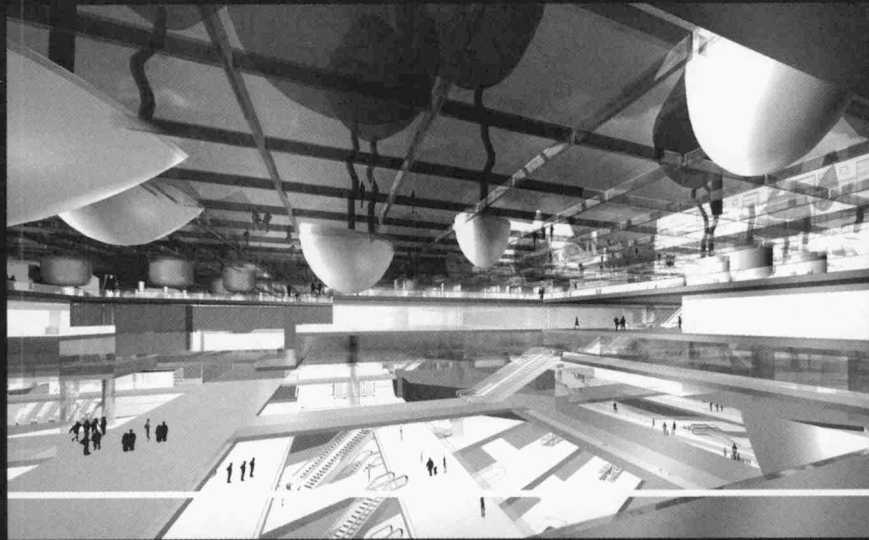
abierta en extremo: las salas de lectura y la colección. Montando cuidadosamente los diferentes elementos del programa, un curioso e intrigante montículo es creado utilizando la diferencia volumétrica de los elementos requeridos: en la planta baja los espacios comerciales, en el segundo piso cuartos de estudio, en el tercer piso el auditorio, en el cuarto un espacio de exhibición y en el quinto un salón de descanso y un ático para contar cuentos. En las plataformas pueden situarse los estantes, los asientos y los espacios de cuentos. Ubicando la estantería contra las paredes de las diferentes plataformas, se crea una montaña

de libros. Hasta los 1.80 metros, las paredes pueden ser usadas para mostrar la colección permanente. La estantería más alta puede ser usada para archivos, colecciones antiguas, carteles, información y tecnología. Desde aquí pueden abrirse escaleras móviles y plataformas. Las puertas abren las funciones inmersas dentro de la montaña. Creando alcobas se pueden sumar estanterías extras, ofreciendo intimidad y privacidad. Conectando las plataformas con las escaleras se crea una ruta vertebral hacia la cima de la montaña, desde donde uno puede tener una vista panorámica sobre la ciudad. Así se crea una moderna Torre de Babilonia ■



Remodelación de Les Halles

Paris, Francia
MVRDV



<i>Cliente:</i>	SEM Centre, Paris
<i>Ubicación:</i>	Paris
<i>Condición:</i>	Concurso por invitación - finalista
<i>Fecha:</i>	2003-2004
<i>Superficie:</i>	360.000 m2 Programa Mixto
<i>Co-arquitectos:</i>	AA Feraru, Paris
<i>Arquitectura de paisaje:</i>	West 8, Rotterdam
<i>Ingeniero estructural:</i>	Ove Arup Amsterdam
<i>Servicios:</i>	ALTO Paris con Trouvin Serequip

El Mercado Les Halles fue demolido en los '70 y reemplazado por uno de los primeros «Grandes Proyectos». El forum Les Halles, un enorme mega edificio enterrado que posee un programa diverso distribuido en cinco niveles como un centro de compras, una pileta de natación, un conservatorio, cines, biblioteca, una mediateca, oficinas de servicios públicos, circulaciones subterráneas, y en el nivel mas bajo, la estación de trenes mas transitada de Europa con 100 millones de usuarios por año. Esta estación es la entrada más importante a Paris. El sitio no tenía conexión urbana con sus alrededores, el parque era inseguro y nunca encajo como el espacio



Nouveau programme au niveau de la rue

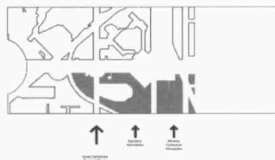
Programme culturel et sportif



Programme services publiques



Programme pole des images et musique



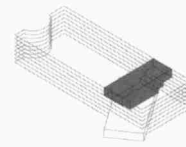
Programme commerces



Programme commerces

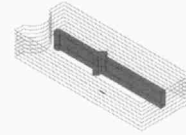


Niveau 0

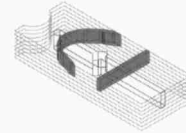


Ouvertures

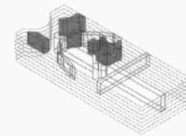
Volume sur la gare



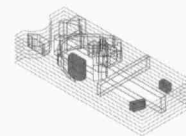
Volume de l'Âxe



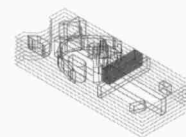
Volume Voirie et Petite Boucle



Volume Forum des Images.
Piscine. Portes du Jour et du Louvre



Volume dans les Commerces:
Rue de la Boucle . FNAC et H&M



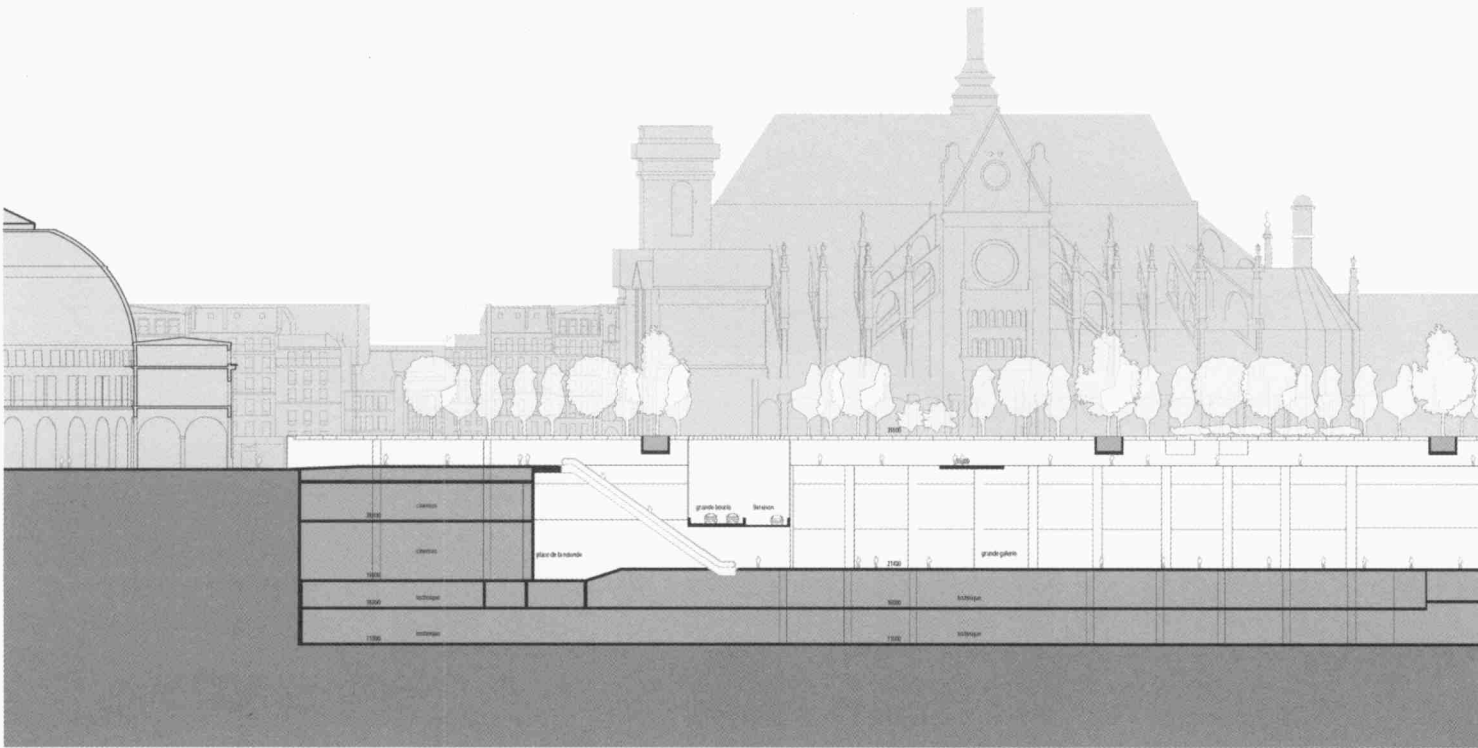
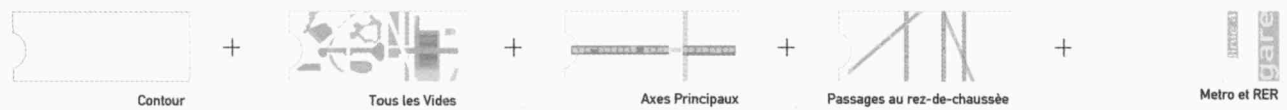
Volume Ligne M4



público parisino más grande. El centro de compras era oscuro y confuso, mientras que la estación era pequeña y caótica. En oposición a la tradición francesa de «grandes proyectos», el proyecto intenta vincular los requisitos de la diversidad de actores urbanos, cada uno con su propia ambición. ¿Cómo aspirar a algo grande con «pequeñez»? ¿Como orquestar estos «pequeños proyectos»? ¿Como darles dirección? «Encolando» todas las intervenciones solicitadas, cada una con su propio carácter, presupuesto y tiempo, estos proyectos pueden transformarse en una «amalgama colaboradora»: como una ventana de vidrio coloreado, un vitraux:

la tradición de realizar algo grande con pequeñas piezas. Cada una de ellas diferente, todas juntas haciendo una. Extrayendo precisamente todos los accesos necesarios, un valle escondido es descubierto, una joya oculta, un «object trouve». Cubriendo el valle con una cubierta de vidrio, se convierte en un hall. Un hall que refleja la historia del lugar, resultando un espacio maravilloso justo sobre el hall: un jardín de vidrio, regido e iluminado desde abajo. Una gran plaza, que muestra y esconde tesoros y revela las grandes cavidades de una ciudad profunda. Abriendo la actual estación tanto hacia las vías como hacia

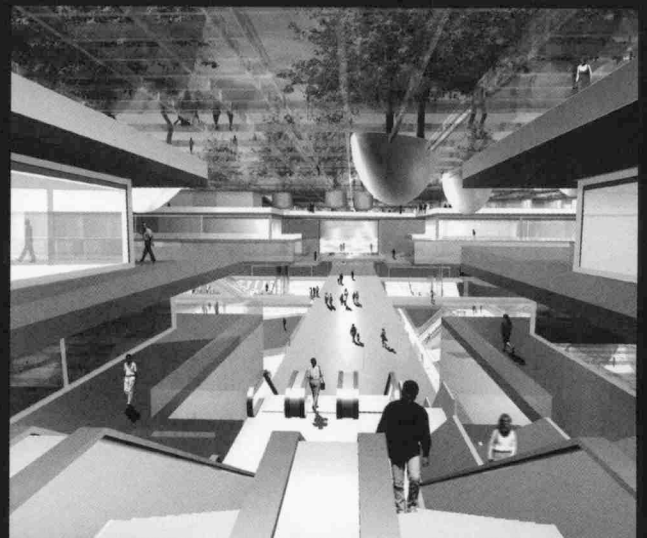
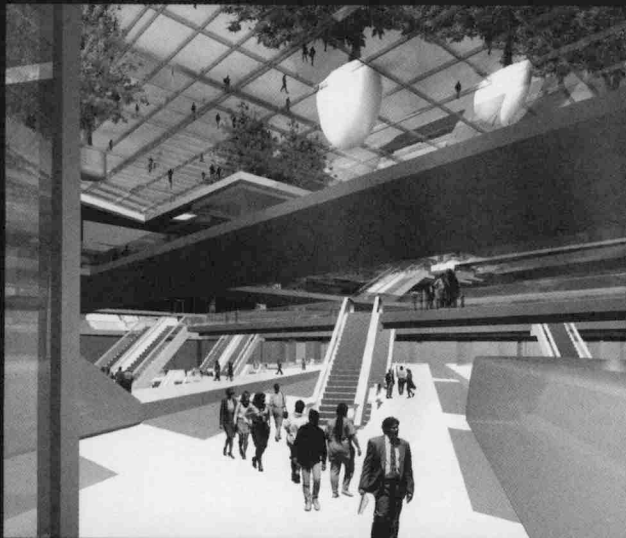
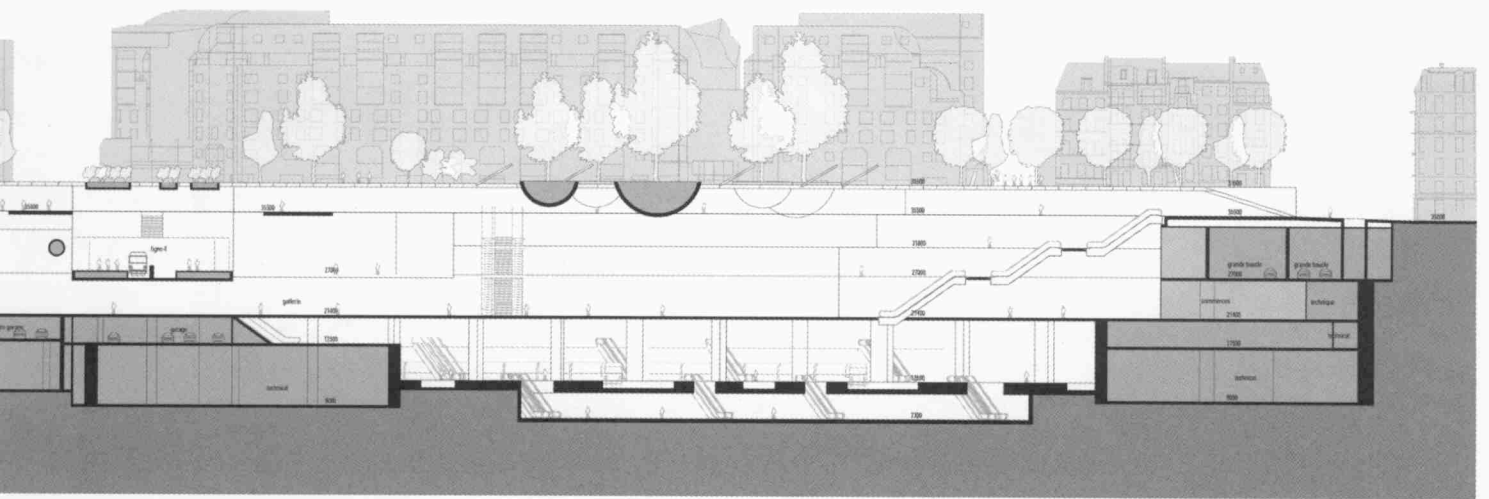
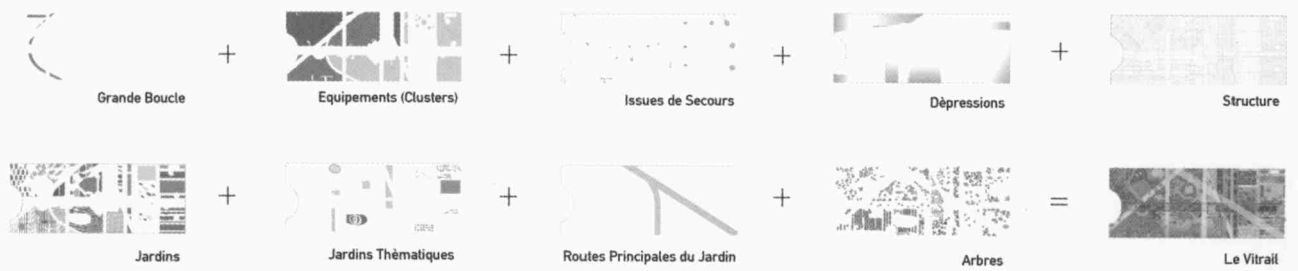
Le Vitrail



