

REVISTA DE LA FACULTAD

47

AL FONDO

QUINCE

15

Presidente UNLP Arquitecto Gustavo Azpiazu

Autoridades FAU

Decano: Arq. Néstor O. Bono

Vicedecano: Arq. Javier García García

Secretario Académico: Arq. Jorge Prieto

Secretaría de Extensión Universitaria: Arq. María Luisa Cerutti

Secretario de Posgrado: Arq. Alejandro Lancioni

Secretario de Investigación: Arq. Juan C. Etulain

Prosecretario de Asuntos Estudiantiles: Arq. Gustavo Páez

Director de Obras y Proyectos: Arq. Hugo Olivieri

Directora del Programa de Relaciones Institucionales: Arq. Cecilia Giusso

Director del Programa de Relaciones Internacionales: Arq. Pablo Remes Lenicov

Consejeros Académicos Profesores: Arq. Fernando Francisco Gandolffi

Ing. Roberto Francisco Igolnikow

Arq. Gustavo Alberto San Juan

Arq. Héctor Edgardo Lufiego

Arq. Horacio Morano

Prof. Carlos Federico

Graduados: Arq. Sergio Gutarra

Arq. María Julia Roca

Auxiliar Docente: Arq. Leandro Varela

Estudiantes: Sr. Martín Charandini

Sr. Agustín Gioni

Sr. Mauro Siciliano

Srta. Viviana Ibáñez

Consejeros Superiores

Profesor: Arq. Guillermo Salvador Nizan

Graduado: Arq. Santiago Pellejero

Auxiliar: Arq. Horacio Lafalce

Estudiante: Srta. Chantal Gisele Zeromski



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Nacional de La Plata



Tapa:

Baluarte. Auditorio y Palacio de Congresos de Navarra
Francisco José Mangado Beloqui.

Contratapa:

Dibujo de Alvar Aalto

Revista de la FAU 47 al fondo

Director responsable: Arq. Néstor O. Bono

Editor: Arq. Pablo E. M. Szelagowski

Secretario de redacción: Arq. Pablo Remes Lenicov

Mesa Editorial: Arq. Raúl 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.

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

E-mail: revistafau@arqui.farulp.unlp.edu.ar

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

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 11. Número 15. Julio de 2007.

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

- 02- Baluarte. Auditorio y Palacio de Congresos de Navarra
Francisco José Mangado Beloqui
- 10- Palacio de Congresos y Hotel de Palma
Francisco José Mangado Beloqui
- 18- Laura P. Spinadel - BUS architektur
Pablo Remes Lenicov, Raúl Arteca
- 21- Homeworkers. Potencial de mixtura de los híbridos
BUS Architektur
- 26- Antípodas. Proyectos para una nueva cartografía
Teresa Stoppani
- 32- Giuseppe Terragni (1904-1943). Cuando la arquitectura excede la ideología
Claudio Conenna
- 42- La utilidad energética y ambiental en la cubierta (quinta fachada)
José Mario Calero Vizcaino
- 44- -A probar la enseñanza-
Roberto Saraví
- 46- De muestra sobra un botón. El detalle constructivo
Oscar Toribio Sosa
- 50- Forma, Imagen y Tecnología
Fernando Leblanc
- 55- Paisaje Veneciano 1. Crónica del Congreso Internacional Dessiner
Sur l'Herbe 2006 - Oltre il Giardino.
Pablo E. M. Szelagowski
- 57- Paisaje Veneciano 2. La Bienal de Venecia 2006
Pablo E. M. Szelagowski
- 60- Territorios del sur, capitalizando paisajes. Un taller más allá del proyecto urbano.
Laura Vescina
- 67- Centro Cívico El Palmeral
Florencia Muñoz, Walter Marchissio, Bernardo Roselló, Nestor Sulkin
- 70- Palacio de Justicia de la ciudad de Santiago del Estero
Diego Fondado, Martín Miranda, Gustavo Pagani, Hernán Quiroga
- 74- Viviendas de protección pública, Carretera de San Rafael, Segovia.
Luis Federico Risso, Juan Carlos García Frontini, María Elena Risso.
- 78- Renovación urbana corredor San Martín-Roca y semipeatonalización
Irigoyen-9 de Julio Santa Rosa, La Pampa
*Emiliano Da Conceicao, Andrés Jamin, Julia Lescano, María Elena Risso,
Carolina Vagge, Enrique F. E. Szelagowski, Pablo Szelagowski.*
- 82- Vivienda en City Bell
Ariel Babl
- 86- Tres casas y un terreno
Estudio DEGS. Juliana Deschamps, Fabio Estremera, Federico García, Nicolás Saraví.
- 90- Vivienda en La Plata
Roberto Saraví
- 94- Gimnasio Forza
Estudio R.G.R. Nicolás Ruscelli, Carlos Grados Rodríguez
- 96- Colaboradores

Baluart. Auditorio y Palacio de Congresos de Navarra

Francisco José Mangado Beloqui



Plano de situación

Ficha técnica

<i>Situación:</i>	Pamplona. Navarra.
<i>Superficie de actuación:</i>	38.000 m ² Auditorio y Palacio Congresos. 25.000 m ² Aparcamientos.
<i>Presupuesto total:</i>	79.566.000 €
<i>Entidad propietaria:</i>	Gobierno de Navarra.
<i>Concurso de ideas:</i>	1er Premio.
<i>Arquitecto:</i>	Francisco José Mangado Beloqui Mangado y Asociados, S.L.
<i>Colaboradores:</i>	
<i>Asociado:</i>	Alfonso Alzugaray Los Arcos. Carlos Pereda. Isabel López. María Langarita. Laura Martínez de Gereñu.
<i>Ingeniería de estructura:</i>	NB 35, S.L. (Jesus Jiménez Cañas / Eduardo Jimeno)
<i>Ingeniería de instalaciones:</i>	Iturralde y Sagües, S.L. (Rafael Sagües / Michel Iturralde)
<i>Ingeniero acústico:</i>	Higini Arau.
<i>Equipamiento escénico:</i>	Thyssen. Stonex.
<i>Aparejadores:</i>	Pedro Legarreta. Jose Ignacio Goñi.
<i>Premios:</i>	Premio FAD 2004. Premios Construmat 2004. Mención especial.

Descripción:

El proyecto alberga salas de distinto tamaño (1.600 personas / 600 personas / y 4 de 300 personas) así como un área de exposiciones de 5.000 m² y áreas de restauración con una superficie pública total de 1.500 m². Igualmente áreas de servicio (almacenes, etc...), así como zonas de oficina. La solución, consciente de la enorme importancia del lugar elegido para su ubicación, lugar de transición situado en el mismo centro histórico de la ciudad y limítrofe con la magnífica ciudadela renacentista, basa precisamente su configuración en la voluntad que toda dotación de esta envergadura ha de tener en cuanto que pieza de enormes capacidades conformadoras de la ciudad. Renuncia pues a una visión arquitectónica autónoma, y plantea una pieza cuyo principal valor es la integración en una idea ambiciosa en términos de escala urbana.

Se trata del proyecto más importante en términos cuantitativos y cualitativos realizado en la historia reciente de Navarra, situado sobre lo que fue la Ciudadela, una zona de transición entre el centro histórico y los ensanches urbanos. El solar objeto de la intervención se mantuvo vacío desde el derribo de unos antiguos carteles, por lo que en la memoria colectiva había quedado asociado a la imagen de gran espacio abierto.

Toda la propuesta gira en torno a una idea fundamental, que es la renuncia al proyecto de arquitectura autónoma, proponiendo en su lugar un conjunto con clara vocación urbana. Para ello, el edificio conforma un volumen en L, rodeando una gran plaza que se abre a los ensanches, a la vez que es capaz de generar un diálogo con la Ciudadela. Se opera entendiendo que la plaza y el edificio componen un único espacio, de modo que la superficie pavimentada exterior continúa en el interior de la planta baja del edificio, prolongando los espacios de exposición del centro de congresos.

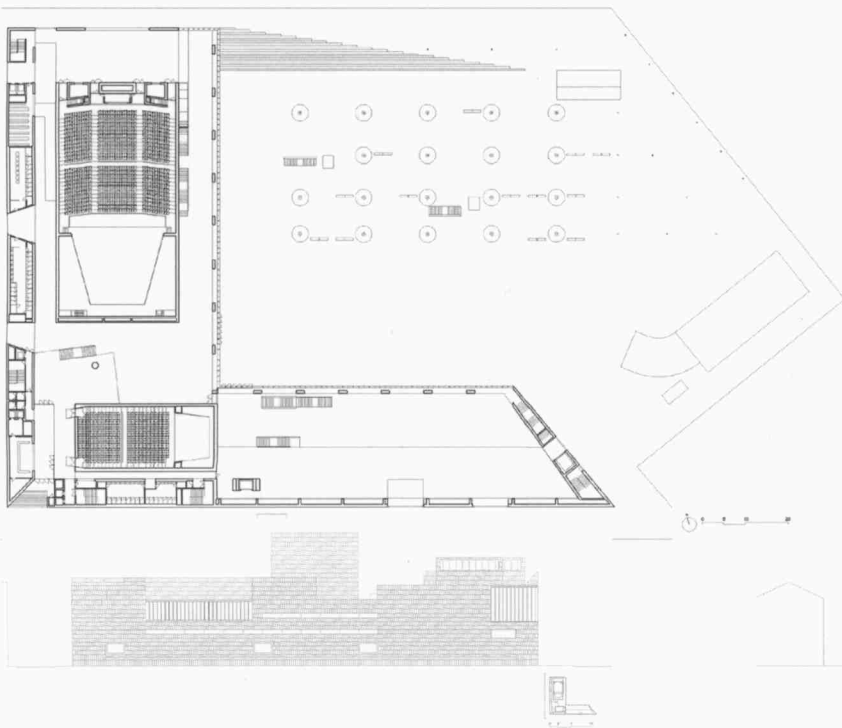
Las salas son piezas autónomas configuradas según los cánones funcionales y dimensionales requeridos por su uso. Los espacios que rodean estas cajas son zonas vestibulares y de comunicación que los sirven y relacionan.

Uno de los brazos de la L está reservado a la sala principal, que sobresale en altura de la cubierta. En el ángulo que forma este ala con el otro brazo se ubica la segunda sala, con un aforo menor. Entre ambas se encuentra el acceso y vestíbulo central, un gran espacio de tanta altura como el edificio, generosamente iluminado por lucernarios centrales. Todo el lateral que discurre paralelo a la avenida del Ejército se convierte en sala de exposiciones, tanto en planta baja como en el subsuelo, donde aparecen las ruinas del Baluarte de San Antón que da nombre al conjunto. Las salas destinadas a seminarios se sitúan en la planta alta. Otras tres salas, dedicadas a congresos poco numerosos o pequeños conciertos se encuentran bajo la sala grande, con acceso directo desde el vestíbulo. La mayoría de los servicios y apoyos de las funciones principales han quedado localizados en los sótanos primero y segundo, con las conexiones funcionales y circulaciones que unen estos usos con los auditorios y de manera especial con los escenarios.

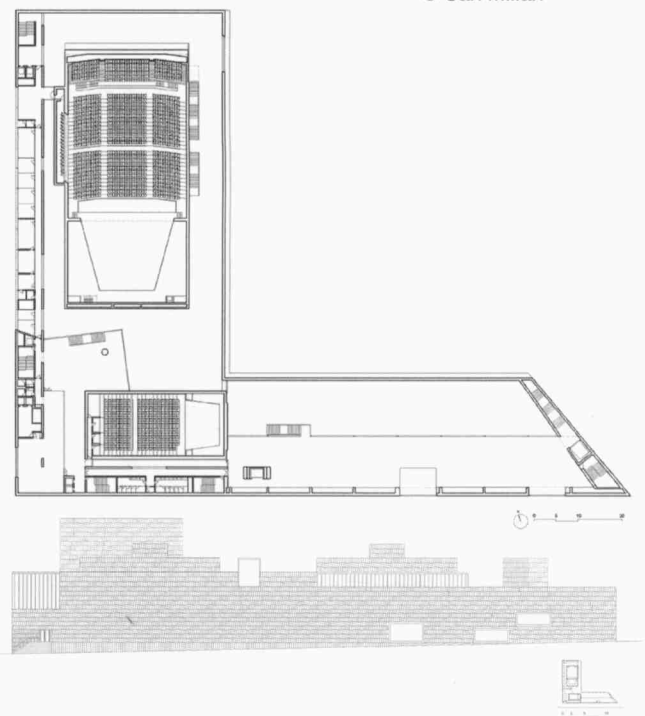
El auditorio principal, con aforo para 1.744 personas, responde a un modelo tipológico relativamente convencional, a partir del encaje en planta del patio de butacas y el escenario en un rectángulo de proporciones 1 a 2. Su interior, revestido de paneles de haya en tonos claros, contrasta vivamente con el color oscuro de las paredes exteriores forradas de madera de ipe, igualmente utilizada en toda la carpintería exterior. El mismo criterio de coherencia entre materiales y espacios se extiende a la plaza, cuyo pavimento de granito gris adopta la forma de adoquines o placas, según se encuentre al exterior o a cubierto. Las fachadas se revisten de piezas de cuarcita negra, dispuestas en vertical con un desplazamiento en cada fila de un tercio de la anchura de la pieza ■



© San Millan



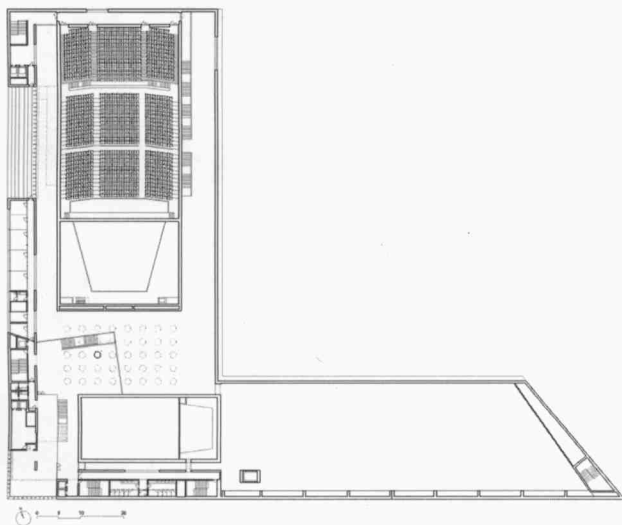
Planta baja y alzado oeste.



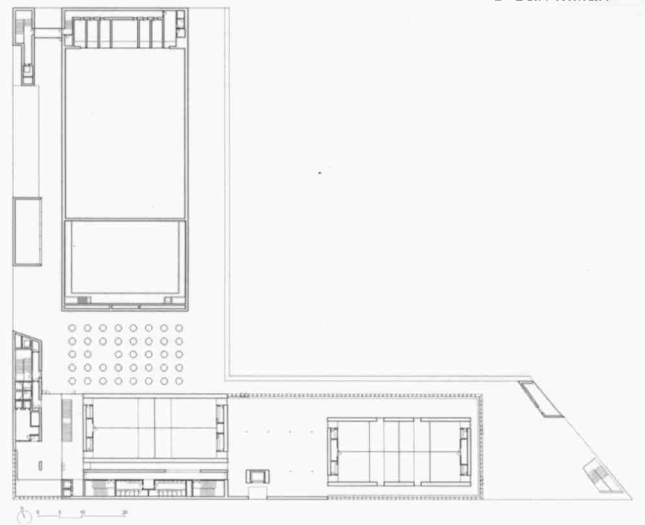
Planta primera y alzado sur.



© San Millan



Planta segunda y alzado este.



Planta tercera y alzado norte.



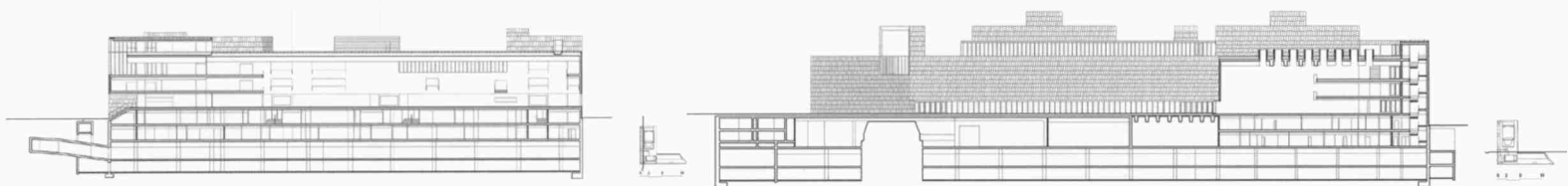
© San Millan



© San Millan



© San Millan



Secciones longitudinales y transversales.



© San Millan



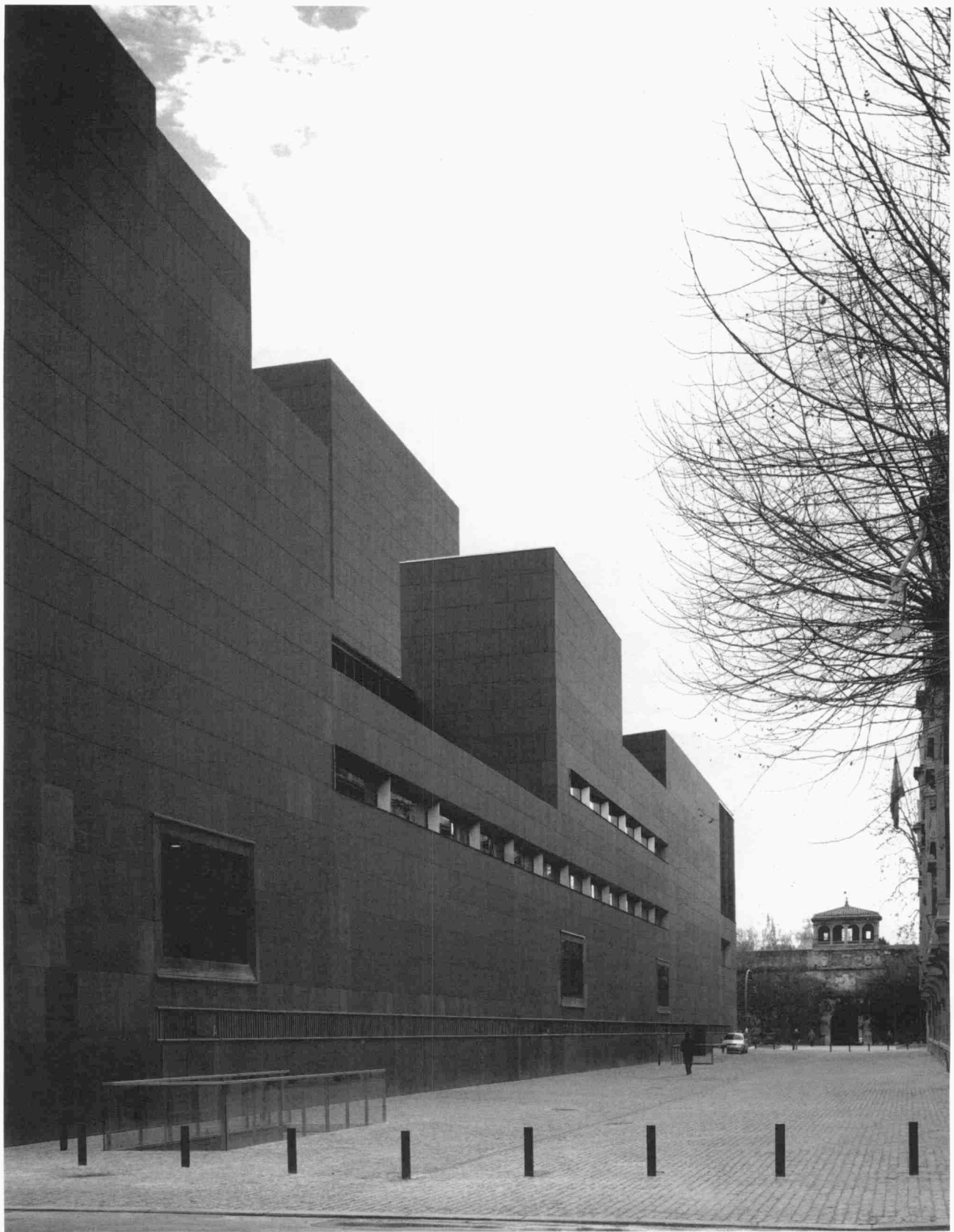
© San Millan



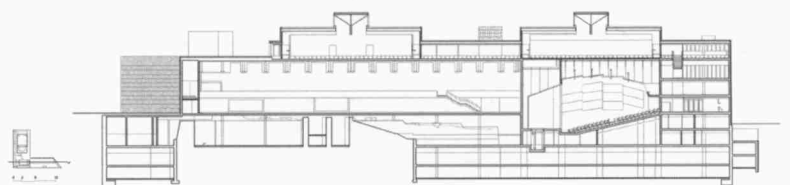
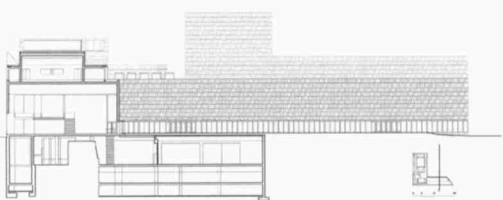
© Halbe



Secciones longitudinales y transversales.



© San Millán



Secciones longitudinales y transversales.



© San Millán



© Halbe



Secciones longitudinales y transversales.

Palacio de Congresos y Hotel de Palma

Francisco José Mangado Beloqui



Ficha técnica

<i>Situación:</i>	Palma de Mallorca. España.
<i>Superficie de actuación:</i>	Palacio de Congresos y Aparcamientos: 40.569 m ² . Hotel: 10.080 m ²
<i>Año de proyecto:</i>	2005. 1º Premio Concurso de Proyectos
<i>Colaboradores arqs:</i>	Birte Latterman. Francesca Fiorelli. Edurne Pradera. Koldo Fernández. Enrique Jerez. Borja Fernández. José M. Gastaldo.
<i>Colaboradores arq. técnico:</i>	Fernando Oliván Roche.
<i>Consultor Estructura:</i>	Higini Arau, Ing Acustico. NB35 SL.

Descripción.

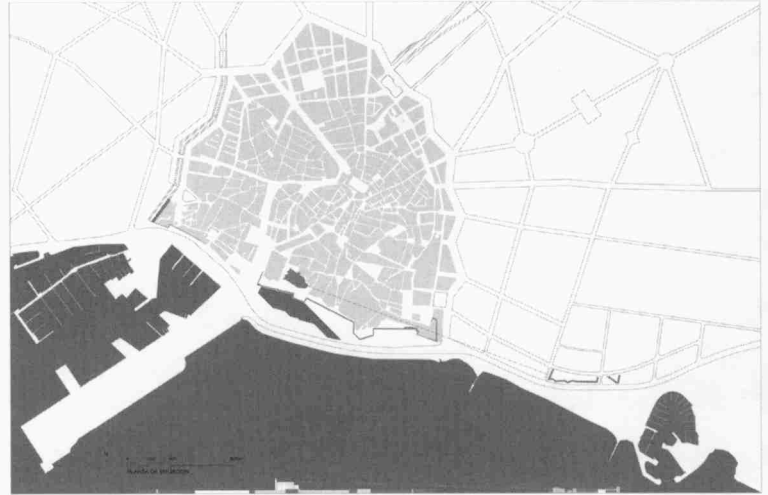
La solución para el nuevo Palacio de Congresos y Hotel de Palma puede interpretarse en términos de dos grandes trazos que discurren según los límites norte y sur de la parcela enfrentada al mar. Dos trazos de muralla desposeídos de su densidad física pero dotados de intensidad funcional y significación arquitectónica.

Uno, el orientado al norte, contiene todos los servicios de apoyo a los usos principales, también los accesos de suministro y personal. Pero el más importante, el orientado al sur y al mar, será una fachada profunda, fachada-espacio constituida por un denso entramado vertical que rememora la densidad de las murallas, de cuatro metros de profundidad, evita la iluminación directa del interior, pero permite sin embargo ubicar escaleras, algunas mecánicas, que conforme se suben o bajan dejan ver el horizonte marítimo. Estos elementos de comunicación se manifiestan al exterior, como grandes pantallas de vidrio incrustadas en el conjunto de la trama.

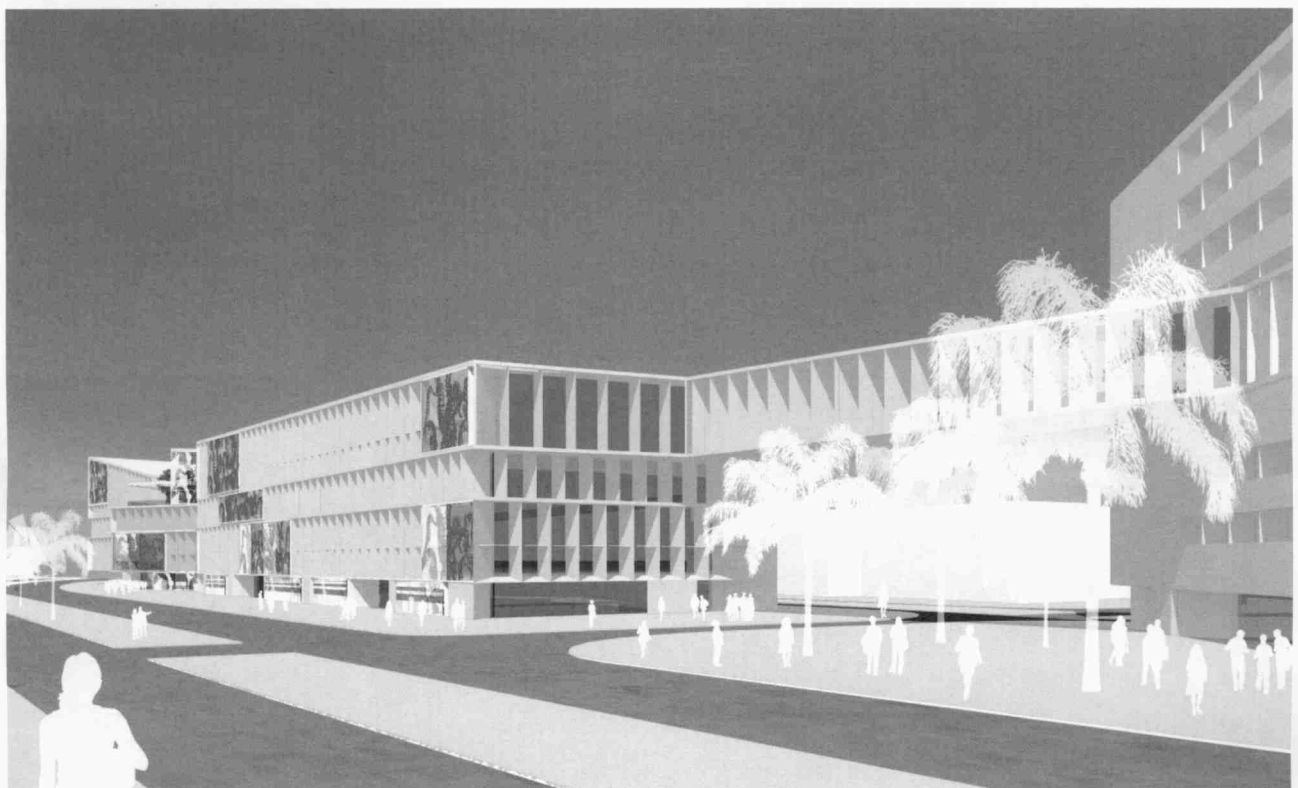
En las plantas bajas la profundidad de la fachada permite ubicar los accesos marcando la transición entre el interior y el exterior, así como locales comerciales que, situados junto a las zonas de exposiciones, quedan orientados hacia lo que será el nuevo boulevard costero. La distribución lineal del programa permite que las áreas del edificio puedan funcionar y explotarse de una manera relativamente independiente. Los accesos públicos se localizan básicamente en la fachada situada en continuidad con la calle Manuel Azaña, subrayando la importancia de la misma, y en el paseo marítimo en el caso de los auditorios, y a lo largo de este último para área de exposiciones. La planta baja, más retranqueada, crea un espacio de recogida y accesos, sombreado y al abrigo de la gran fachada resolviendo así la estrechez e inmediatez de la parcela con sus límites urbanos.

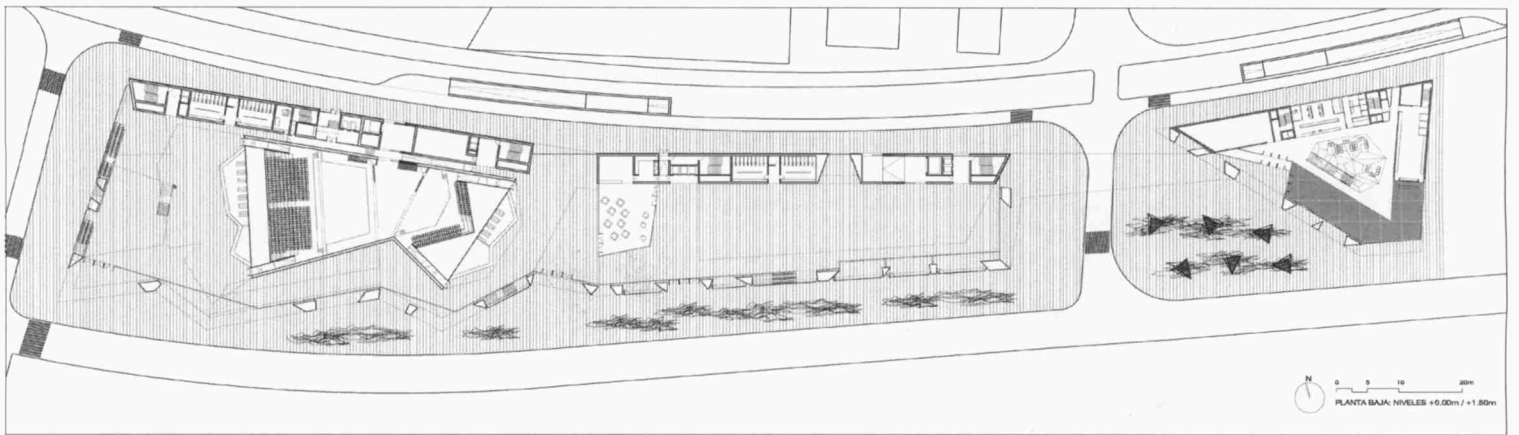
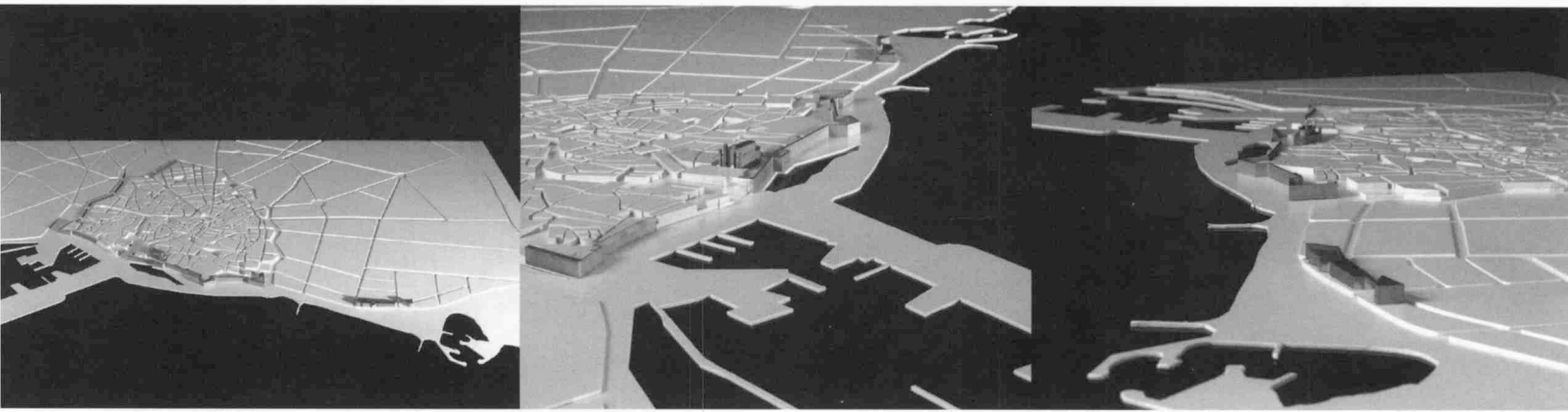
La materialización de todo el conjunto pretende por un lado utilizar la luz de Palma y crear un sistema de reflejos y sombras marcadas. Por otro se idea configurar un "gran pez" yacente, varado a la orilla del mar, de formas y geometrías definidas pero de tránsito suave, que viene a explicar la geometría continua de la propia cubierta, sólo vaciada en el jardín colgante del restaurante que aparece como un gran mirador con vistas directas al mar y sobre el boulevard costero.

En la fachada sur las escaleras se proyectan en el exterior en forma de cajas de vidrio reflectante obtenidos a partir de las superficies de cristal tratado con proyección de zinc que dibujan grandes 'caballitos de mar' que se ven desde la distancia. Son estas superficies las que asumirán un valor de referencia permitiendo acercarse hacia la línea exterior del edificio, proyectarse hacia afuera según se asciende y mirar el horizonte sin sufrir los efectos de la radiación solar.

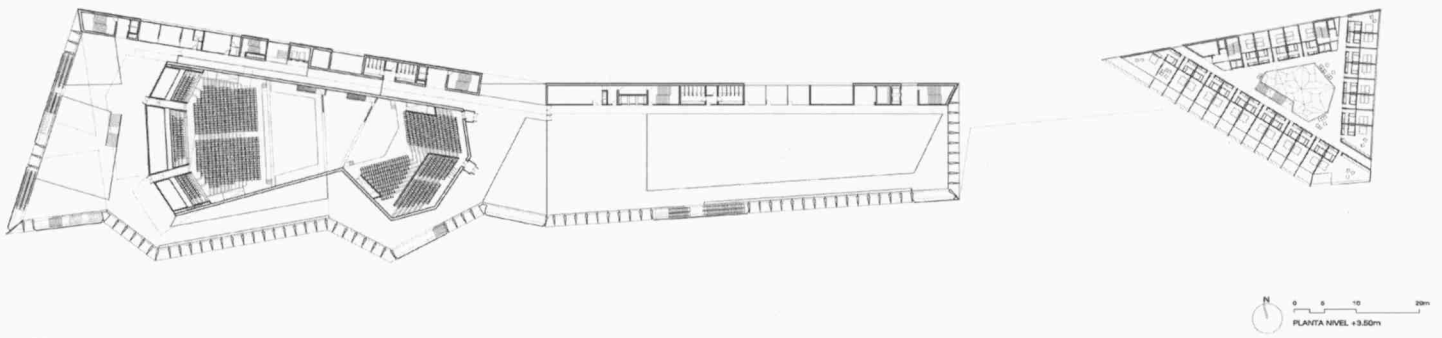


Plano de situación.

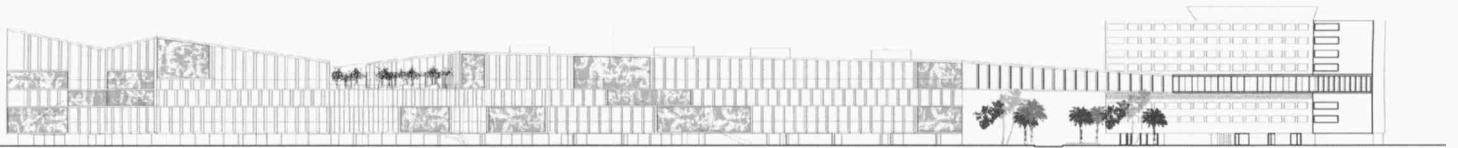




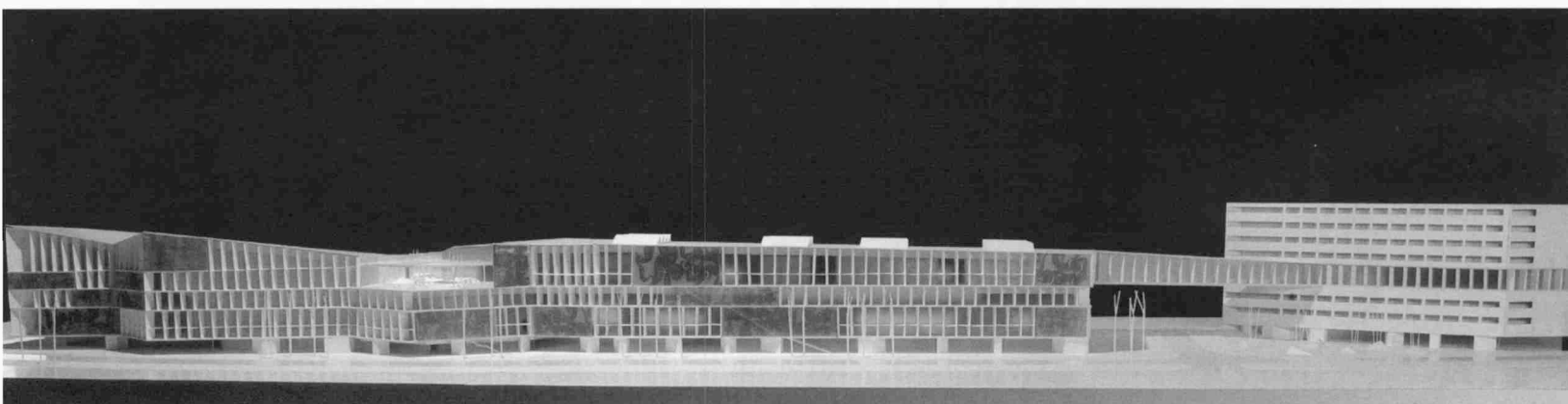
Planta baja

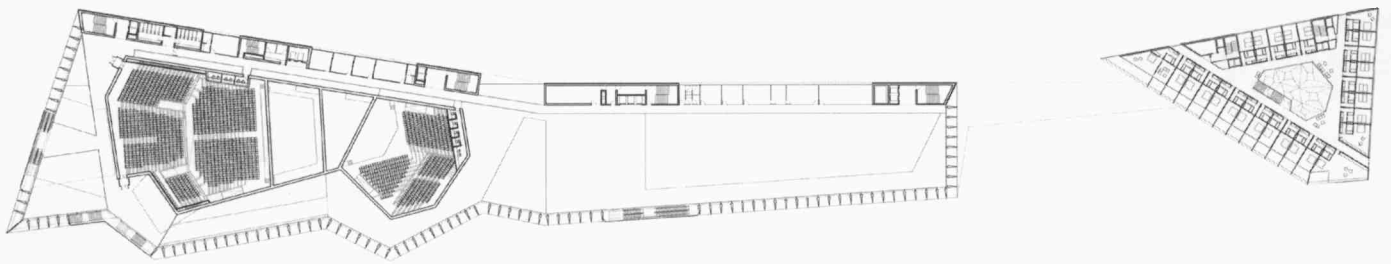
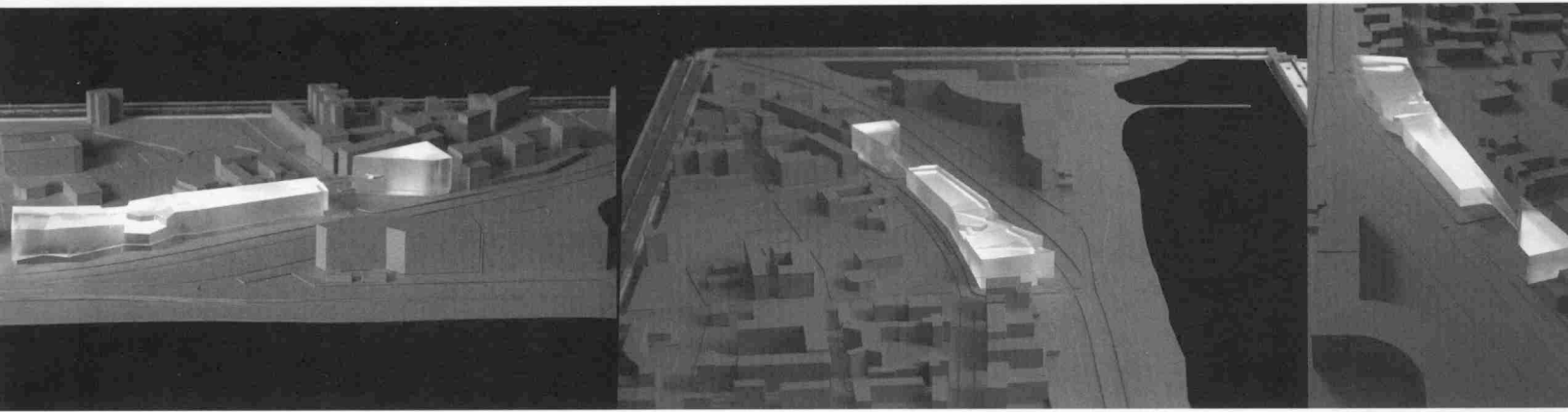


Planta +3.50m.