el cielo, luz y espacio penetran en ella. Las plataformas serán renovadas: las vías son re-direccionadas para optimizar el espacio y para simplificar el sistema entero. En el mismo sentido, los accesos a la estación son rediseñados para un flujo libre y directo de los visitantes.

La actual desorientación dentro del Forum es resuelta con la creación de un eje de circulación principal. El acceso en cascada a todos los niveles está ubicado al final del eje. Al mismo tiempo, el eje es abierto hacia el cielo, dando un acceso de luz natural para mejorar la iluminación del mundo subterráneo. Otras aperturas cuidadosamente estudiadas,

«bombardean» el espacio interior con luz solar directa. En el nivel 0 la grilla urbana existente es restituida manteniendo la misma orientación que las calles circundantes. Grupos de programas similares «emergen» de las calles circundantes. Este nuevo nivel será usado más adelante por la plaza como un podio, un podio para actividades urbanas. Teatros, valles, rampas y escaleras acceden a la plaza. Al mismo tiempo son creadas nuevas fachadas. Estas fachadas restituyen la situación previa de las calles de París, «desarticuladas» por la operación de los '70. Diferentes programas requieren diferentes cubiertas: algunas



son completamente transparentes, algunas están cubiertas por césped, árboles, arbustos, metal, vidrio con diferentes texturas y colores... Cada material representa un uso diferente. La plaza se convierte en un mosaico que resuena los deseos de un mundo subterráneo. Se convierte en la fachada de este Nuevo mundo: un vitraux horizontal: una ventana de iglesia de la densa ciudad subterránea tridimensional.

El vitraux permite una construcción sobre la superficie de la plaza y mantienen el espacio libre para la ciudad densa. Es un vacío que permite la celebración de importantes eventos

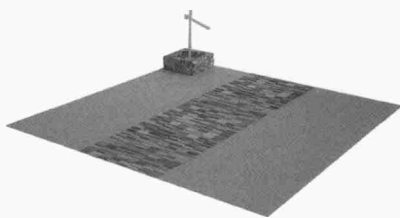
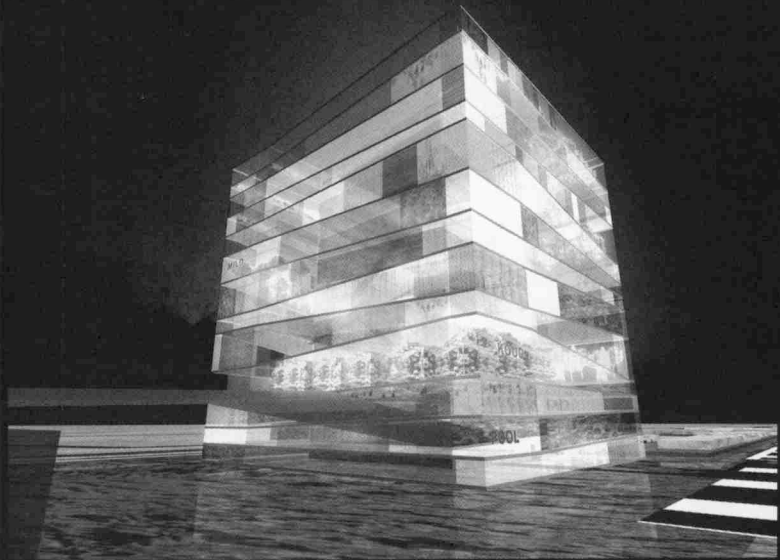
y espera por nuevos programas futuros. Es un espacio «latente» más que uno terminado (un vacío para el futuro), una pista de baile para una nueva generación ■

Traducción: Pablo Remes Lenicov



Floriade

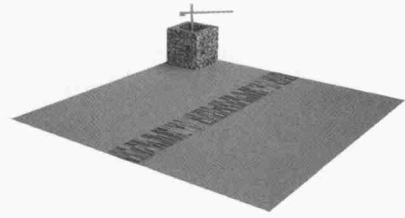
Rotterdam, Holanda
MVRDV



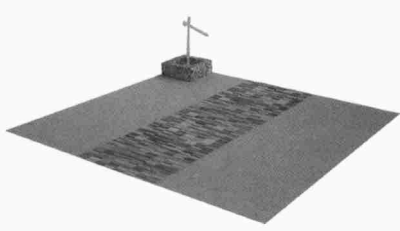
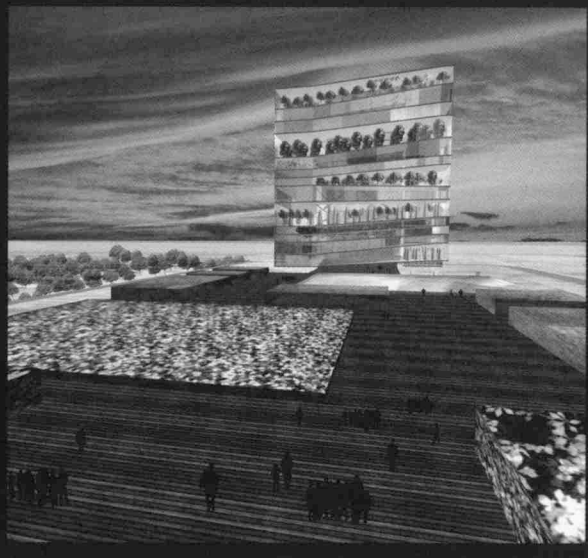
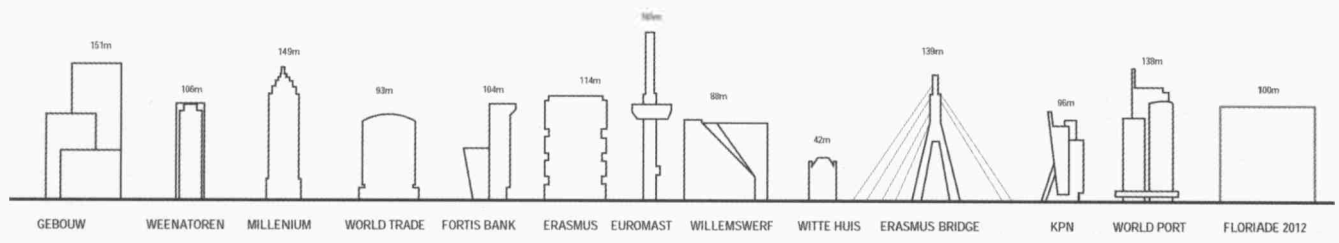
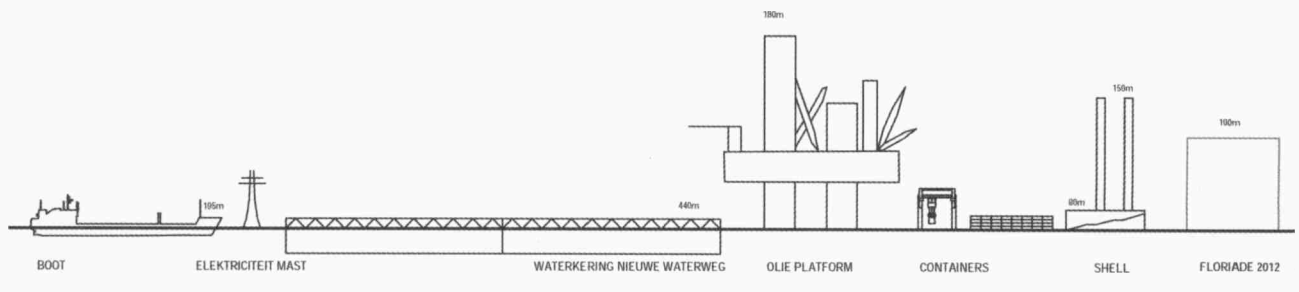
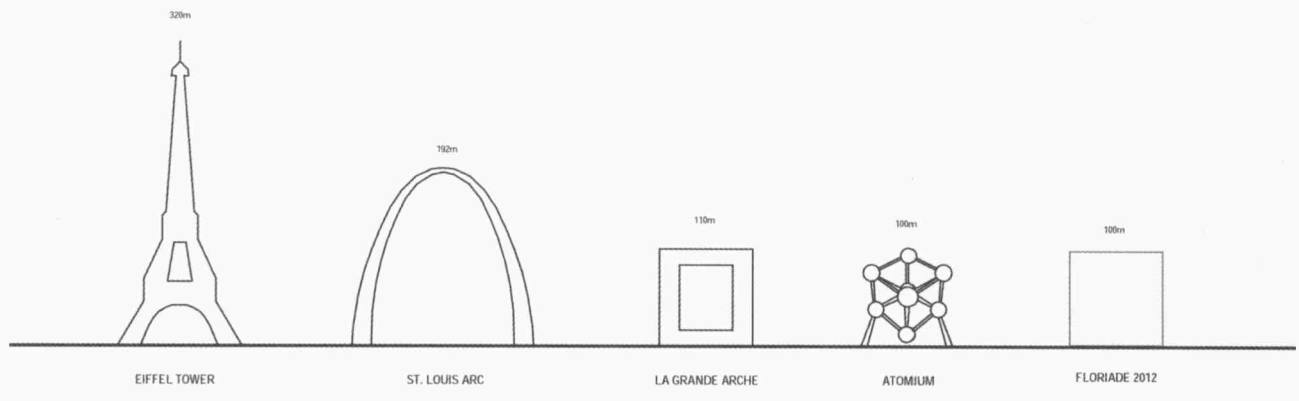
CON SPREIDING



CLUSTERING



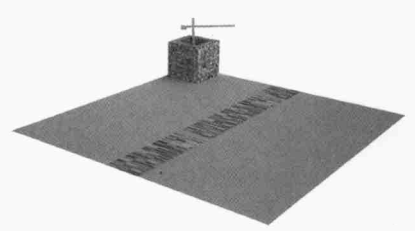
CONCENTRATIE 1



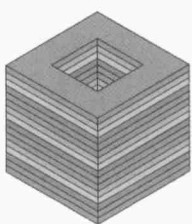
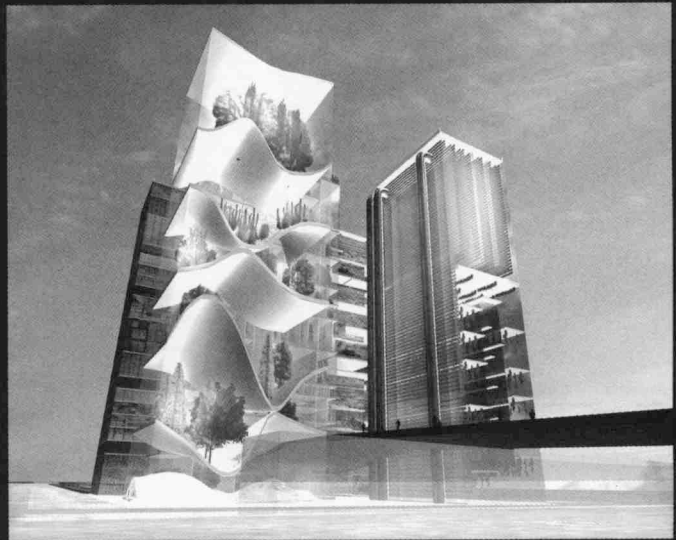
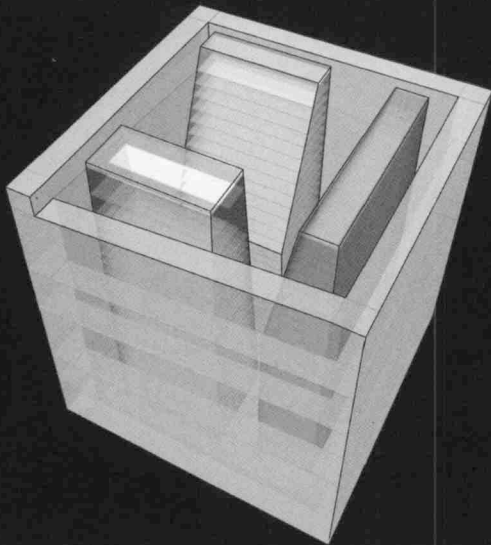
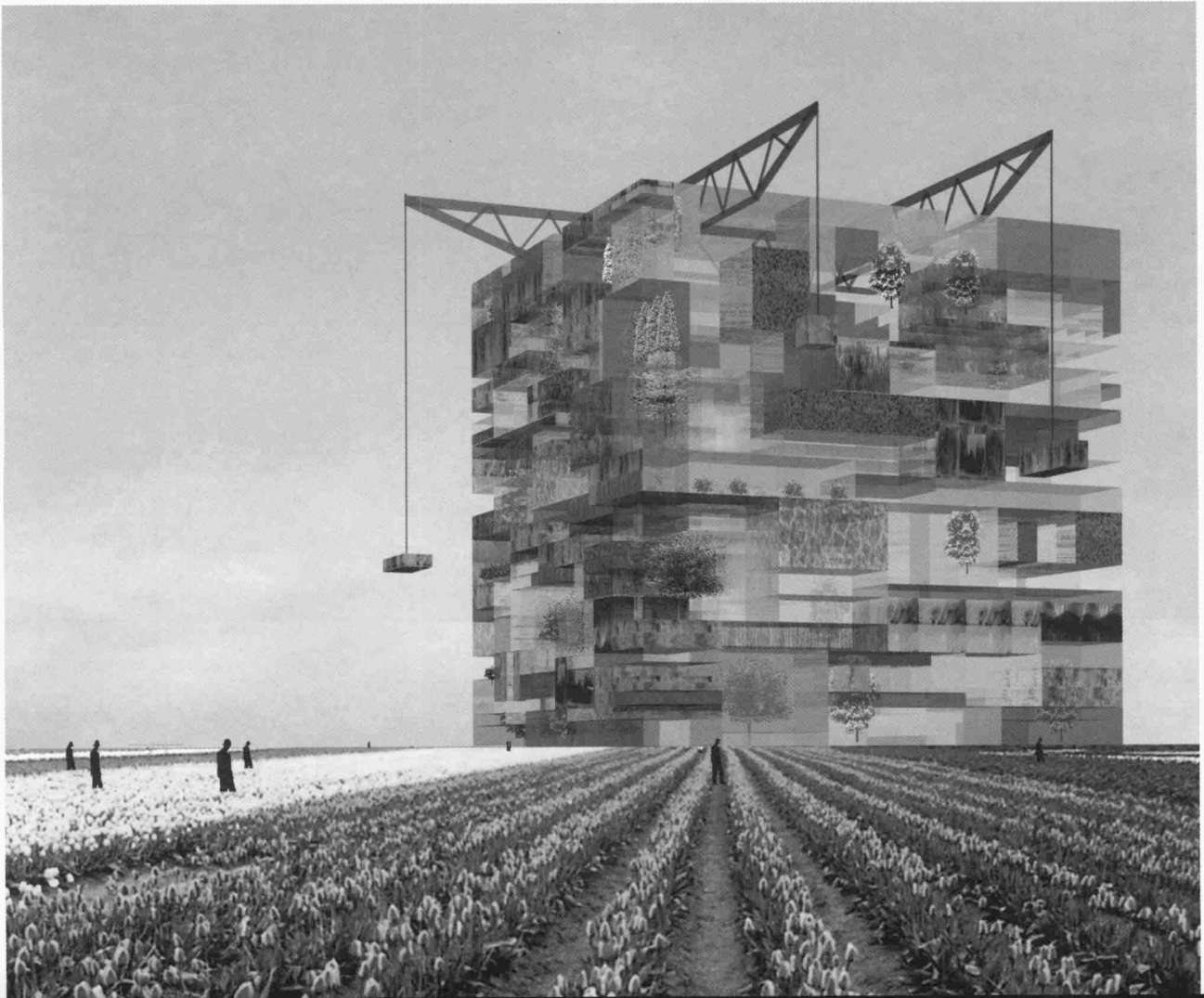
CONCENTRATIE 2



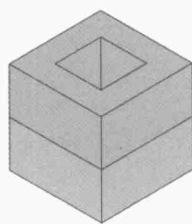
CONCENTRATIE 3



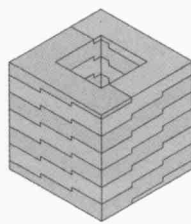
CONCENTRATIE 4



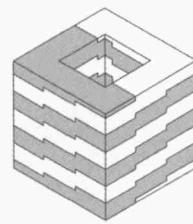
PROGRAMMA ALS BAND



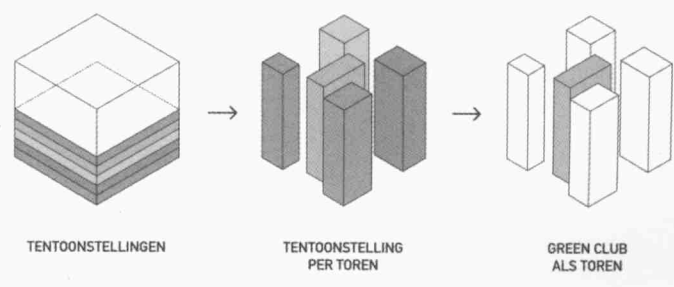
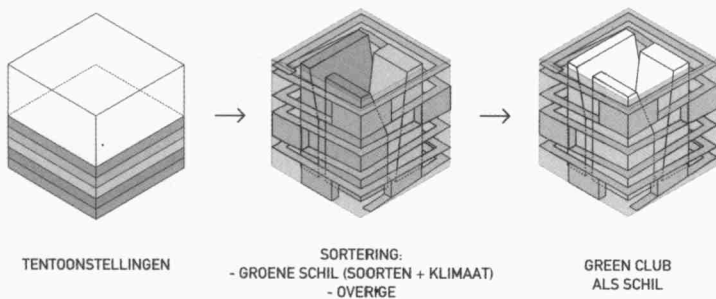
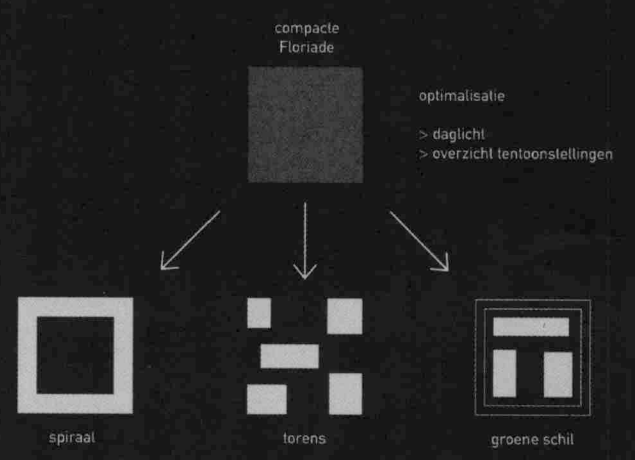
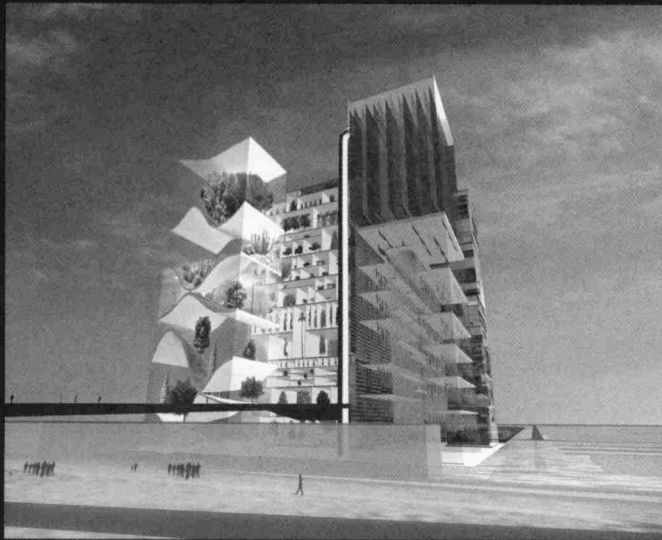
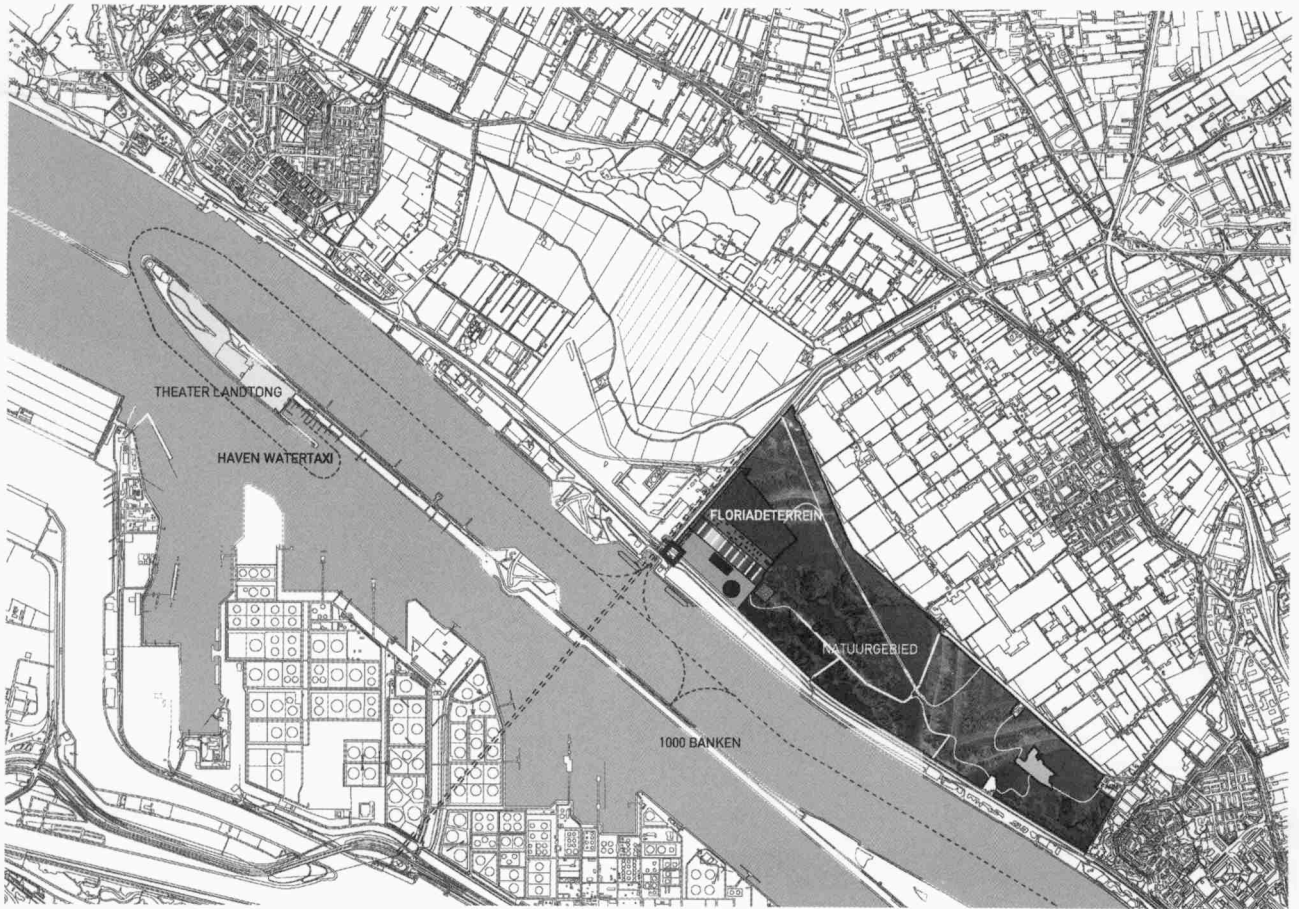
SORTERING:
- SOORTEN + KLIMAAT
- OVERIGE



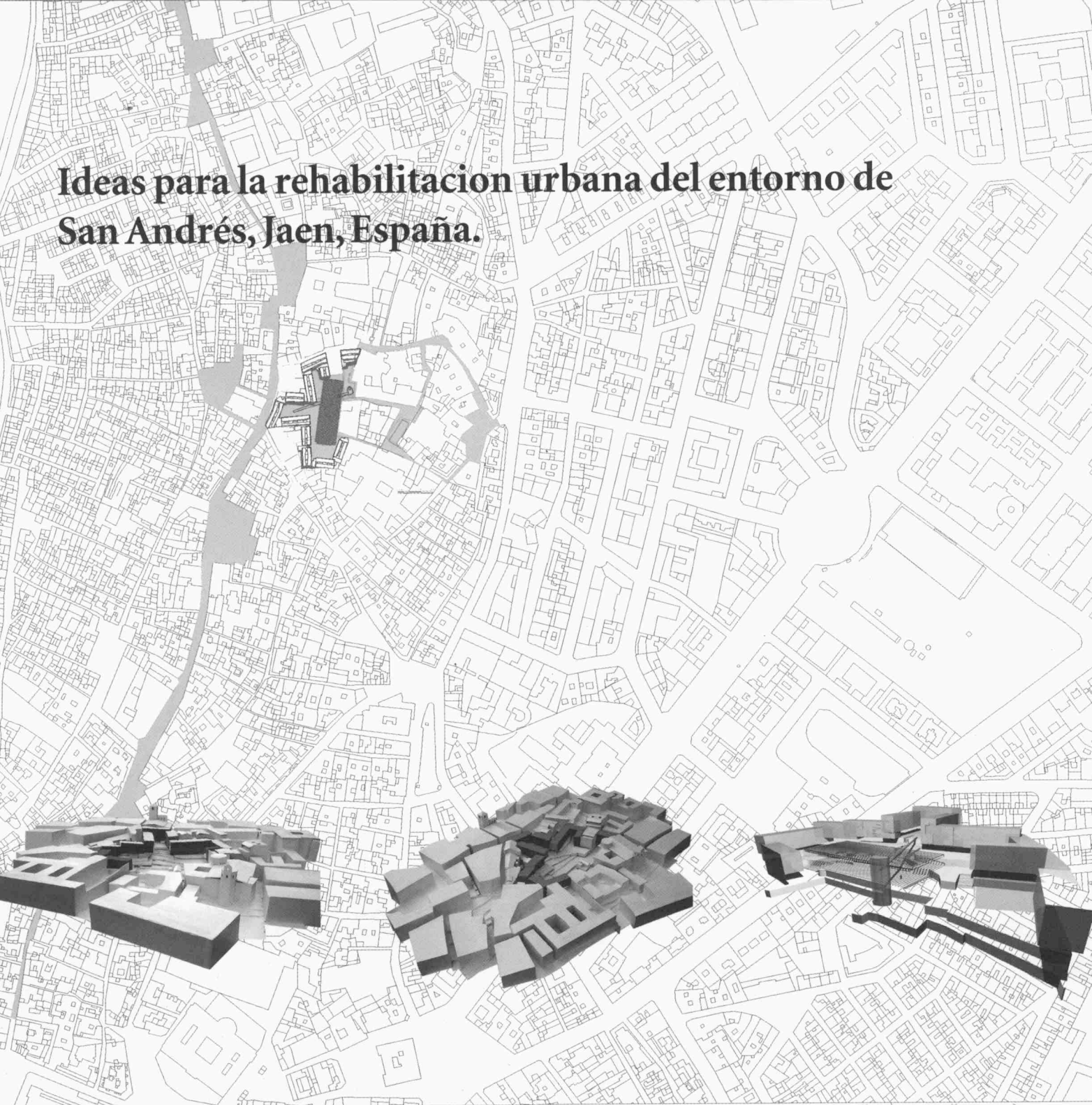
DUBBELE SPIRAAL ROUTE



GREEN CLUB
ALS SPIRAAL



Ideas para la rehabilitación urbana del entorno de San Andrés, Jaén, España.