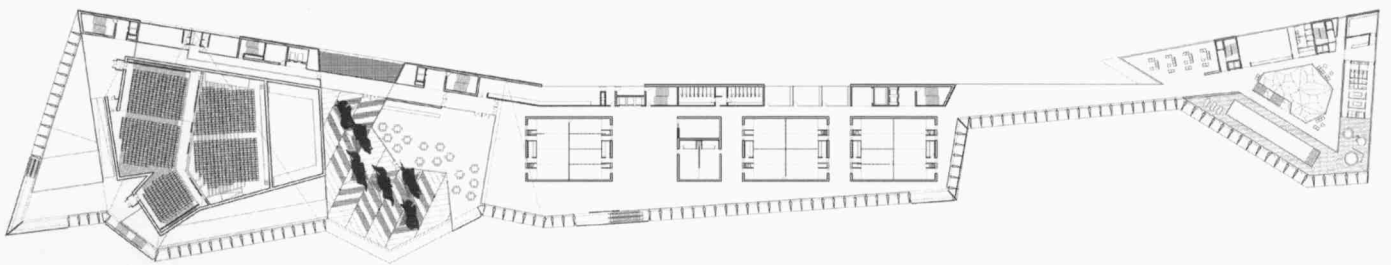


Alzado sur.

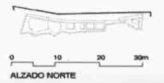
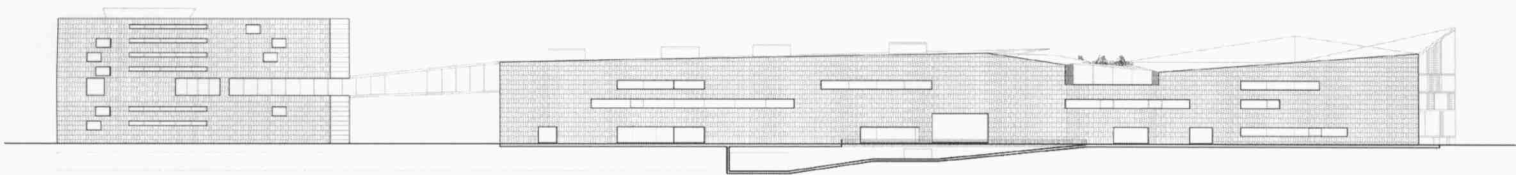




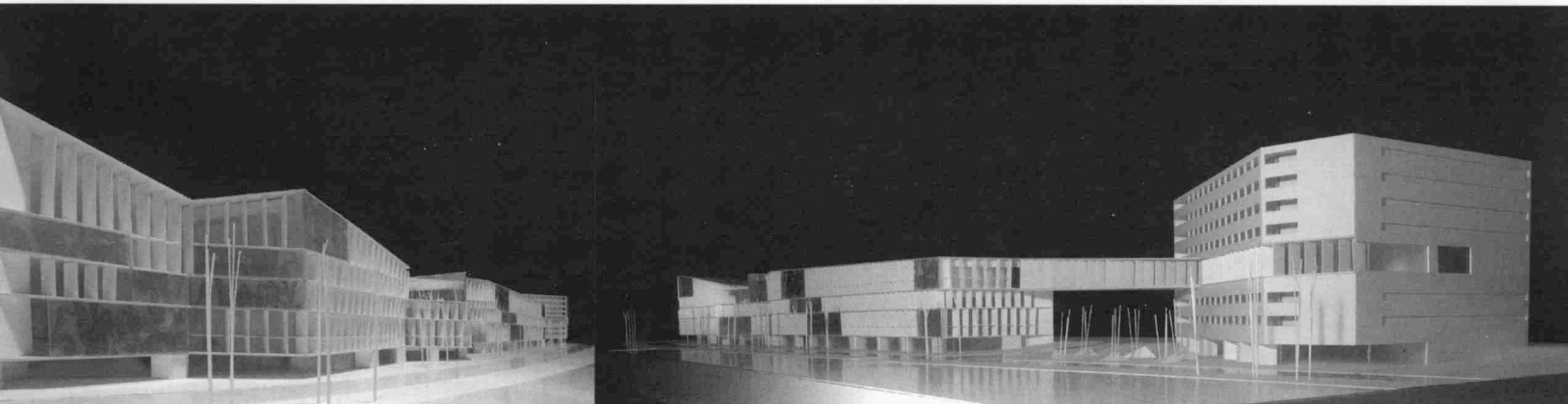
Planta +9.50.

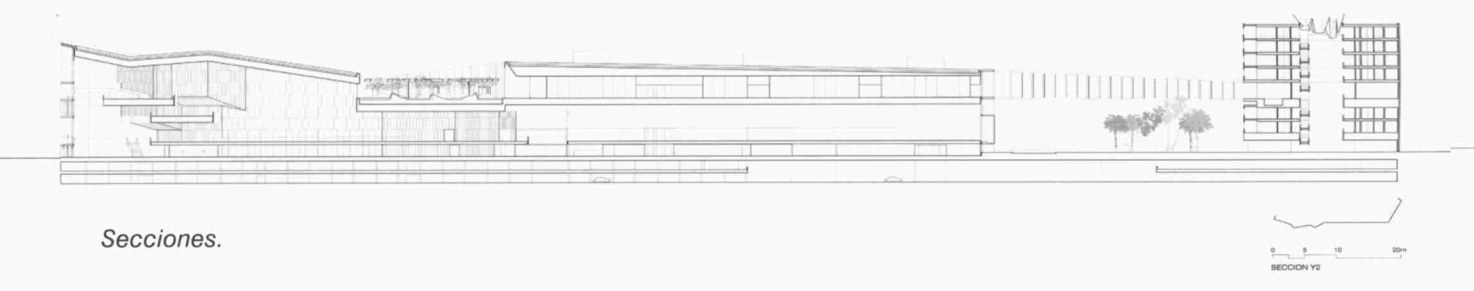
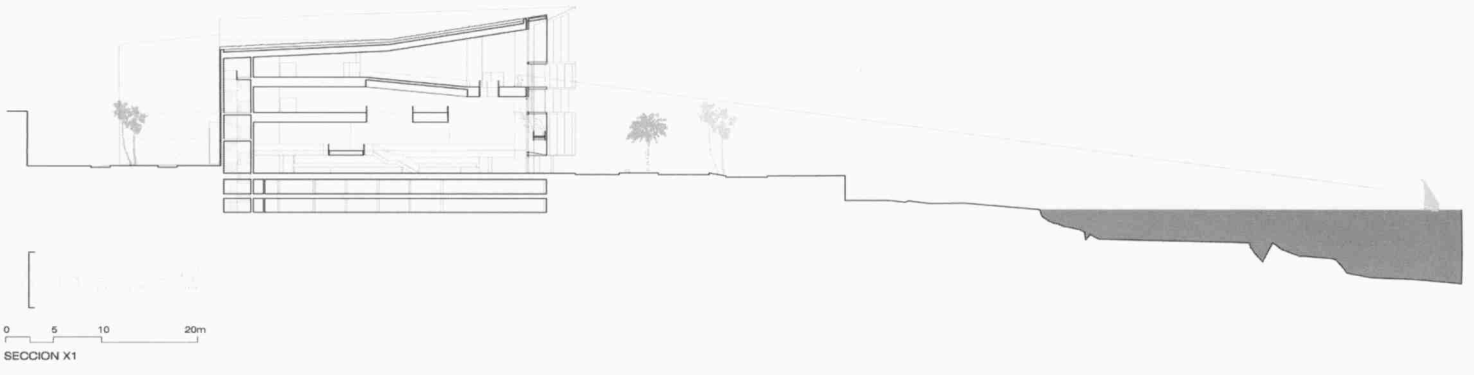
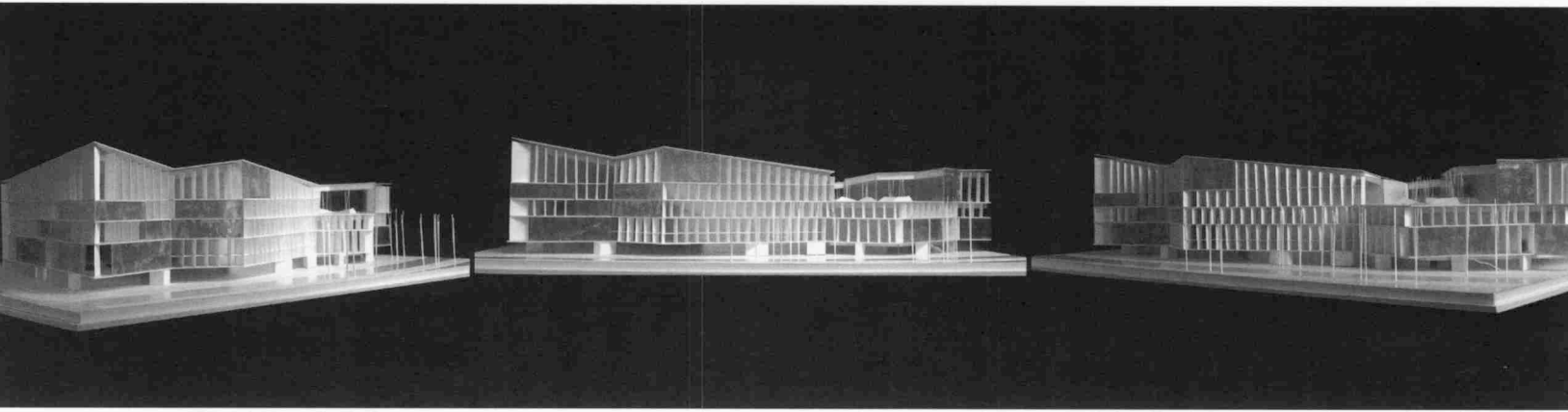


Planta +13.50m.

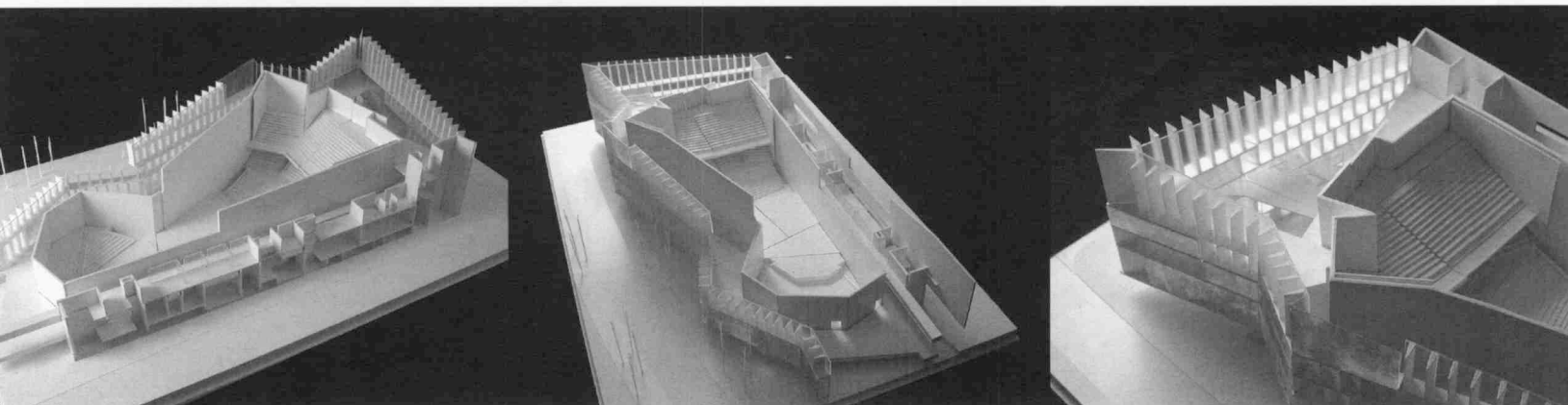


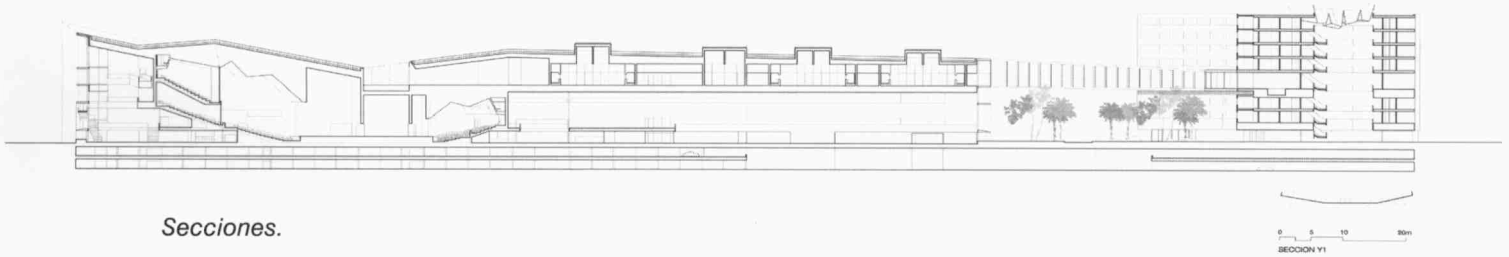
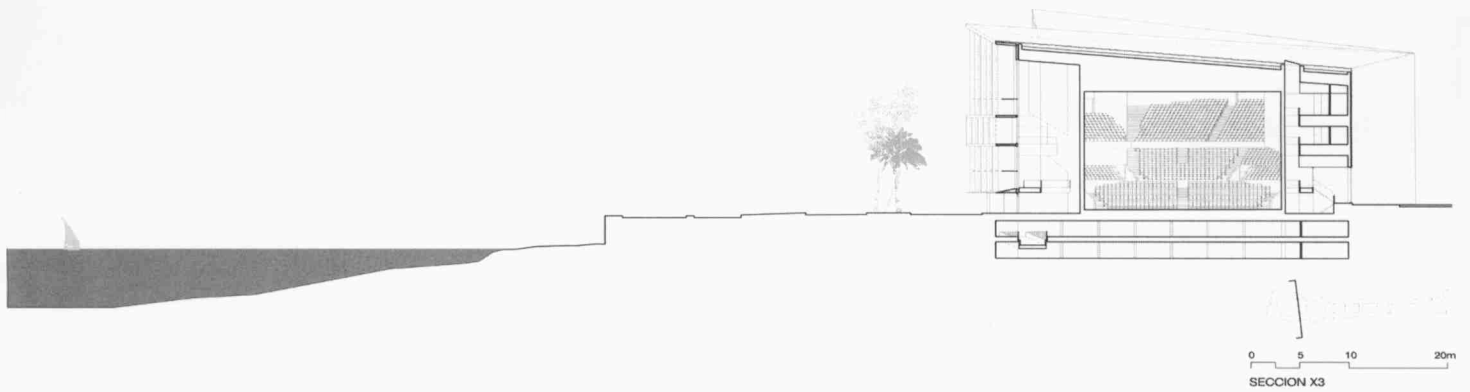
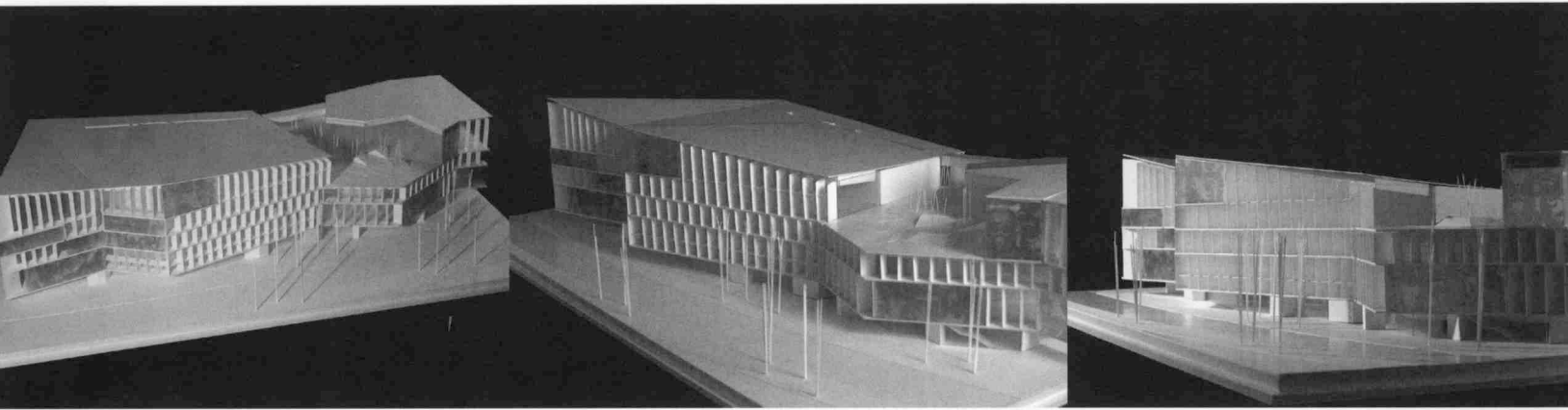
Alzado norte.



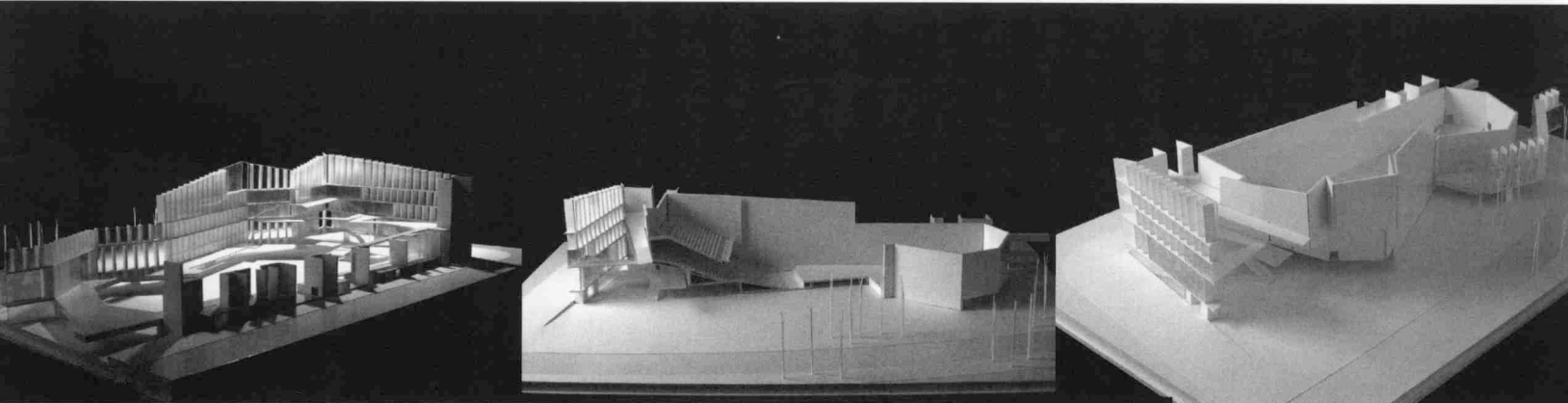


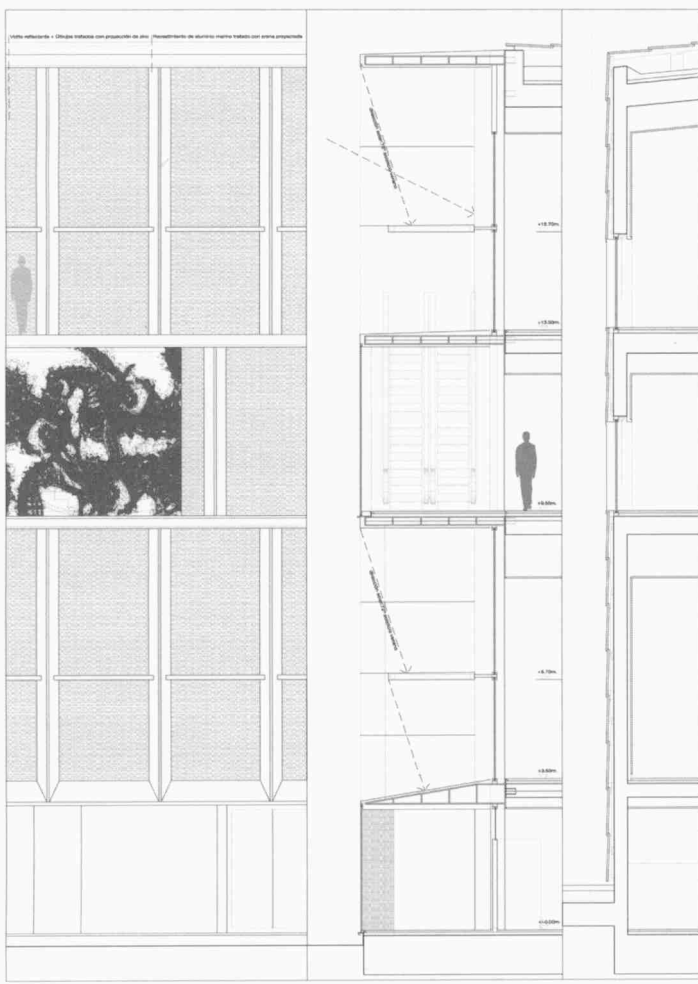
Secciones.



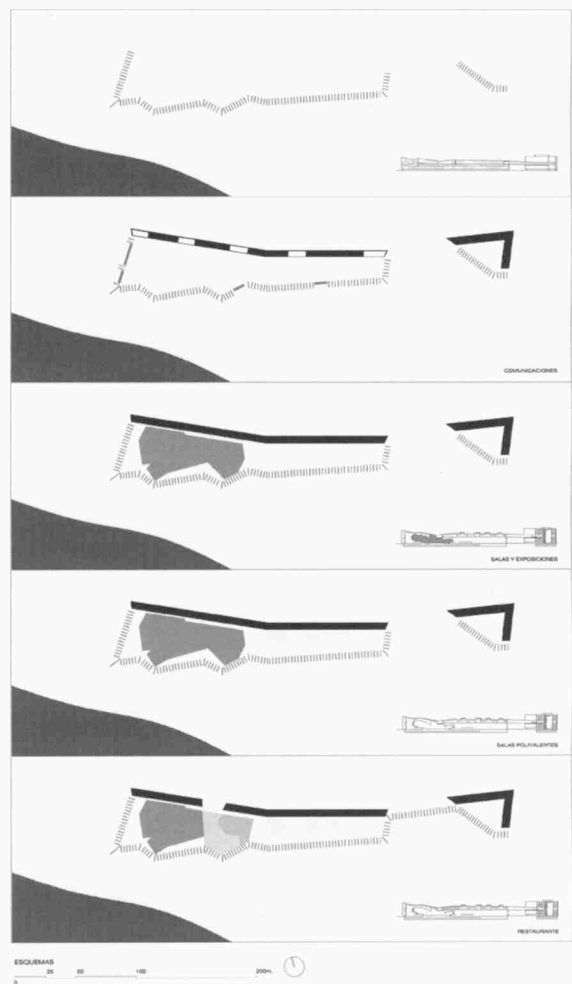


Secciones.

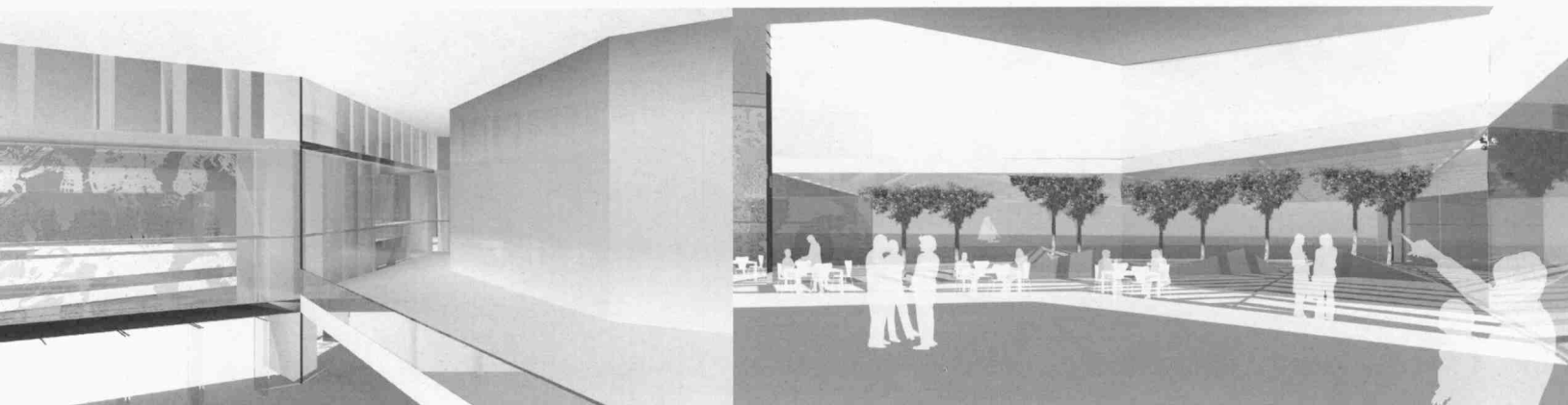


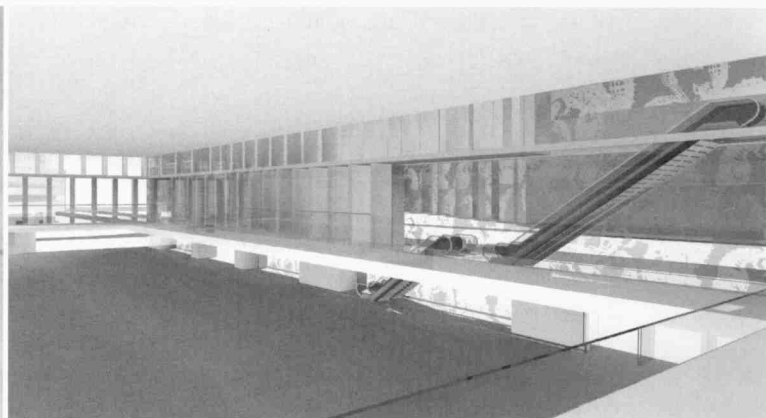
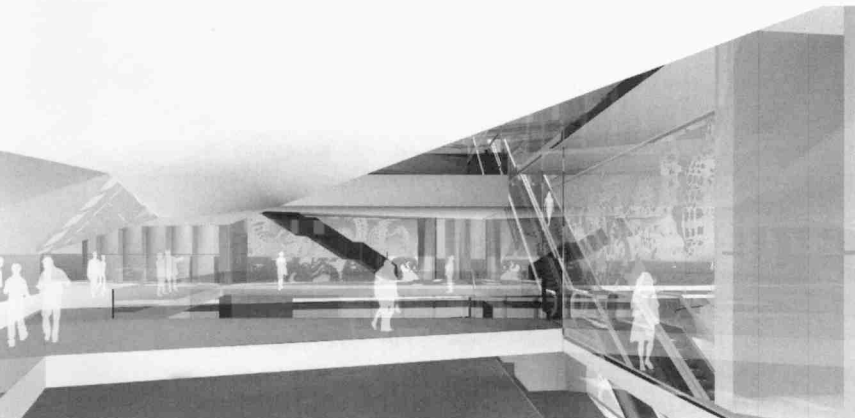
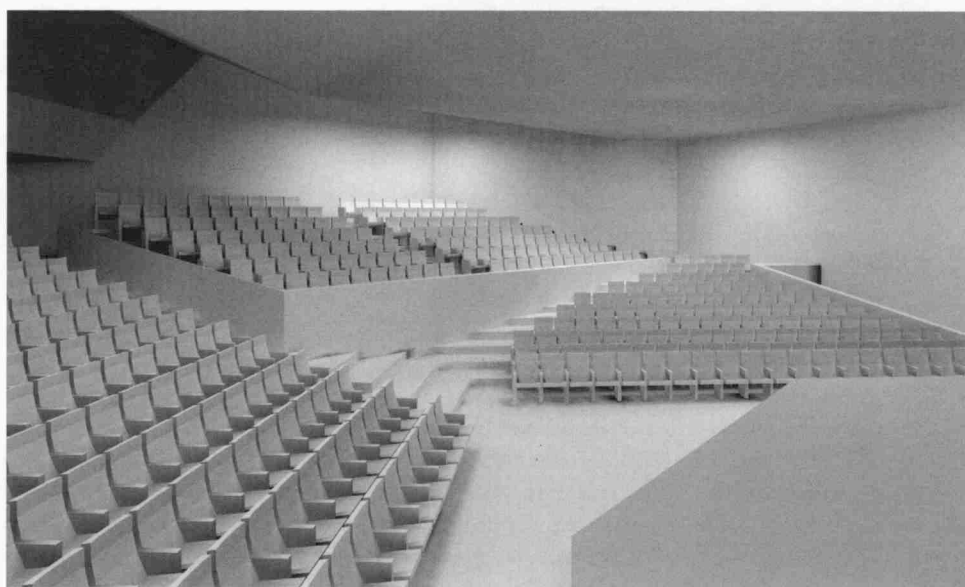
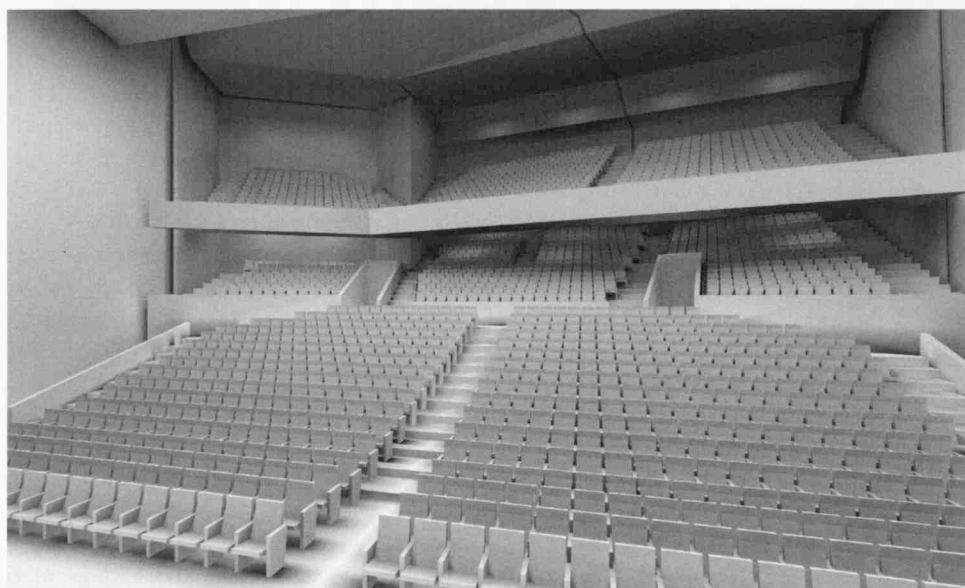
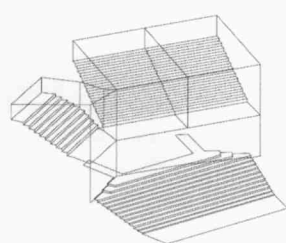
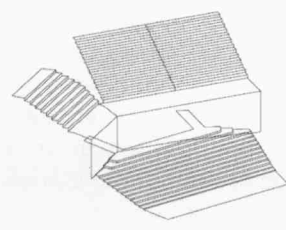
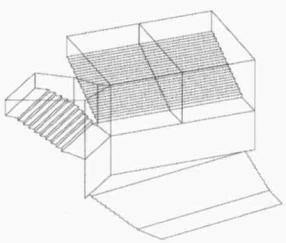
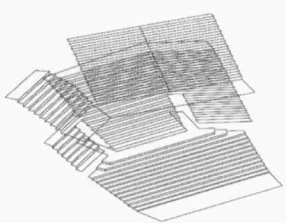
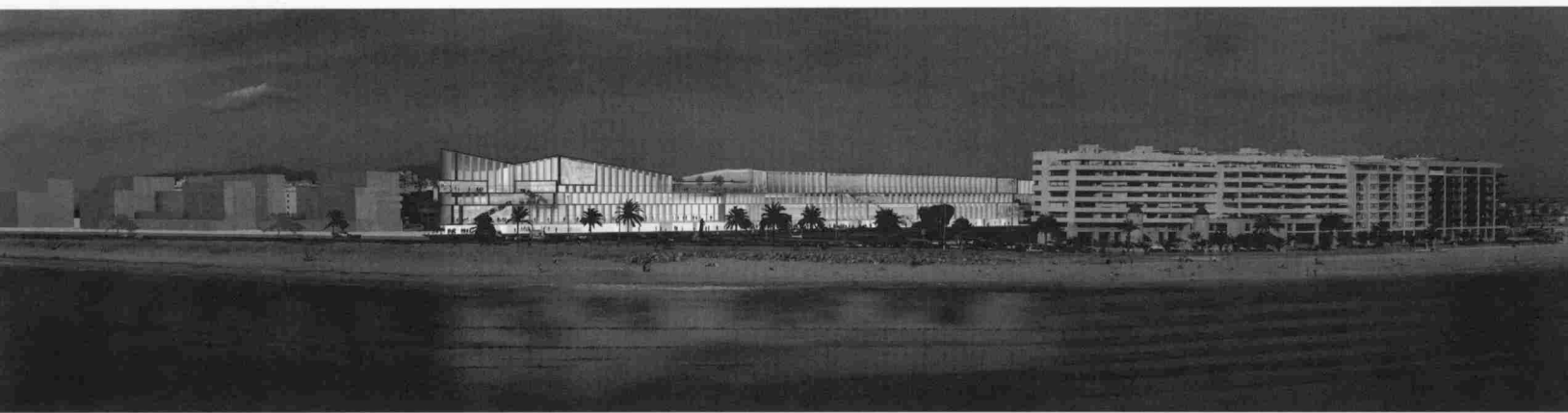


Sección constructiva.



Esquemas.





Entrevista a

Laura P. Spinadel - BUS architektur

Pablo Remes Lenicov, Raúl Walter Arteca



En el escrito con el que presentan la conferencia mencionan al filósofo americano Ken Wilber. ¿Que temas toman de él? ¿Algún otro pensador o filósofo tienen como referencia al momento de proyectar?

De Wilber lo que nos interesa es el tema de los cuatro cuadrantes y la búsqueda de un equilibrio sustentable. Sea cual fuera el tema al cual nos abocamos, los cuatro cuadrantes él los plantea como el Yo individual y subjetivo que tiene que encontrar un equilibrio con el LO, individual- objetivo. Lo subjetivo podría ser la psicología, el psicoanálisis; lo objetivo podría ser la medicina, el tema de la salud. Y después tenemos la parte colectiva que puede ser inter-subjetiva en el NOS, que tiene que ver con una cultura particular, o sea YO perteneciendo a un grupo, y el VOS (el vosotros) que es lo colectivo pero lo inter-objetivo que podría ser lo que esta por fuera nuestro: la política, la filosofía. Y lo que nos interesa en todo eso, aplicado a la arquitectura, es que sea cual fuera el campo de intervención, debemos encontrar ese equilibrio. Nuestro posicionamiento como arquitectos varía en esa búsqueda de equilibrio, de acuerdo al lugar, de acuerdo al cliente, de acuerdo al usuario final. Cómo lograr ese equilibrio es una de las cosas que nos importa.

Con el tema de filósofos o referentes teóricos, somos muy abiertos. No podría citar uno porque depende del tema, depende de la búsqueda, depende de la curiosidad.

Pero siempre están alertas a nuevos temas.

Si, siempre trabajamos de manera muy transdisciplinaria.

De hecho, quien te invita a nuestra facultad es una profesora de matemáticas (Rosa Enrich), el vínculo es por otra disciplina.

¿Que otras disciplinas les son útiles al momento de pensar un proyecto?

Una de las cosas positivas de la globalización es Internet, que te da la posibilidad de acceder a todas las bibliotecas del mundo y leer textos de todas las disciplinas que existen, y eso ha hecho que las tendencias de futuro, el marketing, la publicidad, todos los planos de la comunicación, empezaran a tener mucha influencia en nuestra producción conjuntamente con lo disciplinar. Como así también la multimedia, los medios gráficos, en fin, apertura total.

Lo que esté en ese momento.

No tanto lo que este, sino lo que en base a un tema determinado sea importante para abrir el panorama, para abrirse mentalmente.

Eso a veces también esta viciado de moda. Ahora la profesora Nina Enrich esta realizando una serie de preguntas a arquitectos para su investigación y habla de un preocupación por los temas de moda específicos, y a veces es interesante ver qué es lo que uno habla porque la moda dice y cuales son los temas que realmente le importan, sin subirse a la moda de turno.

Mira, nosotros tenemos dos empresas una es un estudio de arquitectura que se llama BUSarchitektur, (BUS por lo colectivo) y siempre nos hemos ocupado de tener gente de diversas culturas, de distintas formaciones justamente para que la discusión sea más rica y no este contaminada por las modas. La segunda empresa que tenemos se dedica a la multimedia, al marketing locacional, a la comunicación en su más amplio espectro, que se llama POA (oficina para la aleatoriedad ofensiva) y existen algunos proyectos de cooperación entre las dos empresas que nos han ayudado a recuperar lo integral de la disciplina. O sea que, te diría, vamos en contra de las modas y no con de las modas.

Pensando en lo colectivo, uno piensa en el funcionamiento del estudio. ¿Cómo es esta cuestión colectiva?, ustedes tienden a sumar o a integrar otras disciplinas, ¿Como funciona esto al momento de las ideas, del proyecto?

En principio trabajamos mucho con una estructura horizontal, no vertical, y por otro lado en algunos proyectos que son de cierta complejidad nos inventamos ciertas estrategias. Por ejemplo hemos trabajado mucho con la teoría del juego, pero no una teoría del juego desde un punto de vista matemático sino desde un punto de vista operacional, para tratar de entender la sociedad y el mercado en el que nos movemos. Hacemos también ciertos seminarios donde invitamos a historiadores, a teóricos, o a gente que esta trabajando en otros temas a fin de enriquecer mucho la discusión para el desarrollo de las ideas

O sea en ese colectivo siempre sube y baja gente, no es fijo Exactamente.

Ustedes hablan de "asegurar el desarrollo cultural a lo largo de décadas" y a su vez dicen que "vivimos un tiempo que contiene todos los tiempos"; ¿como piensan que es la relación del tiempo con la obra y con el proyecto?

Esta pregunta esta relacionada con la primer pregunta y tiene que ver con una búsqueda mucho más integral o global y como profesionales de volver a asumir una cierta responsabilidad. Hasta que punto nuestra disciplina es formadora de sociedad. Ser formadores de sociedad no significa crear a un hombre nuevo, significa que lo que nosotros producimos influencia la vida y el desarrollo de la gente. Tomar conciencia de lo que nosotros estamos haciendo no es una prestación de servicios para un inversor, para un cliente determinado o para el estado, sino que en definitiva es un aporte para modificar el medioambiente, el desarrollo de sus usuarios es un tema muy importante. Cuando digo que "vivimos un tiempo que contiene todos los tiempos" estemos en La Plata o estemos en Viena, tenemos el primer mundo, el segundo mundo, el tercer mundo en esas ciudades, hay que saber mirar. Como así también tenemos a gente que vive las 24 horas del día, como también gente que vive en la

época fordista, como así también gente que vive virtualmente en la mente. Uno de los grandes problemas que yo tengo con jóvenes estudiantes, es que están más fascinados por los mundos virtuales que por los mundos reales. Porque cuando los presupuestos no alcanzan, cuando no llegamos el proyecto ideal, el mundo virtual es mucho más fascinante.

Eso también tiene que ver con la búsqueda del espacio, finalmente uno hace todo lo que hace para encontrar un espacio determinado, ¿como es esa búsqueda del paso de lo virtual al espacio concreto?

Mira, depende del proyecto, y de las posibilidades que uno tiene. A veces uno tiene que ir al mínimo existencial, y pensar en cualificar de otra manera ese mínimo existencial. Espacialmente quizás es muy poco, y lo que define al espacio es el intersticio entre lo privado y lo público, toda la relación de planos y espacios comunicacionales. Ahí es donde puede estar nuestro aporte; como camina, como se encuentra, como entra, como se moviliza la gente y dejar opciones abiertas en ese espacio, a veces es nuestra función fundamental. Sin lugar a duda nuestra búsqueda siempre es la interrelación, que se vayan creando redes. Si tenemos que hacer un complejo de oficinas, un complejo turístico, de hotelería como el que estamos desarrollando ahora, lo que intentamos hacer no es una cosa in-door, o sea cerrada, con videocámaras, sino abrirnos y empezar a enraizarnos siempre con el entorno. A veces el espacio es interior y a veces se suma a ese espacio interior todo lo que va pasando en esa otra dirección.

Ustedes tienen muchos proyectos de vivienda social e imagino que el plus de valor debe estar en ese lugar, en las intersecciones. Exactamente.

Creo que en los últimos 20 años se produjo un cambio en la concepción del espacio, ¿como crees que se ha transformado o evolucionado el espacio contemporáneo?

Creo que no existe tal cambio. Nuevamente, “vivimos un tiempo que contiene todos los tiempos”, creo que existen corrientes del pensamiento que siguen pensando que lo que se hizo en el siglo XIX fue lo ideal y se sigue produciendo como en el siglo XIX; existe gente que cree que lo moderno clásico es lo ideal y se sigue produciendo en ese sentido. Como así también la publicidad y ciertos mecanismos que a mí personalmente me preocupan, que cree que la arquitectura es un bien de consumo y entonces no es importante detallar, no es importante que la arquitectura no se llueva, entonces terminamos produciendo cartones pintados que se demueven poco tiempo después, porque los tiempos de amortización son los que definen la vida útil de los objetos. Entonces estamos entrando en un problema crítico, porque yo no veo que se demuela cada cinco años la producción. Como diseñadores de este medio ambiente si creemos que lo que nosotros hacemos en cinco años desaparece, en diez años desaparece, estamos un poco equivocados en nuestra realidad. Cuando digo que no creo que en los últimos veinte años haya habido un cambio, es porque creo que estamos entrando en un momento de pluralismo y multi-opción, que por un lado esta bien, si es multi-opción para que el usuario decida como quiere vivir; pero ese pluralismo donde todo vale, creo que es un poco complicado y es por eso que comenzamos con Ken Wilber y los cuatro cuadrantes ya que existen ciertos valores que trascienden simplemente la moda del momento.

Estaba pensando que en relación a las metodologías de aproximación al proyecto quizás sí hubo un cambio, la diagramática...

Vamos por partes, Internet, la multimedia y la posibilidad de entender el espacio de otra manera en el proceso de diseño, sin

lugar a duda ha cambiado. El problema que tenemos es que muchos estudiantes no saben dibujar a mano alzada, no tienen escala; la caja negra no te da escala. Dibujar a mano o construir una maqueta te da escala. Tengo esperanzas que el péndulo nos lleve nuevamente a los cuatro cuadrantes más equilibrados para que se le siga pidiendo al estudiante dibujar a mano, con regla y escuadra, a construir maquetas. El hecho de construir maquetas con láser, a partir de cierto momento podrá ser, pero en la carrera la tenemos que construir con cartón, con lo que tengamos.

La pregunta apuntaba al estudio ya formado de ustedes...

Todos tienen cuadernos de croquis, tenemos un taller de maquetas; tenemos una parte del proceso que es virtual y otra que es en papel y una de nuestras grandes ocupaciones, es la computadora no genere una adicción, o sea tu mano con el ratón no es como tu mano con el lápiz.

Creo que a pesar de la distancia, son los mismos problemas que tenemos acá. Estamos siempre insistiendo que los alumnos vuelvan a usar lápiz y papel...

Los momentos en un proceso determinado son importantes. Una documentación hecha a mano hoy es absurda ya que la computadora permite que una persona cualificada realice el trabajo de cinco. Sin lugar a duda. El detalle sería bueno pensarlo a mano alzada. En el momento de diseño el croquis y la maqueta son insustituibles. Y existen momentos que el testeado en tres dimensiones como si yo fuera el usuario en el momento de estar haciendo proyectos estratégicos, como lo llamamos nosotros, de prueba y error espacial nos permite empezar a encontrar una escala, una búsqueda espacial, todo eso hace que el ojo humano pueda ser simulado y eso es un momento donde el instrumento computadora es fantástico.

Ustedes tienen en algún momento del proceso una búsqueda diagramática...

¡Sin lugar a duda!



¿Y como es ese paso hacia del diagrama a la primer idea espacial?

Mucho trabajo de croquis, mucho trabajo grupal, mucha estructura horizontal, y en algún momento mucha discusión para decir: "este es el camino que vamos a tomar". Los diagramas son los disparadores.

Saliendo de lo virtual, ahora la materia. ¿Cual es la relación de su obra con la materia? ¿En que momento del proceso entra?

Depende si son concursos, que es uno de los mecanismos para conseguir trabajo mas grandes en Austria, o si es una desarrollo proyectual para un cliente privado. Nosotros casi no trabajamos con clientes privados, casi siempre son concursos, grupos de inversores, o para el estado. Depende del proyecto si aparece en un principio o no, es decir si estamos haciendo vivienda ni bien uno empieza a desarrollar un corte o una planta, uno tiene que estar pensando en cual material va a utilizar para construir. Por otro lado, nuestro archivo de materiales es tres veces la biblioteca... y tenemos una biblioteca grande.

Hablan de arquitectura sustentable casi de un modo provocador, por fuera de lo que se llama sustentable comúnmente; ¿crees que existe real conciencia o es una moda relacionada con el cuidado del medioambiente?

Creo que la sustentabilidad tiene que ver con una micro escala de una familia o de una pareja o de un individuo. La sustentabilidad tiene que ver con los recursos materiales, la tecnología, con los conocimientos subjetivos de la tecnología para un uso adecuado de esos recursos. La sustentabilidad tiene que ser cultural en el sentido que cualquier cosa que produzcamos arquitectónicamente es un unicum, o sea va en contra de nuestro tiempo. Entonces existe una cierta responsabilidad de las formas de relaciones o de las formas de desarrollo como así también esa inserción en cierta sociedad hace que desde el punto de vista ideológico, desde la cosmovisión de lo que como arquitectos entendamos que es un grupo humano de una sociedad, también es sustentable. La sustentabilidad no es solo bioclimática en relación al ambiente natural o al uso de los recursos materiales, va muchísimo más allá.

Hace poco el suplemento de un diario mencionaba que tu obra tenía claras influencias de tu formación en la UBA. ¿Es así?

Creo que lo autobiográfico siempre existe, creo que dentro de la globalización las influencias que uno toma son múltiples, sin

lugar a dudas somos latinos para los centro europeos y yo soy europea para los de argentina, por mas que yo haya estudiado y crecido en la Argentina.

Pero, ¿existe una "escuela" argentina?

No

¿Que libros crees que ningún estudiante argentino de arquitectura puede dejar de leer?

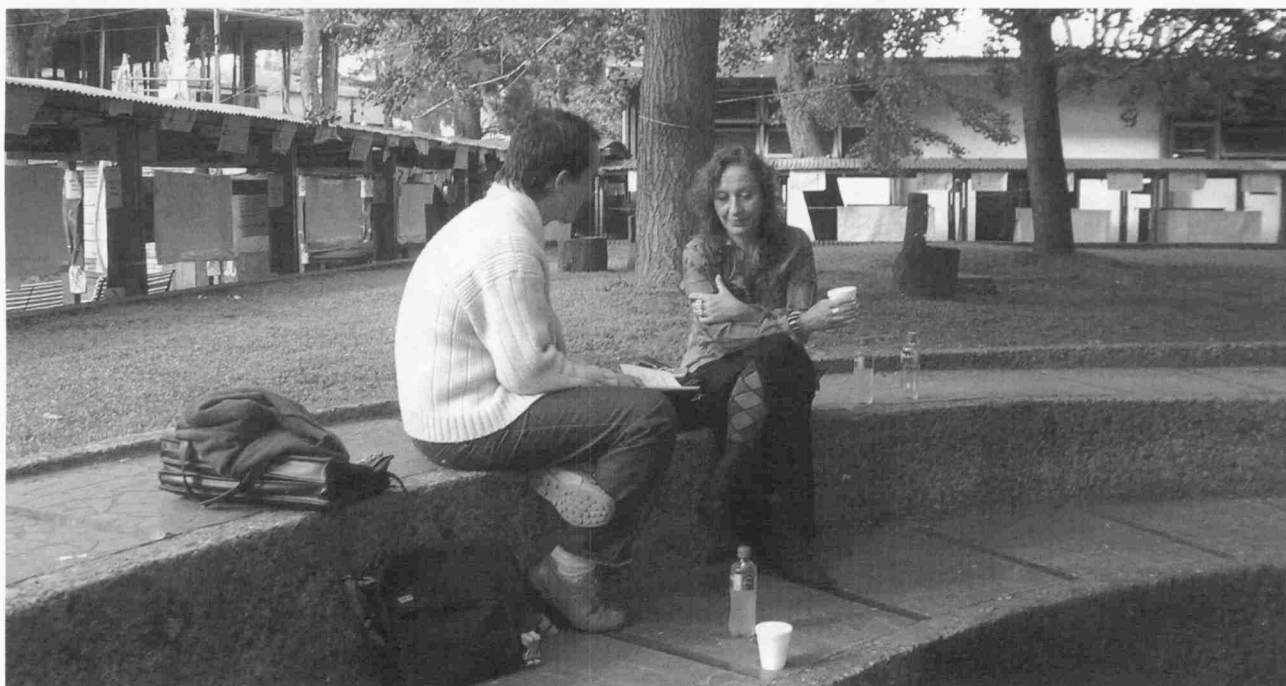
No se si libros, creo que de las cosas que se están haciendo, el espesor cultural, humano y de búsqueda del estudio de Herzog & de Meuron es muy valioso. Creo que no se han congelado en el tiempo sino que siguen creciendo, creo que debemos estudiarlo con mucha atención. En otro plano, mucho mas arcaico quizás, la figura de Peter Zumthor tiene un trabajo muy minimalista, muy de la tierra, muy de pocos materiales, de la luz, casi artesanal, también es importante.

Para terminar, ¿cuales fueron tus últimas lecturas?

¡Soy muy ecléctica!, busco, busco, a veces estoy en la publicidad o por ejemplo para preparar el curso trabajamos muchísimo para definir la estructura de la ciudad ideal de Vitrubio hasta la fecha; esto significa ver cine y significa el Sim City de los juegos de PC, o sea los nuevos modelos de ciudad no surgen en la disciplina. Nos metimos en la publicidad global, porque la publicidad define arquitectura también. Y algo que me pareció muy importante cuando hicimos un seminario para prepararnos para el taller que realizamos en Buenos Aires, fue el metabolismo, el cambio de materia, empezamos con la basura y terminamos con cambio de materia local vienés. O sea ¿qué estuve leyendo? sobre la basura en Viena, sobre Benetton en el mundo y Micromega de Libeskind, para ver como eran en los últimos dos mil años de historia las ciudades ideales que había que estimular.

Gracias por tu tiempo y por participar de nuestra revista.

Reportaje realizado en la FAU UNLP, previo a la conferencia que dictó el estudio BUS architektur.



VIVIENDAS PARA FORMAS ESPECIALES DEL HABITAR

HOMEWORKERS

POTENCIAL DE MIXTURA DE LOS HIBRIDOS

BUS Architektur





© Anna Blau

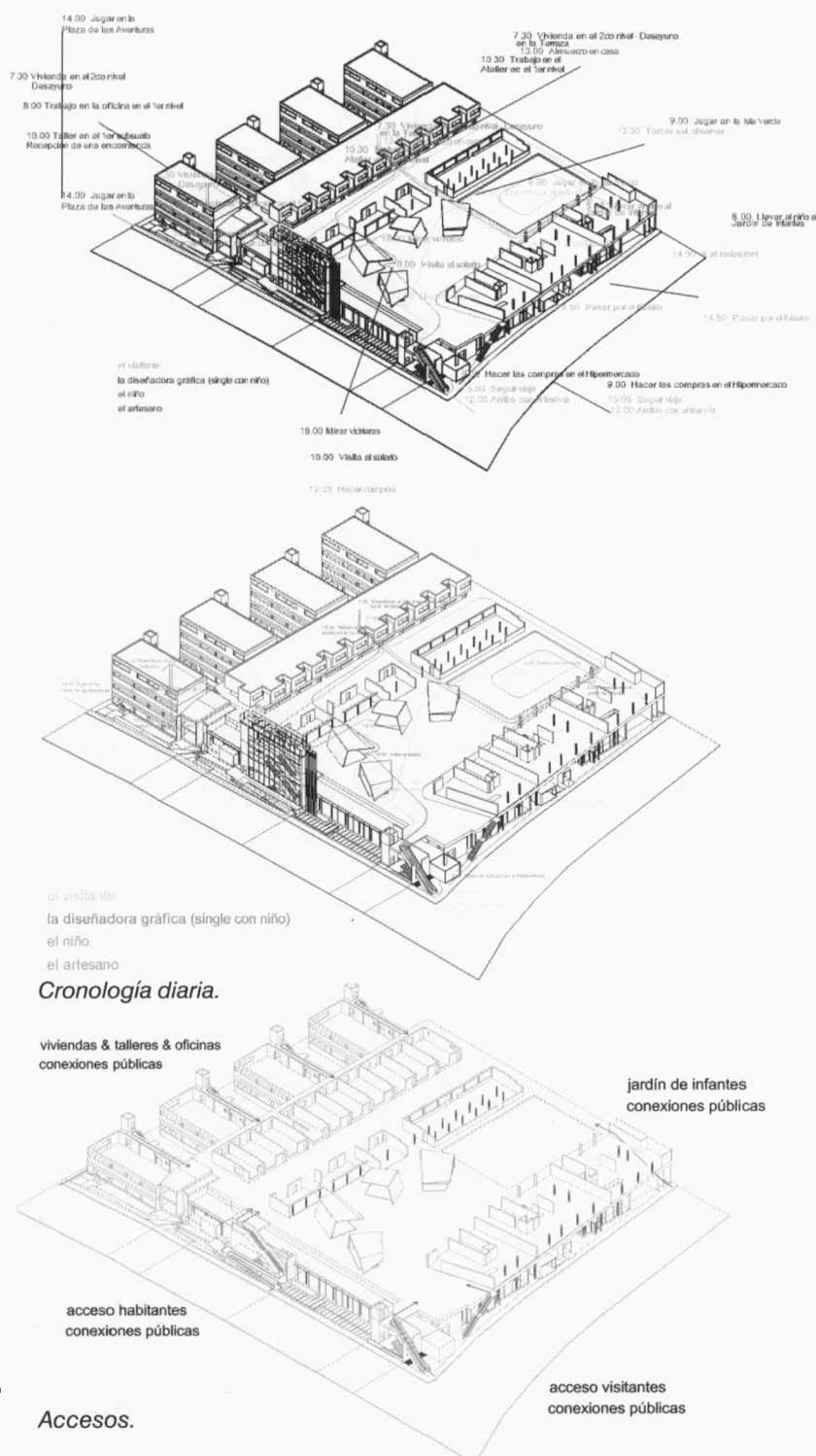
© Nikolaus Similache

Datos del proyecto

Vivir y trabajar sobre la calle donaufelder strasse

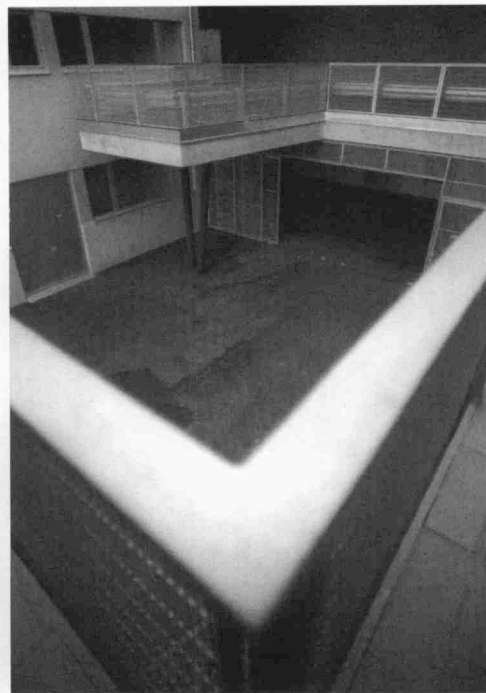
VIENA - BARRIO XXI. Donauefelder Strasse 101

- Distinciones* 1er premio "Otto Wagner städtebaupreis" - 1998
Premio de urbanismo otto wagner-1998
- Coordinación* Fondo Vienés del Fomento Económico
(Wiener Wirtschaftsförderungsfonds)
Dir.Ing. Wolfring
- Developer* Sociedad para la renovación y propiedad de la vivienda
SEG - Stadterneuerungs und Eigentumswohnungsgesellschaft
Dr. Silvia Gruber-Renezeder
- Proyecto* BUS ARCHITEKTUR
Mag.Arch.Arq. Laura P. Spinadel
Arch. Claudio Blazica
Arch. Rainer Lalic
Viena - Sevilla - Buenos Aires
- Colaboradores* Mladen Jadric (Arquitecto invitado hasta junio de 1997)
M. El Khafif- K. Nabielek- C. Nuhsbaumer- G. Müller- H. Niessner- D. Schwaag Y. Haberlandt- S. Pfefferle- T. Kogelnig- A. Schmoeger- T. Lüdtke
P. Krähenbühl- K. Rätzsch
- Fotos* Nikolaus Similache
- Estructuras* Di. Ewald Pachler / Stanek & Kollitsch
- Instalaciones* Vienna Öko Systems
- Física edilicia:* Dr. Pfeiler
- Transporte:* Dr. Rosinak
- E constructora:* Alpine - Myreder
- Concepción* 1993/95 (Investigación propia)
- Estudio Urbano* 1995/1996
- Proyecto* 1996/1997
- Construcción* 1999 / 2001 (en obra)
- Superficie útil* 14.027 m2 (neto)
32.420 m2 (bruto) incluidos Areas de servicio y Garages
- Cubatura* 72.022 m3
- Sup. del terreno* 10.280 m2
- Ocup. del suelo* 7.345 m2
- Funciones* Viviendas & Ateliers - Talleres - Locales - Oficinas
Hipermercado - Fast Food Con Drive In - Gastro nomia Con Expansiones Exteriores - Stores - Co mercios - Plaza Activa - Cajero Automatico - Centro Juvenil - Centro Vecinal - Patios Industriales





© Nikolaus Similache



© Nikolaus Similache



Planta 2 OG.

La ciudad no es solo el habitat para la vivienda y el trabajo sino paralelamente el lugar del tiempo libre. Los diversos ritmos de usos llevan a diferentes grados de apertura : la ciudad es «consumida» a partir de múltiples esferas. A fin de lograr esta mixtura funcional en el proyecto se inició la estimulación de un proceso inteligente: de manera integral se desarrolló a partir de proyectos estratégicos una oferta diferenciada pero balanceada que respondiera a la intención de lograr una sociedad interrelacionada :

* La placa urbana como creación de un marco de socialización e identidad corporativa es el datum que permite generar sobre ella el paisaje del trabajo y de la vivienda .

* Los espacios laborales abarcan distintos grados de artesanía y tecnología por un lado (talleres-ateliers-locales-oficinas) y de introspección (patios de trabajo) y extrospección (patios de comidas) por otro.

* Las viviendas buscan responder tanto a formas de vida nómades (monoambientes sobre los boxes de talleres), de nue-

vas relaciones sociales (single con niño en duplex con los ateliers), como de creación de un micromundo en esta ciudad de los caminos cortos (viviendas con patio).

* Bajo la placa urbana el pulso dinámico y la logística compleja de la máquina urbana del consumo a partir de un hipermercado, un fast food con drive in, restaurants, cajero automático y grandes locales comerciales.

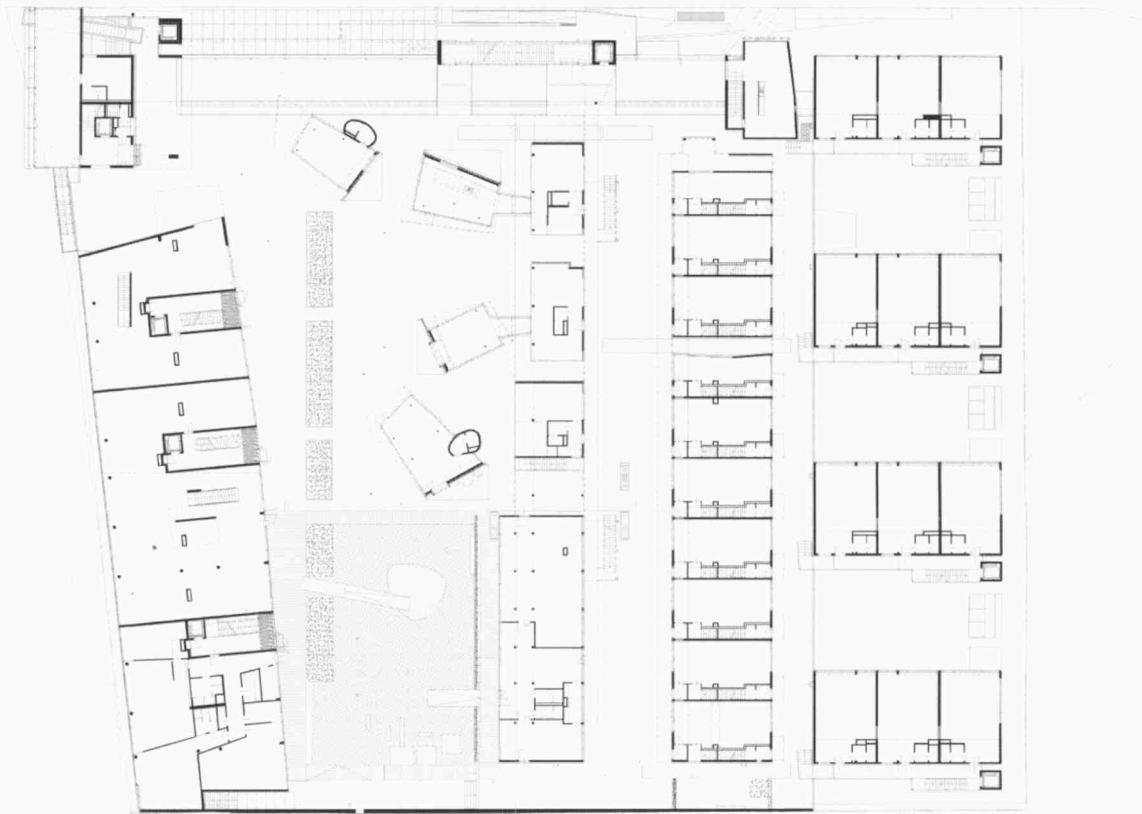
La multi-opción se llevó a sus últimas consecuencias al no jerarquizar los accesos y permitir que cada sector tuviera una oferta diferenciada de accesibilidad: escaleras rodantes, ascensores panorámicos, cajas de escalera vidriadas, escaleras ligadas a galerías. La redefinición del espacio público de la calle en una situación periférica en la ciudad moderna se resolvió a partir de esta relación sinérgica entre habitante, pasante, cliente, visitante que le permitiera la puesta en escena urbana en el proyecto homeworkers ■



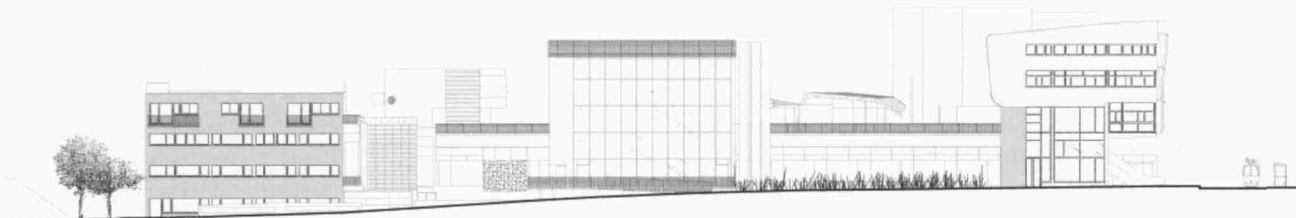
© Anna Blau



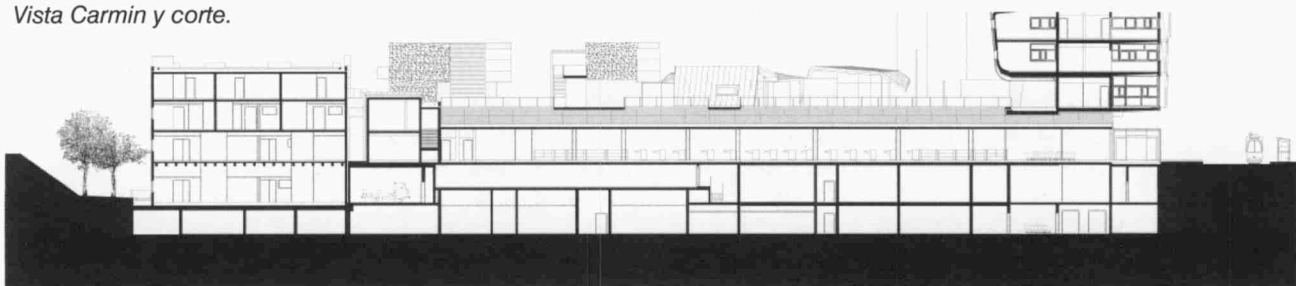
© Nikolaus Similache



Planta placa urbana.



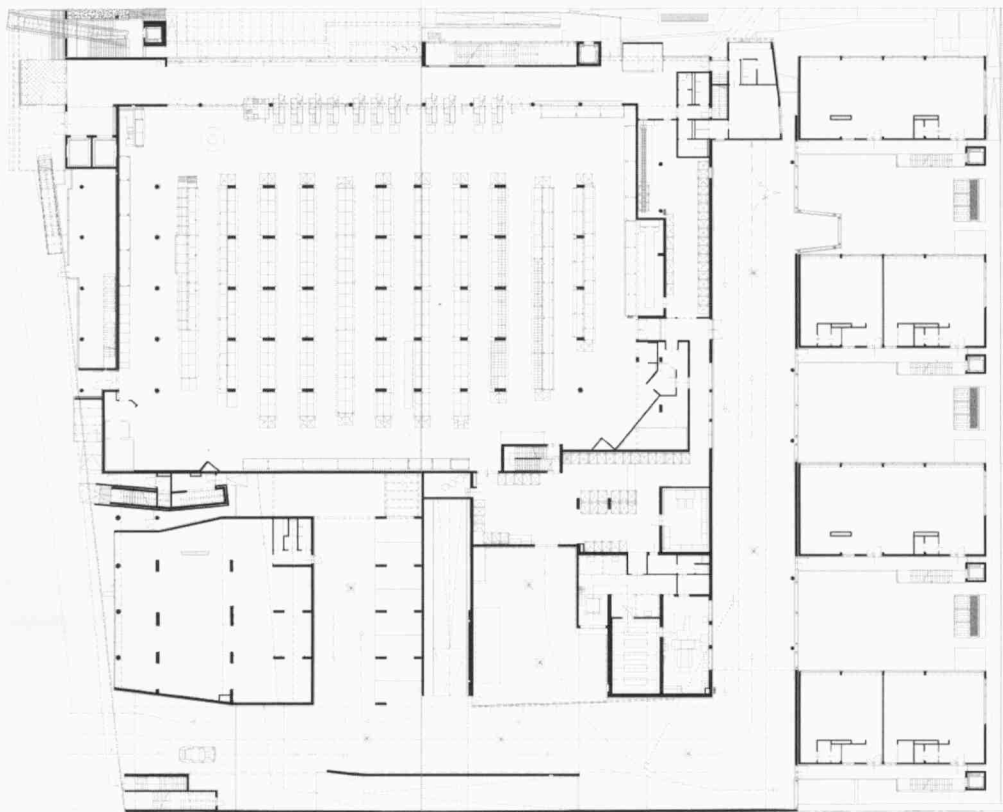
Vista Carmin y corte.



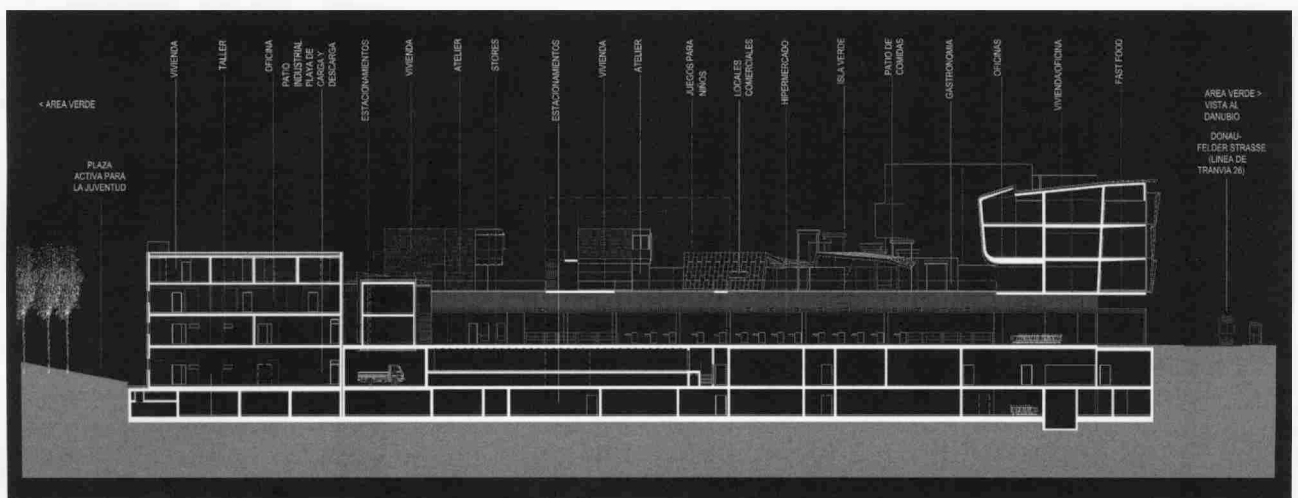


© Nikolaus Similache

© Nikolaus Similache



Planta EGPlanta placa urbana..



Antípodas. Proyectos para una nueva cartografía

Teresa Stoppani

Desde siempre, la arquitectura ha utilizado la cartografía como soporte de información e instrumento de representación, pero en años más recientes ha descubierto el “mapa” como lugar de producción del proyecto, sitio de elaboraciones espaciales que van más allá de la bidimensionalidad de la planta y de la estaticidad del diseño.

Cual síntesis poli-significante de informaciones, el mapa ofrece a la arquitectura un nuevo modo, no solo de representar, sino de pensar el proyecto, en particular, en el ámbito de la representación y el proyecto digitales. Más aún, la arquitectura parece haber asumido e incorporado el lenguaje de la cartografía dando por sentado con demasiada frecuencia sus convenciones, exclusiones y potencialidad crítica.

Este texto identifica y expone algunos de los temas y problemas con los que se enfrenta un análisis crítico de la relación entre arquitectura y cartografía, ilustrándolo con algunos proyectos elaborados en el ámbito de un Workshop desarrollado en la Universidad de Greenwich en el verano de 2006, el cual ha propuesto a un grupo de arquitectos trabajar, con métodos y temas de la propia disciplina, sobre representaciones y convenciones provenientes de la Cartografía.

Las consideraciones y los proyectos continúan el discurso elaborado unos años atrás con la experiencia adquirida en el Workshop “Mapmakers” desarrollado en el IUAV de Venecia en 2003 (ilustrado en ésta revista en “Traducciones/Translaciones. El mapa como proyecto. Un experimento en Venecia”, 47 al fondo n° 10 noviembre de 2003).

El experimento “Mapmakers” estaba centrado en el análisis y en el desarrollo en términos arquitectónicos de un particular momento en la historia de la cartografía en el cual los componentes proyectuales y especulativos del mapa comenzaban a ser definidos y claramente codificados. Por su parte, el Workshop “Antípodas” ha explorado y explotado las convenciones de la cartografía; ha enriquecido los contenidos informativos, y ha explorado la posibilidad dinámica y diagramática de la cartografía contemporánea.

Nuevas cartografías

En años recientes, el uso de la cartografía parece haber salido de un ámbito estrecho y propiamente geográfico. La carta, el mapa, vienen siendo usados no solamente para representar territorios o espacios físicos sino que, apropiados por otras disciplinas, son usados para contener y elaborar situaciones complejas en las que el espacio, virtual o hipotético, especulativo o de negociación, permanece constantemente redefinible.

Hoy parece más apropiado hablar de mapa o mejor todavía de proceso de «mapeado»⁽¹⁾ (mappatura): un mapa dinámico que

excede por un lado la bidimensionalidad estática de la “carta”, y por el otro el objeto mismo de la representación, que no es ya más sólo la tierra con sus fenómenos y manifestaciones; un mapa que ya no es sólo una carta ni tampoco sólo geografía.

Pero, ¿cuáles son y qué cosa son los nuevos mapas que exceden el ámbito de la geografía, las nuevas cartografías (Abrams y Hall) que representan «territorios» (de la ciudad, sus monumentos e infraestructuras, memoria y percepción, experiencia individual y colectiva, la más amplia dimensión territorial, su visualización y plan de desarrollo, conflictos e interpretaciones), sino además «networks» (sociales, informáticas, económicas), «discursos» (mapeados digitales interactivos, textos y señalética) y reelaboración del «mapa» mismo (la manipulación y la reinterpretación producida en el mundo de las artes figurativas)?

Sacado de su uso exclusivo en la geografía, el mapa es relevante por el proceso de su propia materialización y por su propio uso, más que por la figura -momentánea- que éste produce. No entendido como una figura sino como un proceso de negociación en el que se codifica y representa y que usa e interpreta, como narración dinámica (y lectura) gráfica e hipertextual, vuelve ahora el mapa a ser reconsiderado como representación interactiva siempre en exposición.

Desde siempre, el mapa ha contenido en sí la dimensión temporal del viaje, la medición codificada de espacios y de tiempos y de sus relaciones, y con una infinita potencialidad de reinterpretación que actúan una vez que se emplea y se despliega. El mapa ofrece ahora no sólo una serie de informaciones e instrucciones espaciales y temporales, sino que constituye un amplio -y ambiguo, en tanto codificado- territorio de representación, comunicación, interpretación y hasta un posible malentendimiento del mismo.