0 m 50 m 100 m 250 m

2da MENCIÓN CONCURSO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA.

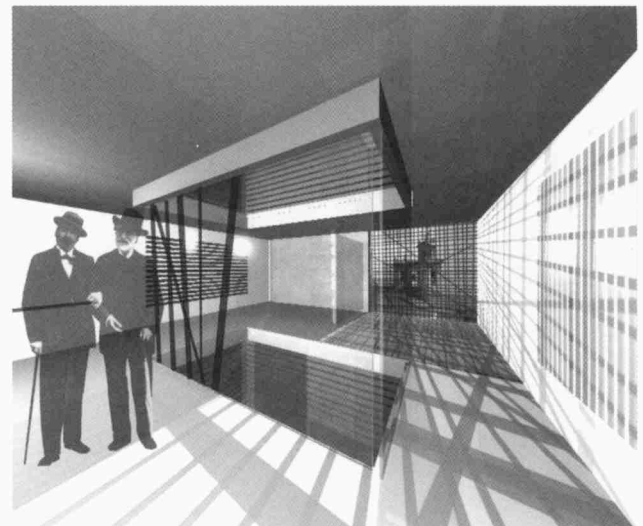
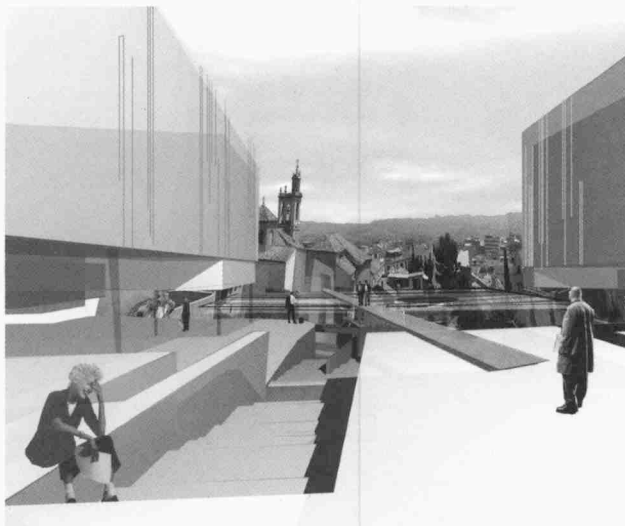
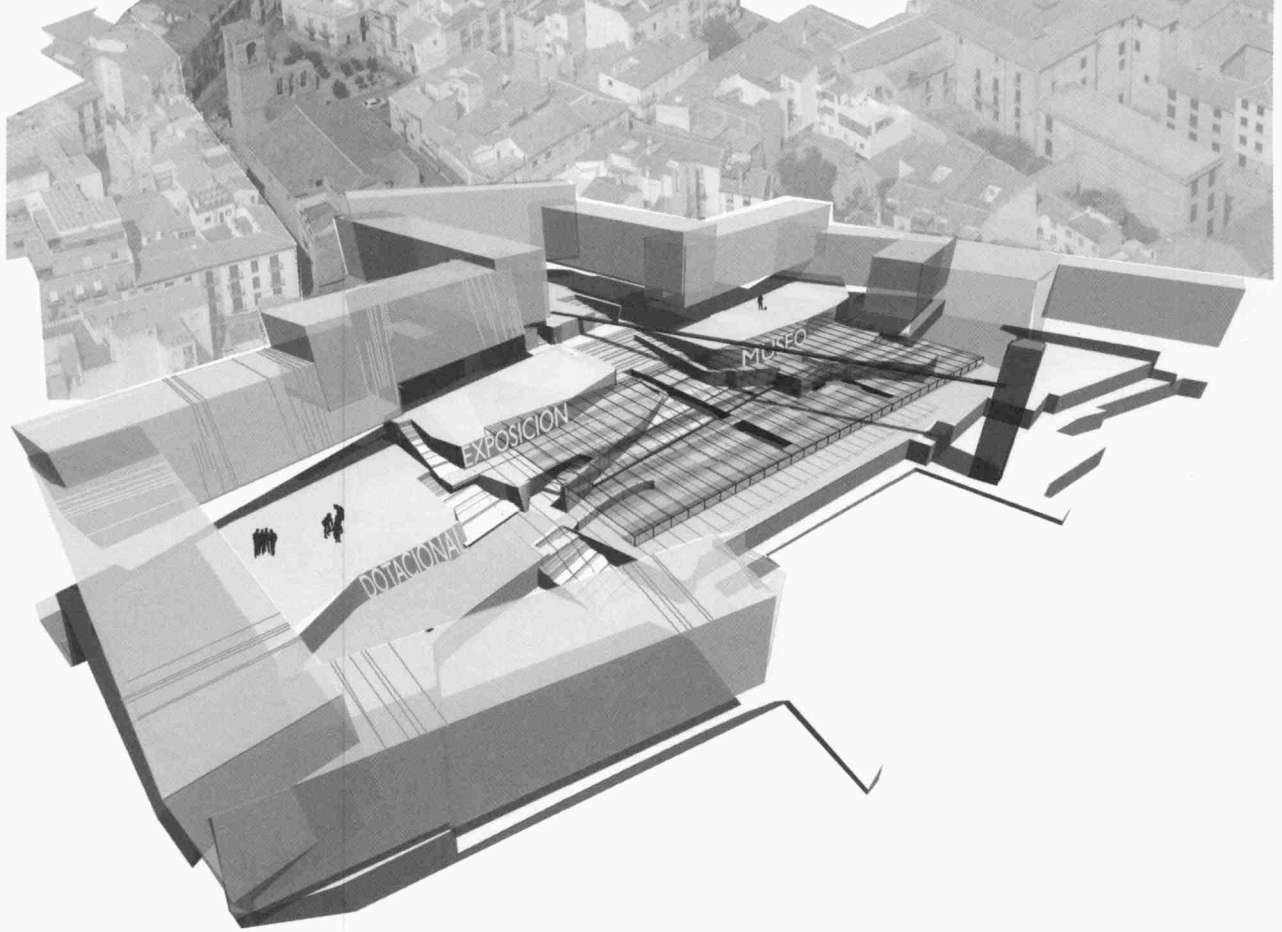
PROMOTOR: La Consejería de Obras Públicas y Transportes a través de la gestión de la Empresa Pública de Suelo de Andalucía. AUTORES: Equipo platense: Arq. Ricardo **Ripari**, Arq. Alejandro **Gutiérrez**, Arq. Oscar **Lorenti**, Arq. Ignacio **López Varela**, Arq. Juan Marcos **Basso**, Arq. Carlos Manuel **Menna**. COLABORADORES: Arq. Ana **Senosiain**, Santiago **David**, Alejo **Cardos**. MAQUETA: Juan **Menna**, Arq. Gabriela **Meroni**. DESPACHO DE ESPAÑA: (asociado) Arq. Adrián **Mallol** (fau/UNLP) (BSM arquitectes), con su colaborador Manel **Yeste**.

Objeto del concurso

El objeto es la ordenación del ámbito del APA III del Plan General de Jaén. La actuación propuesta consistirá en el diseño de un conjunto de viviendas de protección pública, un aparcamiento subterráneo, un edificio para equipamiento Municipal y los viarios y espacios libres públicos resultantes de la ordenación general.

Esta intervención se encuadra en la futura ÁREA DE REHABILITACIÓN CONCERTADA del Casco Histórico de la ciudad derivada del Plan Andaluz de Vivienda y Suelo 2003-2007, que promueven la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Jaén con el objetivo de revalorizar el patrimonio arquitectónico y mejorar las condiciones de vida de los vecinos del centro.

Destacan entre sus intenciones la recuperación y revitalización urbana con la mejora de la accesibilidad y dotación de plazas de aparcamientos mediante la apertura de nuevos viales y la construcción de viviendas para atraer a determinada



población donde antes existían antiguos solares, además de la construcción de equipamiento de barrio. Todas estas medidas se verán reforzadas al declarar Área de Rehabilitación Concertada el casco histórico. La presente actuación, de gran trascendencia en el casco, puede servir de referencia en la forma actual de intervenir en un centro histórico, desde una empresa pública.

Introducción

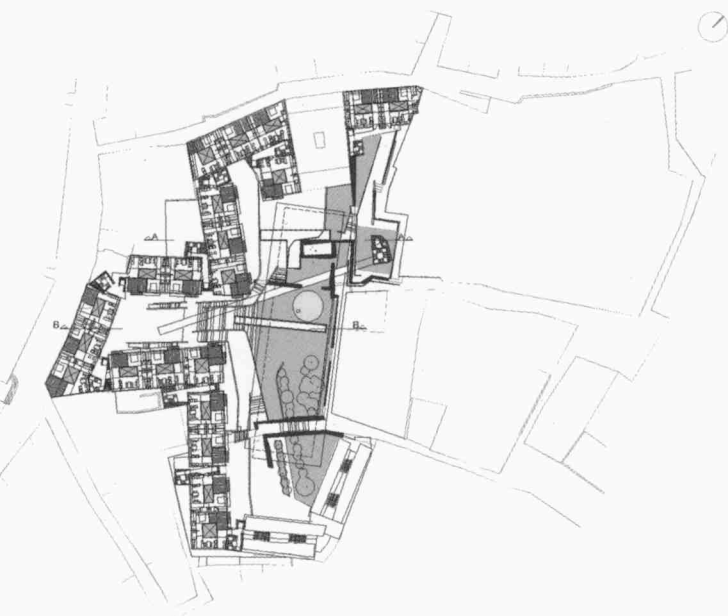
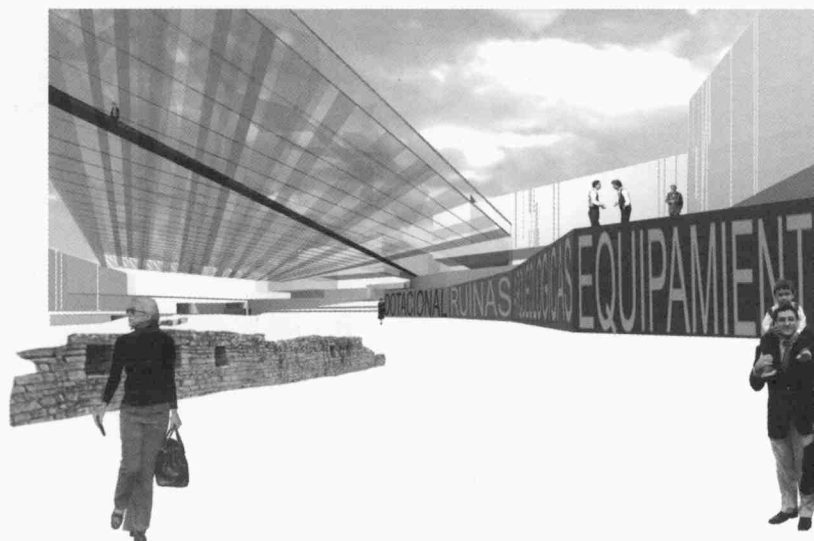
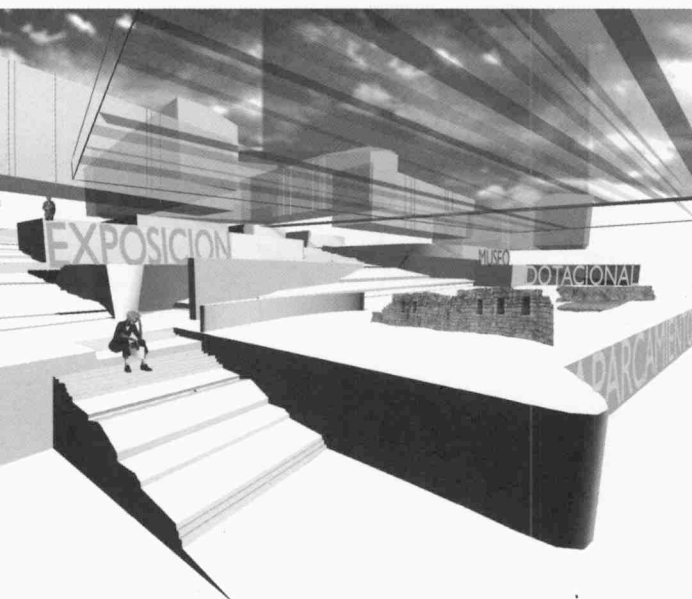
Definimos el espacio en función de los seres humanos que lo usan, que lo viven, lo disfrutan, lo recorren y lo dominan. Este espacio «humanizado» se crea y recrea cotidianamente en nuestras acciones, pero no por ello debe reducirse a un simple reflejo de lo social y lo cultural. El «espacio humanizado» no es un simple contenedor de hechos sociales, ni un medio homogéneo, indiferenciado, simple abstracción geométrica. Existe una relación dialéctica entre espacio, sociedad y cultura. Las situaciones locales, propias, le confieren identidad al lugar.

La propuesta

En la intervención propuesta se compagina la protección de los restos arqueológicos -la Historia- con el desarrollo de la ciudad actual -el Futuro-, creando un binomio ciudad antigua - ciudad contemporánea donde una no excluye a la otra, conviviendo juntas. Este equilibrio se logra a base de integrarse en un nuevo ámbito: el parque arqueológico-urbano, rejerarquizando el barrio de San Andrés.

Implantación

Parcela fuertemente condicionada. Decisión básica: obtener el máximo de iluminación y ventilación natural para las viviendas, y conseguir el máximo de metros de fachada posibles, a partir de la idea de patio como elemento de composición básica. El proyecto se organiza entonces alrededor de un patio central abierto, el cual funciona como



Planta 1.

10m 5m 0 10m 20m



Planta 2.

10m 5m 0 10m 20m

pulmón aglutinador del conjunto. El tema del «patio» se retoma en la definición de las células, haciendo girar toda la vivienda en torno a pequeños patios interiores, que actúan como «chimeneas solares» y favorecen la ventilación natural. El conjunto de viviendas se organiza a partir de la decisión de recostarse sobre los bordes perimetrales del terreno, de tal modo de generar una gran área de carácter público en el centro, brindando un espacio significativo, donde conviven las ruinas con la vida de la ciudad.

Las viviendas se organizan en hileras, agrupando dos o tres unidades de vivienda por rellano. Los distintos núcleos se van adaptando a los diferentes niveles del terreno. El acceso a los mismos se realiza desde las plantas bajas libres. Cada vivienda se organiza con un doble esquema de patios: uno central, en torno al cual se desarrolla la vivienda; y otro a fachada, que cuenta con un postigo corredizo para tamizar la luz solar. Parque arqueológico: una gran pérgola genera un umbráculo, que alberga y protege al parque arqueológico y sus usuarios. El agua que lo recorre a modo de acequias culmina conforman-

do un gran estanque, el cual aporta humedad ambiental. Accesibilidad vehicular: doble acceso, por calles Martínez Molina y San Andrés. La plaza de aparcamiento se encuentra en niveles inferiores, para minimizar su impacto sobre los restos arqueológicos.

Sostenibilidad

Tratamiento bioclimático a dos niveles:

1. Facilidad de mantenimiento / deconstrucción futura, con materiales energéticamente responsables y de bajo consumo.
2. Ahorro energético con sistemas bioclimáticos mixtos, y sistemas activos de bajo costo, de probada eficacia:
 - Sistemas de carpintería exterior tipo SAV (solar-acústica-ventilada), que actúan como pequeñas « bombas de calor» pasivas verano-invierno gracias a una cámara de aire ventilada -la cual funciona como un acumulador de calor- con un motor que expulsa hacia el exterior o hacia el interior el aire recalentado, disminuyendo considerablemente la cantidad



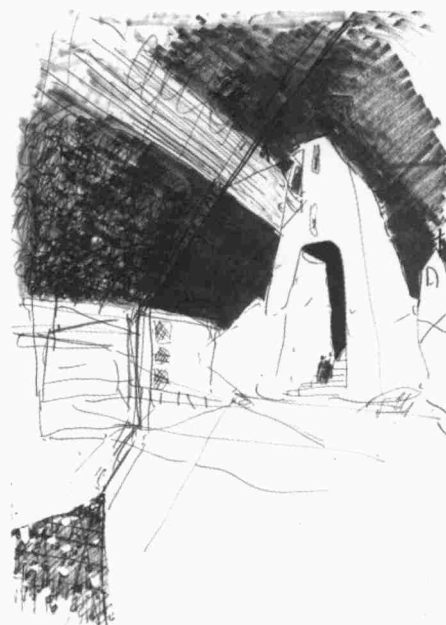
Planta 3.



Planta 4.

de energía necesaria para acondicionar el ambiente.

- Generación de electricidad por paneles fotovoltaicos, que a su vez funcionan como elementos sombreadores de los patios interiores en verano. Esta electricidad revierte en la red general vendida a un precio subvencionado, que permite una amortización más veloz de la inversión inicial.
- Agua caliente sanitaria y calefacción por caldera de microcondensación para obtener la temperatura adecuada con un mínimo consumo energético.
- Calefacción por suelo radiante, ya que al funcionar con una temperatura menor de circulación del fluido se optimiza el calor generado por la caldera.
- Separación de aguas negras y pluviales, por circuitos independientes.
- Domótica: control de carpinterías SAV, y control automático de iluminación general, en función de los requerimientos.
- Canalizaciones de fontanería de polietileno, saneamiento en polipropileno.
- Pinturas y barnices de pigmentos naturales ■





Hospital de Pediatría de Tandil

Javier H. Rojo, Patricia E. Basso, Roberto O. Guadagna

Antecedentes

El llamado a concurso tuvo por objeto el desarrollo del Proyecto para construir el Hospital de Pediatría tomando como base las actuales instalaciones de dependencias de Salud Mental del Municipio, localizadas en la manzana abarcada por las calles Uriburu Sur, Alem, Pellegrini y el futuro Pasaje Santa Ana, que será abierto simultáneamente con la construcción del nuevo hospital. Con ese objeto se proveyó a los concursantes los planos del edificio mencionado y de croquis preliminares base para el anteproyecto, que implicaba definir locales (programa de necesidades) y áreas individuales y de circulación, cuya sumatoria determinaba el área total que el Hospital de Pediatría dispondría (diferenciando según se reciclara, área de Salud Mental, o se construyera a nuevo, el resto de la construcción).

Por lo expuesto se pudo, dentro del Programa de necesidades, determinar cuales sectores (médicos, administrativos o de servicios), se localizarían dentro del nuevo edificio y cuales sectores abastecerían al nuevo edificio desde el Hospital Ramón Santamarina. De estos últimos quedan en el Hospital Central, los servicios de Diagnóstico (Imágenes y laboratorios), Generales (Cocina, lavadero, depósitos generales, esterilización central, etc.), servicios de cirugía, partos, etc. y vinculados con este último servicio, la neonatología. Ante tal distribución de servicios, pasó a tener especial significación el vínculo entre el Hospital Central y el Hospital de

Pediatría, propuesto desde el anteproyecto mencionado como un puente aéreo elevado sobre la calle Uriburu Sur (permitiendo que pasen vehículos por debajo) que provocaba el ascenso previo a través de una rampa o alternatively también con un ascensor desde el futuro hospital para acceder, en el Hospital Central, al paso inclinado que vinculaba el servicio de pediatría con obstetricia.

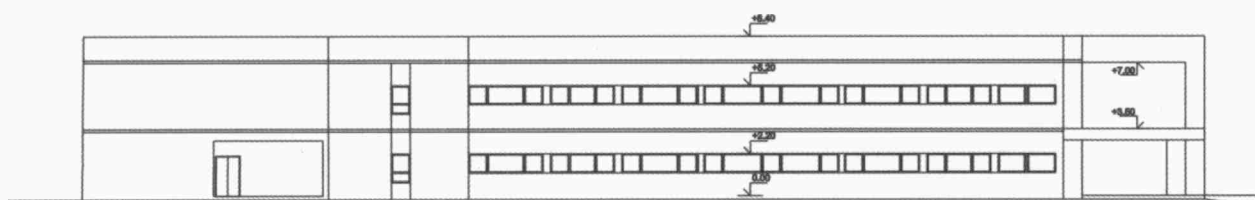
A partir de la aparición del Donante, se modifican las premisas proyectuales, se traducen en códigos de arquitectura las aspiraciones de este, en sentido de construir un edificio nuevo, independiente del Hospital Santamarina.

Propuesta

Al disponer del terreno completo de las actuales instalaciones de Salud Mental se ha propuesto una nueva y total construcción para el edificio del Hospital de Niños, con autonomía del Hospital Central, con una programación completa, en dos plantas con equipamiento de alta tecnología.

1. Integración y autonomía.

Reconociendo su implantación en la zona, conformando y fortaleciendo una unidad urbana con el Hospital Central Ramón Santamarina, pero con una menor dependencia, la nueva alternativa propone un Hospital más que un servicio de Pediatría. Con una mayor autonomía médica y de



Vista Pasaje Santa Ana.



abastecimiento que no requeriría del vínculo permanente (puente, túnel u otra alternativa).

2. Identidad urbana.

Valor simbólico con un aporte urbano significativo jerarquizando el carácter institucional del Hospital de Pediatría dentro del contexto, caracterizado por lo atípico de la traza urbana y la condición de edificios de ocupación central y perímetro libre.

3. Implantación.

El desarrollo en dos plantas mejora la disponibilidad de espacios libres en el terreno para áreas públicas plaza, juegos de niños, proponiendo instancias intermedias entre el espacio interno del Hospital y el externo al mismo favoreciendo su integración con el medio e induciendo su uso como una espera externa.

4. Función.

Se propone una organización funcional no condicionada por la adecuación a otro edificio. A partir del desarrollo en dos plantas se ha previsto la localización de servicios según la necesidad de vínculos entre ellos. Partiendo de tal premisa, se agrupan en planta baja: Dirección, Administración, Inscripción, Consultorios Externos, Diagnóstico, Guardia, servicios que requieren una relación directa, reservando en 1er piso, Internación y Cirugía.

A título de ejemplo, se mencionan como vínculos especiales

el acceso de visitas en planta baja a internación en primer piso y, el de abastecimiento (servicios generales en planta baja) a todo el hospital (planta baja y primer piso).

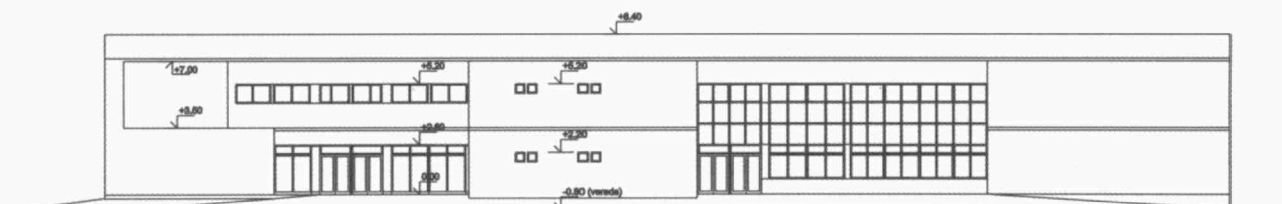
En síntesis los servicios de relación intensa y no programada se localizan en el mismo nivel (ej. Guardia con Radiología y Laboratorios), mientras que aquellos servicios con una relación menos frecuente y más programable, en diferente nivel (caso Cocina con Internación).

5. Construcción.

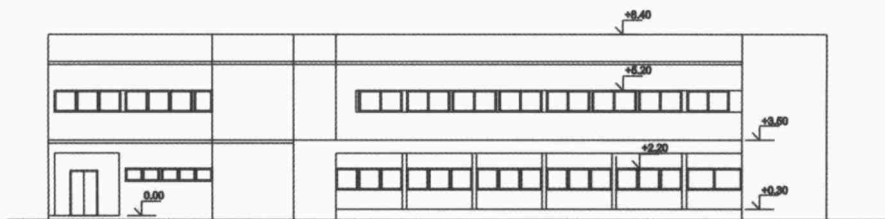
La construcción no afectada por la vinculación con otro edificio permite la resolución unitaria desde los cimientos sin la necesaria adaptación entre instalaciones nuevas y viejas, que pueden provocar puntos vulnerables tanto en la resistencia como en las aislaciones necesarias. La sistematización estructural a través de una organización modular (distancias entre columnas en ambas direcciones) consecuente con los tamaños de los espacios funcionales más reiterados (consultorios, habitaciones, etc.) beneficia el orden general de la construcción.