En Arquitectura

Aplicada y usada instrumentalmente desde siempre en arquitectura, en el último decenio, la cartografía -el mapa- parece haber sido redescubierta, reconsiderada, apropiada y redefinida en muchos aspectos para la arquitectura; y mucho se ha escrito, diseñado, proyectado y modelado bajo la idea del empleo del mapa en arquitectura. Esta atención se ha acentuado debido al impacto de lo digital en arquitectura, que ha expuesto las limitaciones de las técnicas tradicionales de representación -desde las proyecciones ortogonales (planta, corte y vista) a las tridimensionales (perspectivas y axonometrías)- y ha abierto la posibilidad de representaciones dinámicas espacio-temporales en arquitectura.

Arte de la construcción o del espacio, la arquitectura permanece obsesionada por su representación y su dimensión temporal – sea en términos de duración y monumentalidad, o en términos de lo efímero o mutante. En el transcurso de los años sesenta y setenta, la arquitectura ha experimentado con formas dinámicas y relacionales, fueran ellas sociales (proyectos utópicos), tecnológicas (arquitectura efímera, móvil, inflable), textuales (arquitectura escrita y ciencias del lenguaje), filmicas (explosión, secuencia y montaje dinámico), o musicales (notación y partitura). Los años ochenta y noventa han visto la redefinición tanto teórica como práctica del concepto de diagrama. Usado desde siempre en arquitectura como esquema relacional y soporte organizativo y funcional, el diagrama ha sido redefinido por lo digital en términos dinámicos, no como representación figurativa o funcional, sino como elemento generativo e interactivo de base del proyecto arquitectónico. No figurativo y no funcional, el diagrama no representa sino que produce arquitectura, su espacio y sus relaciones; no es diseño sino proyecto. Es entonces, en este giro de lo figurativo a la performance, de la representación al proyecto – inspirados principalmente en conceptos de espacio, diagrama y cartografía desarrollados en el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze – que la arquitectura ha vuelto la atención al mapa como lugar relacional, de producción y de comunicación espacio-temporal.

La arquitectura ha comenzado a producir sus cartografías, experimentales, no ortodoxas, intrínsecas, más que instrumentales al proyecto. Sin embargo, la cartografía –el mapa– es adoptada y redefinida muy a menudo sin ser suficientemente analizada y puestos en discusión ni sus convenciones, ni sus sistemas de representación, ni sus potencialidades proyectuales. Parece faltar todavía un proyecto definido para la (re)definición crítica del rol del mapa en arquitectura. Más que una técnica de representación o una componente del proceso proyectual, el mapa –el “mapeado” como proceso de elección, distinto al del trazado, al proceso de la escritura y el registro de la cartografía– puede ya considerarse en sí un proyecto espacio-temporal.

Antípodas

Elige dos líneas de longitud y latitud y muévete a lo largo de ellas para medir ciertos elementos, cantidades y condiciones. En tus mediciones toma atención particularmente a los cambios y a las constantes, a las similitudes y a las diferencias a lo largo de las dos líneas. Concéntrate en particular sobre los puntos de intersección (a los cuales llamaremos Antípodas aunque técnicamente no lo sean).

[...] El propósito de este ejercicio es hacer penetrar en tu mente la escala del mundo, reconsiderarlo en una manera que no esté ya más ligada a ideas de nacionalidad, confines, divisiones raciales, [...].

(Lieven De Boeck y Teresa Stoppani)

“Antípodas. Dimensiones del mundo”, un workshop proyectual dirigido por Teresa Stoppani y Lieven de Boeck en la Universidad de Greenwich, Londres, durante el verano del 2006 (<http://digitalstudio.gre.ac.uk/content/view/67/59/>), ha propuesto un proyecto crítico sobre la cartografía en arquitectura trabajando la redefinición del mapa como proceso (mapeado), situado entre la representación (dibujo) y el hacer (construcción) de la arquitectura. El mapa viene a ser aquí el “locus” para explorar la relación entre la representación y el producir arquitectura; en cuanto proyecto espacio-temporal contiene, y cada vez reproduce, la multiplicidad de formas que diseño y edificio por sí solos no pueden ofrecer. Como representación parcial y que al mismo tiempo excede al propio objeto, el mapa contiene en sí

muchos posibles y contradictorios proyectos: y es en este cambio entre la parcialidad y la redundancia donde el proyecto de arquitectura se coloca.

Los proyectos elaborados en «Antípodas. Dimensiones del mundo» han explorado, empleado y reinterpretado las convenciones de la representación cartográfica, aplicando a ésta las herramientas y los objetivos del proyecto arquitectónico. Los mapas producidos han representado y espacializado las dimensiones de lo inconmensurable, exponiendo la vulnerabilidad y también revelando las potencialidades de una cartografía dinámica (mappatura, mapping, mapeado) apropiada para la arquitectura. Los mapas han descompuesto y comentado el proceso mismo de hacer el mapa, explorando codificaciones y convenciones; han usado medidas exactas para representar lo que es subjetivo, irracional, mutable y discrecional exponiendo así la relatividad y la parcialidad de las convenciones propias de la cartografía.

El propósito del workshop ha sido el de poner en discusión el uso aceptado de la cartografía en arquitectura explorando tanto las convenciones como el objeto. Por lo tanto no un uso de la cartografía en arquitectura sino la producción del re-mapeado o de mapas alternativos como proyectos de arquitectura.

Esto ha significado por un lado tanto la aplicación como la anulación de las convenciones cartográficas; por otro lado ha puesto en discusión el «lugar» del proyecto de arquitectura, interrogándose sobre sus dimensiones, escalas y competencias.

En otras palabras, ¿puede la arquitectura rediseñar el mundo operando a la escala del globo? ¿Puede la arquitectura operar a nivel trans-escalar, explorando el mundo y sus oposiciones a la escala del territorio, de la ciudad, de una habitación? ¿Puede la arquitectura trabajar sobre el tiempo, representarlo, construirlo con espacializaciones que usan las convenciones cartográficas y topográficas? Y además ¿puede la arquitectura proyectar la huida de la cartografía de lo visible y mensurable para producir notaciones dinámicas, movimientos vectoriales, pulsaciones sonoras? Estas son algunas de las cuestiones exploradas en los proyectos del workshop que aquí ilustramos, dentro del esfuerzo por producir representaciones parciales y alternativas (mapas) del mundo, poniendo en discusión imágenes preconcebidas de lo que suponemos conocido, mensurable y reproducible –tanto para el objeto (globo) como el medio de representación (mapa).

Estos trabajos de re-mapeado son «arquitectónicos» porque mientras producen un muestrario arbitrario y personal, incluso analítico y crítico, revelan y proponen el «proyecto», el cual está siempre trabajando dentro de un proceso cartográfico nunca neutral.

Proyectos

Desde el inicio, el proyecto de «Antípodas» pone en discusión las convenciones cartográficas, redefiniendo requisitos y posicionamientos recíprocos de dos (o más) antípodas terrestres. Múltiples, manipuladas, no geométricas, coincidentes, emotivas, las Antípodas son redefinidas aquí no en el sentido geométrico sino en el de coordenadas geográficas. El espacio entre geo-metría y geo-grafía se abre así a muchas alternativas y posibles definiciones, y se le demanda al proyecto colocarse y operar no en el ámbito de una u otra convención, sino en el desafío y en la incertidumbre producida en el espacio entre ellas. Las Antípodas que aquí se intentan investigar y relacionar mediante un proyecto de movimiento y oscilación, son arbitrariamente redefinidas como puntos de intersección de dos o más

líneas de medición terrestre. Las mismas líneas cuyas intersecciones individualizan y conectan las coordenadas de las Antípodas -no geoméricamente sino según una geografía re inventada- deben ser aquí redefinidas. Las antípodas conservarán su propia diferencia, oposición y alteridad, perdiendo la connotación físico-geométrica de oposición diametral.

Las búsquedas y las propuestas que respondieron a esta puesta en discusión de la definición y de los procedimientos de individualización geométrica y geográfica de las Antípodas, por cuanto personales y arbitrarias -sean ellas globales, colectivas o individuales- usaron las informaciones y las representaciones de la cartografía convencional para producir proyectos que redefinen, miden y representan el mundo en sus antípodas.

El Globo Emotivo: una topología de la felicidad terrestre.

El Globo Emotivo (an event oriented mapping system) de Wendy D'Sa propone un método de mapeo espaciotemporal de eventos que produce una representación cuatri-dimensional del mundo mediante la construcción de una superficie articulada y dinámica. Aquí el mapa es redefinido como un "sistema generativo proyectado para extrapolar un patrón definido" (D'Sa). Por consiguiente, el mapa registra las características físicas del mundo, y deviene connotativo de una puesta en discusión crítica de las normas de medición y representación, haciéndose un

"factor comunicativo que proyecta datos objetivos en experiencias subjetivas" (D'Sa).

El Globo Emotivo propone una lógica paramétrica subjetiva para producir un mapeado de la tierra -ejemplificada parcialmente en este caso a lo largo del paralelo elegido de 40° latitud N. El objeto del proyecto es el de producir no una simple representación, sino de "desarrollar un instrumento proyectual basado en la interdependencia (paramétrica) de un sistema de variables" (D'Sa) para producir una representación topológica y dinámica del espacio. El proyecto desarrolla este método a través de un preciso parámetro, la "intensidad de la reacción emotiva al impacto socio-económico de eventos histórico-geográficos" (D'Sa) medidos en el transcurso del siglo XX a lo largo del paralelo 40° lat N. En otras palabras, el proyecto define un sistema para relevar y construir un mapa dinámico de las gradaciones de felicidad (azul) e infelicidad (rojo) en el transcurso de un siglo en los dieciséis países atravesados en la latitud 40° N. Lo que resulta de la interpolación de los dos sistemas es una superficie cuatri-dimensional de la felicidad, que puede ser restituida mediante proyecciones a la cartografía de base de la cual fue paraméricamente derivada, o puede por el contrario permanecer independiente o producir nuevas cartografías en forma de articulaciones espaciales. La superficie desarrollada del proyecto es un fragmento de aquella que el autor define como un "mapa de la superficie emotiva de la tierra". El sistema permanece abierto

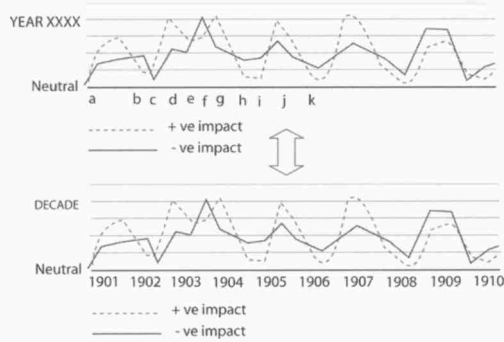
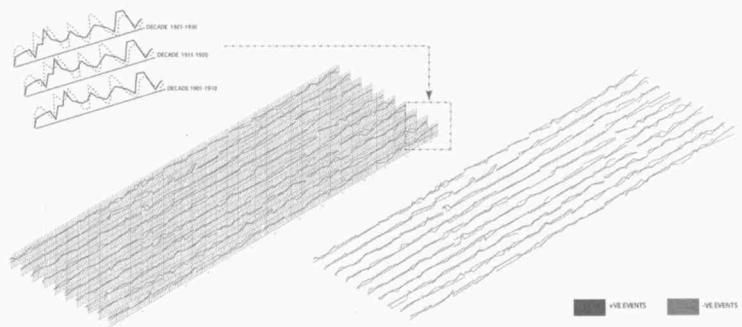


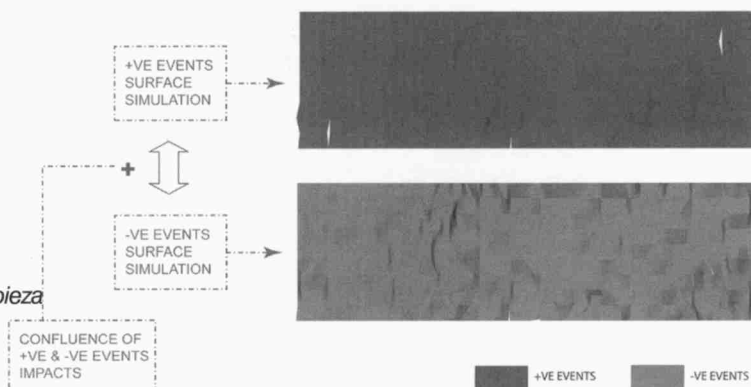
Gráfico bidimensional de impacto de eventos.



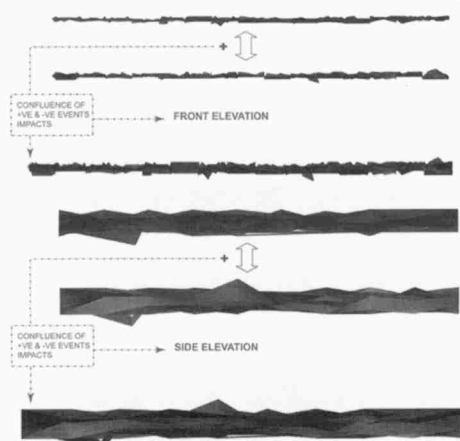
Superficie tridimensional formalizada por contornos.



Superficie ondulada para la adición de una segunda pieza



CONFLUENCE OF +VE & -VE EVENTS IMPACTS



Frente y lateral de la superficie emocional.



Plano de superficie emocional.

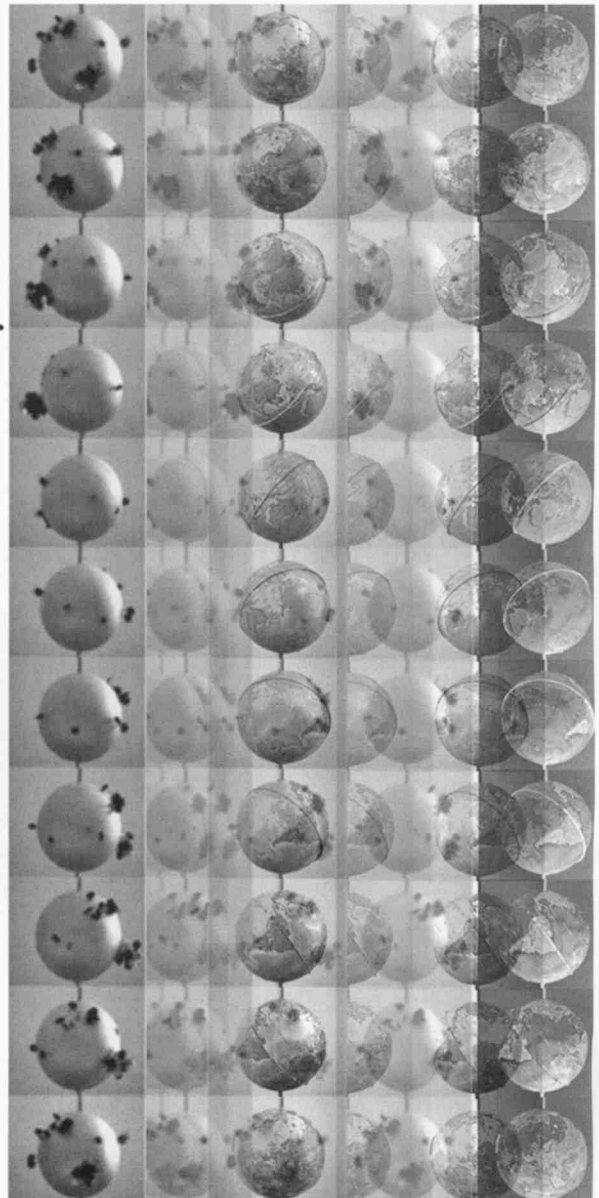
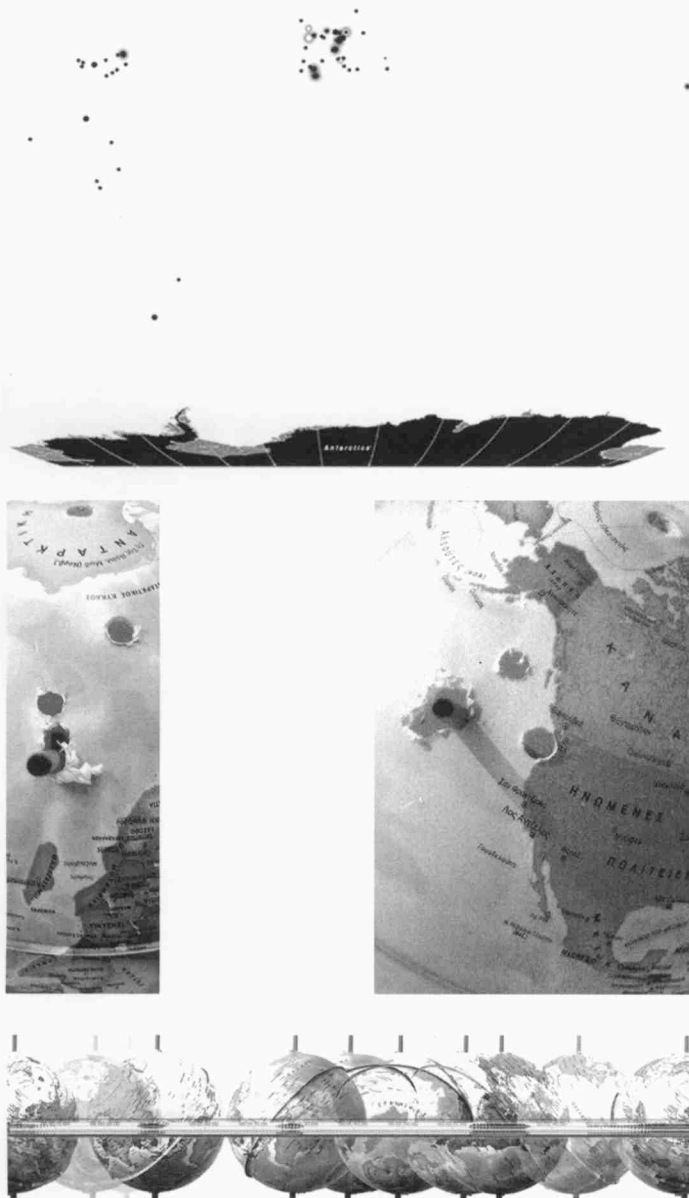
a variaciones temporales que cambian constantemente el mapa, y es susceptible de ulteriores precisiones mediante la introducción en el sistema de otros parámetros (por ejemplo, midiendo el coeficiente de felicidad en relación a variaciones de población).

Mientras este nuevo mapeado puede ser restituído a la cartografía convencional, esta interroga ciertos temas, poniendo en discusión con su "lógica paramétrica intuitivo-subjetiva" el hecho mismo de que el mundo sea mensurable y por consiguiente, representable exactamente. La elección de los parámetros a investigar aquí es arbitraria (emociones) y la propia medición inefable (¿cómo se mide la felicidad?), pero el método aplicado es riguroso, y contiene en su propia definición paramétrica la potencialidad de incrementar la exactitud y de ajustarse progresivamente. Más allá del objeto de análisis difícilmente cuantificable y valorable, el proyecto reside precisamente en su capacidad flexible de abstracción y aproximación. Como nadie desearía o podría leer el mapa del mundo escala 1:1 de Jorge Luis Borges, un mapa sin abstracción, códigos o convenciones, una reproducción fiel de la felicidad y de la infelicidad no ofrecería ninguna comprensión del mismo. El proyecto que aquí se resuelve en una superficie tejida como una alfombra de felicidad e infelicidad, codifica en cambio un sistema que permanece aplicable a otros eventos, sean estos medidos en emociones, sentimientos, datos estadísticos o cantidades aparentemente indiscutibles.

Minimal Technographies: el mundo en (sound) bits

Para Ersi Krouska el Minimal Techno "es un género de música Tecno que ha conquistado el mundo en los últimos años" (Krouska), y puede por consiguiente ser usado para medir el mundo. Un fenómeno cultural o un evento más que un tipo de música, el Minimal Techno no puede ser sólo atendida sino que debe ser habitada rítmicamente con todo el cuerpo, en un movimiento de danza que elimina los límites entre interior y exterior. Las antípodas de Minimal Technographies no son ni geométricas ni geográficas sino que están constituidas en las dos mismas almas del Minimal Tecno, sus mayores exponentes, opuestos y complementarios. Los DJ Richie Hawtkin y Ricardo Villalobos comparten el mismo nombre y la misma ciudad (Berlín), pero habitando el mundo con su música y con sus tournées de modos diversos. "Profundo, cerebral, oscuro, sincopado, duro, técnico" Richie Hawtkin representa el costado "tecno-cerebral" del Minimal Techno, mientras que Ricardo Villalobos es "etéreo, dulce, ligero, melódico, alegre, melancólico, exótico, instintivo y representa el lado "psico-emotivo" (Krouska).

El mapa del mundo de Minimal Technographies registrará exclusivamente los eventos del Minimal Techno, calendarios, movimientos, fiestas y performances de los dos DJ (en el perío-



do enero-octubre 2006). Sólo países y ciudades que pertenecen al mundo del Minimal Techno aparecen en este mapa, y su diversa intensidad sonora permite identificar un nuevo ecuador de máxima sonoridad Minimal Techno, y en relación a ese, un meridiano cero que pasa por Berlín (mayor centro de producción del Minimal Techno). Respecto de este nuevo sistema de coordenadas se construye el mapa de las antípodas del Minimal Techno. Y puesto que es música de vivir y percutir con el cuerpo, el trazo gráfico de sus coordenadas no es todavía el mapa, pero ofrece una clase de partitura musical. El verdadero mapamundi minimal-tecnográfico es música de danzar y con ritmo, un sistema de pulsaciones entrecortadas y entrelazadas que combina la música de los dos DJ, ejecutada en un globo Minimal Techno que rota sobre su redefinido eje terrestre. Y como para su música, este mapa sonoro es una pieza musical que usa notaciones y mediciones en mini-sonoridades por segundo, pero en el que la partitura es siempre insuficiente respecto a su sonoridad física. (Escuche su URL: www.myspace.com/minimal_tecnographics)



La anomalía.

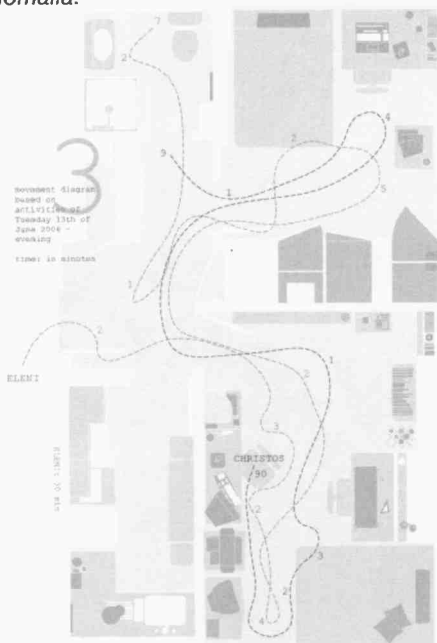
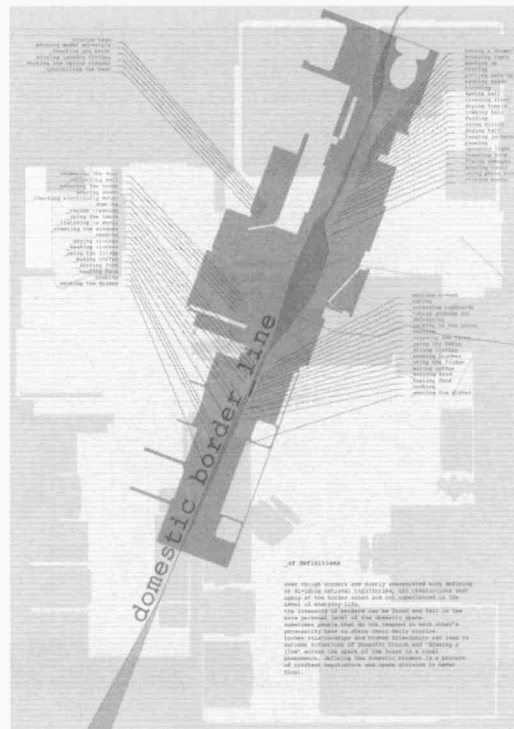


Diagrama.

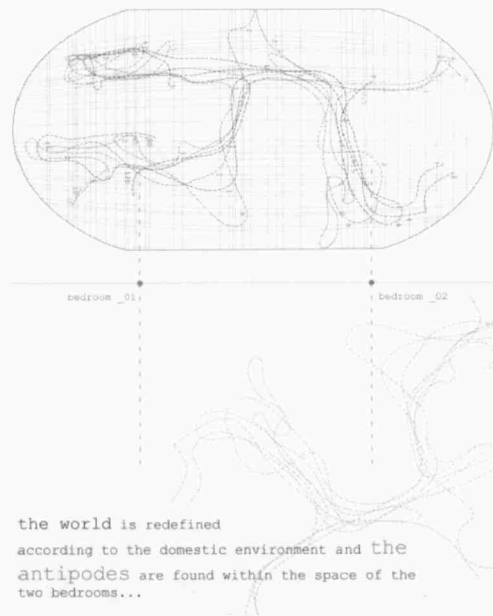
Antípodas Domésticas: El mundo en una habitación

En Antípodas domésticas, Eleni Soussoni opera un análisis trans-escalar de la cartografía política, en la cual la representación esta “estructurada según los acuerdos internacionales y por lo tanto según fronteras virtuales” (Soussoni).

El proyecto explora la idea de “líneas límites como instrumento invisible para dividir naciones, tierras, sistemas legislativos” (Soussoni), concentrándose en situaciones locales en las que diferencias y oposiciones coexisten. En particular, una reelaboración cartográfica identifica un punto en el cual el límite entre Francia Alemania y Suiza, hoy reducido a una línea ideal permeable pero históricamente determinante de diversos alineamientos de lo construido y del tejido urbano, atraviesa un edificio y dentro de él, un interior doméstico. La idea de líneas de límite convencionales e invisibles, su influencia sobre la definición de interior y exterior, su percepción, y su uso del espacio se presentan como los temas sobre los cuales se desarrolla el proyecto.



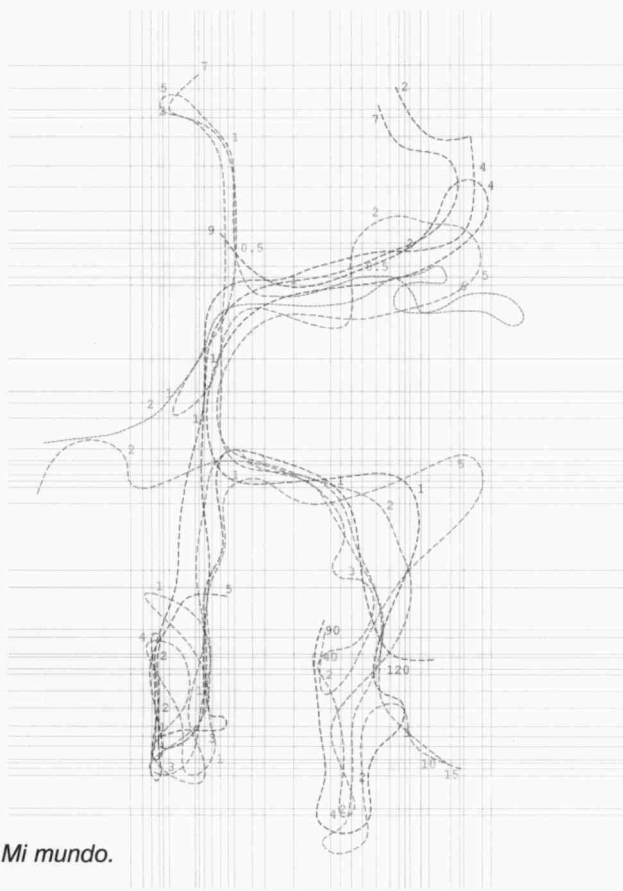
Actividades.



Mis Antípodas.

Interiorizadas en el espacio de una habitación y en el ámbito personal de una experiencia emotiva, las Antípodas mapeadas en este proyecto, se contraponen a los extremos de un eje no simétrico sino sentimental, y se relacionan frecuentemente en una coreografía contrastada de conflictos, transgresiones y rutinas alterando alrededor (y ocasionalmente a través) de una frontera que desde lo físico (abarca) se hace primero invisible (separación) y luego visible (frontera doméstica). El proyecto es en primer término el registro del primer trazado y luego la producción del mapa de la separación de una pareja, narrada a través de plantas y líneas de demarcación, diagramas de movimientos y páginas de videodiarario. Las antípodas domésticas de los separados en la casa son móviles, volubles, vulnerables, e irascibles, proceden impredeciblemente rápido o se bloquean en la Stasis del desaliento, operando en tiempos diversos que casi nunca (más) se reúnen, sino que lo hacen en los diagramas de espacio y de tiempo que ficticiamente reconstruyen presencias ahora separadas. La definición de un lenguaje cartográfico para mapear movi-

mientos y usos del espacio de las antípodas domésticas producen un sistema de coordenadas domésticas del espacio (latitud) y tiempo (longitud), que son restituidas a la escala del mapeo mundial para re-mapear fronteras, ahora nacionales y políticas. “Medir el mundo según cierta cualidad presupone que uno puede ver el mundo mismo como los otros lo ven. Existen situaciones temporarias en las que la mente se resiste a ver el mundo como es, y permanece atrapada en la esfera de lo personal” (Soussoni). Antípodas Domésticas refleja los momentos de ruptura en los que la representación está inevitablemente afectada de parcializaciones (en este caso personalizaciones). Aunque su comunicatividad no es reducida y continúa operando según convenciones preestablecidas, esta rotura produce notorios desplazamientos de significados que permanecen a menudo inadvertidos o intencionalmente ocultos (que en cambio aquí son manifestados de manera escalar) ■



Mi mundo.

1. *Nota del Editor: el vocablo mapeo es producto de una transposición al español de mappatura del italiano o de mapping del inglés.*

Bibliografía

- Janet Abrams y Peter Hall (curadores), *Else/Where: Mapping. New Cartographies of Networks and Territories*, Universidad de Minnesota Design Institute, Mineápolis MN 2006. ISBN 0 9729696 2 4
- Denis Cosgrove (curador), *Mappings*, Reaktion Books, Londres 1999. En particular, James Corner, 'The Agency of Mapping: Speculation, Critique and Invention', pp. 213-252. ISBN 1 86189 021 4
- Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Routledge, Londres y Nueva York 2000. En particular, 'Mapping', pp. 73-111. ISBN 0 415 09616 2
- Teresa Stoppani, 'Mapping. The Locus of the Project', en Angelaki, vol. 9 no. 2, *The Politics of Place* (curador Andrew Benjamin y Dimitris Vardoulakis), Agosto 2004, pp. 181-196. ISBN 1 899567 13 5
- Haeceity Papers, vol. 2 no. 1, *Antipodes / Measuring the World* (curadora Teresa Stoppani), Otoño 2006. ISSN 1832 8229. En particular: Teresa Stoppani, 'Measuring the World', pp. 1-13; Ersi Krouska, 'Minimal Technographies', pp. 57-66; Wendy D'Sa, 'The Emotive Globe', pp. 67-84; Eleni Soussoni, 'Domestic Antipodes', pp. 85-105. URL://haeceityinc.com/homepage.html

Giuseppe Terragni (1904-1943)

Cuando la arquitectura excede la ideología

Claudio Conenna

1.- La Actualidad de un Lenguaje

Las condiciones culturales-arquitectónicas de la Europa septentrional ayudaron a Terragni en el desarrollo de su arquitectura racional. En la mayoría de sus proyectos se presentan interesantes vertientes entramadas y creativamente re-elaboradas de clasicismo, purismo, constructivismo y en algunos casos hasta de futurismo.

Sus propuestas son maduras y con un sello definido a pesar de su edad. No siempre un arquitecto madura antes de los cuarenta años de vida. Son contadas las excepciones y ésta es una. Llegó muy rápido a cristalizar un lenguaje personal que le daría un lugar en la historia de la arquitectura italiana y en la internacional. Es el arquitecto moderno más arriesgado hasta herético para su época, pero sin dudas el más destacado de la modernidad en Italia.

Consigue entender simplificada y abstractamente la forma clásica. Podríamos decir que de manera magistral, de modo similar a lo que hiciera Le Corbusier una generación antes. Su capacidad de abstracción y entendimiento de las proporciones, sumado a la imaginería tecnológica y la claridad mental respecto del orden, han permitido que su arquitectura fuera formal, funcional, espacial y estructuralmente definida con precisión y unicidad.

En sus obras se percibe una actitud honesta y transparente, tal vez la idealista de cualquier joven que cree firmemente en un ideal elevado. Respetuoso del pasado clásico de su país pero con la mirada puesta en las altas esferas del futuro progresista. Diseña una arquitectura severa en su geometría y neutra en su blancura, equilibrada en sus relaciones funcionales y espaciales, en los llenos y los vacíos, mesurada en las combinaciones de trazos curvos y angulares, o en juegos lineales, planares y volumétricos. Si pensamos en la Casa del Fascio, la cual trasciende las condiciones del régimen para ser admirada aún por los antifascistas, corrobora el valor de la arquitectura de Terragni en sí misma, como ciencia construida o disciplina artística la cual sobrepasa las convicciones ideológicas del arquitecto.

La obra de Terragni viene a demostrar su fineza, actualidad y atemporalidad aún hoy a más de sesenta años de su temprana partida. Su permanencia en el tiempo radica probablemente en su visión abierta de la disciplina para una arquitectura honesta y diáfana, sin artilugios ornamentales ni faramallas decorativas. Si ignoráramos la arquitectura de Terragni por haber estado al servicio del fascismo, quedaríamos limitados a sobresaltar la ideología por sobre la arquitectura. Por otra parte, está igualmente demostrado que los postulados globalizadores de la modernidad blanca superan todas las ideologías.

Reflexionemos por un instante en el ejemplo de la obra del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, embanderado en la ideología comunista, línea diametralmente opuesta a la de Terragni,

“... Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido...”¹

Adolf Loos

también desarrolló una arquitectura al servicio del régimen de Juscelino Kubitschek de la misma manera que Terragni lo hiciera para Benito Mussolini. Tanto Niemeyer como Terragni pertenecen a la segunda generación de la modernidad, respondiendo durante la misma época simultánea y paralelamente en distintos puntos del globo, uno a Latinoamérica y otro a Europa.

Más allá de la ideología, la cual puede haber sido una de las limitaciones personales de Terragni, no se puede negar el alto nivel de creatividad arquitectónica de este notable artista italiano quien buscaba sin desentenderse de su pasado, una evolución progresista de la arquitectura en su país a través de la razón y la tecnología, ambas manifiestas en sus propuestas, las cuales están selladas por la claridad formal, el rigor funcional y la transparencia espacial. Estas características aparentemente abstractas hacen que su arquitectura sea actual aún hoy por las posibilidades que otorga a la evolución lingüística con las nuevas técnicas constructivas.

2.- Cinco principios básicos de diseño

Los principios que analizaremos a continuación intentan definir en términos conceptuales y a modo de constantes proyectuales la filosofía de proyecto que eventualmente transmite su obra. Para clarificar esta idea se han elegido cinco principios básicos los cuales resultan ser un común denominador a lo largo de su trayectoria a saber:

- a) La estratificación planimétrica,
- b) la expresión modular de la estructura,
- c) la transparencia,
- d) la geometría clasicista,
- e) la relación edificio-paisaje.

a).- La estratificación planimétrica,

Su obra si bien goza en términos generales de una aparente claridad volumétrica exterior, dentro de su sencillez encierra riqueza y complejidad espacial lograda básicamente a partir del concepto de estratificación de planos. Ellos, con variadas características provocan una des-composición regulada del interior a la que podríamos denominar des-materialización ordenada, debido a que se rompe para organizar funcionalmente los elementos programáticos de un proyecto. Esta manera proyectual de des-materializar ordenadamente un propuesta arquitectónica no está lejos de la idea contemporánea de la de-construcción. Los planos que conforman la espacialidad de un edificio suyo, se encuentran rítmicamente regulados y casi siempre van asocia-

dos al sistema estructural puntual que propone para cada proyecto. El juego de planos donde lo transparente se intercala con lo opaco, las superficies vacías con las llenas, las reales con las virtuales, no tiene como objetivo la des-materialización total de la caja arquitectónica como tal, a la manera neoplástica o miesiana, sino más bien, la jerarquización de la misma aunque articulada materialmente a partir de la distinción de los planos que la cierran. En otras palabras, procura mantener un equilibrio interesante de diálogo entre el volumen exterior y los planos que la componen desde su estructura interior.

En general, sus proyectos más prominentes proponen una secuencia de planos en ambos sentidos de un esquema ortogonal que conforman espacios, resuelven estructuras y articulan funciones. De manera que el último plano, el que compone exteriormente la fachada del edificio, se materializa con el carácter de cierre y de modo tal que complete la forma poliédrica arquitectónica total.

Los ejemplos más notorios de esta idea son entre otros: la Casa del Fascio, el Asilo Infantil, el Concurso de primer grado para el Palacio E42, el "Danteum" en Roma, llegando al máximo de plasticidad de des-materialización ordenada en la Casa Giuliani-Frigerio, su último proyecto construido.

b).- La expresión modular de la estructura

Esta constante arquitectónica en su obra va ligada al progreso tecnológico de aplicación de los materiales a la resolución de las estructuras sustentantes, cada vez más ligeras y con carácter de esqueleto óseo y nervios. Hoy, esta definición estructural es la más corriente pero en su momento estaba aún más cerca de la utopía que de la realidad.

Sus obras en este sentido son tan armónicas que podríamos asociarlas a la música, pues poseen la ligereza, el rigor rítmico y la fineza técnica de las rapsodias húngaras de Litsz. La comparación con el músico húngaro no es casual ya que es posible compararlo también desde otro punto de vista casi contrario a éste en cuestión. La pesantez de la arquitectura de masa de la tradición histórica italiana especialmente la romana, románica y del renacimiento, influyen en los primeros proyectos de Terragni, como la monumental música Wagneriana sobre la de Litsz.

Lo más notorio en la resolución del sistema estructural de sus edificios es la organización rítmica sincopada, la cual proporciona claridad organizativa, facilidad constructiva, prolijidad formal y colabora además con la idea de transparencia. Dos proyectos en donde se lee desde el exterior este principio son: el Proyecto de Villa con dársena (1932) y la Casa para un pintor presentada en la V Triennale de Milán (1933) ambas en el Lago de Como. En ambas viviendas no existe la idea de volumen puro totalizador, dado que responde a una articulación plástica concordante con la espacialidad interior de los locales, sino más bien la coordinación modular de la estructura. Otros proyectos de mayor escala y envergadura más compleja que reafirman esta constante son: la Casa del Fascio, el proyecto para el concurso de Edificios Educativos en Busto Arsizio (1934), y el Concurso para el Palacio E42 en Roma (primera fase 1937).

La idea de estructura puntual y no de masa es un gesto evolutivo de la pesantez clásica a lo etéreo de la modernidad. Se mantiene el rigor morfológico pero se avanza en des-materialización. La estructura independiente, con sentido autónomo y plástico tiene su repercusión directa en las formas de implantación. Las cuales no pocas veces se abstraen del esquema del terreno. Dos ejemplos son claro de ello El Asilo en Como y conjunto de viviendas Casa Rustici en Milán. En ambos proyectos la geometría de la planta es libre de la del lote. Sólo siguen abstractamente

la ley generadora del mismo proponiendo plantas ortogonales que advierten los límites sin especificarlos.

c).- La transparencia

La transparencia en su obra está ligada al uso y al avance técnico del vidrio. Grandes paños vidriados devienen cuadros y espejos de lo que sucede detrás de ellos, tanto en la relación interior-exterior como en la interior-interior.

Filosóficamente su propuesta arquitectónica se acerca a la pictórica transparente de Lázló Moholy-Nagy² de principios de la década del '20 quien utilizaba esquemas geométricos simples y evitaba todo aquello que pudiera perturbar la claridad. Ambos evolucionan sobre sus antecesores vanguardistas, precursores de la modernidad. Moholy-Nagy en el Cubismo y Terragni en el Purismo y Futurismo, derivados por otra parte del Cubismo. Los proyectos de Terragni se identifican por poseer grandes planos perforados y proporcionadas horadaciones en los volúmenes creando así una cierta des-materialización controlada. La transparencia que se verifica en sus edificios no es tan sencilla como parece, motivo por el cual nos valdremos para definirla mejor, de los conceptos estudiados por Colin Rowe³ quien se basa en pensamientos de artistas plásticos para precisarlos. Algunos ejemplos que materializan esta conceptualización son la fachada de la Casa Rustici, claro paradigma de transparencia literal entre el espacio abierto del conjunto de viviendas y el de la ciudad. Este tipo de transparencia directa también se lee en el primer proyecto para la nueva sede de la Academia de Brera. Mientras que en la Casa del Fascio, el Asilo y en los proyectos en Roma para el Palacio de Congresos E42 (primera fase) y el "Danteum" (1938), la transparencia fenomenal, más ambigua e indirecta que la literal o real se hace más evidente.

Un proyecto que materializa ambos conceptos a pleno es el Palacio Vittorio -solución B- (1934). Allí se conjugan las dos transparencias simultáneamente. El generoso volumen cristallino pertenece a la primera definición y el proyecto en su conjunto a la segunda.

Si bien Terragni trabaja mucho con la transparencia no siempre es directo o literal como lo marcan estadísticamente los ejemplos, sino que crea en la mayoría de sus proyectos enigmas espaciales a través de las transparencias fenomenales, aparentes y sugerentes que crea.

d).- La geometría clasicista

La transformación dinámica de lo clásico con una mirada hacia las vanguardias donde se funden lo histórico-antiguo con lo moderno-actual, se va verificando con el paso del tiempo y la maduración de Terragni como proyectista desde sus primeras obras hasta las últimas a saber: la Restauración de la fachada del Albergue Metropole-Suisse (1926-27), la rigurosa simetría del Traslántico como se lo llamara al Novocomum, la Casa del Fascio todas en Como; el Monumento a los Caídos, (1926-32) Erba Incino; la Casa Ghiringhelli (1933) y Casa Lavezari (1934-35) ambas en Milán más el Monumento a Roberto Sarfatti (1932-38) en Col d'Echele y el proyecto para el "Danteum" (1938) en Roma, constituyen ejemplos claros de escolástica geometría clasicista y atmósfera monumental con lenguaje y técnicas modernas.

La clasicidad se basa en el orden armónico, en las rigurosas proporciones de plantas y volúmenes, en la idea del espacio público intermedio -congregante- de forma pura a modo de claustro relacionado espacialmente con las funciones específicas de los programas edilicios.

Las formas que caracterizan su obra arquitectónica son geoméricamente claras, ortogonales y axiales, pero en su evolución marcan una interesante desarrollo de lo eminentemente clásico a nivel de plantas y volúmenes con la modernidad de la técnica y el lenguaje.

Tres obras de diferentes períodos son claves en esta observación. En un primer período, el Novocomum, aún con la modernidad de su lenguaje es estrictamente clásico, en la composición de la planta y el volumen. Su prolija geometría, axialidad y simetría, más la relación de llenos-vacíos del plano vertical de la fachada con la horizontalidad de los balcones así lo reflejan.

La Casa del Fascio, en la segunda etapa de su trayectoria, se observa una evolución compositiva más compleja y desembarazada de la rigurosidad plástica clásica en pos de un diseño más liberado. Ello queda manifiesto en su pureza volumétrica con notorias asimetrías en planta y en el lenguaje de sus fachadas.

El tercer ejemplo es el Asilo Infantil que posee un orden compositivo total, con asimetrías volumétricas más las liberalidades axiales y articulares de la modernidad. La transparencia es más evidente y la clasicidad histórica se ve liberada cada vez más hacia la plasticidad asimétrica de la modernidad.

Su temprana desaparición nos deja un final abierto en cuanto a su desarrollo evolutivo: su geometría clasicista y su percepción pesada de la arquitectura romana, románica y renacentista se ven enriquecidas con el paso del tiempo por la asimetría liberal, la transparencia, la ligereza y la blancura de la modernidad.

e).- La relación edificio-paisaje (natural o urbano)

Sus obras aún con el aire de monumentalidad que poseen se muestran afables y dialogantes con el contexto físico sea de la naturaleza como de la ciudad.

Un ejemplo de la relación edificio con la naturaleza es el Monumento a los Caídos en Erba (1926-32). Aunque la respuesta formal es evidentemente simétrica y clasicista, se resuelve como una catarata de piedra, donde la escalinata se acomoda a la pendiente del terreno, parafraseando a Antonino Saggio, quien además le da una interpretación poética⁴.

El “Novocomum” implantando en el lote de la Vía Sinigaglia 1, aunque es un edificio anti-romántico para el contexto tiene un hondo sentido de lugar, Pues respeta los límites tanto los lineales como los volumétricos, y cambia el lenguaje existente en la zona actualizándolo. En consecuencia se particulariza respecto del resto por su apertura al paisaje lacustre de la ciudad de Como con grandes ventanas apaisadas y balcones salientes corridos.

Todas las versiones propuestas para el Albergue Posta (1930-35) en la Piazza Volta de Como, fueron rechazadas por la comunidad edilicia del municipio señalando entre otros pormenores la falta de contextualización; precisa y paradójicamente lo que más posee, como criterio basal de implantación, es el sentido de lugar, una definida y criteriosa propuesta de esquina, jerarquizando la idea de girar y provocar amplitud desde las aberturas corridas y angulares.

La Casa del Fascio, según las palabras del propio Terragni⁵, se adapta en principio a la orientación tradicional de la ciudad según la grilla preexistente y además, responde basándose en los estudios de Ernst Neufert, a las diferentes condiciones de asoleamiento e iluminación de las cuatro fachadas.

Por otra parte, es posible afirmar que con su respuesta formal en el sitio concreto donde se implanta, oficia de contrapunto al monumento religioso a través de la plaza. La Piazza del Duomo es el punto de encuentro de la ciudad y congregante de estilos arquitectónicos variados ya que la Iglesia, la Torre, el Palacio Municipal y la Casa del Fascio componen hechos representati-

vos de cuatro épocas diferentes.

Es interesante destacar la fluida relación exterior-interior que se genera por la transparencia de la fachada principal entre lo arquitectónico y lo urbano. Entre el “claustro cubierto interno” del edificio y la plaza externa, a modo de umbral, propuesta simultáneamente para el edificio y también para la ciudad. En el momento que se construyó además de objetivos urbanos tenía justificación de uso partidario. Hoy, la Casa utilizada con otro programa y poseyendo carácter de obra de arte, sin su plaza anterior, ni ella ni y el Duomo gozarían de la jerarquía visual que poseen, ni de la perspectiva necesaria para su contemplación. Resulta ser complementariamente un espacio intermedio de preparación a su ingreso.

En las obras residenciales construidas en Milán⁶ se demuestra una rigurosa adaptación a la morfología de los lotes. Las respuestas volumétricas siguen sus leyes geométricas. El lenguaje purista empleado por Terragni para estos edificios le ofrecen a las zonas donde se implantan, aún hoy, a setenta años de su construcción, un renovado aire de modernidad.

La solución B de la primera rueda del concurso (1934) así como la propuesta de la segunda rueda (1937) para el Palacio Littorio en Roma, apuestan a una fórmula arquitectónica de gran rigurosidad funcional y alta sofisticación tecnológica. Los terrenos son diferentes en cuanto a su ubicación, sin embargo ambos son triangulares y las respuestas a los dos triángulos poseen diseños distintos. En la solución B sobre el terreno con forma de triángulo-rectángulo se presenta una planta asimétrica definida con trazos de elementalidad neoplasticista, mientras que en el segundo caso sobre un triángulo isósceles, se siguen reglas de simetría axial de mayor rigor y precisión. Este último en su definición es más romano que el anterior por su simétrica monumentalidad. Aunque podríamos afirmar que se trata de una romanidad moderna, cristalina y diáfana, adaptada a la técnica y a la mentalidad de los tiempos modernos. No debemos olvidar que los romanos en la antigüedad a su manera y con los medios técnicos e intelectuales que poseían fueron “modernos” al resolver sus edificios, pues la practicidad que los caracterizaba no era diferente de la filosofía del funcionalismo moderno.

3.- Una década, Diez Obras

La calidad en la producción de la arquitectura va relacionada con el tiempo que a ella se le dedica. No pocas veces nos enfrentamos con obras de arquitectos de renombre teñidas de pobreza y superficialidad por la superproducción cuantitativa y la falta de control de calidad. Una obra por año puede ser antieconómico para el diseñador pero cronológicamente interesante para la maduración de un proyecto en favor de su resultado final, precisamente por la profundización detallada del mismo. Este valor del tiempo cualitativo colabora con el avance de la disciplina. Terragni vivió relativamente pocos años, sin embargo, produjo lo suficiente en cantidad y calidad arquitectónica para conseguir estar aún vigente en la historia de la arquitectura.

Los diez proyectos que analizaremos a continuación así lo demuestran.

1.- Edificio de Departamentos “Novocomum” (1927-29), Como

Esta propuesta renueva y revitaliza el sentido clásico de la toma de esquina al presentar un juego variado de des-materialización, recomposición y re-interpretación. La des-materialización es ensayada en los niveles de ingreso y en los niveles intermedios (segundo y tercero). La re-interpretación volumétrica es practica-



da en la curva del primer piso y la recomposición en el cierre del último.

En el juego de abierto y cerrado, entrantes y salientes se observa una inteligente des-materialización volumétrica que aliviana el bloque del conjunto. Igualmente, aunque el lenguaje del Novocomum pertenezca a los cánones de la modernidad, se comporta como un edificio tradicional en su simétrica organización planimétrica y en su adaptación volumétrica total. Se trata de una transformación actualizante y renovadora de la tradición arquitectónica exponiendo así una re-interpretación de la misma desde la lógica racional. Ello nos viene a demostrar en términos arquitectónicos prácticos y materiales uno de los postulados teóricos del “Gruppo 7”⁷, del cual era miembro Terragni, expuesto en la revista “La Rassegna Italiana”.

La toma de partido colabora con el completamiento de la manzana y enriquece la espacialidad del interior, por complementarse con el espacio abierto del conjunto habitacional lindero. En otras palabras, le responde simétricamente al edificio ecléctico existente, tanto en el interior como exteriormente. El Novocomum viene a expresar otra época y otra mentalidad, siendo respetuoso de lo esencial: la relación con el lote y la resolución funcional de la vivienda moderna. Resulta además un ejemplo equilibrado entre vivienda de especulación y diseño arquitectónico en sí mismo, colaborando a su vez con su imagen al enriquecimiento renovado de la zona donde se implanta. Las plantas del edificio rinden al máximo lo cuantitativo, naturalmente por su relativa compacidad, pero no por ello deja de ofrecer calidad arquitectónica interior a las viviendas. Este edificio racional y orgánico al mismo tiempo evoluciona sobre el concepto corbusierano de la “machina à habiter” al comprometerse directamente con el contexto urbano existente y al crear viviendas con plantas relativamente flexibles en uso y tamaño. El aporte del “Novocomum” es múltiple y completo en tres aspectos fundamentales:

- a) a la disciplina como hecho arquitectónico concreto y cons-truido finamente diseñado,
- b) al paisaje de la ciudad integrándose con precisión y discreción a él y,
- c) a la apertura psicológica de su destinatario, el hombre, en el programa vivienda colectiva.

El aporte se brinda desde un nuevo espíritu, una nueva estética y una nueva visión de la vida del hombre a través de la arquitectura, debido a las nuevas necesidades de higiene, economía y practicidad impuestas por la sociedad contemporánea.

El Novocomum, resulta ser una obra racionalista que se asemeja a una constructivista, el Club Zuyev de Golosov en Moscú, relativamente anterior. El fascismo y el comunismo arquitectónicamente se encuentran. La arquitectura con sello internacional y el espíritu global no sólo son resultantes de nues-

tros tiempos, son desde siempre la expresividad de una época. La arquitectura puede a su vez expresar una ideología pero para que sea realmente válida debe más bien poseer principios compositivos genuinos que superen cualquier simbolismo superficial y le aporten a su usuario una apertura psicológica real.

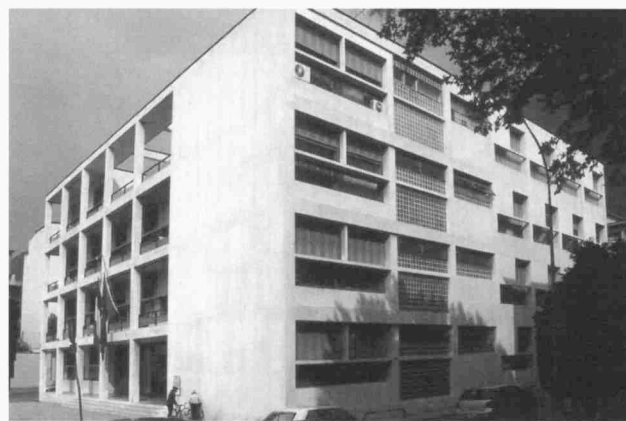
2.- Casa del Fascio (1932-36), Como

La Casa del Fascio es un palacio clásico moderno dentro de la arquitectura clásica palaciega renacentista italiana. Peter Eisenman lo analiza como una transformación evolutiva del tipo y el lenguaje⁸. Uno de los puntos de apoyo de esta idea es el Palazzo Thiene (1542-58) de Andrea Palladio en Vicenza. Ahora bien, en la Casa del Fascio se revelan conceptos de la arquitectura renacentista tales como orden, armonía y proporción. Dichos conceptos se hacen evidentes desde el exterior en la lectura totalizadora del cubo corbusierano horadado.

Por el contrario su evolución se manifiesta en los intentos de transparencia, apertura y asimetría. El edificio expone una llamativa liviandad comparada con los palacios renacentistas sin llegar a los límites de lo antigravitatorio del Manierismo, ni a la aireada idea de planta libre sobre pilotis y volumen independiente de la Modernidad.

La Ligereza está dada por las proporcionadas y equilibradas oquedades ensayadas en el volumen total. Todo ello define con claridad el pensamiento manierista del propio Terragni. Lo es en el auténtico sentido de la expresión “Alla maniera di”. A su manera entiende y explota con este edificio la clasicidad italiana y los postulados de la modernidad europea establecidos por Gropius, Mies y Le Corbusier.

En el edificio en cuestión se presentan la liviandad sin la idea de volumen flotante, la transparencia sin la ventana corrida y la libertad de la fachada sin la estructura libre. El concepto de “façade libre” purista tiene más que nada connotaciones contextuales en la relación edificio-ciudad que con la independencia de la estructura sustentante del edificio.



3.- Casa Rustici (1933-35), Milano, con P. Lingeri

Más que un edificio este proyecto resulta ser un pequeño fragmento de ciudad, con un proporcionado y armonioso juego en la relación lleno-vacío. La respuesta en planta y la volumétrica-espacial se adecua perfectamente al lote de forma trapezoidal, con tres caras libres que dan a tres calles con diferente carácter. La frontal, corso Sempione es la más importante y mejor orientada. Razón por la cual, seguramente resuelve la fachada más diáfana. Es una propuesta innovadora para la época y para el lugar si se tiene en cuenta el programa –vivienda de especulación– y la rigurosidad de la normativa milanesa.

La idea de placa transparente de la fachada está dada por el



retranqueo de una de las habitaciones y por los balcones a manera de puentes que integran los dos volúmenes de departamentos. Ello le brinda una imagen liviana y unitaria sobre el exterior controlando virtualmente el límite del espacio interior, y a la vez ofreciéndole a éste una interesante relación con la ciudad.

La planta tipo rinde con comodidad tres departamentos por bloque. Lógicamente, el bloque que da sobre la ochava del trapecio es más flexible ofreciendo una flexibilidad mayor que el que se apoya sobre el sector ortogonal. Cada vivienda se abre doblemente a la ciudad y al espacio exterior del conjunto. El espacio abierto a modo de patio virtual toma en planta las mismas dimensiones de cada bloque.

4.- Casa Lavezzari (1934-35), Milano, con P. Lingeri

En este ejemplo, el lote posee también forma trapezoidal pero mucho más cerrada tendiendo a un esquema casi triangular sobre el vértice superior del cual se encuentran las calles Varadini y Oxilia y la plazuela Morbegno.

La respuesta volumétrica naturalmente es más maciza y compacta que la del paradigma anterior. Sin duda es así porque de ese modo se responde con solvencia al programa y también a la ciudad según la forma y las dimensiones del terreno.

El remate puntual del lado corto del trapecio, casi punta de

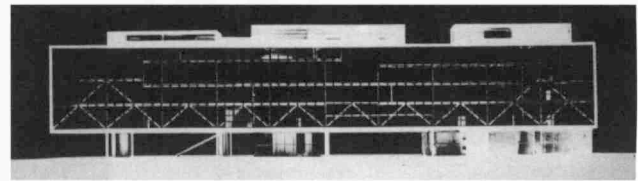


triángulo, está finamente articulado de manera que evita la idea de vértice, convirtiéndolo en una línea quebrada abierta sobre la plazuela. Esta línea está conformada en altura por dos planos opacos y uno transparente central retranqueado -en la unión virtual de los planos- sobre el que se ubica un balcón.

Aún con un lenguaje racional colabora con la continuidad volumétrica general del entorno urbano inmediato. En la articulación de las fachadas se observa una notoria intención de alivianar la maza total del edificio con el juego secuencial de los balcones.

Por otra parte la planta posee un neto rigor funcional. Está conformada básicamente por dos alas de departamentos, cada una respondiendo a la calle que le corresponde, y en el sector central complementario de la figura triangular, se ubican los servicios y las circulaciones de ingreso a los departamentos.

5.- Sede de la Nueva Academia Brera (1935), Milano 1er. Proyecto, con L. Figini, P. Lingeri, L. Mariani, y G. Pollini



Rara vez se conjugan la juventud y la madurez, puesto que ésta última normalmente viene con el tiempo. La juventud viene asociada a la sed de progreso, de cambio, a la inquietud por lo nuevo, a la emoción de lo ideal. La madurez es reflejada por la estabilidad, la solidez, el conocimiento y la experiencia. El riesgo de la juventud es el error por inexperiencia, el de la madurez es el de caer en lo repetitivo, por seguridad en lo conocido o inseguridad a lo desconocido. No obstante, cuando madurez y juventud se juntan en una personalidad, aún a pesar de sus riesgos, la alta creatividad y la genialidad se hacen presentes.

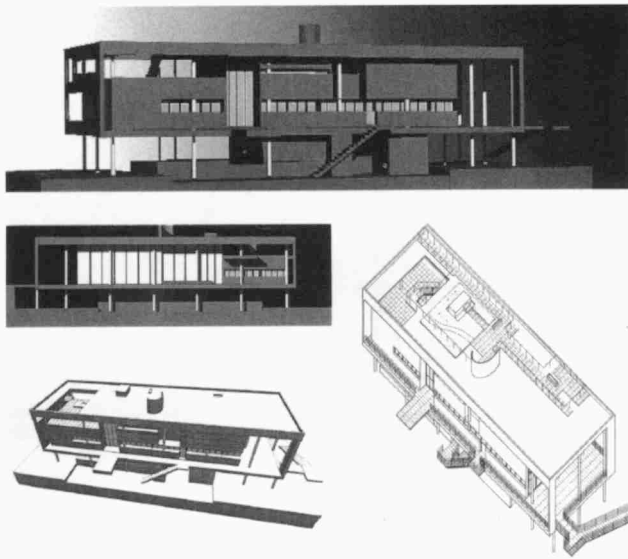
Terragni tenía 31 años cuando encara con sus colegas la primera versión de este proyecto, por cierto, el más creativo de los otros dos que le sucedieron al mismo tema en los años subsiguientes 1936 y 1939.

Es una solución clara y rigurosa en lo funcional; rica y variada en lo espacial; sencilla, liviana y transparente en lo formal, y explotada tecnológicamente acorde a los tiempos. Responde con solvencia a tres requisitos substanciales para una buena arquitectura:

- a) al programa funcional -arquitectura para la educación-,
- b) a las condiciones espaciales del terreno -jardín botánico-
- c) a la actualidad -no a la moda- que requiere cada edificio para que sea arquitectura.

Para resolver el primero recurre a tipologías lineales conocidas y probadas para estos programas. En el segundo, piensa en la integración a través de la transparencia en los niveles superiores y en la planta libre y los pilotís a nivel del terreno. Recurre para lograrlo a la tecnología de hierro y cristal. Y por último, para darle condición de actualidad a un edificio, vale decir, que sea diacrónico, se sirve de un alto nivel de abstracción. Cada vez que la arquitectura consigue abstraerse de lo superfluo y de la moda de su época logra el nivel de "clasicidad = con clase" que la hace siempre presente. El proyecto en cuestión es un paradigma, aún sin haberse construido.

6.- Proyecto Villa en el Lago (1936), Como



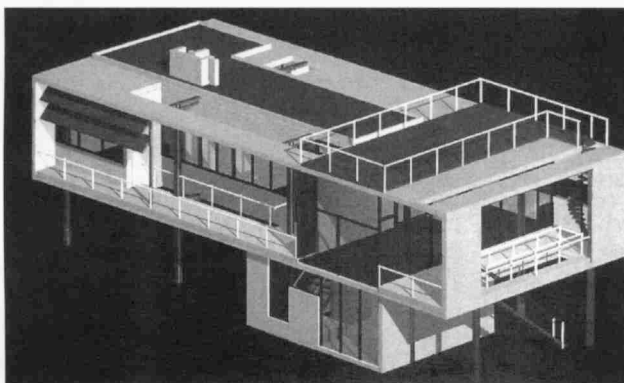
Este proyecto podría ser considerado la continuación o la evolución de otro anterior realizado cuatro años antes, la Villa con dársena en el lago de Como. Pareciera ser una creativa re-elaboración de la Villa Stein (1927) en Garches de Le Corbusier juntamente con los cinco puntos de su arquitectura y la Villa Tugendhat (1928-30) en Brno de Mies van der Rohe.

El rigor funcional y la riqueza espacial de la vivienda le dan al proyecto una calidad arquitectónica de base, la cual, se completa con la idea de volumen total apaisado y horadado, liviano y transparente. El juego de los elementos —columnas, pilares, vigas, aberturas— que conforman la relación lleno-vacío de las superficies de las fachadas, con sus proporciones armónicas, hacen que la concepción total del volumen se mantenga equilibradamente como tal. Como consecuencia de ello si hubiese sido construida, seguramente podría ser un ejemplo viviente del rico y variado pensamiento de la modernidad. Esta es la razón principal por la cual este ejemplo se incluye dentro de las diez obras más interesantes, según nuestro criterio, de la trayectoria de Terragni.

7.- Villa para un floricultor (1936-37), Rabbi-Como

Esta vivienda, si bien materializa algunos de los temas propuestos en la Villa para el Lago, no alcanza a realizarse como la pensó Terragni. De los dibujos a la realidad construida hubo cambios, seguramente de parte del propietario que empobrecieron los ideales del arquitecto. La reducción dimensional hizo que perdiera la riqueza espacial y la transparencia que el proyecto original poseía.

Los cinco puntos corbusieranos se hallan presentes una vez



más y la fachada posterior al sudeste del proyecto propuesto —no del construido—, es una clara reinterpretación de la Villa Savoye de Le Corbusier.

Este proyecto presenta más que nada la idea de volumen flotante y diáfano con mayor transparencia que la Villa del Lago en el sentido transversal.

La propuesta de volumen en el proyecto en cuestión es en parte desmaterializada y abierta. La idea de compacidad se da sólo en el primer nivel y sobre los sectores sudeste y noreste, mientras que en la villa del Lago es más íntegramente compuesta en términos volumétricos. En consecuencia, podríamos considerar este detalle como una interesante transformación plástica.

8.- Villa Bianca (1936-37), Seveso



La vivienda se ubica en la ruta nacional dei Giovi que une Como con Milán. En la presente obra ha debido jugar un rol importante la ayuda del cliente, quien colabora positivamente con el arquitecto dejándolo actuar libremente para que éste desarrolle artística y racionalmente sus ideas.

El hecho arquitectónico en cuestión no es ni más ni menos que un sencillo paralelepípedo horadado plásticamente con aberturas apaisadas, las cuales, guardan discretas proporciones de manera que el volumen mantenga intacta su pureza formal. Sólo algunas operaciones se practican sobre el volumen principal otorgándole aún mayor plasticidad a la obra. Ellos son: el gesto volumétrico sobre la fachada oriental que da a la calle, es la losa de remate que crea un espacio semicubierto sobre la terraza-jardín de la casa, las escaleras de ingreso al “piano nobile” realzado de la casa y el balcón en la planta del primer nivel sobre la fachada occidental que da al parque cubriendo el ingreso.

En planta es interesante leer la actitud neoplasticista de las superficies opacas a modo de planos que conforman —separando e integrando— los locales habitables. Dichos planos simultáneamente trabajan como sistema estructural de la vivienda.

Por otra parte la espacialidad exterior dentro del paralelepípedo tiene su riqueza propia. El patio en el primer nivel como expansión de las habitaciones sobre la cubierta del salón, se vuelve vacío desde la terraza-jardín. Ésta a su vez, posee la mayor parte de su espacio abierto y espacios semi-cubiertos sobre los bordes longitudinales, creados por las losas que juegan libremente a lo largo total del borde oriental y la mitad sobre el borde occidental hacia el sector norte de la vivienda.

Un gesto circular pétreo excavado sobre el jardín de ingreso alrededor del volumen correspondiente al salón, ofrece un nuevo elemento geométrico distintivo frente al rigor rítmico y geométrico del paralelepípedo de la casa y jerarquizando al mismo tiempo el volumen del salón —parcialmente en voladizo—.

Otro elemento exterior que refuerza la idea de plasticidad en esta obra es el marco que rodea parte del sector sobresaliente del salón. Este marco en hormigón tiene un ligero contacto con el

volumen. El despegue define el límite como antepecho en la terraza que se crea sobre el volumen; sobre el sector norte se transforma en un balcón tipo náutico perteneciente al ingreso.

9.- *Asilo Infantil Antonio Sant'Elia (1936-37), Como*



La presente obra es paradigmática entre las obras de Terragni y las de la modernidad en sí misma.

Este tipo de obras diseñadas con tanta fineza y austeridad le dan respiro y elevan cualitativamente cualquier contexto físico. En este caso la fuerza racional de la arquitectura dialoga con la natural del perfil montañoso que rodea la zona. El terreno concreto de implantación del Asilo es en el encuentro de las calles Alciato con Dei Mille, donde además se ubica el ingreso al edificio. En lo cultural del contexto Terragni es sensible al programa de un Jardín de Infantes, donde la opacidad no debe existir, por razones obvias, un niño necesita espacialidad –interior y exterior-, sol, aire y luz natural para crecer fisiológicamente.

La propuesta es expresivamente clara, donde los subsistemas funcional, formal, espacial y tecnológico se leen de manera individual: lo funcional por lo tipológico, lo formal en lo plástico, lo espacial desde la transparencia y lo estructural por su extensión a lo lingüístico. Los cuatro se encuentran perfectamente integrados entre sí. La buena resolución individual sumada al ensamble prolijo y fisiológico de ellos, viene a verificar la calidad arquitectónica de un edificio, en el sencillo hecho que cualquier visitante se siente invitado a permanecer en ella sin el deseo inmediato de irse apenas vista y visitada la obra.

La ligereza y la transparencia existentes tanto en la obra en cuestión, así como en toda la obra de Terragni se debe fundamentalmente al progreso de la estructura-esqueleto en hormigón armado y acero sumado al desarrollo de la tecnología del vidrio en su época.

La blanca arquitectura racional de la modernidad, y no el Fascismo al que perteneciera Terragni, muestra una vez más su condición social a través de la búsqueda de transparencia, flexibilidad, higiene y bienestar para todos en una obra. El Asilo logra estos objetivos como obra de arquitectura y más aún en un edificio para el cuidado de niños. Filosóficamente el Asilo Infantil está muy cerca de la Escuela al Aire Libre (1927-30) de J. Duiker en Ámsterdam.

Este tipo de arquitectura apuesta a la eficiencia y a la generosidad lo que significa ir en contra de la ineficiencia y la mezquindad en la construcción de edificios que sólo resuelven un problema de cantidad y no de calidad la cual, además de resolver lo cuantitativo en la función de alojar favorece el enriquecimiento psicológico del hombre.

10.- *Casa Giuliani-Frigerio (1939-40), Como*

Se implanta en el centro de la ciudad sobre las calles Fratelli Rosselli 24, Sinigaglia y Campo Garibaldi.

La presente obra posee características emparentadas con las de la Villa Bianca en una escala mayor. Se trata de vivienda colectiva en



varios niveles de altura. La idea plástica volumétrica se desarrolla con elementos flotantes, despegados e integrados al mismo tiempo, al volumen principal. Dicho concepto fragmentado o des-compuesto articuladamente por los planos que conforman sus fachadas constituye la idea rectora de la composición volumétrica total.

En este sentido la Casa Giuliani-Frigerio junto con el Asilo pueden considerarse una evolución del Novocomum y la Casa del Fascio en cuanto a desarrollo de elaboración volumétrica. Manteniendo siempre la idea de un volumen claro se pasa de la solidez horadada de éstos dos últimos a la des-materialización articulada de los dos primeros.

Los tratamientos exteriores de las fachadas presentan un gesto manierista en relación al concepto “form follows function” de la modernidad. La fachada libre no sólo es independiente de la estructura sino también de la función que aloja tanto en lo particular de cada vivienda como en lo general del conjunto. En lo individual, tal vez no sea demasiado positivo la generalización de las aberturas para funciones diversas, muy notorio en la fachada norte, la del departamento sobre la calle Sinigaglia; no obstante, en resolución exterior cada nivel muestra una clara unidad de imagen, al punto de hacer difícil la lectura cuantitativa de departamentos que se desarrollan en la planta tipo.

La resolución de la planta, se basa en la explotación de las tres caras libres del terreno más el despegue del muro medianero de lado restante del lote. La planta tipo posee tres departamentos: dos de tres dormitorios y uno pequeño de un dormitorio. Los dos departamentos mayores tienen tres caras libres y el complementario dos caras ciegas paralelas y largas en el centro de la planta. El mensaje didáctico más importante que nos deja este edificio, aún con las críticas negativas que se le puedan hacer, es sin lugar a dudas la flexibilidad plástica lograda entre planta, sección y volumen demostrando así que es posible desarrollar interesantes temas de diseño arquitectónico en un programa tan riguroso y aparentemente limitado como lo es el de la vivienda colectiva en altura.

4.- *Antecedentes y Consecuentes*

En este capítulo trataremos en primera instancia las influencias recibidas por Terragni de la historia y sus contemporáneos, y luego, reflexionaremos acerca de ciertas influencias concretas del maestro italiano sobre arquitectos contemporáneos de distintos continentes.

a) *Antecedentes*

El proceso proyectual de Giuseppe Terragni es de gran interés por la variedad de antecedentes legibles en sus propuestas, ellos

elaborados creativamente le dan a su arquitectura un sello personal distintivo que supera las fronteras de Italia para destacarse a nivel internacional.

Haremos un análisis por edificio:

* Inclinado cada vez más hacia la modernidad, el edificio de oficinas de producción Gas (1927) en Como, muestra un eclecticismo de actualidad con afinidades lingüísticas del expresionismo alemán, del racionalismo francés, del constructivismo ruso y del futurismo italiano. Más concretamente la vertiente germana pareciera estar relacionada con Erich Mendelsohn, si revisamos detalles de la fábrica de sombreros en Luckenwalde (1921-23) y con Walter Gropius si recordamos la articulación plástica de la planta para el edificio de la Bauhaus (1926) en Dessau. La francesa relacionada con la arquitectura corbusierana sobre pilotis. La rusa con las construcciones y propuestas constructivistas, y la italiana asociada a los diseños de expresividad tecnológicas futuristas de su coterráneo Antonio Sant'Elia como la Città Nuova (1912-14).

* El edificio de departamentos "Novocomum" representante de la primera arquitectura racional italiana verdaderamente moderna, se puede encuadrar lingüísticamente a mitad de camino entre el purismo blanco Corbusierano y el constructivismo de Ilya Golosov, si observamos el Club Zuyev (1927-28) en Moscú. Es una genuina y representativa versión italiana del "ornamento y delito" loosiano y del postulado "machine à habiter" de Le Corbusier.

* Una evolución de la síntesis loosiana podemos leerla en el "Negozio Vitrum" (1930) de Como. Concretamente nos referimos a la sinopsis lingüística abstracta carente de cualquier ornamento, sumado al uso del mármol cipollino para la fachada sobre la Piazza del Duomo, el mismo que Loos utilizara en el basamento del edificio Goldman & Salatsch (1910-11) en Viena. Da un paso adelante en los temas relacionados con la transparencia y las relaciones espaciales. Hoy a siete décadas de su construcción deviene actual por su sencilla fineza en el diseño combinatorio de materiales consiguiendo avanzados detalles minimalistas.

* La solución adoptada por Terragni para resolver el proyecto para el Hidroplano G. Ghislanzoni (1930-31) en Como, no está lejos de las del ingeniero francés Eugène Freyssinet⁹, quien profundizara innovadoramente en la tecnología del hormigón para la construcción de hangares. Utilizó bóvedas con estructura parabólica (evitando así la oposición entre techo y pared), nervaduras superiores en hormigón pretensado y encofrado deslizante. Así, tecnología y arquitectura son exhaustivamente elaboradas en conjunto. La difícil articulación de un elemento de gran escala con el complemento programático constituido por otros más pequeños es el gesto arquitectónico más importante de Terragni en este proyecto. La organización espacial del conjunto es un cluster conformado por tres elementos: el Hangar en el centro y hacia los lados los elementos programáticos complementarios, una estructura lineal para el alojamiento de los servicios apoyado sobre la cara del hangar que da espaldas al lago y otro adherido al lado izquierdo del Hangar mirando al lago que aloja los locales relacionados con la faceta social del club. Las soluciones arquitectónicas que adopta Terragni son contemporáneas a la de los maestros de su época¹⁰ tales como Le Corbusier, Alvar Aalto, Walter Gropius, y Mendelsohn.

5.- De las varias versiones propuestas para el Albergue Posta (1930-35) en la Piazza Volta de Como, podemos leer dos líneas de antecedente: una mendelsohniana y otra constructivista. A la primera, pertenecen los diseños con esquinas curvadas de modo semicircular y a la segunda, la rigurosa ortogonalidad con aberturas corridas a modo de largas bandas, más la idea del epígrafe como remate del edificio.

* El Monumento a los Caídos (1931-33) en Como durante la primera guerra mundial, es una versión entre simetría monumental clásica y vanguardia futurista, relacionado con éste último por el modo de interpretación del diseño para la Central Eléctrica de Sant'Elia (1912-14).

* La Casa del Fascio, en su estética volumétrica parece tener de referente al edificio de la Bauhaus en Dessau (1926) de W. Gropius. El edificio de Terragni presenta en su fachada principal una clara asimetría entre el plano vertical ciego y la trama ortogonal de vacíos enmarcados por la estructura, detalle observable en el ala de la "enseñanza técnica" de la Escuela. Del mismo modo las elaboradas fachadas norte-este de la Casa pueden verse reflejada en el diseño de las superficies del bloque de la "residencia de estudiantes" en la misma Bauhaus, obviando los balcones.

La fachada del proyecto para el Banco y Caja de Ahorro Rijswijksche (1918) de Johannes Duiker en la Haya antecede, conceptualmente por su asimetría y la relación lleno-vacío, a la Casa del Fascio. Igualmente pero en el sentido estructuralista y des-materialización o alivianamiento de la masa al edificio de apartamentos Rustici (1933-35) en Milán le antecede Edificio de Nirwana (1927) en la Haya, también de Duiker.

* La Villa con dársena en el lago de Como marcan una evolución de la modernidad al re-elaborar creativamente con una interpretación propia de los maestros de la primera generación Adolf Loos y Le Corbusier. En la villa, aunque no se observan las ventanas corridas a la manera corbusierana sino más bien al modo particularizado de Loos, hay una clara des-materialización del lenguaje y de la volumetría loosiana. Además, se observa un diseño más libre y desprejuiciado de los cinco puntos de la arquitectura corbusierana.

* El Asilo Sant'Elia (1934-37) que cumple al detalle las cuestiones de habitabilidad educacional para la formación saludable de los niños en la relación directa de las aulas con el espacio exterior y el contacto con el sol, tiene como antecedente en lo conceptual respecto a la idea de transparencia en lo espacial, formal y estructural a la Escuela al Aire Libre (1927-28) de Duiker en Ámsterdam.

* Los bocetos preliminares de las secciones para una Villa en Portofino (1936-38) muestran claramente su punto de partida: la sección de la Villa Baizeau (1927) en Cartago, Túnez de Le Corbusier.