6. Imagen Arquitectónica.

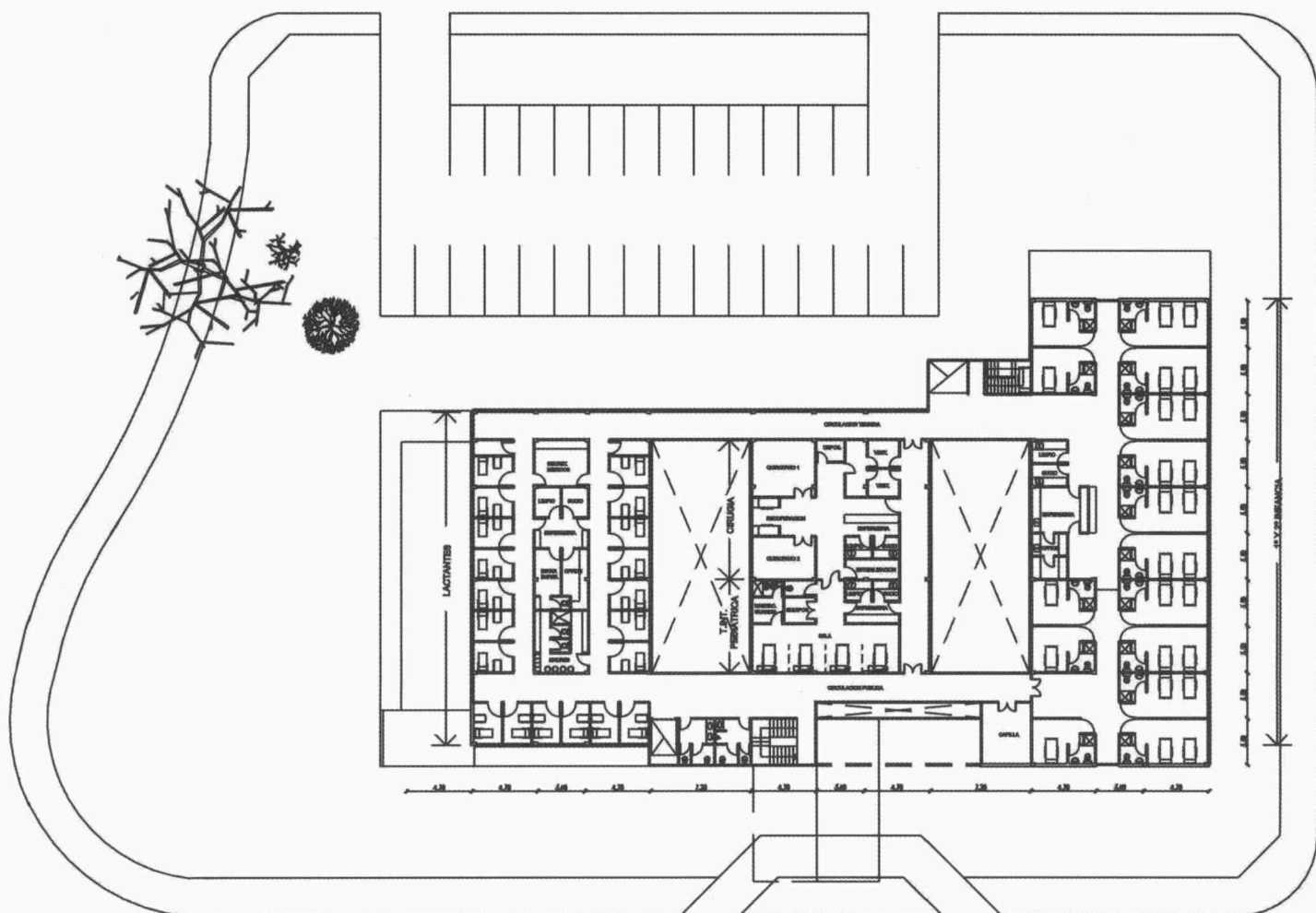
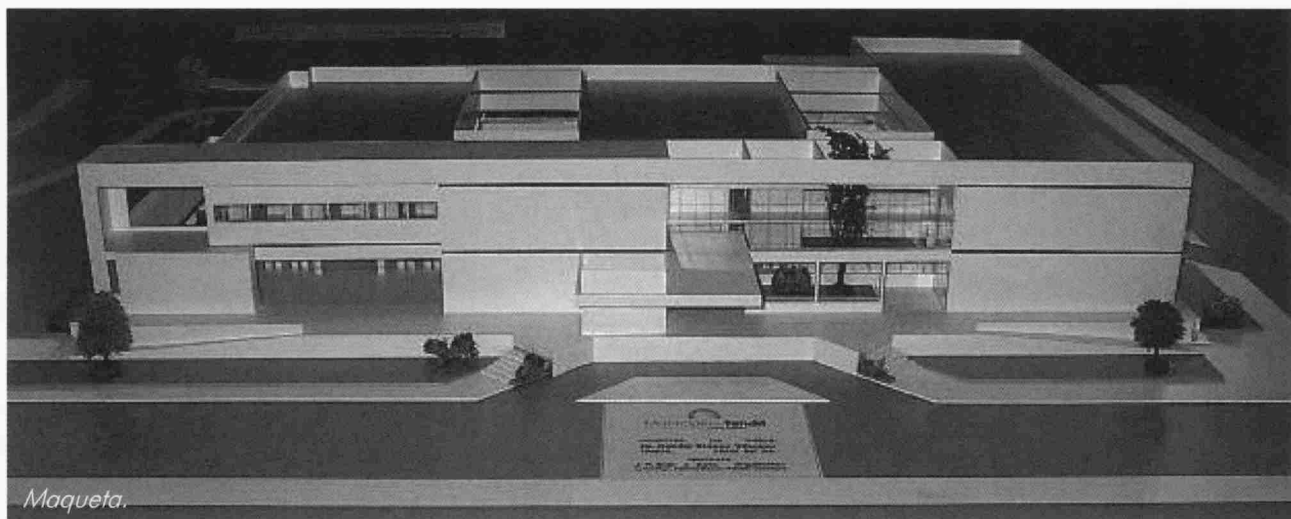
Austera y trascendente en términos de ciudad, que denote la institucionalidad de un centro de salud de gestión pública, y a la vez que evidencie una cierta contemporaneidad en términos de arquitectura ■



Vista Calle L N Alem.



Vista sobre calle Uriburu sur.



Planta alta.

Sustentabilidad y ordenamiento territorial

El caso del Partido de Pinamar

Néstor Bono, María Julia Rocca, Miguel Seimandi y Licia Ríos

Introducción

Durante los años 1996/97, a partir del Convenio celebrado entre el Municipio de Pinamar y la Universidad Nacional de La Plata, un equipo de trabajo conformado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo dirigido por el Arq. N. Bono, realizó el proyecto «Las Problemáticas Territoriales y el Mejoramiento de la Calidad Urbano Ambiental». La conclusión más relevante del citado estudio, lo constituyó la seria amenaza que representaba la continuidad de las tendencias de crecimiento poblacional que entonces mostraba el partido, y el riesgo de colapso ambiental en un territorio de reconocida fragilidad.

Con el citado antecedente, entre los años 2000 y 2002, se elaboró el estudio «Estrategias para el Desarrollo Sustentable del Partido de Pinamar»¹. El propósito del mismo consiste en construir un escenario futuro que destaque y ponga en valor las potencialidades urbano- ambientales del partido, y minimice los efectos negativos sobre el territorio de la aplicación del estilo de desarrollo vigente. El presente artículo expone un extracto de los contenidos conceptuales y metodológicos del estudio, y los aspectos destacados de los lineamientos generales y esquemas espaciales de la propuesta en que concluyó el mencionado trabajo.

Presentación

Antecedentes

Hacia mediados del siglo XX, el actual territorio del partido de Pinamar, estaba conformado casi en su totalidad por un cordón medanoso de no más de 5 km. de ancho, limitado por el borde marítimo -por un lado- y por el comienzo de una extensa planicie salitrosa e inundable dentro del actual partido de Gral. Madariaga -por otro-. Emprendedores inmobiliarios transformaron ese territorio en un espacio urbanizable, mediante una persistente y tenaz acción de fijación de médanos y forestación. Los trazados urbanísticos y las condicionantes establecidas para la implantación edilicia, contribuyeron a conformar patrones de ocupación en armonía con el paisaje emergente, potenciando así el aprovechamiento turístico del asentamiento.

En las últimas décadas del siglo, se identificaron ciertos signos de desviación de aquel modelo fundacional, vinculados a la especulación inmobiliaria y la producción de equipamientos y servicios turísticos. La alteración de los estándares de ocupación, se hizo particularmente notoria en

el área central en que se autorizó la construcción de edificios en torre, pero también en sectores periféricos donde la aplicación de los respectivos indicadores urbanísticos, dio como resultado estándares de ocupación y concentración poblacional sensiblemente diferentes a la media del partido. El conjunto de condiciones naturales, la calidad del medio construido, y el crecimiento urbano controlado -en gran medida-, han dado como resultado el reconocimiento de una imagen de Pinamar que se constituye en un valor intangible. Con el mejoramiento notable de la infraestructura vial de transportes regional -que favoreció la accesibilidad hacia y desde el área metropolitana de Buenos Aires-, y el aumento de la demanda turística, se verifica un incremento de población estable y turística en el Partido, con lo cual su territorio recibe presiones desde los sectores inmobiliarios y de la construcción, que podrían afectar su dinámica natural, poniendo en riesgo los recursos que caracterizan la oferta turística y -por lo tanto- de la actividad económica en que se sustenta el Partido.

Las normas de uso y ocupación del suelo vigentes plantean en términos de las capacidades poblacionales, un escenario futuro que lleva a reflexionar sobre el impacto que se producirá sobre las playas, médanos, bosques y el medio construido; así como en la demanda emergente en materia de infraestructura, equipamientos y servicios. Frente al modelo de transformación en curso y en la búsqueda de un desarrollo sustentable, surge la necesidad de redefinir la capacidad poblacional futura acorde con las condiciones y limitaciones que presenta el medio. Implica asimismo la necesidad de considerar simultáneamente la factibilidad de las inversiones que, tanto del sector público como del privado, demandará la concreción del escenario futuro.

Acerca de Desarrollo Sustentable

Los procesos de urbanización que se sucedieron en el mundo acompañando el desarrollo industrial, dieron lugar a nuevas formas de transformación y adaptación del espacio, con un alto grado de antropización del medio original. En las últimas décadas, de modo coincidente con la aparición de situaciones de impacto ambiental producidas por la intervención del hombre, surgen corrientes de opinión que promueven la concientización en relación a la crisis planetaria producida por la sobreexplotación y contaminación de los recursos naturales escasos.

La crisis admite posicionamientos ideológicos extremos: o preservar los recursos a futuro (lo que implica el congelamiento de la situación existente), o priorizar las necesidades actuales de producción y consumo. Enfoques superadores de esa confrontación, sostienen la necesidad de redefinir las formas

de aprovechamiento y utilización de los recursos, potenciando el desarrollo económico, con equidad social y sustentabilidad ambiental, de modo tal de garantizar la satisfacción de las necesidades de la sociedad actual y de las generaciones futuras.

Esta problemática a escala urbana, implica el establecimiento de condiciones favorables al mejoramiento de la calidad de vida del conjunto social, la implementación de patrones de ocupación del espacio construido en armónica integración con el paisaje natural, y la existencia y funcionamiento de sistemas que provean sus insumos y absorban sus desechos sin afectación ambiental. Las ciudades contemporáneas, principalmente de los países periféricos, permite observar «bolsones» de alta densidad, congestión circulatoria, contaminación, inseguridad, degradación ambiental, hacinamiento y pobreza. En el caso de los espacios para el turismo, la sobre explotación o utilización inadecuada de los recursos, desvirtuaron -en muchas ocasiones- las pautas originales que justificaban su aprovechamiento.

En este marco, la búsqueda de un desarrollo territorial que armonice la resolución de las demandas sociales y económicas con los requerimientos ambientales, constituye uno de los desafíos relevantes de la gestión actual. Un aporte técnico-profesional en tal sentido, fue transferido desde la UNLP, por parte del equipo constituido en el ámbito de la FAU y ampliado con especialistas en las temáticas complementarias y afines con un estudio de las características citadas.

La participación comunitaria, sustentabilidad y ordenamiento territorial.

La redefinición de un futuro sustentable, implica el diseño de estrategias de producción de conocimiento que incluyan la participación de los actores sociales directamente involucrados en su desarrollo social y económico. Con ese propósito, la materialización de espacios de interacción entre el gobierno municipal, la Universidad Nacional de La Plata y el conjunto social, permitió el reconocimiento de las ideas, intereses y expectativas futuras de los diferentes actores interesados en el ámbito local (residentes, turistas, empresarios, inversores, ONGs, etc.) Esos espacios de interacción, se concretaron a través de Talleres Locales, Foros de Ideas, entrevistas a informantes calificados o encuestas a la población turística (temporada 2001/2002) y a propietarios residentes y no residentes en el partido; permitiendo la identificación y clasificación de un extenso número de acciones propositivas.

Esquema metodológico



El listado de las propuestas identificadas, si bien cuenta con una gran riqueza propositiva demostrativa del compromiso y creatividad de la comunidad convocada, reviste una enorme diversidad temática, correspondiendo también a muy diferentes escalas o niveles de resolución. Esto requirió un ordenamiento de acuerdo a temáticas y jerarquías. En relación con los temas, los agrupamientos realizados identifican los siguientes ejes: económico, socio-cultural, ambiental y territorial. Con respecto a la jerarquización, se reconoció la existencia de al menos tres rangos: «ideas» (en que se agruparon aquellas opiniones sin suficiente precisión con respecto a los modos de su materialización), «caminos posibles» (si bien mantienen un nivel de generalidad, individualizan alguna cuestión que admite un abordaje sectorial) y finalmente, las «acciones» en la medida que éstas se encuadren en modos concretos de realización. Teniendo en cuenta esas demandas y expectativas por parte de los actores locales, se conformó el marco general en el cual debieran inscribirse las acciones conducentes a un futuro deseable para el partido de Pinamar. Esto incluyó la elaboración y territorialización de lineamientos estratégicos, que involucran cuestiones relativas a accesibilidad, áreas urbanizadas actuales y futuras, espacio público -con el caso particular del frente marítimo- y servicios urbanos. El resultado final constituye un modelo futuro de configuración territorial posible y deseable, que contempla la satisfacción de los objetivos y expectativas de sustentabilidad económica, social y ambiental ya señaladas.

Marco general para el ordenamiento sustentable del partido de Pinamar

EJES	IDEAS
ECONOMICO	<p>Promover la articulación y complementación de los recursos y potencialidades turísticas de la región.</p> <p>Consolidar un perfil turístico sustentable manteniendo su identidad, e incorporando modalidades de la demanda actual.</p> <p>Desarrollar otras actividades que diversifiquen el excedente local y que incrementen la oferta de empleo sin afectar al medio.</p>
SOCIO CULTURAL	<p>Promover el mejoramiento de la calidad de vida.</p> <p>Promover la educación en todos sus niveles y la capacitación</p> <p>Promover el mejoramiento de la atención sanitaria y prevención en salud.</p> <p>Promover el desarrollo de actividades culturales, recreativas y deportivas reconociendo y valorando los recursos locales.</p> <p>Promover el mejoramiento de las condiciones de seguridad.</p>
AMBIENTAL	<p>Incorporar el concepto de sustentabilidad ambiental en el desarrollo de las actividades económicas.</p> <p>Garantizar que el desarrollo urbano no afecte el ambiente.</p> <p>Preservar los recursos naturales e implantados (playa, médano, bosque).</p>
TERRITORIAL	<p>Asegurar la provisión y funcionamiento de infraestructuras y equipamientos en áreas urbanas actuales y en futuras expansiones. Asegurar el crecimiento del área urbana, manteniendo condiciones de sustentabilidad.</p> <p>Ordenar el funcionamiento del sistema de movimientos locales, optimizando su articulación con la red regional.</p> <p>Reestructurar el frente marítimo, contemplando la dinámica del recurso natural.</p> <p>Optimizar la calidad del paisaje del partido, particularmente del frente marítimo, corredores viales y áreas centrales.</p>

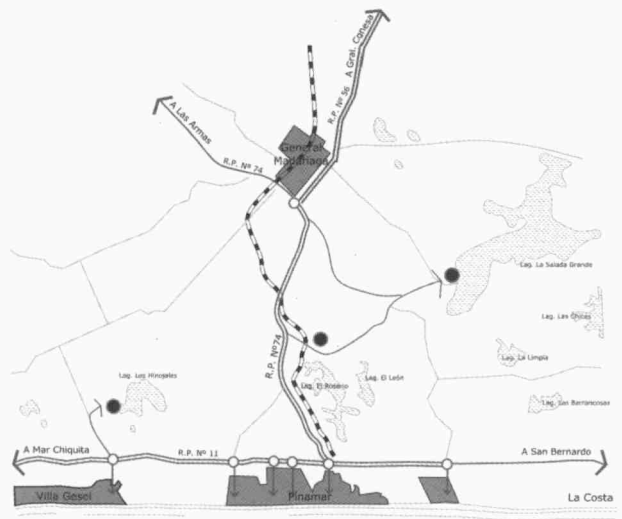
Enunciación de estrategias de desarrollo sustentable

MEJORAMIENTO DE LA ACCESIBILIDAD REGIONAL

- Optimizando la infraestructura vial primaria conectada a la RNN° 2.
- Desarrollando un sistema de autotransporte público articulado con otros modos.