* En sus diseños para el concurso del Palacio Littorio (1934) en Roma, resulta impactante señalar la re-elaboración que parece hacer Terragni sobre algunas obras de gran escala propuestas por Le Corbusier. La toma del terreno y la sinartrosis volumétrica, especialmente en la solución B del concurso, pueden asociarse al Palacio de las Naciones (1927) en Ginebra, al Centrosoyus (1929-31) en Moscú, y a las barras articuladas tipo Domino sistematizadas en las viviendas à redents de la Ville Contemporaine (1922) y del Plan Voisin (1925). Ideas que a su vez se concatenan con las del constructivismo ruso, que ambos,

tanto le Corbusier como Terragni, admiraran. Asimismo, la solución para la segunda rueda (1937) del mismo concurso podríamos compararla directamente con la arquitectura constructivista; concretamente con el segundo esquema del edificio propuesto por los hermanos Aleksandr y Victor Vesnin para la biblioteca Lenin (1927) en Moscú, especialmente si observamos la rigurosidad racional de la respuesta funcional, el diseño basado en una trama ortogonal de llenos y vacíos como organización espacial, y en tercer lugar, la transparencia de los edificios que se elevan sobre el resto del conjunto.

b) Consecuentes

En relación a los consecuentes podríamos mencionar varios y en diferentes puntos del mundo occidental.

* El Palacio para el gobierno civil de Tarragona (1954-57) del español A. de la Sota puede asociarse a la Casa del Fascio.

* Los neo-racionalistas italianos G. Grassi y A. Rossi y O. Ungers en Alemania, aunque tenían una opinión diferente respecto de la abstracción, la cual debía ser más evocativa y alusiva a la memoria que evitara la rigurosidad del funcionalismo, no pueden ignorar la influencia clasicista de Terragni. El clasicismo de Terragni sin duda es más profundo y mucho más avanzado que el de sus posteriores colegas neo-racionalistas. El tiempo y la historia de la arquitectura así lo han demostrado ya que esta filosofía posmoderna quedó mucho más atrás que la modernidad de Terragni.

* En la arquitectura de sus vecinos suizos del Cantón Ticino es posible advertir ciertos rasgos de la modernidad terragniana en particular la obra de arquitectos como Aurelio Galfetti, Livio Vacchini y Luigi Snozzi entre otros.

* En la obra de P. Eisenman, M. Graves. R. Meier, en especial la correspondiente al período de los New York Five se observa una similitud formal y lingüística de la abstracción moderna dentro la cual se incluye la Casa del Fascio. No obstante debemos considerar que los Five Architects evolucionan lo conceptual y lo escenográfico de la racionalidad a modo de comunicación más que como condición práctica de la arquitectura.

* En cuanto a volumen jerárquico respecto del resto del conjunto la Iglesia de La Tourette (1953-60) de Le Corbusier es al monasterio lo que la Sala de la Muestra es a la solución "B" del primer concurso para el Palacio Vittorio.

* El Primer Proyecto de la Sede para la Nueva Academia Brera (1935) en Milán, en hierro y cristal, podría considerarse uno de los antecedentes del proyecto Dorman Long Headquarters (1965) de J. Stirling.

En la confrontación formal los laboratorios de la Facultad de Ingeniería en la Universidad de Leicester (1959-63) también de J. Stirling resulta un consecuente del Edificio de oficinas de producción Gas, como él mismo subrayara¹¹.

* La abstracta monumentalidad clásica, blanca y geométrica de la Casa del Fascio podría considerarse un antecedente, a modo de hito urbano, en un centro histórico europeo, del edificio Grande Arche e la Défense (1989-95) en París, del arquitecto danés J. von Spreckelsen.

* El lenguaje racionalista de entreguerras del Palazzo dei Ricevimenti (1938) para el E 42 aparece entre los puntos de referencia, como afirma K. Frampton¹² del Pabellón de Portugal para la Expo'98 de Lisboa de Alvaro Siza.

En el mismo Pabellón, en la Biblioteca de la Universidad de Aveiro (1988-95), en el Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-98), entre otras obras de Siza, aparece un detalle intere-

Bibliografía

Curtis Williams J.R., *L'architettura moderna del Novecento*, Milano, versión italiana, 2002.
 Frampton, Kenneth, *Arquitectura Moderna, historia y crítica*, Atenas, versión griega, 1987.
 Galli Mirko y Claudia Mühlhoff, *Terragni Virtuale*, Torino, 1999.
 Loos Adolf, *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona, 1980.
 Marcianó Ada Francesca, *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*, Roma, 1987.
 Eisenman, Peter, *Giuseppe Terragni transformations, decompositions, critiques*, New York, 2003.
 Loos Adolf, *Ornamento y Delito*, Barcelona, 1980.
 Moholy-Nagy László, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York, 1947.
 Rowe Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, 1978.
 Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni, vita e opere*, Bari, 2005.
 Terragni Attilio, Libeskind Daniel, Rosselli Paolo, *The Terragni Atlas, built architecture*, Milan, 2004.

Obras Mencionadas en el Texto

Restauración fachada Albergue Metropole-Suisse (1926-27) - Como
 Monumento a los Caídos, (1926-32) Erba Incino - Como
 Edificio de oficinas de producción Gas (1927) - Como
 Novocomum (1927-29) - Como
 "Negozio Vitrum" (1930) - Como

Hidroplano G. Ghislanzoni (1930-31) - Como
 Albergue Posta (1930-35) - Como
 Monumento a los Caídos (1931-33) - Como
 Villa con dársena (1932) - Como
 Casa del Fascio (1932-36) - Como
 Casa para un pintor V Triennale de Milán (1933)
 Casa Rustici (1933-35) - Milán
 Casa Ghiringhelli (1933) - Milán
 Casa Toninello (1933) - Milán
 Casa Lavezzari (1934-35) Milán
 Casa Rustici-Comolli (1934-35) - Milán
 Proyecto concurso Edificios Educativos (1934) - Busto Arsizio
 Monumento a Roberto Sarfatti (1934-35) Col d'Echele
 Concurso Palacio Littorio (solución B - primera rueda 1934)
 Palacio Littorio (propuesta segunda rueda 1937)
 Sede de la Nueva Academia Brera (1er. Proyecto 1935) - Milán
 Proyecto Villa en el Lago (1936) - Como
 Villa para un floricultor (1936-37) Rabbio-Como
 Villa Bianca (1936-37), Seveso
 Asilo Infantil Antonio Sant'Elia (1936-37) - Como
 Villa en Portofino (1936-38)
 Concurso para el Palacio E42 (primera fase 1937) - Roma
 "Danteum" (1938) - Roma
 Viviendas Populares via Anzani (1938-39) - Como.
 Casa Giuliani-Frigerio (1939-40) - Como.

sante de “continuidad quebrada” de la losa, la que es observable en la losa de los balcones y antepechos extremos de los mismos de la Casa Lavezzari en Milán. Por otra parte, un gesto a-tectónico de Terragni en este edificio es asociable a otro de Siza en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-93) en Santiago de Compostela. En el primero advertimos que donde debe aparecer un nervio que colabore con el soporte del balcón aparece una abertura, y en el segundo, un muro grueso aparentemente de piedra aparece sustentado por un par de perfiles de hierro. Varias obras de Alvaro Siza parecen resultar consecuentes del Asilo Sant’Elía, en lo tipológico-morfológico y en la sencillez lingüística de la modernidad. La semejanza lingüística existente entre la obra de Terragni y algunas de la de Siza¹³ se halla en los elementos utilizados: muros blancos, aperturas apaisadas y galerías. Naturalmente, la transparencia y la flexible relación interior-exterior percibidas en el Asilo no se observan en las mencionadas obras de Siza, las cuales por razones programáticas y climáticas requieren una propuesta más introvertida.

* El detalle de una de las escaleras de la Escuela de Música Hamburgo (1997-2000) de Enric Miralles, pareciera ser consecuente de la que propusiera Terragni en el edificio de Viviendas Populares de la via Anzani (1938-39) en Como.

5.- Epílogo

Giuseppe Terragni manifiesta con su arquitectura en relación con su tiempo un espíritu realista, racionalista y hasta escéptico o antiromántico. En este sentido se acerca al espíritu narrativo de Boccaccio a mediados del siglo XIV, quien reflejara de modo similar la conducta de la burguesía italiana durante su época. La arquitectura de Terragni aunque carezca de la ironía boccacesca lleva implícita con su actitud proyectual una dura crítica a la arquitectura aristocrática de su tiempo en Italia, la cual se seguirá construyendo aún durante mucho tiempo después de su muerte.

En ambos casos sin embargo hay una respuesta intelectual y artística de alto nivel enraizada con la cultura italiana. El desprejuicio es el común denominador entre Terragni y Boccaccio. Terragni con una arquitectura descarnada y Boccaccio con la ironía, desnudan la realidad cortesana de sus épocas revestida de superfluos y banales ornamentos. Ambos ofrecen una visión crítica de la vida, el primero, a través de la acción hacia el cambio, el segundo con la sátira. La comedia humana boccacesca ridiculiza la sociedad en la que vive y la racionalidad de la arquitectura terragniana critica la superficialidad de la permanente imitación estilística del pasado, y sin querer y de antemano, a la actitud de la arquitectura posmoderna.

Los edificios de Terragni encierran el bello secreto de calidad que contienen las grandes obras de arte en la historia de la arquitectura: se vienen convirtiendo con el tiempo en bellas ruinas, parafraseando el pensamiento del maestro colombiano R. Salmona, cuando enfatiza el objetivo que debería tener hoy la producción arquitectónica, la cual, casi sin darnos cuenta y apostando a las modas se va volviendo más y más efímera.

Giuseppe Terragni es de las personalidades independientes, solitarias, llenas de idealismo y avanzadas para su época en su país, así como lo fueron, Le Corbusier en Francia, Mies van der Rohe en Alemania, L. Kysela en Checoslovaquia, A. Loos en Austria, J. Duiker en Holanda, entre otros.

Su obra arquitectónica logra amalgamar dos corrientes aparentemente inconexas, por un lado, el lenguaje industrial de los futuristas, y por el otro, la reinterpretación de la tradición cultural, un tema eternamente presente en la arquitectura italiana. Terragni proyectista, conoce perfectamente la historia de la arquitectura de su tiempo, la del pasado, y por sobre todo la de su país, de la que muy pocos arquitectos italianos contemporáneos logran salir sin imitarla literal o abstractamente ■

Notas

- 1 Adolf Loos, “Ornamento y Delito”, pág. 44
- 2 Moholy-Nagy László, “The New Vision and Abstract of an Artist”, pág. 75.
- 3 Rowe Colin, “Transparencia: literal y fenomenal” en “Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos”, pág. 153-176.
- 4 A. Saggio, Giuseppe Terragni, vita e opera, pág. 12. “...dalla sorgente del sacratio il fiume della vittoria scende ad alimentare la valle della vita...”
- 5 Giuseppe Terragni, “Building The Casa del Fascio in Como” en P. Eisenman, Giuseppe Terragni, transformations, descompositions, critiques, New York, 2003, págs. 268-269.
- 6 Casa Rustici (1933-35), Casa Ghiringhelli (1933), Casa Toninello (1933), Casa Lavezzari (1934-35), Casa Rustici-Comolli (1934-35).
- 7 Los miembros del “Gruppo 7” eran: Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, y Ubaldo Castagnoli, este último miembro fue sustituido por Adalberto Libera.
- 8 P. Eisenman, Giuseppe Terragni, transformations, pág. 43, 101
- 9 Eugène Freyssinet, Hangares en Orly, (1921-23)
- 10 Le Corbusier, Villa Savoye (1929-31) en Poissy, Alvar Aalto, Sanatorio Paimio (1928-33), Walter Gropius Fabrica Fagus (1910-14), en Alfeld/Leine, Mendelsohn Grandes almacenes Schocken (1926-28), en Stuttgart.
- 11 A. Saggio, Giuseppe Terragni, vita e opera, pág. 32.
- 12 Álvaro Siza, obra completa, Barcelona, 2000, pág. 57.

13 Entre ellas podemos mencionar el Instituto de Educación Superior de Setúbal (1986-94), la Fundación Serralves en Oporto (1991-99) y el Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-98).

Créditos de las fotografías

- 1.- Edificio de Departamentos “Novocomum” (1927-29), Como Claudio Conenna
- 2.- Casa del Fascio (1932-36), Como. Claudio Conenna
- 3.- Casa Rustici (1933-35), Milano. Dino Rancan
- 4.- Casa Lavezzari (1934-35), Milano. Del libro: Terragni Attilio, Libeskind Daniel, Rosselli Paolo, The Terragni Atlas, built architecture, Milan, 2004.
- 5.- Sede de la Nueva Academia Brera (1935), Milano 1er. Proyecto. Del libro: Marcianó Ada Francesca, Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943, Roma, 1987.
- 6.- Proyecto Villa en el Lago (1936), Como. Del libro: Saggio Antonino, Giuseppe Terragni, vita e opere, Bari, 2005.
- 7.- Villa para un floricultor (1936-37), Rebbio-Como. Del libro: Saggio Antonino, Giuseppe Terragni, vita e opere, Bari, 2005.
- 8.- Villa Bianca (1936-37), Seveso. Claudio Conenna
- 9.- Asilo Infantil Antonio Sant’Elía (1936-37), Como. Claudio Conenna
- 10.- Casa Giuliani-Frigerio (1939-40), Como. Del libro: Terragni Attilio, Libeskind Daniel, Rosselli Paolo, The Terragni Atlas, built architecture, Milan, 2004.

La utilidad energética y ambiental en la cubierta (quinta fachada)

Hacia una arquitectura orgánica y autónoma para el siglo Veintiuno

José Mario Calero Vizcaino

Inclusive algunas especies animales tienen la necesidad de cubrirse o protegerse de las adversidades climáticas y en contra del ataque de sus depredadores. Existen animales como las tortugas que tienen caparazones rígidos dentro de los cuales se refugian sintiendo seguridad. Otro ejemplo interesante son los cangrejos ermitaños que se apropia de conchas vacías convirtiéndolas en su escudo de defensa y hogar móvil. El momento de más fragilidad en la vida de los animales es cuando acaban de nacer. Es en estos momentos tempranos en que los animales son más vulnerables, con tan solo su piel para protegerlos. Los pájaros superan esta vulnerabilidad ofreciendo sus propios cuerpos adultos y cálidos como incubación energética y protección física.



Siendo el ser humano un organismo viviente de sangre caliente desde los principios de su historia nuestros ancestros buscaron refugio en cuevas para protegerse de las adversidades climáticas. El árbol se presenta como elemento que gracias a su follaje cubre una superficie en donde el ser humano encuentra sombra. Un árbol se relaciona eficientemente con las energías naturales integrándolas pasivamente a su funcionamiento vital y evolutivo.

Avanzando en la evolución histórica del ser humano primitivo, la necesidad de un refugio móvil dio lugar a la morada nómada. En la morada nómada se utilizaban estructuras sencillas cubiertas por pieles y textiles primarios para generar un clima interior que brindaban condiciones climáticas más confortables que las del exterior.



Gracias a la exploración de nuevas latitudes y a la capacidad de adaptación del ser humano, éste se fue enfrentando a diferentes climas desarrollando técnicas arquitectónicas y constructivas que se relacionan directamente a su emplazamiento geográfico. Resulta que la forma adecuada para realizar una superficie que cu-



bra un espacio determinado en un clima meridional no será adecuada para un clima gélido. Por lo tanto, para que el diseño de una superficie de cubierta sea funcional y eficiente éste debe ser el resultado de un estudio climático local.

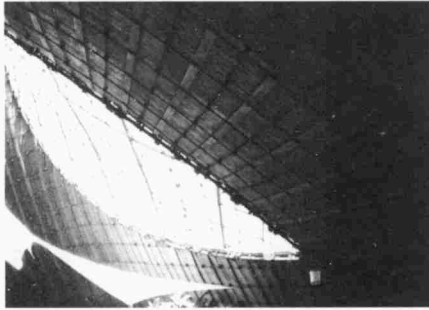
La arquitectura vernácula utiliza elementos locales para crear espacios simples, uniformes y confortables. Debido a los estrictos recursos económicos la arquitectura vernácula se basa en una estética de la simplicidad. En la arquitectura vernácula hay una integración de la estética formal arquitectónica con las cualidades ambientales y energéticas locales. Por tanto el diseño de cubiertas responde a principios estéticos y funcionales.

Al acrecentarse la economía de las primeras civilizaciones, se evoluciona en la forma de vivir y se asientan las primeras ciudades, por tanto se requiere de espacios colectivos y públicos cubiertos. Habiéndose consolidado la arquitectura como disciplina artística cada periodo desde el clásico hasta el moderno ha heredado ejemplos de superficies de cubierta espectaculares. Así se presenta la evolución de la cubierta que va: de la cubierta plana; a la bóveda; a la composición mezclada de la cubierta.

Pasada la revolución industrial se ubicó la necesidad de resolver la creciente dependencia energética sobre los recursos fósiles que contaminan afectando de manera dramática el futuro del planeta. En la actualidad se prevé que las fuentes de energías naturales o renovables reemplazarán paulatinamente a las energías contaminantes. El diseño arquitectónico debe de integrar el aprovechamiento de las energías naturales para abastecer parcialmente el consumo de energía en la edificación.

La mayor fuente de energía que recibe nuestro planeta proviene del sol. La energía solar tiene trayectoria geométrica pero el flujo de energía dominante principalmente viene de arriba hacia abajo. De tal forma puedo deducir que para captar la energía solar en la superficie arquitectónica que se cubre debe haber una relación directa entre la latitud y la inclinación de la superficie cubierta que defina la forma.

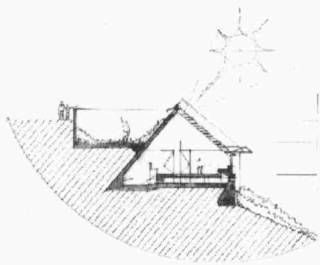
Analicemos cual es el ángulo de inclinación ideal en una cubierta orientada al sur, para el aprovechamiento más eficiente de radiación solar en la latitud de cuarenta grados norte. Existen dos parámetros anuales esenciales para dicho análisis. Estos parámetros corresponden a los solsticios que suceden en los



05:00 hrs.	06:00 hrs.	07:00 hrs.	08:00 hrs.	09:00 hrs.	10:00 hrs.	11:00 hrs.	12:00	13:00 hrs.	14:00 hrs.	15:00 hrs.	16:00 hrs.	17:00 hrs.	18:00 hrs.	19:00 hrs.
10W/m ²	47W/m ²	223W/m ²	431W/m ²	630W/m ²	790W/m ²	894W/m ²	930	894W/m ²	790W/m ²	630W/m ²	431W/m ²	223W/m ²	47W/m ²	20W/m ²
0W/m ²	0W/m ²	0W/m ²	148W/m ²	390W/m ²	578W/m ²	700W/m ²	742	700W/m ²	578W/m ²	390W/m ²	148W/m ²	0W/m ²	0W/m ²	0W/m ²

meses de Junio y Diciembre. Es al medio día de los solsticios cuando el sol alcanza sus límites máximo y mínimo de inclinación con respecto a la superficie en cuestión. Conociendo el margen angular de radiación solar que incidirá sobre la superficie a lo largo del año se solucionará el análisis.

Como resultado la inclinación más eficiente para captar la radiación solar coincide con el ángulo de latitud local. De tal forma que la superficie enfrente lo más perpendicular posible la radiación. En la latitud de cuarenta grados norte, la inclinación ideal coincide con el ángulo de latitud. Esta latitud presenta estabilidad durante el año ya que recibe un promedio de radiación solar mayor que otras inclinaciones. Como referencias se obtiene un



máximo de novecientos treinta vatios por metro cuadrado en el medio día de Junio y un mínimo a las doce del día de Diciembre de setecientos cuarenta y dos vatios por metro cuadrado. (Ver valores en la tabla obtenidos del libro "NEILA", G.: *Arquitectura Bioclimática en un Entorno Sostenible*. Munilla-Lería, Madrid, Dos mil cuatro).

La mayoría de las energías que interactúan con la cubierta tienen un flujo que coincide con el de la fuerza de gravedad. La luz de la bóveda celeste viene principalmente desde arriba; la lluvia cae desde el cielo a la tierra; los rayos en las tormentas eléctricas tienen también un flujo dominante de arriba abajo.

El acto de cubrir energías tiene sus reacciones, por lo tanto la energía que se cubre debe de volver a la tierra. Como ejemplo en las ciudades en donde el asfalto y el hormigón cubren un alto porcentaje de la superficie de la tierra, el agua de lluvia no consigue llegar a la tierra y esto repercute en los mecanismos que regulan los ciclos naturales afectando de múltiples maneras las actividades ecológicas del contexto. Por ende es importante estudiar los aspectos ecológicos de las cubiertas y las conexiones con el ambiente y la biodiversidad.

El acto de cubrir energías tiene sus reacciones, por lo tanto la energía que se cubre debe de volver a la tierra. Como ejemplo en las ciudades en donde el asfalto y el hormigón cubren un alto porcentaje de la superficie de la tierra, el agua de lluvia no consigue llegar a la tierra y esto repercute en los mecanismos que regulan los ciclos naturales afectando de múltiples maneras las actividades ecológicas del contexto. Por ende es importante estudiar los aspectos ecológicos de las cubiertas y las conexiones con el ambiente y la biodiversidad.

Una solución para recuperar las energías naturales en la arquitectura es utilizando superficies de cubierta, cubiertas de vegetación y drenando el agua pluvial de vuelta a el sistema de drenaje público. "La cubierta juega un papel muy interesante, ya sea como captadora de sol o creadora de un microclima, a través de la creación de espacios vegetales. Éstas crean condiciones ambientales muy favorables ya que contribuyen al descenso de la contaminación con la función clorofílica de las plantas, y mejoran en suma todos los aspectos de la superficie de cubierta."¹ En la historia de la arquitectura la superficie de cubierta ha ido tomando su lugar. "El movimiento moderno consideró la azotea como lugar extraordinario por su relación con el sol, y propuso en ella actividades de recreo. Posteriormente, la investigación decayó sin que haya prosperado una utilización adecuada de un espacio muy valioso."²

La superficie de cubierta es de todas las caras la que más libertad expresiva tiene ya que su relación directa con el ser humano es menos participativa que el resto. El suelo lo pisamos; Los elementos de cerramiento verticales los atravesamos ó a través de ellos contemplamos un paisaje o nos sirven para almacenar. En la actualidad la cubierta tiene un carácter de inutilidad más allá del hecho de cubrir. Hoy en día esta inutilidad puede comenzar a ganar relaciones ambientales convirtiendo a la cubierta en un elemento útil que como un árbol aproveche pasivamente las fuentes de energías naturales o renovables para ganar autonomía y convertir al espacio que cobija en uno más sostenible y autosuficiente desde el aspecto energético ■

Nota del editor: los cálculos de inclinación de las cubiertas corresponden al hemisferio norte.



-A PROBAR LA ENSEÑANZA-

Roberto Saraví

La formación de arquitectos se realiza con invitados inocentes que no se deben defraudar.

Venimos de una tradición en que la arquitectura no se enseña, se aprende. Los docentes están mentalizados para actuar sobre la calidad arquitectónica, decidir si los resultados están bien o mal, no se ocupan de cómo conseguirlos. Quizás con arraigo en los talleres medievales, en los que los alumnos se llamaban aprendices, se les daba una escoba y mientras barrían presenciaban privilegiadamente el oficio y sus secretos. Así se formó Leonardo, donde muchos otros habrán seguido barriendo toda la vida.

La aparición de buenos proyectos, en sí misma, no aporta aprendizaje. Si los alumnos quedan abandonados a su propia interpretación de lo ocurrido, lo explicarán como genialidad o misterioso acto de iluminación. Un buen proyecto, sin la discusión de los modos de conseguirlo, se vuelve orgullo hueco en el autor y frustración en sus compañeros. Para el siguiente proyecto, sólo quedan confusiones, no se sabe cómo encararlo. La experiencia no se transformó en aliciente para la laboriosidad.

La aparición de buenos alumnos, con la habilidad de plantearse las dudas críticas de la demarcación de su propio camino, no satisface la responsabilidad docente, la esconde.

El primer paso, básico para cualquier tipo de enseñanza, es que – prolijamente – todo se entienda. Entonces, el éxito docente no se debe medir – en las siempre sospechosa – calidad de los resultados, sino en la comprensión de los logros y de cómo se consiguieron. En la organización de su búsqueda, que permite empezar a fijarla en forma de habilidad adquirida y poder repetir el camino. En incitar la creatividad y aprender a enamorarse de sus resultados inesperados.

Qué arquitecto queremos

Que sea capaz de concebir proyectos para ser ejecutados como se pensaron, y hacerse cargo de todo el proceso de realización.

Capaz de comprender la síntesis arquitectónica como para relativizar los encantos de cualquier respuesta parcial.

Capaz de la máxima modestia, que lo lleve naturalmente a un mayor arraigo a la realidad social, técnica y funcional.

Capaz de una máxima inventiva formal y de diseño, para superarla a la formulación de problemas arquitectónicos nuevos y cada día más importantes.

Capaz de la disposición de repensar todo en cada nuevo trabajo, eludiendo la aplicación rutinaria de recursos – aún de los propios – como fundamento del crecimiento de su creatividad.

Capaz de un certero espíritu crítico, que le permita desbrozar en cada paso lo importante de lo accesorio.

Capaz de entender su rol en el devenir de la historia, para mejorar el futuro.

En suma, capaz de ser cada día más libre, para poder ver el mundo cada vez más completo.

Esto es lo que debemos enseñar. Cualquier achicamiento no simplifica la comprensión, se vuelve inmediatamente empo-

brecimiento de las metas y dificultad para la acción. Si se escamotean las verdaderas motivaciones, con ellas desaparecen las razones de decisión de cada aspecto del proyecto total. Se desintegró el pensamiento.

Qué enseñar

Del total de las cuestiones implicadas en la arquitectura, podemos distinguir – en un sentido estrictamente analítico – dos campos. El primero, el del oficio, lo inherente y específico de la arquitectura, como ser: proponer sistemas formales coherentes, la habilidad para el armado de plantas funcionales, idear edificios construibles, reconocer las cuestiones de escala implicadas, decidir sistemas geométricos capaces de compatibilizar lo funcional con lo constructivo y lo formal. El segundo, el del para qué, la relación con lo externo, con las necesidades, deseos, cambios, alegrías, particularidades y devenir del mundo.

El campo del oficio es el más fácil de entender y de practicar, genera rápidas sensaciones de empezar a ser arquitecto, de ir sabiendo algo. Pero si su ejercitación no está al servicio de razones del segundo campo, sus resultados son huecos y abstractos y las seguridades que propicia son ficticias y narcisistas. No hay modo de valorar lo que realmente es importante. Se pierde el cordón umbilical con la realidad, que aporta las razones y medidas de incidencia de cada aspecto del oficio. El buen procedimiento intelectual aparece cuando se resuelve algo del afuera. Así se vuelve real el sentido creativo de la arquitectura.

Una planta bien armada, un edificio bien construido, o el desarrollo de cualquier virtud del oficio, no son todavía arquitectura. Son apenas la ilusoria tentación docente de simplificar y buscar resultados aparentemente completos y rápidos.

Cabe aquí el elocuente ejemplo de la formación del arquero Zen de la cultura tradicional japonesa. El maestro Zen, autoridad absoluta, que además no habla, retiene al aspirante con el arco tensado. El momento del lanzamiento de la flecha llegará con la madurez. Lo que se está formando es un guerrero. Lo que importa es qué hacer con el poder. Estos tipos se formaban tan sólidamente que llegaban rápidamente al suicidio si defraudaban sus convicciones. Saber para qué soy un arquero, es previo al desarrollo de la técnica. Hoy en día los arqueros no son guerreros, son deportistas, lo único que importa es el oficio y ya no es necesario el suicidio.

La necesaria gradualidad de la enseñanza se debe resolver en el campo del oficio. Los para qué, deben estar presentes como incitación, siempre y sin límites. Así se reafirma en cada paso el valor dominante de la creatividad transformadora. Así conseguiremos arquitectos con más vuelo y más seguros, más autónomos, para el inacabable camino del auto-perfeccionamiento.

Los procedimientos colectivos

La comprensión profunda de cualquier quehacer, sólo se consigue con la práctica. En nuestro caso, por la complejidad que debemos manejar y por las facultades mentales a entrenar, toda la enseñanza debe guiarse para asegurar una asimilación suficiente y reflexiva.

La comprensión se facilita cuando se trabaja con grupos consolidados, en los que se afianza la costumbre de interactuar, en los que sus integrantes puedan llegar a sentir como propio todo el proceso común, con sus traspies, sus dudas, aciertos y sus resultados finales. Se elimina la creencia de que cada uno está haciendo algo distinto. Las diferencias se dimensionan como alternativas de enfoque o de detalle. Todos los resultados individuales se terminan viendo como potencialmente propios, si de todos los trabajos cualquiera puede opinar, y lo hace. El armado y la vitalidad de los grupos es una cuestión docente. Cualquier esfuerzo de corrección individual, es un desperdicio, si los alumnos se acostumbran a reconocer sus dificultades en otros trabajos, y en otros tanteos de búsqueda.

Las tareas docentes

Trabajar con ejercicios de proyecto, diseñados intencionalmente para asegurar su rápida comprensión en el campo del oficio y con grandes, inmediatas y variadas posibilidades de propuesta en el campo del para qué. Con claras metas pedagógicas, entroncadas en un neto plan de seis años, para formar un arquitecto completo.

Para cumplir con el requisito básico de entender todo: Explicar previamente el ejercicio que se va a resolver, sus problemas ordenados y jerarquizados, y sus metas pedagógicas. Anunciar que con su cumplimiento y su superación, finalmente se va a evaluar. Reafirmarlo durante el proceso de elaboración, enfocando la atención en la síntesis arquitectónica y en la búsqueda de la creatividad. Una vez terminado, en un cierre pedagógico, mostrar los logros como cumplimiento y superación del problema original.

La imaginación creadora se guía, se ejercita y se explica. Se necesita ver resultados y acostumbrarse a seguir obteniéndolos. La seguridad resultante permite no asustarse al pensar pavadas. La torpeza radica en no animarse, en creer que la buena manera de pensar es exclusivamente un camino lineal de orden y prolijidad. La participación de los alumnos, para mejorar la agilidad y mantenimiento de la atención en la tarea colectiva, conviene ceñirla a exponer qué quisieron hacer, qué pudieron conseguir y qué les falta. Significa por extensión, el sano ejercicio de afinar y ordenar el discurso, y con él, el pensamiento.

Los docentes, tras la detección del estado de desarrollo, deben concentrarse en aclarar cómo pensar bien, tanto lo que no se consiguió como el avance en terrenos aún no transitados. Incitando al uso de la imaginación y a la reinterpretación permanen-

te de los requisitos a resolver. Ayudar a detectar lo importante y a postergar las cuestiones secundarias manejables. Destacar – cuando aparecen – las ideas arquitectónicas, provocando que las noten y las asuman. Convencer de la conveniencia de seguir con el esfuerzo de búsqueda y cuestionamientos, aún cuando parece que ya está todo listo. Mostrar el camino del diseño y de la construcción, como superación y profundización de esquemas típicamente generalistas, que suelen dejar a los alumnos desorientados e inmovilizados.

Con valor de ejemplo, intentemos analizar un caso de necesidad de intervención docente siempre presente. Que un edificio no se caiga es una condición ineludible de la arquitectura. Habitualmente se llega a la necesidad de poner la estructura a un proyecto ya definido, o peor aún, tener que ponerle las columnas a la planta. Se recurre entonces al ayudante, primero y más próximo eslabón de la cadena de aprobación del trabajo. Si el docente, lápiz en mano, resuelve la cosa, o apenas sugiere una solución, ha consumado brutalmente la exclusión de todas las estructuras del mundo de la arquitectura. El alumno confirma así que las columnas se pueden poner después, y las puede pensar otro que sepa de eso. Se acaba de perder el argumento más poderoso para la libertad de concepción arquitectónica, especialmente en los aspectos espaciales. El más firme incentivo para desatar la imaginación.

Todas las variables de la arquitectura son potencialmente recursos creativos. La estructura antes que un problema de traslado de cargas, es una cuestión arquitectónica, incluida en todos los sistemas de coherencia propios del proyecto.

La respuesta docente debería apuntar a cómo pensar el asunto (en este caso la estructura) en términos arquitectónicos. Eventualmente, desarrollar un razonamiento ejemplificador, pero con la condición de no aportar soluciones directas, incluyendo alguna distorsión para que los resultados no se puedan aplicar al caso tratado. Que valga el razonamiento.

Este esfuerzo docente mejora su eficacia con el tratamiento colectivo. El problema, así tratado, es de todos. El alumno directamente involucrado tiene expectativas demasiado directas en proteger su trabajo. El resto, que parte un posicionamiento más objetivo, puede aprovechar mejor la explicación ■

(Este último borrador de documento, es el tratamiento ordenado de una experiencia pedagógica de los últimos años, habida espontáneamente dentro del taller. Es un relato de sus fundamentos, que tiene por objeto la discusión y cambios de opiniones, en un momento en que la promoción a años superiores de los contingentes de alumnos así formados, nos obliga a dar continuidad a su permanencia dentro del taller, y que nos terminará involucrando a todos. Es además, un incentivo para buscar una mayor coherencia interna, y la posibilidad, siempre bienvenida, de un trabajo común entre todos. R.S.)

De muestra sobra un botón

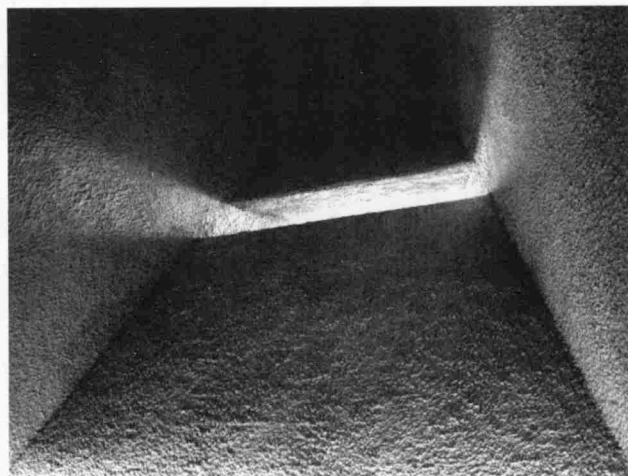
El detalle constructivo

Oscar Toribio Sosa



DE MUESTRA SOBRA UN BOTÓN
CON LE CEMENTO DE

PRIMA - MUSEUM



La concepción de un sistema estructural, la elección de los elementos opacos y su terminación, los cerramientos, los techos, las instalaciones, constituyen en línea de máxima el sistema constructivo general de una obra. La forma de juntar o separar los diversos sistemas en juego, el modo con el cual se trata la naturaleza de los materiales utilizados mediante el uso de una tecnología determinada constituyen la concreción misma del proyecto y como tales son determinantes en comunicar aquello que el proyecto pretende ser una vez construido. La esencia misma del proyecto se concentra en su modalidad constructiva, en sus detalles. Detalles constructivos que recorren el proyecto de lo general a lo particular. Visto desde una perspectiva holística el detalle constructivo no es una de las partes subalternas de un conjunto de sistemas, es causa y efecto del proyecto mismo. La coherencia de un edificio es el producto de un único proceso intelectual en el cual todas las variantes en juego están impregnadas del mismo principio proyectual. El acto intelectual (la concepción) y el acto técnico (la construcción) son las dos fases de una misma intencionalidad, en la cual la sustancia de la construcción se legaliza en la forma y hace comunicable los propios fines, en una síntesis equilibrada. Una visión moderna del proceso proyectual, aquella que atribuye un valor fundante a la honestidad constructiva es, si se quiere, una visión aristotélica del universo de las cosas físicas como producto de la “techné” mediante la cual el conocimiento de la materia y la “technites” permite dar a la primera la forma adecuada al fin para el cual se asociaron.

A menudo, la práctica proyectual utiliza en modo desequilibrado los diversos componentes del complejo sistema de variantes produciendo resultados que apuntan exclusivamente al aspecto formal del objeto. Nos ocuparemos del caso en el cual la tecnología viene utilizada en modo tal de enfatizar exclusivamente contenidos arquetípicos de una modalidad cultural, haciendo uso exasperado de complicadas formas constructivas en evidente contradicción conceptual con el modelo idealizado.

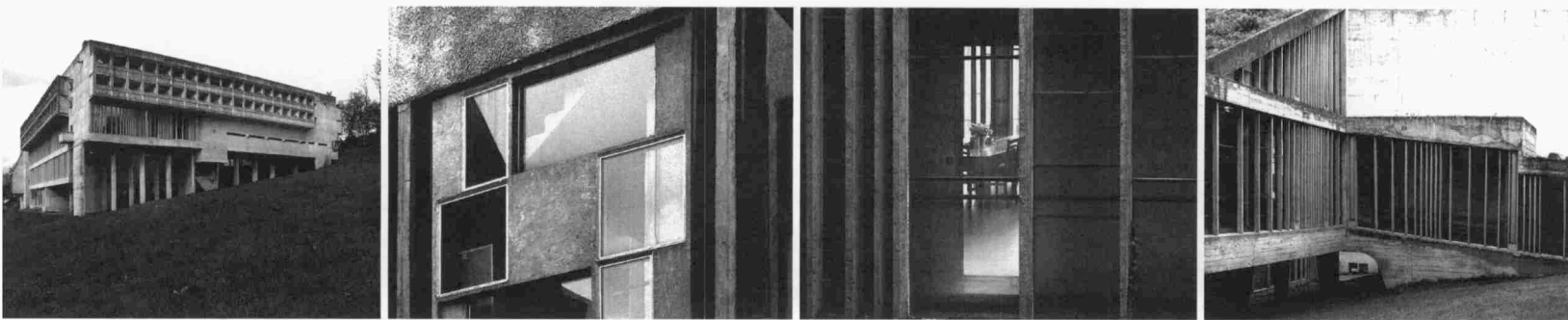
Detalles esenciales para construcciones complicadas.

Una difundida leyenda metropolitana, que considera sólo la espectacularidad tecnológica del detalle independientemente del proyecto, atribuye al movimiento moderno escaso interés por el detalle constructivo. Responsables de tal desinterés serían nada menos que Le Corbusier y su mejor descendencia, J. L. Sert (no el americano), Candilis entre otros. Tal concepción podría trasladarse, por simple analogía, a la actual arquitectura ibérica, A. Siza, C. Pinós y E. Miralles entre otros, y de estos dos últimos,

a su inmediato predecesor e indudable inspirador, C. Testa.

La brutalidad de las terminaciones en la mayor parte de la obra de Le Corbusier, es prácticamente una declaración de guerra a la arquitectura precedente y al mismo tiempo un homenaje al pasado lejano. Una de las obras de Le Corbusier más representativas por su calidad y por encontrar en ella elementos y principios que se repiten con mayor constancia en su obra completa, con la cual poder generalizar una hipótesis conceptual válida para la totalidad es el Convento de la Tourette, en Eveux, cerca de Lyon: arcos vistosamente deformados que a modo de pilotes sostienen el edificio sobre un terreno en pendiente, muros, pilares y cielorrasos en hormigón colado con evidentes cavidades no retocadas, vidrios que se encolan al piso de cemento fratasado, esmalte sintético que cubre el interior de los lucernarios de hormigón, aplicado con humanas pinceladas pero que tiñen el espacio con místicos reflejos de agnóstica proveniencia (¿Dios en el detalle?), cerramientos de dudosa hermeticidad, en fin, un panorama de aparente precariedad superficial en las terminaciones que sin embargo traduce en palabras la intención poética del edificio real. La Tourette es a la arquitectura como el Guernica a la pintura. Sus detalles constructivos son el proyecto mismo y resulta impensable un repertorio tecnológico diverso al utilizado. Detalles impregnados de intencionalidad.

Que tal forma de tecnología constructiva, en la obra de Le Corbusier, sea producto de una atenta selección ideológica proyectual, y no consecuencia de la desatención, de un presupuesto reducido, o más aún, de una especie de urticaria a las nuevas tecnologías, lo confirma (entre otras) su obra póstuma, la “Casa del hombre” en Zurich. Aquí la utilización del hierro y del vidrio es predominante. El cuerpo principal es, como todos sabemos, de una concepción precisa y meticulosa, donde un mismo perfil de hierro ele combinado en cruz hace de estructura portante y nudo de enganche en modo alternado con los paneles de chapa o con los planos vidriados. Poco interesa ahora describir exactamente el resto, que con similar criterio conforma un repertorio constructivo de clara inspiración mecánico-artesanal, que es modestamente innovativo pero sin excesos ni con la intención de espectacularizar la tecnología. A tal cuerpo (en realidad no es sólo uno) metálico y vidriado que se desarrolla a la sombra de dos paraguas, uno invertido, se adiciona otro que aloja una rampa peatonal realizado en hormigón armado. Pues bien, es aquí donde reaparece la brutalidad del detalle constructivo, que en contradicción casi exagerada con el cuerpo metálico, denuncia una naturaleza diversa y como tal viene diferenciada no sólo en el uso del material sino en su concreta realización. El detalle denuncia otra vez con firme convicción que es el resultado voluntario de una paciente selección y no el producto de



una ligera desatención. Tanto o más que la correlación entre forma y función, la honestidad constructiva es un elemento clave en la definición de un proyecto moderno. Honestidad constructiva, economía de medios, resultado y matriz de una estética purista de volúmenes, planos y líneas netos, y de marcado contenido social, tal como lucidamente la describe Tomas Maldonado en “El futuro de la modernidad”, constituyen el estilema moderno.

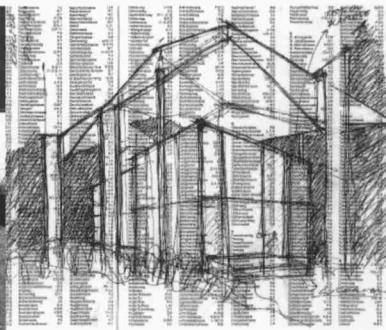
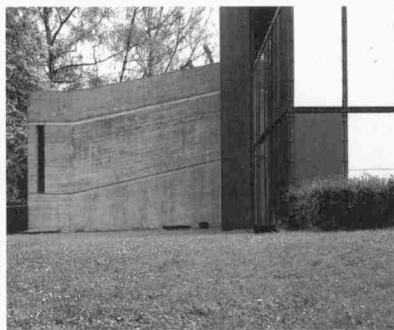
Y así estando las cosas, salta inmediatamente al ojo del observador atento, algunas incoherencias conceptuales entre el detalle y la obra, inclusive en autores de reconocido valor histórico e innegable influencia cultural, pero no inmunes de ser revisados. Me refiero al llamado “Moderno Italiano”, cuyos más autorizados representantes, Figgini, Pollini, Terragni, Libera etc., no obstante haber concebido las obras más acabadas y de inatacable estética moderna, han “alterado” vistosamente principios basilares de lo moderno como aquél de la honestidad constructiva. Si tomamos como ejemplo el más paradigmático de ellos, Giuseppe Terragni y su Casa del Fascio, podemos rápidamente relevar curiosos cambios en la relación entre la concepción arquitectónica general y la concreción particular, propios del racionalismo convencional, como descrito precedentemente. El revoque blanco, bandera distintiva de lo moderno, es aquí reemplazado por mármol Botticino, privado de vetas, dibujos y depósitos de mar, material utilizado con tal precisión y maestría (sobre todo en los ángulos) que a la visión de media distancia resulta imposible distinguir su calidad, y menos aún porque nuestra memoria visual está predispuesta a identificar el revoque con lo moderno. La intención que lleva a la utilización del Botticino, es evidentemente una intención netamente estética (estructura y mampostería están indistintamente cubiertos), de inobservable efecto espectacular como podrían pretender la naturaleza del material y los jerarcas fascistas. Tal detalle constructivo es autolascivo, paradójicamente intenta aparentar menos de lo que realmente es, y su utilización contradice las premisas de “sinceridad y modestia” constructivas que el mismo Terragni defendía con contradictoria gallardía. Otro detalle provoca aún

mayor perplejidad: la fachada Este, compuesta con gran maestría, presenta un plano socavado de aberturas profundas de arbitraria morfología cuya justificación debería ser aquella de constituir un control natural del reflejo solar según el canon moderno del “brise soleil”. Pues bien, tales juegos de fachada no logran su objetivo (admitiendo que tal objetivo haya sido considerado) ya que la proporción entre profundidad del vano y superficie vidriada no es adecuada a tal función. Las cortinas de enrollar colocadas detrás en forma tradicional son el testimonio concreto y evidenciador de tal contradicción. La Casa del Fascio posee detalles arquitectónicos propios de una tradición constructiva culta, a la cual adhiere y controla con autoridad, en la difícil y contradictoria misión de integrarla a una nueva gramática compositiva para la cual no ha sido concebida, y lo logra con suceso paradigmático, pero al costo de traicionar los mismos principios de honestidad constructiva que ella misma dice defender. La paradoja a la cual nos somete tal obra arquitectónica es la siguiente: la Casa del Fascio aparece a nuestros ojos como el paradigma del Moderno (no sólo italiano), cuando en realidad es sólo la cuidadosa representación de la estética que distingue al moderno. El detalle constructivo es quien denuncia la incoherencia entre el contenido y la forma, entre la intención de quien pretende comunicar nuevos valores en forma integral atacando en todas sus variantes un problema específico, y quien sólo transmite en forma parcial una representación visual de tales intenciones. Esta es la diferencia entre lo Moderno y el Estilo Modernista. En el detalle constructivo más insignificante se puede leer el ADN que diferencia ambas especies.

Detalles esenciales para construcciones esenciales.

Detalles esenciales en Mies. Detalles que denuncian una concepción arquitectónica de máxima síntesis compositiva, donde las diferentes escalas en juego son producto de un mismo proceso de composición elemental, único y coherente. Edificios de geometrías simples aislados del contexto en forma neta. Análogamente se “apoyan” al suelo mediante elementos cons-





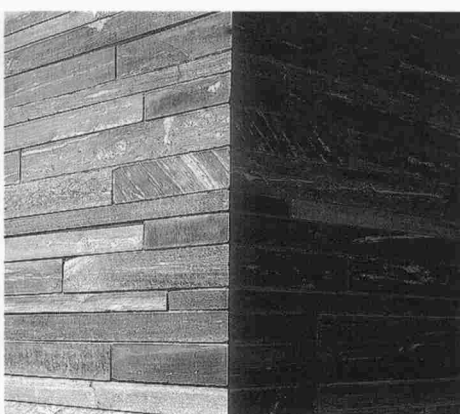
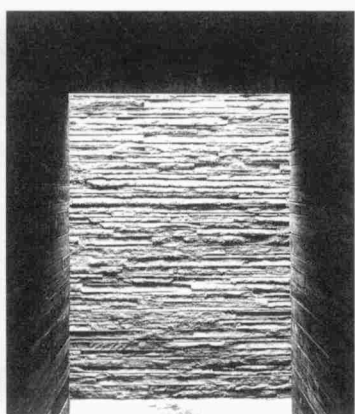
tructivos simples, muros y columnas siempre independientes, los cuales a su vez mantienen incontaminados sus roles y así sucesivamente hasta unirse mediante encuentros mecánicos simples que afirman siempre la autonomía del último bulón y la última tuerca mediante la separación que brinda una sabia arandela. Tal coherencia entre la concepción general y su concreción particular es la clave fundacional de una obra correcta. Tal coherencia elaborada con particular sensibilidad es la clave de una obra genial. No es imposible concebir una obra correcta, y no es poco, es improbable concebir una obra genial. La belleza en arquitectura es un fenómeno perceptivo intelectual más complejo del simplemente perceptivo.

A la luz de tales afirmaciones resulta interesante relevar ejemplos de evidente incoherencia conceptual en autores de reciente promoción publicitaria y no poca autoridad académica, en los cuales un indiscutible manierismo morfológico persigue una estética “minimalista” muy a la moda, y para lo cual se sirve de complicadas soluciones tecnológicas en contraste conceptual evidente con la apariencia perceptiva de la obra. Como ejemplo puede bastar la obra de Zumthor, tal vez su máximo exponente. Las Termas de Vals, Suiza, son enteramente construidas en piedra local, muros paralelos de más de un metro de espesor con una colada de hormigón interior. Las piedras son cortadas en espesores y larguezas variables según una milimétrica y compleja disposición en donde hasta el “error natural” es previamente determinado haciendo deslizar de un milímetro cada listón en forma alternada. Tal técnica imita, paradójicamente, la práctica tradicional del “sistema a correre” en la cual los listones se colocan en obra en forma casual tal como llegan de la cava, con el evidente objetivo de reducir el costo de construcción. El concepto base en Zumthor, es aquél de cortar la piedra en forma natural y recomponerla por medio de una operación artificial, una obra hi-tech de imitación de la naturaleza y de la tradición. Otra acrobacia tecnológica permite iluminar naturalmente el interior de los locales mediante la realización de un doble techo que deja entrar la luz pero no el agua. En las Termas de Vals el detalle constructivo se interesa fundamentalmente en “apare-

cer” incontaminado, limpio de huellas digitales y “natural” en modo obsesivo, a tal punto de tener que inventar inverosímiles procesos de construcción con disparatados y costosos medios tecnológicos con el último propósito de simular cosas simples y esenciales cuando esenciales no lo son. Aquí la belleza es un fenómeno exclusivamente sensible, de comunicación visiva desleal, donde aquello que aparece es el opuesto de lo que realmente es. El contrario de una arquitectura “sincera” según principios racionalistas, una lograda escenografía. Mas es menos es la fórmula del nuevo minimalismo, que a fuerza de detalles complicados realiza edificios aparentemente sencillos. Tal estética, tan apreciada en nuestros días, refleja evidentemente un substrato cultural cuya lectura atenta podría confirmar aspectos preocupantes de una sociedad que encuentra en la apariencia formal el modo de sublimar procesos interiores mucho más complejos.

Siempre detalles esenciales.

La esencialidad del detalle es una condición fundamental en una construcción correcta. No se trata de una definición ideológica que considera un cierto tipo de concepción minimalista como la única alternativa posible en el vasto e indefinido panorama de la actual arquitectura internacional. Se trata más bien de afirmar que toda solución tecnológicamente adecuada es aquella que con el menor esfuerzo posible logra transformar un material respetando su naturaleza y su “vocación constructiva” con el fin de resolver un problema particular, pero concebida con la exacta intencionalidad con la cual se ha concebido el proyecto arquitectónico general. Se trata de afirmar, en fin, que toda agresión a tales cualidades del material mediante el uso de tecnologías complicadas o inadecuadas es incorrecto o consecuencia de incoherencia proyectual, evidenciada precisamente en tal realización particular ■



Forma, Imagen y Tecnología

Fernando Leblanc

*Tan solo pretendemos que las cosas no pierdan todo su sentido.
Antoine de Saint-Exupéry
(citado en Estudios sobre Cultura Tectónica Kenneth Frampton)*

Introducción

En el presente ensayo nos proponemos indagar sobre algunos aspectos de los procesos de definición de la forma y de la imagen arquitectónica. Esta tarea será de carácter necesariamente introductorio y exploratorio, dada la previsible complejidad y extensión del tema. La inquietud en indagar sobre el asunto se origina en la tendencia seguida por parte de la producción arquitectónica reciente, caracterizada por el empleo de geometrías altamente complejas, generadas en procesos de diseño que excluyen entre sus condicionamientos, los aspectos constructivos y productivos de los edificios. Nos referimos a la producción de una parte de la llamada arquitectura internacional de vanguardia, de incidencia cualitativamente pequeña en la conformación de los entornos urbanos, pero con una gran difusión e influencia teórica en los distintos ámbitos de la disciplina. Es nuestro parecer que el tema merece instancias de reflexión y discusión en ámbitos como el de nuestra facultad, considerando que es una función natural de ésta, la formación de opinión arquitectónica. Tomaremos como referencia distintas instancias de la producción arquitectónica, de manera de ubicar el tema desde perspectivas que lo enmarquen en contextos históricos o de mayor generalidad.

El objeto y su representación

En otras disciplinas artísticas, diferentes a la arquitectura, parece claro que la forma surge del artista sin otros condicionamientos que los que pueda imponer el medio de expresión. En las artes plásticas figurativas, se trata de construir la representación del objeto, (no el objeto mismo) con lo que la técnica deja de aludir al objeto en sí, para referirse a su representación; por ejemplo si es pintado, la técnica del óleo, del acrílico, etc. Así el objeto no impone condiciones técnicas, y por ejemplo podríamos representar un edificio de piedra flotando en el aire.

La misión primaria trascendente del arquitecto es la de producción de espacios habitables al que llamaremos genéricamente edificios, y en su aspecto más abarcador, la producción del hábitat en su conjunto. En este caso adoptamos el término producción sustituyendo al de diseño, para subrayar que el fin último y esencial es la creación (materialización) del objeto edificio. Previo a la materialización del edificio, este debe ser ideado, diseñado y representado. Pero esta representación (planos generales y de detalle, planillas de cálculos, memorias, etc.) es de carácter distinto a la desarrollada por el artista plástico figurativo. En el proceso de representación del futuro edificio, los aspectos que condicionan esa representación son los propios del objeto, pasando

la técnica de representación a un segundo plano de importancia. Por ejemplo, la imagen exterior del edificio dependerá de las consideraciones del diseñador sobre el entorno, del carácter del edificio o del sistema constructivo adoptado, más allá que la técnica de representación sea la acuarela o el último programa de computación desarrollado. La representación se debe al edificio y no a sí misma, ya no se podrían representar edificios de piedra flotando en el aire si no se garantiza, de alguna manera su estabilidad. Sin embargo...

En los últimos años los modos de representación han sufrido un cambio extraordinario con el desarrollo de los sistemas informáticos y los programas dirigidos a asistir al proceso de diseño. Esta técnica de representación ha posibilitado al diseñador disponer de geometrías complejas sin el necesario conocimiento y manejo de sus leyes de formación. Cuando hablamos de leyes de formación, nos referimos a los preceptos que en conjunto determinan una forma. Si conocemos la manera en que se produce la forma, podremos vincular esa ley de formación a una determinada técnica constructiva, con lo que forma y proceso constructivo resultan integrados. Por ejemplo, si una superficie curva, es una superficie reglada, o sea que la ley de formación establecen que esta se conforma a partir del desplazamiento de una recta en el espacio guiada por determinadas directrices, será muy fácil, por ejemplo, reproducir la forma en un encofrado compuesto por tablas rectas que sigan las directrices establecidas por la ley de formación. La disponibilidad indiscriminada e instantánea de geometrías complejas ha alentado su incorporación al proceso de diseños tendiendo a invertirse la dirección del proceso: la forma se determina a priori sin el conocimiento de las leyes de formación que posibilitasen el vínculo con la materialidad. Comienza a valorarse más la representación del objeto que el objeto mismo. Han surgido, en el ámbito internacional, arquitectos que cimientan su fama a partir de la representación, audaz, novedosa e impactante, del objeto.

El concepto de forma e imagen, dominante en el Movimiento Moderno

Hacia los primeros años del s. XX se da una ruptura en una continuidad de más de 400 años de arte naturalista, cuya última y máxima expresión será el impresionismo. Este movimiento, sensual, naturalista e individualista da paso a una serie de movimientos artísticos que tienen en común una fuerte tendencia a la abstracción formal. Estos cambios están reflejando una realidad cambiante y traumática. También para las estructuras sociopolíticas se da la finalización de una época siendo la guerra

de 1914-18 la que materialice dicho fin. Desaparece, en la burguesía capitalista, la sensación de seguridad que se había cimentado durante la Belle Epoque, y esta situación devendrá abiertamente en crisis a partir de 1929. Paralelamente, aparecen en escena movimientos políticos que desde la izquierda y la derecha reivindican la participación de las masas y la eliminación del estado liberal burgués.

El arte naturalista devenido de la sensualidad da paso a la abstracción como producto del intelecto. Esta tendencia hace que la producción artística sea confrontada de manera crítica y dinámica con diversas disciplinas. La tecnología, la psicología, la mecánica, la física y los problemas sociales y políticos forman parte de una producción artística dominada por la inteligencia y el razonamiento.

La producción arquitectónica de vanguardia se inscribe en esta dinámica y son los futuristas los que primero se proponen un cambio que responda a la nueva realidad: la velocidad, el movimiento y la arquitectura desechable, conforman una imagen maquinista de una ciudad dirigida a las masas.

Las primeras realizaciones del movimiento moderno se desarrollan tomando como referencia este panorama. Le Corbusier que durante la década del '10 toma contacto con las distintas vanguardias del momento, diseña, durante la década siguiente, una serie de viviendas donde se propone la realización de una arquitectura correspondiente a lo que define como la era de las máquinas, usando como base los recursos estéticos y conceptuales vigentes: la forma abstracta, geometrías elementales, disposición ortogonal de la mayoría de los elementos permitiéndose ocasionalmente curvas desarrolladas en planta pero no en elevación, y terminaciones lisas y continuas sin alusiones figurativas. Son construcciones que tiene una estética semejante a la de los autos, paquebotos y aviones elogiados y que parecen un producto industrial, sin embargo son realizadas mediante técnicas artesanales.

Desde el punto de vista técnico se destaca en estas obras, el uso del hormigón para la ejecución de la estructura independiente. Tal es la trascendencia del uso del hormigón que Los cinco puntos de una arquitectura nueva definidos por Le Corbusier hacia 1926, están apoyados en el uso de este material. Entre 1928 y 1930 diseña y construye la obra más trascendente del período: la Ville Savoye. Esta vivienda resume las ideas desarrolladas en los últimos años. La casa se localiza en una suave colina cubierta de césped. La planta baja oscura y retranqueada transfiere el énfasis a la planta principal, elevada sobre columnas, que con su geometría rotunda se conforma en el centro de la composición. La planta de terrazas, más libre, se conforma de manera semejante a una pintura purista. No se perciben los materiales de ejecución que quedan cubiertos en una envoltura continua y blanca. No hay alusiones figurativas comunes: ni basamento, ni capiteles,

ni molduras, ni cornisas, ni cubiertas inclinadas. Esta conformación abstracta la vincula más con un artefacto levemente apoyado en el suelo que con una vivienda tradicional.

Algunos autores señalan como ilusionista la actitud de Le Corbusier, al mostrar algo que no es, sin embargo parece más adecuado definirla como simbólica. Es cierto que la forma no reproduce ni la tecnología usada ni tampoco se la puede asociar de manera directa con la función. Pero la forma, modelada por la potente poética de Le Corbusier, esta abordando los problemas profundos de la arquitectura por venir: alude a la industrialización, a los nuevos materiales, a la liviandad, y a aspectos

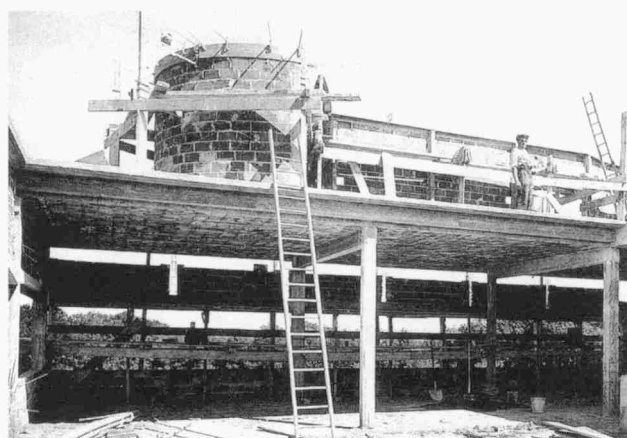
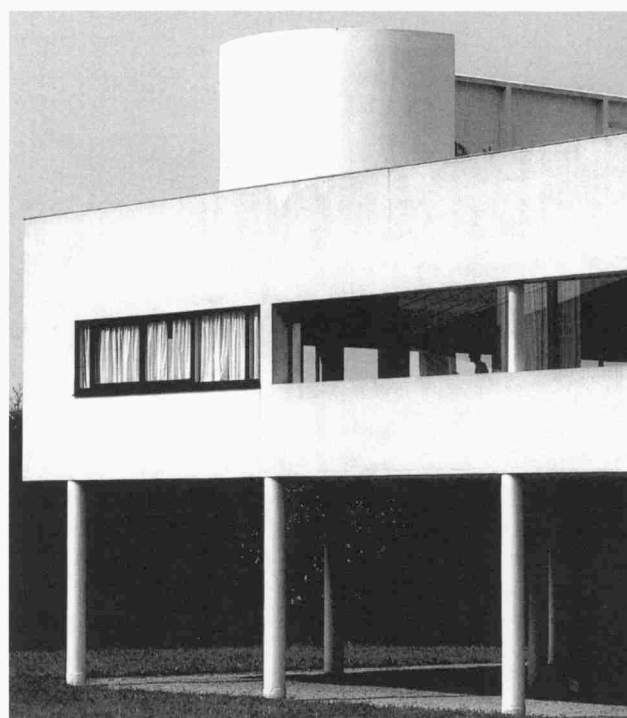


Fig.01 y 01' Le Corbusier, Ville Savoye, Poissy, Francia, 1929

productivos como el tema del objeto tipo y la producción seriada: aun esta vivienda que por sus características podría ser considerada como una obra única para un usuario particular, será propuesta como vivienda tipo de producción masiva años después. Es posible que se considere desmedida la idea de la Ville Savoye como objeto tipo, pero se puede interpretar como una actitud consecuente con un tema que preocupó a Le Corbusier desde un principio, a partir sus propuestas Dominó, Monol y Citrohan y sus contactos con la fábrica de aviones Voisin para la producción industrializada de viviendas.

Mies van der Rohe, como Le Corbusier, participa en las corrientes de vanguardia de comienzos del siglo. Y también en este caso su arquitectura se ve dominada por formas simples y ortogonales, pero es la tecnología la gran protagonista de la imagen. No busca que sus edificios parezcan producidos por máquinas inexistentes como los de Le Corbusier sino, según declara, que la forma de los edificios sea el resultado de la técnica constructiva. En 1923 afirma: Rechazamos reconocer problemas de forma; sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, tan solo el resultado. Sin embargo la imagen tecnológica de Mies lejos de surgir de manera determinista de los problemas constructivos, es fruto de un meticuloso proceso de elaboración que muchas veces tiende a ocultar la comprensión del proceso de ejecución del objeto.

La artesanía como forma de trabajo tiene un carácter aleatorio en su desarrollo, el artesano toma continuamente pequeñas decisiones personales, aun cuando la obra tenga un plan general. Esta forma de hacer, lleva a que dos objetos artesanales nunca sean iguales entre sí, pero además produce en la obra una serie de pequeñas irregularidades y alteraciones características de la producción artesanal. Al ser la imagen tecnológica para Mies un tema de alcance emblemático, aquella debe aparecer como opuesta a la imagen artesanal. Así se tiende a una simplificación racionalizada, con un alto grado de abstracción. Esto puede observarse en la realización de los muros de ladrillos vistos de la década del '20, donde el muro, típica obra artesanal, es producido con una exactitud, programación y resultado propio de la producción industrial. Para esto se elaboran planos donde cada ladrillo ocupa una posición definida con una precisión literalmente milimétrica.

La imagen simplificada, racionalizada, se apoya en abstracciones que se verifican en las distintas escalas de la obra. Por ejemplo los pilares cruciformes del Pabellón de Barcelona, compuestos por cuatro perfiles "L" roblonados entre sí, son luego cubiertos por chapas cromadas. En los cuatro extremos de la cruz unos

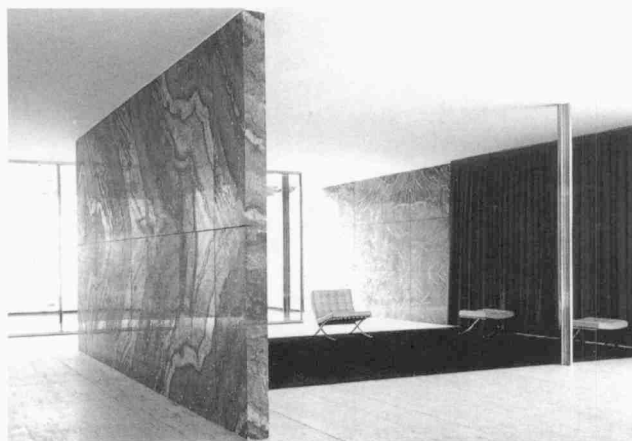


Fig. 02 Mies van der Rohe, Pabellón de Alemania, Barcelona, España, 1929

flejes también cromados resuelven la junta y la fijación del recubrimiento mediante tornillos. Estos elementos dan una pista de cómo están ejecutadas las columnas. En la casa Tugendhat, realizada poco después, estos mismos pilares cruciformes presentan una envoltura cromada continua perdiéndose toda noción de la manera en que están compuestos. En ambos casos la composición de los pilares es mucho más compleja que lo exhibido. Esta tendencia a la abstracción en los detalles también se adopta en los elementos mayores de la obra. Por ejemplo en la manera en que apoya la cubierta del Pabellón de Barcelona sobre los esbeltos pilares cruciformes aparentemente sin la interposición de ningún tipo de vigas o capiteles, como si no existiese el peligro de punzonamiento. En la casa Farnsworth los solados exteriores, que como todos los solados de este tipo presentan pendientes para la evacuación de las aguas, son abstractamente planos. La evacuación hídrica se confía a un complicadísimo sistema de desagüe por filtrado ejecutado bajo el solado. En esta misma vivienda, encontramos los perfiles de hierro de las carpinterías misteriosamente unidos entre sí, sin elementos visibles de unión. La solución se basa en realizar entalladuras longitudinales en las zonas donde se unen los perfiles, de manera que la soldadura ocupase ese lugar y una vez pulida desapareciese la evidencia de la unión.

Si bien Mies relaciona la imagen con la técnica constructiva, es notable que en las distintas escalas de sus obras se verifique una tendencia a disimular u ocultar los modos de unión, aun cuando estos últimos pueden considerarse como el fundamento de toda técnica constructiva.

El desarrollo de una búsqueda formal integrada con los aspectos técnico-constructivos

Ambos arquitectos vistos, con las diferencias que los caracterizan, comparten inquietudes semejantes: la búsqueda de una imagen representativa de la nueva arquitectura, imagen ligada a las tendencias de vanguardia del momento, pero también una imagen que se relaciona con la tecnología. Esto, como se viere, de manera más simbólica que real, sin embargo, sientan precedentes de una actitud que tiende a una elaboración de la imagen integrada a los aspectos técnico-constructivos, que es recogida después por muchos otros arquitectos de manera más determinista. Y ellos mismos, pasada la etapa contestataria del primer movimiento moderno, muestran un acercamiento a formas e imágenes arquitectónicas más estrechamente relacionadas con la tecnología: Le Corbusier, a partir de mediados de la década del '30 deja de lado el recubrimiento continuo para comenzar a exponer los materiales y las técnicas constructivas usadas en sus obras. Mies, en sus últimas obras como el edificio Bacardí, el Centro de Convenciones y la Galería Nacional en Berlín, desarrolla una imagen que lo acerca a la materialidad, desaparecen los ciclорrasos suspendidos, quedan vistos los elementos estructurales y por sobre todas las cosas, son exhibidos los elementos de unión, por ejemplo las articulaciones entre las columnas y los elementos estructurales de flexión.

Respecto de la relación entre imagen y tecnología, el primer movimiento moderno fija una posición teórica, a la que serán más consecuentes arquitectos y obras posteriores del mismo movimiento. Paulatinamente se consolida una línea de pensamiento que teniendo su origen en la tradición funcional inglesa y en el racionalismo francés objetivado por la obra teórica de Choisy, continúa hasta nuestros días. Así se producen distintas búsquedas formales integradas en los problemas técnico-constructivos. En este sentido un ejemplo interesante es el desarro-

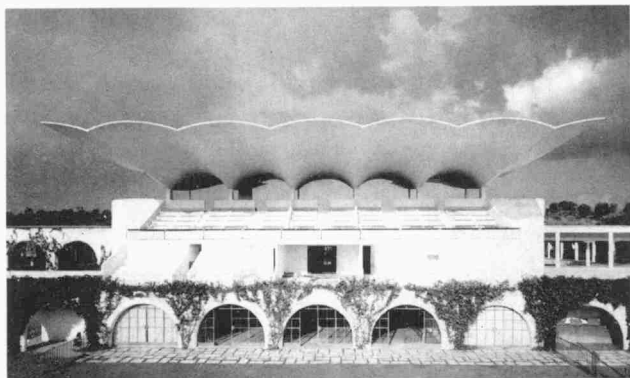


Fig. 03 Eduardo Torroja, Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, 1936

llo del hormigón armado, enriquecido luego con la técnica del pretensado. La técnica de conformación del material mediante colado, permite la superación del esquema reticular, que fue la base del desarrollo estructural del siglo XIX, así como el acercamiento a formas que respondan más ajustadamente a la concentración y transmisión de las tensiones. El ideal de desarrollar estructuras que acompañen la variación de los esfuerzos mediante una variación formal continua, produce no solo estructuras altamente racionalizadas, sino organismos con una riqueza formal equiparable a la que se da en los organismos de la naturaleza. Maillard, Freyssinet, Candela, Torroja, Nervi, entre otros, exploran las distintas posibilidades de ese material. En esta misma dirección de integración forma - tecnología, otros arquitectos e ingenieros exploran distintas posibilidades: por ejemplo estructuras metálicas espaciales como el caso de Wachsmann y Fuller; estructuras livianas traccionadas, como en

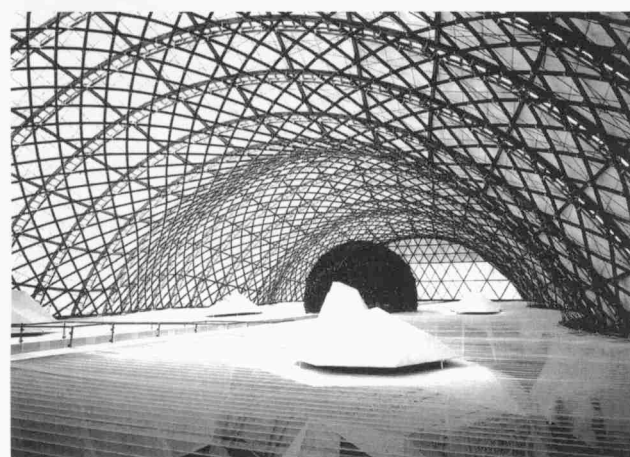


Fig. 04 Eladio Dieste, Iglesia, Atlántida, Uruguay. Fig. 05 Frey Otto, Instalaciones Olímpicas, Munich, Alemania, 1968. Fig. 06 Siheru Ban, estructura de tubos de cartón, Hannover, Alemania, 2000

el caso de Frey Otto; distintos tipos de estructuras laminares, contempladas por ejemplo en las experiencias de Heinz Isler; o las recientes realizaciones de Siheru Ban y Shoen Yho con la utilización de materiales no tradicionales para la ejecución de sus estructuras. Merece mención destacable el caso del uruguayo Dieste, con el desarrollo de la técnica de la cerámica armada. La alternativa desarrollada por Dieste, señala un camino potable de búsqueda de tecnologías innovadoras con recursos locales limitados, independientes de tecnologías desarrolladas en países centrales. Búsqueda que en este caso muestra logros extraordinarios.

Des-integración entre las variables formales y tecnológicas

Considerando la línea de pensamiento descrita, el caso de la Ópera de Sydney puede considerarse como una primera ruptura de este proceso. Utzon gana el concurso con una idea regida por la gestualidad, dejando la resolución constructiva para más tarde. Existe aquí una división clara entre el tiempo de la forma y el

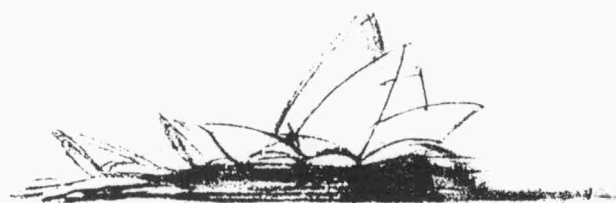


Fig. 07 Jørn Utzon, Boceto de la Ópera de Sydney, 1957

tiempo de la tecnología, se destruye la interdependencia y la tecnología debe resolver una forma que nace ajena a ella. La forma es fuertemente significativa y una vez construida se convierte en el icono de una nación destronando, por ejemplo, al previsible canguro con motivo de las Olimpiadas del 2000. Resulta indudablemente atractiva, más allá de las alusiones a las velas, a las caracolas o a las tortuguitas eróticas, evocadas estas con ironía, por los estudiantes de arquitectura australianos. Pero la forma que nace sola, generalmente resulta muy costosa. Cuesta muchísimo esfuerzo, dinero, tiempo y una cierta resignación en el decir de Ove Arup, ingeniero danés encargado de resolver la construcción del edificio. Arup afirma que la forma es antitética ya que el arco gótico que se forma entre los dos soportes de cada par no sigue la línea de empuje; asimismo los distintos pares de cáscaras no están equilibrados longitudinalmente por lo que deben apoyarse unos a otros y para su resolución debe considerarse la totalidad de las cáscaras conjuntamente y finalmente, por la forma de las cáscaras, los esfuerzos se concentran en los puños, justamente donde se encuentran las menores secciones. Para continuar diciendo: unas cáscaras como orejas de conejo, que con el borde inferior continuo de apoyo, hubiesen simplificado el problema estructural, resultaban inadmisibles por ser incompatibles con la forma original. También, claro, la frustración de Utzon por los conflictos que lo llevan a no poder terminar personalmente su obra. Luego de 4 años de marchas y contramarchas sobre la manera de resolver la cuestión constructiva, comienza a definirse la solución apelando a la geometría: la forma finalmente resulta de la fragmentación, el edificio no está resuelto como el sabio juego de volúmenes (puros) bajo la luz, sino como la composición de las partes provenientes de la fragmentación de una esfera. Al mismo tiempo la fragmentación alcanza también a otro organismo: los Congresos de Arquitectura Moderna CIAM. La Ópera de Sydney será inaugurada en 1973, 16 años después de ser concursada.

Y paralelamente el tiempo transcurre. En Europa las secuelas de la guerra se borran. El compromiso con las necesidades sociales insatisfechas desaparece, en parte por que también desaparecen esas necesidades y en parte por que se entiende, dentro de la lógica liberal, que en algún momento las necesidades remanentes serán alcanzadas por el derrame de la infinita riqueza de los que están arriba. El mundo bipolar se vuelve unipolar. Es tiempo de globalización, y de notoriedad global de algunas personas y entre ellas las de algunos arquitectos. Pero si los arquitectos de seis o siete décadas atrás tomaban notoriedad por proponer utópicos sistemas de diseño integrado que alcan-



Fig. 08 Cesar Pelli, Centro de Diseño, Los Angeles, EUA, 1976

zarían desde la cucharita de café a la región, o se esperanzaban con la perspectiva (también utópica) de una sociedad más justa e igualitaria a partir de la arquitectura o proponían sistemas de ajuste dimensional que introduciría un nuevo concepto de medida en todo el sistema productivo, los arquitectos de notoriedad ahora generalmente nos dan... formas. Audaces, inesperadas, casi imposibles, en general carísimas. Las torres que evolucionan desde el Seagram, primero borran las huellas de la conducción de los esfuerzos de su superficie. Esta se vuelve tersa,

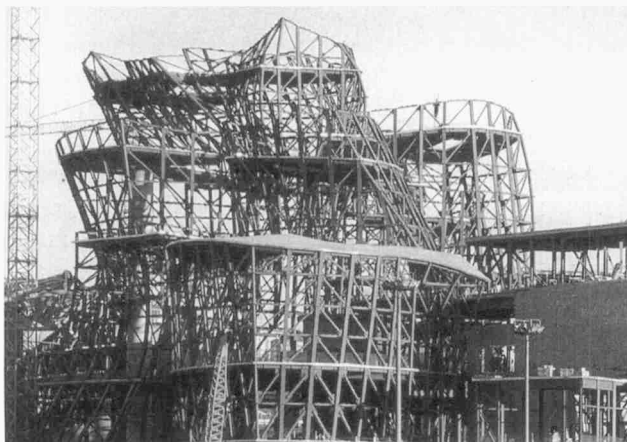


Fig. 09 Frank Gehry, estructura del Museo Guggenheim, Bilbao, España, 1997.

continua, pero un tanto anodina, por lo que a partir de allí comienza el festival de ideas formales. Esa piel lisa, casi inmaterial, es la materia del plegado y del curvado. La variedad formal se multiplica al infinito, sin otra justificación que la variedad y la novedad. Cada edificio debe parecer más nuevo que el anterior. Finalmente la audacia supera la piel de vidrio y la superficie se vuelve escamosa, arrugada, casi de desecho, y esa superficie representa, entonces sí, solo la forma del autor. El arquitecto siente que vuelve a ser un artista, pero solamente un artista. Por dentro, una estructura mortificada se esfuerza en establecer los vínculos entre la superficie del edificio y las fundaciones, entre el capricho y la sensatez. Bilbao gana muchísima plata. ¿Es suficiente argumento?