REESTRUCTURACIÓN DE LOS ACCESOS AL PARTIDO

- Revalorizando las cualidades paisajísticas y funcionales de la multitrocha.
- Acordando con Gral. Madariaga el ordenamiento integral de los bordes.
- Jerarquizando los accesos existentes y creando uno nuevo hacia el norte del Partido.



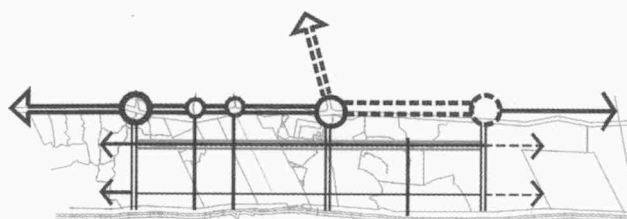
Referencias:

== MULTITROCHA

● PUNTOS DE INTERES

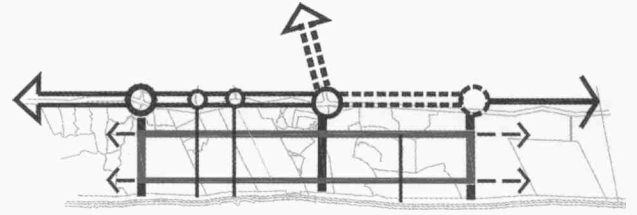
MEJORAMIENTO DE LA ACCESIBILIDAD INTERNA

- Promoviendo la reestructuración del sistema circulatorio interno.
- Creando una Av. Parque conectora entre localidades.
- Articulando los accesos a una malla anular.
- Generando enlaces entre la red vial y el área costera.
- Jerarquizando la trama vial y los distintos modos de transporte y estacionamiento.



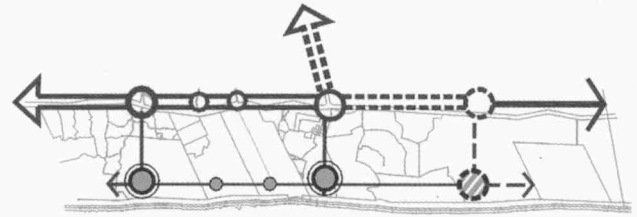
CONFORMACIÓN DE UN SISTEMA DE TRANSPORTE PÚBLICO

- Creando un sistema de transporte local que forme parte de la oferta de atractivos turístico-recreativos del partido, constituyendo una alternativa al uso del automóvil.
- Mejorando el servicio existente.



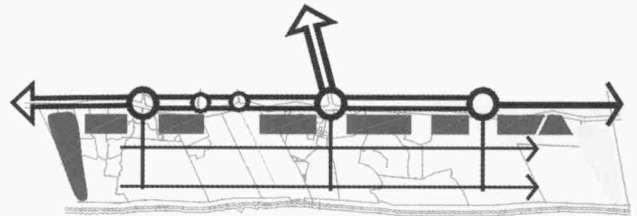
RECONFORMACIÓN DEL SISTEMA DE CENTRALIDADES URBANAS

- Potenciando el desarrollo de las centralidades existentes.
- Creando una nueva centralidad en correspondencia con el futuro puerto deportivo.



CONFORMACIÓN DE UN ÁREA PARA GRANDES EQUIPAMIENTOS

- Para el uso turístico recreativo, deportivo y socio cultural, con buena accesibilidad y baja ocupación edilicia, sin alterar el médano y el bosque, alternativos a la playa.



CONSOLIDACIÓN DE LAS ÁREAS URBANIZADAS

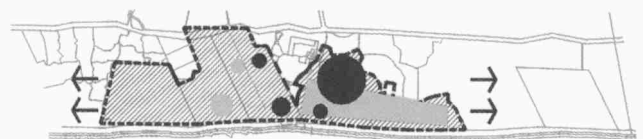
- Promoviendo el completamiento de las actuales áreas urbanizadas a través de políticas activas para el aprovechamiento integral y racional de esos territorios.
- Revalorizando las identidades locales manteniendo estándares sustentables y compatibles con el perfil deseado.

RECALIFICACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

- Considerándolo como ámbito de integración a la vez que recurso paisajístico.
- Incrementando el arbolado y realizando el tratamiento paisajístico de accesos, Av. Parque, áreas centrales, equipamientos, sitios patrimoniales.

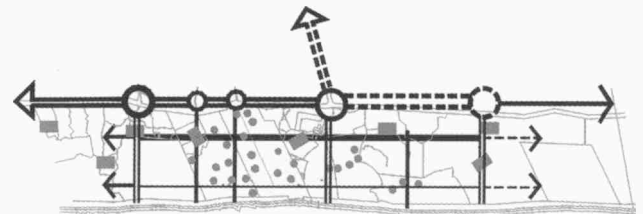
PROVISIÓN INTEGRAL DE SERVICIOS DE SANEAMIENTO BÁSICO

- Completando la cobertura actual en las áreas urbanizadas y en ampliaciones.
- Incorporando el concepto de sustentabilidad al tratamiento y disposición de residuos y a la canalización y contención de pluviales.



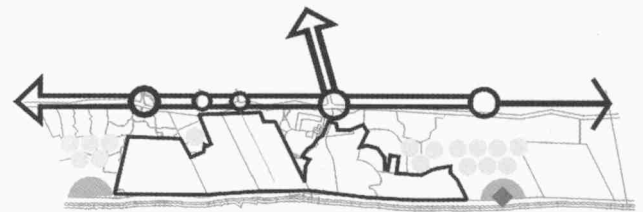
EXPANSIÓN Y MEJORAMIENTO DE LOS ESPACIOS VERDES

- Creando un sistema de espacios verdes públicos que garantice la accesibilidad a áreas forestadas.
- Consolidando los espacios verdes públicos existentes con diseños integrales en armonía con la naturaleza ,



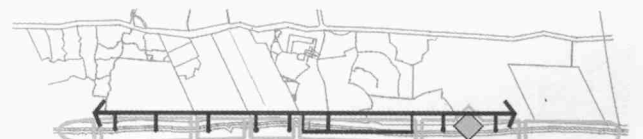
NUEVAS MODALIDADES DE ALOJAMIENTO Y COMERCIALIZACIÓN

- Promoviendo nuevas modalidades de alojamiento turístico con bajos patrones de ocupación que contemplen y se articulen con las actuales áreas.



REESTRUCTURACIÓN DEL FRENTE MARÍTIMO

- Tratando en forma integral al frente marítimo, reconociendo las particularidades de cada localidad.
- Minimizando el impacto sobre el paisaje y la dinámica natural, originado por la ocupación.



Una Propuesta de Ordenamiento Territorial Sustentable



Fundamentos

Si se pretende para Pinamar un futuro sustentable, administrando equilibradamente sus recursos actuales e incrementándolos a fin de maximizar los beneficios obtenibles, pero manteniendo los valores singulares que lo distinguen de otros asentamientos turísticos; es preciso establecer los límites hasta los cuales es admisible presionar al territorio.

A partir del análisis de la capacidad de uso y ocupación de



la playa se establecieron indicadores de rendimiento de playa, que relacionan cantidad de población alojada en la planta urbana con cantidad de usuarios² y superficie de playa. Eso permitió determinar valores para la situación límite deseable³ y reconocer los que surgen en la hipótesis de una ocupación poblacional futura de acuerdo a la normativa vigente, determinándose que de persistir las actuales tendencias, se degradarían de modo irrecuperable los patrones actuales de utilización de la playa. Desde esta



perspectiva la alternativa de ordenamiento que se presenta, contempla el uso integral del territorio y se basa en potenciar significativamente el desarrollo de recursos complementarios⁴ al uso de la playa, a fin de atenuar la carga que recibe la misma, como así también plantear un techo a las expectativas poblacionales de ocupación del partido.

Es por ello que se propone realizar ajustes en los valores de densidad máxima actualmente admitidos en algunas zonas, y promover para las futuras expansiones patrones de ocupación territorial con menores intensidades edificatorias, garantizando a futuro el aprovechamiento armónico de los recursos emblemáticos del Partido: el médano, el bosque y la playa.

Indicadores de rendimiento de playa

	SITUACIÓN LIMITE DESEABLE	TENDENCIA ACTUAL	ALTERNATIVA PROPUESTA
POBLACIÓN FINAL	238.356	667.050	349.797
% USUARIOS DE PLAYA	70 %	70 %	50%
RELACIÓN M2 PLAYA/USUARIO	7.3	2.6	7.0

Los contenidos básicos de la alternativa que se presenta, incluyen aspectos referidos al sistema de movimientos; al uso, subdivisión y ocupación del suelo; a las infraestructuras de saneamiento básico; al sistema de espacios abiertos y reservas naturales; y al frente marítimo del partido.

Sistema de movimientos

Para mejorar las condiciones de accesibilidad regional, se prevén conexiones con la Autovía Ruta 2 a través de multitrochas, y optimizar la Ruta 11 como nexo articulador entre el sistema regional y local, extendiendo la multitrocha hasta un nuevo acceso al partido. Al interior del mismo, se propone integrar las distintas localidades a partir de la reestructuración de la estructura vial jerarquizada.

El principal componente de la estructura circulatoria propuesta es la Avenida Parque que vincula las distintas localidades del Partido, conformando un corredor con equipamientos culturales, recreativos y deportivos. El Corredor Vial Costero, par de calles paralelas al frente marítimo, persigue



la finalidad de ordenar y dar fluidez (aunque no velocidad) a los desplazamientos sobre la costa. Complementan la estructura vial jerarquizada las actuales vías de penetración a localidades y dos nuevas creadas en ambos extremos de la urbanización del partido.

Circuitos de transporte público automotor sobre el Corredor Vial Costero y la Avenida Parque conectan los puntos de mayor atracción de viajes (playa y áreas de concentración poblacional) y disminuir el uso del automóvil particular.

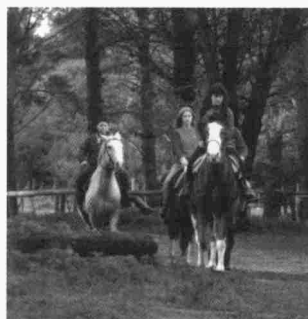
Uso, subdivisión y ocupación del suelo

La conformación de una franja territorial contenida por la Ruta Pcial N° 11 y la Avenida Parque establece un claro límite con la actual área urbanizada. La gran disponibilidad de espacios abiertos y la óptima accesibilidad vehicular, tanto local como regional, favorecen la instalación de grandes equipamientos turístico - recreativos, deportivos, educacionales, culturales, como así también la localización de un parque público; generando diversidad y tendiendo a contrarrestar la estacionalidad, dos cuestiones muy sentidas por la comunidad local.

En concordancia con propuesta circulatoria se refuerza el carácter de las actuales centralidades del partido de cada localidad, diferenciando rangos a escala de local, de partido y/o regional, y potenciando las propias especificidades en cada caso. Cercano a los emprendimientos hoteleros, se prevé en Pinamar norte un área para albergar usos comerciales y recreativo-culturales en torno al probable emplazamiento del puerto deportivo con su respectiva área de servicios de apoyo, que contribuya a conformar una centralidad urbana en este punto estratégico del partido. En el caso de Cariló, como remate del Circuito Vial Costero, se propone un área destinada a algún equipamiento recreativo cultural temático asociado a los atractivos naturales de la playa y el bosque -con apoyo comercial/gastronómico-

En las localidades de Valeria del Mar y Ostende en coincidencia con la continuidad de la Avenida Parque, se prevé la reconfiguración de un área para congregar talleres artesanales que incluyan exposición y venta de productos locales y regionales y servicios gastronómicos en modo de constituirse en un atractivo turístico. Se pretende asimismo consolidar las actuales zonas mixtas de Valeria del Mar, Ostende y Pinamar, manteniendo su favorable vinculación a las áreas de residencia permanente y promoviendo el mejoramiento de las condiciones ambientales.

Pinamar se ha caracterizado históricamente por ofertar un producto diferenciado en lo que respecta al alojamiento turístico: viviendas unifamiliares, sin medianeras e insertas en un contexto marcado por la presencia dominante del bosque, características principalmente en Cariló y norte de Pinamar.



En la presente propuesta, se rescata aquel estilo fundacional, protegiendo el carácter de las actuales áreas residenciales, con las particularidades de cada localidad y produciendo su adaptación conforme a las nuevas demandas del mercado inmobiliario y de los operadores turísticos en las nuevas expansiones urbanas.

Próximo a la futura Avenida Parque, se plantea la localización de condominios residenciales, complejos de cabañas, y urbanizaciones temáticas, con bajas densidades, buena accesibilidad, amplios espacios abiertos comunes, servicios y



equipamientos deportivo-recreativos propios. Cercano a la costa se admiten modalidades residenciales como el *appart-hotel* o edificios de departamentos, cuya resolución morfológica armonice con el paisaje y preserve una adecuada relación superficie de bosque / habitante.

Para la revisión de las ampliaciones urbanas previstas en los Planes Directores de las localidades de Cariló y Pinamar, se contemplan trazados con superficies de manzanas/bloques sensiblemente superiores a las existentes en el partido, con generosos espacios circulatorios para sendas peatonales, vehiculares y ciclísticas acompañadas de espacios verdes públicos lineales. Esta condición sumada a patrones de ocupación que incrementen la relación «espacio abierto forestado» sobre «espacio cubierto» contribuirán a optimizar el aprovechamiento de uno de los recursos ambientales más valiosos y emblemáticos de Pinamar: el bosque.

Se propone la extensión del área urbanizada hacia el extremo sur del Partido, alternando sectores con amanzanamiento similar al existente, con otros -de mayor superficie- afectados a emprendimientos residenciales u hoteleros en grandes predios. Se ha procurado con la configuración propuesta, favorecer la integración paisajística -visual y espacial- de esos emprendimientos, evitando la conformación de barreras urbanísticas y la fragmentación territorial; y garantizando una adecuada apropiación social de los sectores más próximos al mar.

Las expansiones urbanas próximas a la costa en Cariló y





Pinamar prevé parcelas de muy amplias dimensiones para localizar hotelería de nivel internacional, con una amplia provisión de servicios culturales/deportivos y recreativos y equipamientos de apoyo, lo cual representa una importante autonomía relativa.

Las características de la subdivisión y ocupación propuestas, asociadas a los requerimientos de los usos del suelo configuran a través del tejido urbano resultante un escenario futuro sustentable, que maximice el potencial turístico del partido y a la vez preserve y ponga en valor sus recursos más destacados: el bosque, el médano y la playa.

Infraestructuras de Saneamiento Básico

La cobertura de la población en materia de servicios saneamiento básico aun no es plena, requiriéndose avanzar en el completamiento de las redes domiciliarias. Los nuevos desarrollos urbanísticos, deberán garantizar la total cobertura de servicios sin comprometer la condición en cantidad y calidad de los cursos de agua subterráneos.

Las expectativas de crecimiento poblacional del partido, deben ser acompañadas por la confirmación de la disponibilidad - en calidad y cantidad suficientes- de una oferta de agua potable para dar cobertura a la máxima dotación correspondiente al período estival. En previsión de ese escenario futuro, con las limitaciones que presenta el territorio del partido, se plantea la necesidad de acordar con el municipio de Gral. Madariaga la localización de una planta de tratamiento de líquidos cloacales, mediante la modalidad que se evalúe más apropiada, por su eficiencia y menor impacto al medio.

Sistema de Espacios Abiertos y Reservas Naturales.

Como parte del sistema de espacios abiertos se propone la creación de un Parque Público que por su ubicación central sobre la Avenida Parque, se integra a través de ella con una serie de parques lineales asociados a la red vial jerarquizada, compensando en las áreas de expansión el actual déficit de espacios verdes públicos de las áreas urbanizadas. Se propone la puesta en valor de los espacios públicos a partir de intervenciones que den cuenta de un tratamiento paisajístico integral de las plazas, parques y corredores circulatorios que contribuya

REFERENCIAS

- Red vial regional
- Avenida parque
- Red vial principal
- ▨ Reserva dunicola
- ▨ Reserva forestal
- ▨ Centralidades
- ▨ Parque experimental
- ▨ A. residencial unifamiliar
- ▨ A. residencial unifamiliar c/serv.
- ▨ A. residencial multifamiliar
- ▨ Comp. hotelero en grandes espacios
- ▨ A. residencial de carácter transitorio
- ▨ Parque y arbolado público
- ▨ Miradores
- ▨ Senderos peatonales
- ▨ Espacio público costero
- ▨ Equipamiento recreativo
- ▨ Equipamientos deportivos
- ▨ Equipamiento de servicios
- ⊙ Terminal
- ⊙ Hospital
- ⊙ Puerto
- ⊙ Cementerio

a conformar un marco apropiado para su uso y contemplación, confiriendo además una identidad propia y singular. Complementando el sistema de espacios abiertos se contemplan reservas de bosque y médano en los extremos sur y norte del partido, respectivamente, con la finalidad de conservar estos ambientes admitiendo su uso con fines educativos y recreativos, y mínimo impacto ambiental.

Frente Marítimo

El frente marítimo de Partido, el más destacado de sus recursos, adolece de una serie de conflictos de múltiple causalidad y diferentes manifestaciones en su extensión, como así también con distintas posibilidades de resolución. La significación y complejidad del área, demandan un tratamiento particularizado para su ordenamiento, fundado en los estudios integrales ya realizados y articulados con la propuesta presentada.

La intervención sobre el frente marítimo involucra al espacio litoral en la extensión total del partido e incluye desde su concepción global el espacio playa, los espacios circulatorios y públicos en general, así como a los espacios con parcelamiento y ocupación urbanas.

El tratamiento particularizado del mismo contempla la reestructuración de las vías de acceso y circulación longitudinal con acotados bolsones de estacionamiento, paseos ciclisticos y peatonales, y el mejoramiento de la accesibilidad a través de transporte público.

Asimismo se plantea la eliminación gradual de las construcciones fijas en la playa admitiendo exclusivamente instalaciones sanitarias públicas y la creación de un sistema de «miradores» con fines artístico-culturales y de contemplación paisajística. Paralelamente se propone a través de regulación normativa la reubicación de usos comerciales y de servicios sobre las parcelas frentistas al mar. El tratamiento paisajístico de los diferentes elementos componentes del espacio público deberá contribuir a la identificación de una imagen propia del Partido, reconociendo las diversidades reconocidas en cada localidad.

Consideraciones Finales

La propuesta constituye un modelo posible de ordenamiento del territorio que contempla la satisfacción de las demandas de la comunidad local en el marco de los lineamientos estratégicos para el desarrollo sustentable del partido. La posibilidad de su materialización, admite los necesarios ajustes y adecuaciones en el tiempo a nuevas condiciones que se presenten, tanto respecto a la actividad turística en particular como a los cambios en el contexto económico y social. Esto incluye el establecimiento de mecanismos de gestión y control con participación de los actores sociales involucrados, que aseguren el mantenimiento de los lineamientos citados, en los procesos de producción y transformación del espacio. A fin de garantizar la sustentabilidad económica de la presente propuesta de desarrollo, es preciso complementar las acciones aquí expresadas, promoviendo la reinversión del excedente generado por la actividad turística en el ámbito local, garantizando la integración de la fuerza laboral a los procesos productivos en condiciones de equidad, e incrementando los recursos municipales.

Desde el sector privado se deberá propiciar la generación de alternativas al turismo tradicional que contribuyan a extender la infraestructura física existente, ampliar la temporada y en forma conjunta posibilite incrementar la atracción de turistas a nivel nacional e internacional.

Se inserta asimismo en el marco de una serie de estrategias para el desarrollo social y económico de Pinamar a emprender tanto desde el sector público como del privado para la generación de alternativas para adecuar la oferta turística existente a la demanda potencial, en modo de contribuir al mejoramiento de las condiciones de vida de los habitantes de Pinamar ■

Bibliografía

- BONO, N. y Otros. «Las Problemáticas territoriales el mejoramiento de la calidad urbano ambiental del Partido de Pinamar» BOULLÓN R.»Planificación del espacio turístico».
- BORJA J. y CASTELLS J. M.: «Local y Global». Editorial Taurus, España, 1997.
- HERNÁNDEZ, R. «Un modelo de desarrollo regional». Ediciones Macchi, Bs. As. 1996.
- MICHAUD, J. «Ordenación de las Zonas Litorales». Colección Nuevo Urbanismo N° 32. Instituto de Estudios de Administración Local.
- PUJADAS, R. y FONT, J. «Ordenación y planificación Territorial. Madrid, Editorial Síntesis.
- RUANO, M.»Ecurbanismo» Editorial GG Barcelona, 1999.

Notas

1 A partir del Concurso de antecedentes y propuesta metodológica realizado por la Municipalidad de Pinamar, la UNLP fue seleccionada para desarrollar el mencionado proyecto. El equipo de investigación fue dirigido por el Arq. N. Bono, e integrado por los Arqs. M. Seimandi, M. J. Rocca de investigadores principales, la Arq. L.Rios como investigador auxiliar, y el Lic. en Economía J. Sbatella y el Lic. en Turismo C. Colombo como asesores.

2 Investigaciones consultadas estiman que el 70 % de los turistas son atraídos por una ciudad balnearia reconocen como principal atractivo el uso de la playa.

3 En esta hipótesis se considera para toda la extensión de la playa una relación de 7,3 m² de playa por usuario valor que se verifica actualmente en el centro de Pinamar.

4 A los efectos de la cuantificación se estimó que con nuevos atractivos recreativos y deportivos alternativos a la playa la mitad de la población alojada haría uso exclusivamente de la playa.

COLABORADORES **Renato Bocchi.** Arquitecto nacido en Trento, Italia. Es Profesor extraordinario de Composición Arquitectónica y urbana en el Instituto Universitario de Venecia (IUAV), Facultad de Arquitectura. Es Titular del Laboratorio de Proyección Arquitectónica y Urbana del curso de Laurea en Ciencias de la Arquitectura IUAV. Es Profesor del Curso de Arquitectura y Composición Arquitectónica del curso de Laurea en Ingeniería Civil y Arquitectura de la Facultad de Trento. Es miembro del Comité de Redacción de la revista *Architettura Intersezioni*. En los últimos años se ha especializado en problemas de diseño del paisaje y ha realizado diversos proyectos y planes urbanos. Durante el mes de Septiembre de 2005 condujo un seminario sobre Paisaje en la FAU UNLP. **Martín Carranza.** Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Docente FAU UNLP. **Claudio Conenna.** Arquitecto egresado FAU UNLP. Docente en la FAU entre 1984 y 1993. Doctorado en 1999 en la Universidad de Tesalónica en Grecia. Ejerce la profesión y la docencia en Tesalónica. **Greg Lynn.** Director del estudio Greg Lynn FORM desde 1995, ha enseñado en diversas Universidades de USA y Europa, entre las que se encuentran Columbia University de New York, ETH de Zurich y Architectural Association de Londres. Es Davenport Visiting Profesor en Yale University y Master Profesor en la University of Applied Arts en Viena. Sus proyectos han recibido numerosos premios y han sido exhibidos tanto en muestras de arquitectura como en museos de arte, incluyendo la Bienal de Venecia del año 2000. Ha escrito seis libros, entre ellos «Folds, Bodies and Blobs: Collected Essays», «Animate Form» y «Folding in Architecture». **Agustín Pinedo.** Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Master en diseño, Gestión y Planificación del Paisaje, Programa Alfa-Pehuen, Universidad central de Chile. Doctorando en el ETSAB, Barcelona. **Felipe Rumbo.** Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Docente FAU UNLP. Es becario del gobierno de Canadá. **Justo Solsona.** Arquitecto, egresado de la UBA. Socio fundador del estudio MSGSSS, actualmente compuesto por Flora Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona y Carlos Salaberry. Es director de la Maestría en Diseño Avanzado de la FADU UBA. Ha sido premiado en numerosos concursos nacionales e internacionales. Es miembro del Colegio de Asesores y Jurados de Arquitectura y Planeamiento de la SCA.. Su obra ha sido ampliamente publicada en revistas y libros nacionales e internacionales. **Oscar Toribio Sosa.** Arquitecto egresado de la FAU UNLP en 1981, fue docente de la misma y consigue el doctorado en el Politécnico de Milán, Italia en 1991, donde colabora como docente. Ejerce la profesión en Varese, Italia. **Lidia Mabel Viera, María Carlota Sempé.** Profesoras Investigadoras. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de la Plata - CONICET (Argentina). **Néstor Sulkin.** Arquitecto egresado de la UBA. Docente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), actualmente ejerce la profesión en Barcelona. **Walter Marchissio.** Arquitecto egresado de la FAU UNLP. Ejerce la profesión en Barcelona. **Néstor Bono, María Julia Rocca, Miguel Seimandi y Licia Ríos.** Néstor Bono es arquitecto y Decano de la FAU UNLP, Profesor Titular y Director de la Carrera de Posgrado de Ciencias del Territorio, Director de la Unidad de Investigación Nro.5 del IDEHAB FAU UNLP. Rocca, Seimandi y Ríos son egresados FAU UNLP, docentes e integrantes de dicha Unidad de Investigación. **Javier Hernán Rojo, Patricia Basso, Roberto Oscar Guadagna.** Rojo es egresado FAU - UNLP y comparte el Estudio con la Arq. Patricia Basso en la Ciudad Autónoma de Bs. As. Ha sido Docente de Arquitectura y Jurado de Concursos en la FAU - UNLP. Fue Profesor de Diseño Arquitectónico y Decano de la FAUD - UNMdP. Fue Rector de la UNMdP. Su Estudio es autor del Centro Oncológico de Excelencia de Gonnet; Clínica de la Trinidad, Capital Federal; tres Hospitales Regionales en la prov. de Entre Ríos, Clínica de Gral. Villegas, entre otros. Guadagna es egresado FAUD - UNMdP. Es Profesor regular de Diseño Arquitectónico y Director del Departamento de Arquitectura en la FAUD - UNMdP. Es Profesor Adjunto ordinario en el Taller de Arquitectura N° 2 en la FAU - UNLP. Ejerce la profesión en Tandil, Prov. de Bs. As. **Jesse Reiser, Nanako Umemoto.** Ejercen su profesión en New York como Reiser + Umemoto RUR Architecture P.C desde 1986. Jesse Reiser actualmente dicta clases en Princeton University. Poseen una vasta obra alrededor del mundo la cual fue publicada y exhibida en diversos países. Su último libro publicado fue «Atlas of Novel Tectonics». **MVRDV.** Estudio integrado por Nathalie de Vries, Jacob van Rijs y Winy Maas, que posee su sede en Rotterdam desde 1991. Producen proyectos y estudios en el campo de la arquitectura, el urbanismo y el paisajismo. Publicaron diversos libros entre los que se encuentran «FARMAX», «MetaCity/Datatown», «Regionmaker» y «5 Minutes City». Entre sus obras más relevantes se encuentran los departamentos WoZoCo's en Amsterdam, el pabellón holandés para la EXPO 2000 en Hannover y las dos viviendas en Borneo Sporenbrug en Ámsterdam. Dictan conferencias en diversas Universidades como AA London, Berlage Institute Amsterdam, Universities of Delft, Berlin, Oslo and Vienna, y Cooper Union New York. **Ricardo Ripari, Alejandro Gutiérrez, Oscar Lorenti, Ignacio López Varela.** Egresados FAU UNLP. Ripari y Gutierrez, 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 ejerce su profesión junto al estudio Dínamo en Capital Federal y en Neuquén. **Juan Marcos Basso, Carlos Manuel Menna,** son egresados FAU UNLP. **Adrián Mallol** es egresado FAU UNLP. Establecido en Barcelona desde 1992 es socio fundador de BSM arquitectes y desarrolla su actividad en esa ciudad.