La última adquisición deviene literalmente de una escultura. El edificio, que se eleva ajeno a su entorno, se contorsiona como un cuerpo humano o para ser más precisos como la escultura (que fuera realizada años antes) de un cuerpo humano. Se trastocan violentamente los términos, si decíamos que el edificio para ser, necesitaba de su anterior representación, ahora el edificio mismo es representación, pero representación de un objeto que en definitiva le es ajeno. El arquitecto constructor que imaginara los más inteligentes rediseños de temas tradicionales, que vislumbrara puentes colgantes donde las formas hermosas ponían en evidencia el equilibrio de la tensión, con mástiles que sostenían y eran sostenidos por las cuerdas tensadas, ahora se vuelve arquitecto artista. ¿Aceptarán los habitantes de su nueva torre que esas ventanas por las que miran cotidianamente, deben indefectiblemente tener una leve inclinación, o sospecharán, casi sin saberlo, que las ventanas están bien y que los inclinados deberán ser ellos?

Desde hace un tiempo llama la atención que en la presentación de estas obras uno de los primeros datos exhibidos sea el astronómico costo alcanzado en su construcción. Es notable, pero pareciese que ser costosísimo se presentara como un logro en sí mismo ■



Fig. 10 Antonin Calatrava, Edificio Turning Torso, Malmo Suecia, 2001

Paisaje Veneciano 1

Crónica del Congreso Internacional Dessiner
Sur l'Herbe 2006 - Oltre il Giardino.

Pablo E. M. Szelagowski



Durante los días 2 y de 3 de Noviembre pasado se desarrolló en la sede de la Università IUAV di Venecia el Congreso Internacional Dessiner sur l'herbe 2006 organizado por la Facultad de Arquitectura a través de sus departamentos de Proyección Arquitectónica y de Urbanística. Esta segunda edición del encuentro iniciado en 2004 y organizado bajo el lema de "Oltre il Giardino" ("Desde el Jardín", traducción local de la obra literaria), se desarrolló con el objetivo de discutir sobre la investigación y la enseñanza de la Arquitectura del Paisaje en las universidades de Europa y América en los últimos dos años. Un segundo objetivo fue el aportar a la discusión de la temática del paisaje la crítica de los participantes externos a los proyectos realizados en los cursos del IUAV desde 2004. Organizadas por Renato Bocchi, María Pia Cunico y Enrico Fontanari, estas jornadas se dividieron en dos campos de discusión, ambos relacionados con la necesaria puesta en juego de las ideas tanto en la investigación del tema como en la difusión del resultado obtenido en esos aspectos.

Carlo Magnani: paisaje y conservación.

La primer jornada comenzó con la conferencia inaugural por parte de Carlo Magnani, flamante Rector del IUAV en la que inició su discurso reflexionando sobre el uso abusivo que ha tenido la palabra paisaje en los últimos años. Magnani opina que la palabra Paisaje se ha utilizado como un medio de cubrir situaciones, más que para indagar en las cuestiones de la problemática específica del diseño. Esto supone una cierta resistencia académica a ciertas posiciones de innovación, es decir, a un mundo cambiante. Paisaje, dice Magnani, no es un jardín contemplativo, es una oportunidad para el pensamiento crítico, para desarrollar un programa cultural fuerte, con la innovación como inversión. La innovación también está en decir qué es lo que no sabemos. Innovación en una idea de espacio, en la estrategia de la relación entre las cosas.

Por otra parte, Magnani alertó sobre el peligro que significa la tradición italiana adherida al concepto de paisaje. El paisaje está considerado tradicionalmente como objeto de protección, de preservación, sin incluir la cualidad de cambio, de transformación, de actuación, de operación. De este modo, sigue Magnani, el paisaje se verá reducido al efecto de una tarjeta postal, punto de vista del paisaje ampliamente difundido por las operaciones de consumo turístico y no como espacio vital. Para él, el paisaje hoy es otra cosa, es un artefacto pensado como producto de la invención. En él conviven la conservación y la innovación como elementos de transformación. También se advierte un peligro a partir de la creciente cientificización del paisaje como así también de una estatización del mismo: se confunde jardín con paisaje. Magnani, se pregunta ¿si la Tierra es el primer organismo viviente, la arquitectura debe conformarse con ser su ornamento?

Se debe decir adiós a la nostalgia de lo perdido. Decididamente, lo nuevo debe estar vinculado a la innovación y a la transformación, y la arquitectura será una práctica artística primaria de gobierno del espacio.

Esta intervención de Carlo Magnani en la apertura del congreso resultó finalmente una clara e ideológica posición frente al problema, postura que fue avalada por la mayoría de los expositores de las distintas universidades representadas en el mismo. Es importante señalar, y eso fue lo sorprendente de la exposición de Magnani, que en su primer discurso como Rector, no se conformó con una retórica conservadora (lo que habitualmente sucede cuando alguien de ideas progresistas llega a un cargo de alto rango), sino que su discurso fue tan encendido contra el conservacionismo como el de un novel participante.

Gilles Clément: Où en est l'herbe?

La conferencia magistral que abrió la participación externa en Dessiner sur l'herbe fue la del paisajista Gilles Clément. Ingeniero hortícola, paisajista, y escritor, enseña en la Escuela Superior de paisaje de Versailles, fue uno de los proyectistas del Parc Citroën de París, del Jardín Matisse en Lille y colaborador de Jean Nouvel en el nuevo Museo del Quai Branly.

Vestido de ropa de trabajo y de aspecto de motociclista, este jardinero, como prefiere presentarse, desarrolló su conferencia a partir de varios de sus conceptos, expresados en cada uno de sus libros y leit-motiv de varios de sus proyectos como lo son el "Jardín en Movimiento", el "Jardín Planctario" o "el Tercer Paisaje". Clément trabaja con la diversidad en un paisaje que él define como la continuidad del mirar lo que no vemos, algo que no se puede diseñar sin emoción, como un problema estrictamente del campo subjetivo.

Clément trabaja con lo esperado y lo inesperado construyendo su "tercer paisaje" un paisaje de fragmentos de luz y de sombra, un lugar que no se conserva naturalmente, sino que necesita del hombre: uno de los principales accesos a la diversidad biológica. El jardín en movimiento es una respuesta a la naturaleza etiquetada, inventariada que sólo tiene el miserable cometido de alfombra verde; es en definitiva un objeto de consideración, sujeto de investigación y de ostentación artística.



La «Publicística» del paisaje:

Durante la tarde de la primera jornada y mediante una mesa redonda, se debatió e indagó sobre el estado de la disciplina de la Arquitectura del Paisaje, realizándose un balance crítico de lo producido en este campo. Los participantes de la mesa, editores y redactores de revistas internacionales dedicadas a la arquitectura del paisaje, intentaron identificar las líneas o tendencias que afronta la cultura contemporánea con respecto al problema del paisaje, sobre todo en el escenario europeo y en particular en Italia, ejerciendo el rol de coordinador Joao Nunes, director de la revista sobre paisaje y cultura "Kore".

Joao Nunes comenzó el debate reflexionando sobre el objetivo y los alcances de las publicaciones referidas al tema, señalando que una revista de este tipo no se consagra al consumo de imágenes tan común en estos tiempos, sino a establecer un criterio cultural con sentido de comunidad. Para Nunes, una revista debe hablar transversalmente de temas complejos que buscan una verdad, discutiendo en forma abierta y no condicionada, denunciando los problemas con toda libertad.

La experiencia desarrollada por él en la revista «Kore» ejemplifica estas ideas y se nutre de un grupo abierto, no jerárquico y disperso geográficamente de arquitectos, geógrafos, paisajistas y artistas que intentan construir algo muy atrayente en una red precisamente no estable. Se proponen artículos y la red los estudia. Además se trata de separar absolutamente la sponsorización comercial del contenido publicado.

Posteriormente tomaron intervención en el debate representantes de las principales revistas europeas dedicadas a la arquitectura del paisaje o que han destinado números especiales a difundir este tema. Participaron Lisa Diedrich por la revista Scape, Robert Schäfer por la revista Topos, Novella Cappelletti por la revista Architettura del Paesaggio y Paysage, Mateo Agnoletto por Parámetro y Arch'it, Francesco Repishti por Lotus, Alessandro Rocca por la colección Y Edizione, y Daniela Colafranceschi, quien expuso sobre su intervención en la reciente colección Land & Scape que Gustavo Gili de Barcelona dedicó a la temática del paisaje, de notoria calidad y de excelentes títulos relacionados con el tema.

Posteriormente se presentaron los proyectos de los Laboratorios de Laurea sobre un master plan ya elaborado para la ciudad de Ferrara, comentados por María Chiara Tosi.

La exposición de los trabajos de proyecto del IUAV demostró finalmente una gran diversidad de puntos de vista y de actitudes proyectuales muy positivas y abundantes en el trabajo material del paisaje. Se distinguieron dos grandes grupos de trabajos. Por un lado los trabajos que explotan las lógicas constitutivas del paisaje como temas o herramientas de mecánica proyectual, mientras que por otro lado se presentaron trabajos de arquitectura de gran autonomía, en algún modo discontinuos para con el paisaje. El primero de los grupos presenta trabajos más cercanos a una arquitectura de contextualizada con el paisaje donde el proyecto se nutre de una serie de herramientas, operaciones y soluciones de orden múltiple, más alejado de las mulettas profesionales y de las soluciones tipo o de las actitudes conservacionistas. Los laboratorios 1A, 2A y 2B presentan los trabajos de carácter más experimental y vinculados al primer grupo señalado.

La experiencia didáctica en las Universidades Europeas y Americanas.

Posteriormente a las exposiciones de los trabajos del IUAV los representantes de otras unidades académicas y de organismos intervinientes en la construcción del paisaje dieron su parecer frente a problemas tales como la organización disciplinar y regulatoria de las actividades del paisaje dentro de la Comunidad Europea, las escuelas privadas de paisajismo que intentan acreditarse, y la resistencia conservadora a una arquitectura del paisaje sobre todo en Italia.

Las intervenciones fueron establecidas sobre posiciones muy diferentes, resultando de interés las desarrolladas por Ricardo Priore de la Convención Europea del Paisaje, Linda Pollack de Filadelfia, Udo Weilacher de Hannover, Máximo Sargolini de Camerino, John McLeod de Montreal, Juan Manuel Palerm de Las Palmas, Antonio Poças de Lisboa, Raimund Fein de Cottbus y Jean Pierre le Dantec de Paris La Villette. También participaron representantes de otras universidades internacionales, entre



La experiencia didáctica en el Curso de Laurea Especialista en arquitectura para el paisaje del IUAV

El siguiente día estuvo destinado a la exposición de los trabajos de los laboratorios del IUAV, a la crítica de esas experiencias y a la exposición de los representantes de las distintas universidades participantes.

Fueron presentados los proyectos en primer término de los laboratorios integrados, modalidad de interacción multidisciplinaria en el proceso de la enseñanza y de la práctica del proyecto de la arquitectura del paisaje. Los trabajos ya publicados en un dossier de los quaderni del IUAV para referencia de los expositores externos, fueron expuestos detalladamente por los profesores Paolo Bürgi, Bruno Dolcetta, Marcello Mamoli, Luigi Latini y Serena Maffioletti, sobre intervenciones de Pesaro y Roveretto.

ellas nuestra Facultad de La Plata a través de mi propia exposición sobre el problema del paisaje desde nuestra joven visión local del problema.

La información del congreso se encuentra disponible en el sitio Web www.dessinersurlherbe.it y a través de una publicación a tal efecto que se está preparando para editar este año en el IUAV. Ya se encuentran publicados varios libros sobre las experiencias de diseño del paisaje del IUAV y de los encuentros anteriores. Cabe acotar ya para finalizar que los organizadores del evento como así también varios de los participantes han sido profesores dentro de la Maestría de Paisaje Medio Ambiente y Ciudad acreditado por el programa europeo Alfa que se dicta desde 2005 en nuestra Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata ■

Paisaje Veneciano 2

La Bienal de Venecia 2006

Pablo E. M. Szelagowski

Ciudad, Arquitectura y Sociedad fue el lema utilizado para convocar la participación de pensadores, artistas y arquitectos de todo el mundo a la 10ª Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia desarrollada hasta el 19 de noviembre del año pasado.

Dirigida en esta oportunidad por Richard Burdett, la muestra se ubicó como lo hace en cada una de sus ediciones entre las localizaciones del Arsenal y el Jardín de la Bienal, en el extremo verde de la isla veneciana.

Esta muestra despertó tantas críticas (antes de realizarse) y tantas adhesiones y participaciones, justamente porque el tema central era la ciudad y no específicamente la arquitectura.

La muestra estuvo organizada en varias exposiciones, en función del tipo de participación.

Arquitectura y Sociedad

El edificio de la Corderie en el Arsenal, famoso por haber albergado la Strada Novissima de la Bienal de 1980, presentó la muestra principal que llevaba el nombre del lema de la bienal. Entre las columnas de la Corderie se presentaron en paneles, proyecciones y maquetas los problemas, estadísticas y situaciones urbanas ambientales de 16 ciudades del mundo. Mumbai, Tokio, México, San Pablo, El Cairo, Nueva York, Shanghai, Los Ángeles, Estambul, Bogotá, Londres, Barcelona, Johannesburgo, Caracas, Berlín y Milán presentaron su ADN a través de diagramas dinámicos de flujos, planos de tejido, fotos satelitales, sonidos característicos, fotos de sus habitantes, diagramas para el estudio del crecimiento y de las densidades, y entre otras cosas, unos interesantes modelos tridimensionales que representaban las densidades de cada una de las ciudades. (Figura 2)

Pobreza, extensión, densidad, movimientos, aglomeración, dispersión, anonimato, etc., fueron las palabras clave que recorrían todos los paneles.

El panorama expuesto es aterrador. ¿A qué podemos llamar ciudad hoy?, la realidad urbana es hoy algo tan lejano a sus orígenes y a las palabras que la identificaron en cada idioma, que ya no se reconoce prácticamente por su misma estructura, sino por una costumbre nominal o porque coincide su posición geográfica con la de antaño. ¿Se puede estar hablando de lo mismo cuando decimos ciudad y estamos refiriéndonos a Venecia o a Tokio?. La visión expuesta de estas grandes metrópolis es una especie de ventana para espiar el futuro de otras ciudades. Un futuro no muy alentador en la mayoría de los casos, que necesita de ser debatido, estudiado y programado dado que más del 75% de los habitantes de la tierra viven en situación urbana. Tokio con más de 35 millones de habitantes lidera una lista de las que la más pequeña es Caracas con algo más de 3 millones.

Ciudad de Piedra

Otra de las muestras no tan feliz como la anterior, también en la zona del Arsenal, se presenta como un llamado a la reflexión

Cities

Architecture and Society

Participating Countries
Collaterals Events

SENSI
CONTEMPORANEI

Marsilio

sobre la utilización en la historia de la arquitectura moderna de una materia específica, la piedra, de manera de ver otra posible modernidad en contraposición directa a cierta tendencia inmaterial, efímera o de cambio visible en las experiencias contemporáneas. Con el subtítulo de “La Otra Modernidad”, esta exposición curada por Claudio D’Amato Guerrieri, se presenta según sus autores como una respuesta proyectual moderna de los países de tradición latina al sueño blanco de la Europa del norte. Basada en conceptos de tradición, localidad, estilo, lo greco romano, lo mediterráneo, y en contra de una modernidad diferente, recuerdan por sus proyectos y por su enfoque a toda la imaginaria de la arquitectura italiana de los ’40 bajo el régimen de Mussolini. Esta muestra fue muy criticada por los visitantes puesto que no deja de preocupar por su enfoque conservador y retrógrado reiterado en los argumentos y en los proyectos expuestos.

Ciudad Puerto

Otra de las muestras y curada en este caso por Rinio Bruttomesso es la del proyecto Sensi Contemporanei, originado en 2003, que



Figura 2.

trata sobre la mejora de las cualidades arquitectónicas y de diseño urbano de la región sur de Italia.

Se estudian las particulares relaciones entre las ciudades y sus puertos dado que las expectativas de desarrollo estuvieron siempre ligadas a la relación de esas ciudades con el agua, y al gran beneficio de crecimiento económico y social derivado de esta relación particular.

Una introducción a la exposición recorre las experiencias mundiales sobre la reconversión de áreas portuarias, entre ellas algunos proyectos de los elaborados por el municipio de Rosario, Santa Fe.

La exhibición central ilustra los proyectos de grandes equipamientos elaborados por este gran consorcio estatal para Pescara, Bari, Brindisi, Regio Calabria, Napoles, Salerno, Catani, Siracusa, Messina y Trapani, en orden de sus actividades de transporte de bienes y pasajeros, pesca, turismo y recreación.

Italia-y-2026. Invitación a Vema.

Dentro del pabellón italiano, también en la zona del Arsenal, se presenta Vema, una ciudad ideada en la intersección de dos ejes continentales Lisboa-Kiev y Berlín-Palermo (recordando a Ernesto Rogers) destinada a plantear grandes transformaciones urbanas en su área de influencia. Curada por Franco Purini y diseñada por veinte arquitectos de menos de cuarenta años, Vema de aproximadamente 30.000 habitantes se sitúa entre Verona y Mantua ciudades de las que recibe su nombre.

Para Purini, una de las tareas más difíciles que enfrenta la arquitectura italiana de hoy es fomentar en gran medida la experimentación en temas de lenguaje y tecnología y en especial en los campos de las regulaciones administrativas y de los procedimientos productivos. Esta situación se agrava más aún si se considera la feroz competencia que hay entre las distintas escuelas de arquitectura del mundo. Italia limitada por las leyes de obras públicas, no puede competir con la apertura europea y en consecuencia medirse con el resto.

Por esto, las grandes exhibiciones como la Bienal de Venecia y la Trienal de Milán son estímulos muy importantes para la reflexión y la experimentación en Italia.

El título de la exhibición habla de una expansión de Italia más allá de su nación, en cuanto a una creativa trascendencia desde sus fronteras.

Estos jóvenes arquitectos estudiaron y plantearon problemas de vivienda, lugares de trabajo, infraestructura, sistemas mediáticos, áreas verdes y lugares para el ocio. El resultado, señala Purini, es un modelo director flexible basado en la alternancia en paralelo de bandas de verde y cruzadas por otras correspondiendo a límites entre regiones. Alimentada por una red de calles flanqueadas por canales que se enlazan con los ríos Po y Mincio, incorpora varias vías de acceso y construcciones existentes con la intención de enraizarse en el territorio prestando atención a la reinterpretación de las estructuras y las texturas preexistentes.

El proyecto fue desplegado a partir de paneles expuestos por cada uno de los proyectistas intervinientes y con una gran maqueta de la ciudad ocupando el espacio central del pabellón en la que era posible descubrir cada sección de las intervenciones dado el grado de detalle de la misma.

En el muro lateral que acompañaba el desarrollo en longitud de la maqueta se exponían todas las experiencias italianas de ciudad del siglo XX desde la Città Nuova de Sant'Elia, o las intervenciones de entreguerras de BBPR hasta la Ciudad Análoga de Rossi, y Vema como punto final del largo recorrido sumamente interesante. (Figura 3)



Figura 3.

Países y otras representaciones.

Como es habitual en la Bienal, varios países del mundo son representados en la muestra mediante espacios expositivos en sus propios pabellones o bien en pabellones donde se encuentran varios expositores.

La modalidad de cada uno es diferente y depende su éxito en la disposición de los organizadores de origen y en el curador encargado de la muestra.

Muchos países presentaron temas interesantes dentro de los aspectos generales del encuadre de la Bienal.

España sorprendió con una exhibición titulada “nosotras, las ciudades”; una muestra basada en múltiples exhibidores en forma de silla en la que el paralelepípedo de base es un expositor de paneles y el respaldo una pantalla plana con la figura parlante de cada una de las mujeres que interviene en el proceso de desarrollo de una ciudad: arquitectas, urbanistas, artistas, consultoras inmobiliarias y funcionarias explican sus proyectos de la ciudad en forma constante y de cuerpo entero. (Figura 4)

Estados Unidos presentó una idea interesante al mostrar los trabajos de las universidades del sur dedicados a remedar en términos físicos la destrucción urbana producto del huracán Katrina en el territorio de Nueva Orleans.

Holanda dedicó su espacio a la exhibición de los grandes dibujos que representaron los planes urbanos de la modernidad en su territorio. Así fue posible ver en persona la propuesta para un barrio de negocios de Van Esteren, envidiables originales en lápiz de Berlage, el hombre de la casaca a cuadros del Pampus de Bakema, un corte perspectivado del Rijksmuseum de Cuypers, o dibujos de De Klerk en una emocionante exposición. (Figura 5)

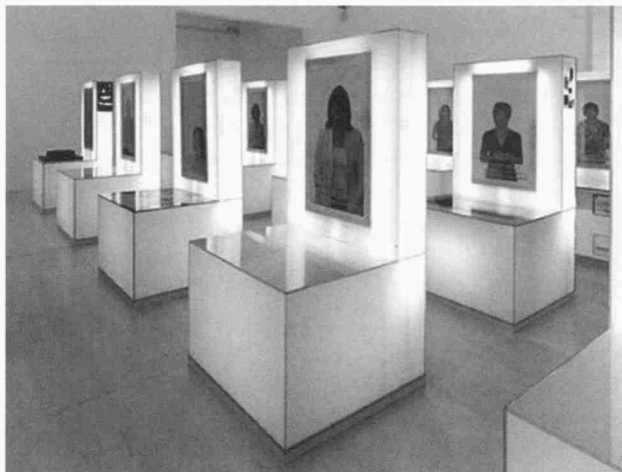


Figura 4.

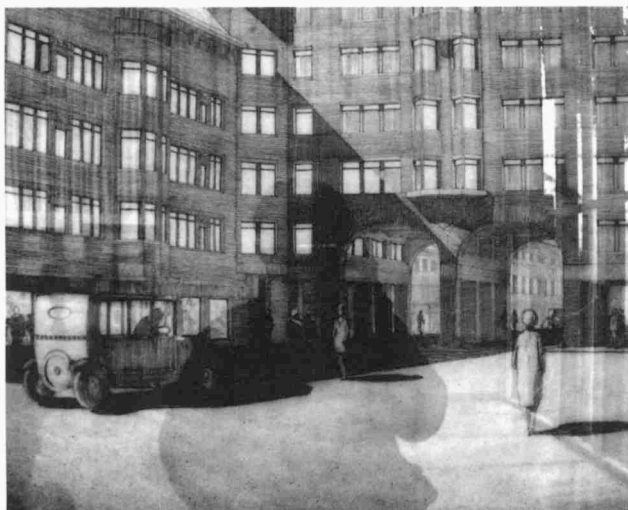


Figura 5.

Por su parte, el Instituto Berlage de Rotterdam presentó una mesa verdaderamente redonda interactiva de pantallas planas también como respaldo de verdaderas sillas de la mesa alternadas de manera de sentarse uno en las sin pantalla y participar de una reflexión sobre la ciudad entre los mejores arquitectos holandeses y con las manos sobre una mesa tapada de dibujos de planes sueltos, y con los trabajos de los alumnos de la escuela dirigida por Zaera-Polo en sus muros.

Francia por su parte, realizó, dentro del pabellón clasicista asignado, una fantástica instalación denominada “Metavilla”, mezcla de situación okupa y utopía sesentayocho, en la que la comunidad de artistas y arquitectos se puso en movimiento y trabajó y vivió, esto es, durmió, comió y se aseó, en el stand preparado a tal efecto con materiales recuperables y andamios de obra. (Figura 6)

Finlandia exhibió una serie de proyectos urbanos de característica precisión y diseño muy acabado, dentro del fabuloso pabellón construido por Alvar Aalto en los jardines de la bienal.

Bélgica con el título de “la belleza de lo ordinario”, propuso una mejor mirada de lo que tenemos; una averiguación patrimonial de lo ordinario y cotidiano poco percibido y en consecuencia valorado. A través de filmaciones estáticas de larga duración (a la manera de Warhol) presentó espacios comunes vistos de otro modo. Un patio vacío de un housing en el que solo después de 15 minutos de film salió alguien a descolgar la ropa y un perro pasó corriendo, o la imagen de repetitivas ventanas de un edificio de departamentos en las que la mayor acción es una cortina que se corre cada tanto o una ventana que se golpea. Estas imágenes constituyen una realidad urbana vívida pero no valo-



Figura 6.

rada académicamente como tal.

Austria, bajo la dirección Wolf Prix, expuso bajo el lema “Ciudad=Forma, Espacio, Red” obras del pensamiento austriaco como las de Hollein, Kiesler o Eichinger representando a través de ellos cada uno de esos conceptos.

Final local esperado

Argentina como final del texto no deja de ser un final triste tal como lo es nuestro país en muchos aspectos políticos y sociales. La muestra argentina curada por Daniel Silberfaden y con un comité científico conocido comienza mal, ya que su título en lugar de definir un problema, establecer un concepto o intentar expresar nuestras preocupaciones o posicionamientos sobre la ciudad, solo dice “latitud 33° 41’ S, longitud 59° 41’ O” intentando presentar un eje Buenos Aires Rosario. Si ya resulta extraño que esa posición geográfica corresponda a la de la ciudad de San Pedro provincia de Buenos Aires, es más comprometido aún el material que se expone. Afirmados sobre un sistema modular de caño cromado y paneles de melamina marrón que recuerdan viejos stands de la feria del libro, aparecen imágenes de Buenos Aires como si fuera una feria de operadores turísticos más que arquitectos hablando de la ciudad. Entre fotos nostálgicas, comentarios de visitantes extranjeros, e imágenes que no nos dicen nada, se encuentran pocas obras de algunos arquitectos interesantes de Rosario, eclipsadas por los mega proyectos urbanos planeados por arquitectos del comité académico de la muestra para grandes empresas de la zona en cuestión. Los proyectos públicos subordinados a los de los sponsors, o vivir para el mercado, algo tan preciado para los porteños.

Finalmente, el stand argentino fue el único que en el panel 1 tenía los nombres del Presidente de la Nación, del comité académico, de cuanto funcionario quiso figurar, y poco y nada del problema de la arquitectura y de la ciudad en Argentina ■ (Figura 7)

Fotos del autor



Figura 7.



Territorios del sur, capitalizando paisajes. Un taller más allá del proyecto urbano

Laura Vescina

Este artículo no pretende ser más que una reflexión a partir de la realización de un taller de proyectos con estudiantes del Master de Arquitectura en Asentamientos Humanos de la Universidad de Leuven, Bélgica, sobre la ciudad de La Plata y su periferia.

Se propone a través del relato de la experiencia docente, por un lado, reivindicar al proyecto como generador de conocimiento, y como operación indispensable para poder abordar la complejidad de la ciudad y el territorio. Por otro lado, llamar la atención sobre la necesidad de transgredir las fronteras disciplinares² y ampliar el campo del proyecto urbano incluyendo entre otras a la ecología y el paisaje. Por último pueda el ejercicio quizás contribuir, con una mirada nueva o simplemente distinta, a la discusión sobre el contenido y los métodos que proponen nuestras escuelas de arquitectura al momento de proyectar la ciudad. Como señalara Ignasi de Sola Morales³, la ciudad es una construcción compleja que va mucho más allá de lo establecido por los sistemas tri-dimensionales que podemos llamar arquitecturas. Redes de transporte, caminos, espacios de reserva para los movimientos logísticos de las mercaderías, áreas de protección de la naturaleza, espacios virtuales para la comunicación y el entretenimiento, éstas son partes constitutivas fundamentales de la vida urbana y especialmente de la vida metropolitana.

Ahora bien, ¿cuáles son los instrumentos, cuáles los espacios dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje para abordar esta complejidad? Más aun, ¿cuál es el rol del proyecto?

Seguramente sea un juicio generalista⁴, pero pareciera que en nuestras escuelas el espacio para proyectar la ciudad y el territorio es área desierta, abandonada entre una arquitectura objetual, y un planeamiento muchas veces abstracto y técnico.

Sin duda el proyectar forma parte intrínseca de nuestro quehacer cotidiano como arquitectos, es nuestra herramienta de trabajo, es nuestra manera de pensar. Proyectar es ante todo una forma de investigar, por lo tanto una forma de producir conocimiento. Así lo define Paola Viganò⁵; el proyecto es un dispositivo cognitivo. La arquitecta y urbanista italiana reconoce tres procesos por los cuales el proyecto genera conocimiento:

1. el proyecto produce conocimiento a través de la descripción y la representación, de una selección de temas y elementos físicos que pertenecen a la realidad, a la contingencia y a la latencia.
2. el proyecto produce conocimiento a través de la conceptualización, en el esfuerzo por la abstracción y la generalización
3. el proyecto produce conocimiento a través de secuencias de hipótesis que investigan el futuro y lo evalúan, proponiendo escenarios, no alternativas pero posibilidades.

Existe un lugar donde el arquitecto puede aprender a usar el proyecto como productor de conocimiento. El laboratorio es el

La lección del paisaje y de la ecología para el urbanismo es que no deberíamos ver más a la naturaleza simplemente como algo remoto y por fuera (lleno en la ciudad / vacío afuera en la naturaleza), sino ahora más como un sistema integrado que es esencialmente maleable, flexible y adaptable en el tiempo. Un sistema blando —ya sea humedal, ciudad o economía— tiene la capacidad de absorber, transformar e intercambiar información con sus alrededores.¹

lugar donde el conocimiento experimental es ideado y construido. El modelo cognitivo del laboratorio es opuesto a otros modelos para la construcción del conocimiento, como la academia, las leyes, u otras instituciones, lugares donde los juicios se forman sobre lo que viene del pasado y deriva su legitimización del pasado. El laboratorio es el lugar donde experimentos son realizados y repetidos operaciones y ejercicios son llevados a cabo, donde nuevo conocimiento es producido por la producción de datos originales.

Formular hipótesis establecer una serie de operaciones, una secuencia común de acciones, reflejando sobre las condiciones en las cuales el experimento ha sido llevado a cabo, comparar resultados de casos diferentes, reconocer recurrencias como opuestos a las excepciones: esto es un laboratorio. (Viganò, 2005)

Nuestra disciplina vive sin duda un momento crucial en el que se están cuestionando las relaciones clásicas entre el planeamiento y la arquitectura. Ante la demanda de generar cambios significativos en nuestras ciudades y frente a la incapacidad del planeamiento que se muestra lento y estático, surge entonces el proyecto urbano, como puente necesario entre estas escalas.

Pero, de qué hablamos cuando hablamos de proyecto urbano? Si bien hoy se lo identifica como la herramienta operativa del planeamiento estratégico no me gustaría reducir aquí el concepto a operaciones de grandes inversiones, o relacionadas con el marketing urbano, sino más bien abarcar un espectro más amplio de proyectos de diferente escala y complejidad que podamos considerar bajo el lema de proyecto urbano. Me parece pertinente para el caso la clasificación de Nuno Portas, que tomando como elemento de base el proyecto de infraestructura urbana (nueva, reconvertida o extendida) incluye desde intervenciones mínimas de ejecución del espacio público, lo que Portas llama proyecto urbano de grado cero, hasta intervenciones territoriales y de articulación de acciones de naturaleza agrícola-paisajística para integrar urbanizaciones existentes.

La condición *sine qua non* para considerar un proyecto como urbano se basa no tanto entonces en la definición del objeto arquitectónico como en la re-formulación y re-significación de las relaciones espaciales, incluyendo la proyectación tanto del vacío como de la arquitectura urbana, independientemente de la arquitectura de los edificios.

Es desde esta visión ampliada del proyecto urbano que encaramos el taller sobre La Plata y su periferia. Fue un ejercicio corto e intenso de 6 semanas en las cuales los alumnos, provenientes de lugares remotos y disímiles del planeta, debieron primero comprender el contexto, hacer una lectura crítica del sitio, plantearse preguntas, y generar hipótesis de respuesta. Si bien había un área de estudio, no existía ni emplazamiento ni programa predefinido, sino que esto formaba parte de la propia investigación.

El taller se enfocó en la zona intersticial, de interfase, “entre-deux” o “in-between”, en fin entre el borde noreste de la ciudad y el río. Una franja que comprende un paisaje único de bajos y bañados⁶, el puerto, infraestructuras ferroviarias e industriales en varios estados de uso y desuso, re-uso y abandono, como también Berisso y Ensenada, los asentamientos obreros de la costa. La llegada de la autopista y los hipotéticos planes para la construcción del puente internacional con Uruguay, cambian radicalmente las condiciones de desarrollo del área. Ambas infraestructuras convierten a La Plata por la nueva accesibilidad que ellas crean, potencialmente en una de las importantes fronteras urbanas del área metropolitana de Buenos Aires, y particularmente amenazan la frágil ecología del lugar. Al mismo tiempo estas infraestructuras plantean el desafío de reformular la relación entre los dos sistemas, la ciudad formal y este espacio intermedio, desarrollados independientemente.

El taller buscó la formulación de conceptos de desarrollo espacial para esta franja. La principal pregunta entonces fue: ¿cómo puede ser el rol futuro de este área intersticial? ¿Puede convertirse en complemento para La Plata en vez de simplemente un área rodeada de los modos contemporáneos de sub-urbanización? ¿Cuál es el significado de su propia identidad? ¿Cómo puede la dicotomía in-productiva convertirse en una complementariedad que es constructiva para las dos partes?

Desarrollar estas estrategias significó investigar la capacidad estructuradora y de resistencia del paisaje (natural, vernáculo e industrial), para poder guiar las transformaciones generadas por las nuevas infraestructuras, capitalizando sobre las cualidades existentes del sitio y los procesos que lo atraviesan.

El ejercicio se estructuró en tres etapas:

La primera, una lectura crítica del área, a través de una serie de mapas (descripción, representación), no sólo hicieron visible unos datos, sino que pasaron a ser el primer acto de proyectar o diseñar. Este énfasis en el sitio y en los procesos era intencional, ya que el taller buscaba desenmarañar las lógicas del paisaje existente, en la convicción de que muchas veces el acto de proyectar consiste simplemente en revelar, hacer evidente, lo que ya existe en el lugar. De las lecturas críticas se pudo problematizar y desprender el concepto de desarrollo espacial y las diferentes estrategias de intervención. Estas fueron testeadas a través de proyectos urbanos específicos que se desarrollaron en más detalle.

La última etapa consistió en revisar críticamente y enmendar las

primeras estrategias a la luz de lo aprendido, descubierto en los proyectos específicos. El objetivo fue poder explorar múltiples escalas (del territorio a la arquitectura) y poder moverse en un proceso iterativo entre formular / re-formular preguntas y encontrar soluciones.

Como instancia de cierre, los trabajos fueron presentados en una exposición pública y evaluados en un jury, en una jornada de discusión y síntesis de los temas abordados.

Finalmente la intención del taller fue poner a prueba un set complementario y parcialmente paradójico de modos de desarrollo:

- defensiva ofensiva: estrategias de resistencia, a través por ejemplo de agregar valor (material, social, cultural, ecológico) y de esta manera incrementar la apropiación, reforzar la propia identidad del lugar de tal modo de construir una resistencia a los tipos más brutales, genéricos de modernización.

- ofensiva defensiva enmendar, domesticar los modos de modernización en orden de adaptarlos a las condiciones locales: integrar modernidad, localizar lo global.

La información a veces parcial, el material recibido de segundas fuentes, la distancia y el tiempo muy corto exige que los resultados, algunos de los cuales se muestran en este artículo, no puedan ser juzgados con rigor factual. Tampoco deben ser entendidos como proyectos terminados, sino como exploraciones de escenarios posibles. No por eso dejan de constituir un cuerpo sólido de trabajo, lleno de potencialidades.

No me atrevería a asegurar que estos proyectos pertenecen a la categoría de urbanismo-paisaje⁷, pero con seguridad existió una preocupación especial en el taller por descubrir cuales eran las lecciones que podíamos aprender del paisaje existente, cuales eran las lógicas ecológicas que podíamos utilizar como herramientas de proyecto.⁸

Esto nos tenía que llevar a una práctica urbanística que sea capaz de proponer nuevos escenarios construyendo relaciones significativas con el sitio, sin imitarlo, sin anularlo. Como una forma de resistencia a la homogenización, a lo genérico, el paisaje nos indicaría la clave de acción. Creo que es un modelo plausible, especialmente significativo para el contexto latinoamericano, donde la tradición de transculturación de modelos urbanos y el crecimiento de las ciudades han sido muchas veces ignorantes del contexto.

No abandonar el proyecto, y traspasar las fronteras disciplinares es el desafío ■

Notas

1 James Corner en Lotus Quaderni Documents 22: The Dense-city, After the Sprawl. Milan, 1999. “The lesson of landscape and ecology for urbanism is that we might no longer simply see nature as something outside and remote –fullness in the city, emptiness outside in nature- but now more as an integrative system that is essentially soft and pliant adapting in time. A soft system –whether wetland, city or economy- has the capacity to absorb, transform and exchange information with its surroundings...” (Trad. autor)

2 Intentamos rescatar la riqueza de enfoques transdisciplinarios donde existe la necesidad de que cada trabajo sectorial integre sus ejes de estudio, su metodología, a la de otros especialistas a diferencia de enfoques donde la “interdisciplina” se entiende como sumatoria de productos autónomos y no su integración.

3 En Presente y Futuro, Arquitectura en las ciudades, UIA Barcelona 1996.

4 Algunas experiencias recientes en la FAU, UNLP como la Maestría en Paisaje Medio Ambiente y Ciudad confirman la injusticia de la generalización.

5 Paola Viganò, The design of the Gattopardo, en Lectures on Landscape Design KULeuven 2005.

6 En claro contraste con lo que sucede en la costa metropolitana al norte de Buenos Aires, los territorios del sur conservan aún mucho de la estructura y características ecológicas originarias. Se puede diferenciar una sutil secuencia de sistemas naturales íntimamente relacionados: Un «plateau» fértil cruzado por arroyos, bajos y bañados que actúan como reguladores del agua superficial (esponja), una selva costera, el delta de islas aluvionales, y finalmente el Río de la Plata. No es más que el resultado de un proceso dinámico de conformación de un paisaje modelado por el mutante contacto entre tierra y agua.

7 El termino Landscape urbanism, fue utilizado por primera vez en EFUU en 1997 después de un debate entre Charles Waldheim y James Corner. Hoy es un campo emergente que esta luchando por autodefinirse, pero que cuenta con muchos adeptos en las escuelas de vanguardia americanas y europeas.

8 Para conocer otras experiencias locales ver la entrevista a Marcelo Vila y Marcelo Lenzi «La geografía como herramienta de proyecto» en café de las ciudades nr 23 Septiembre 2004 www.cafédelasciudades.com.ar

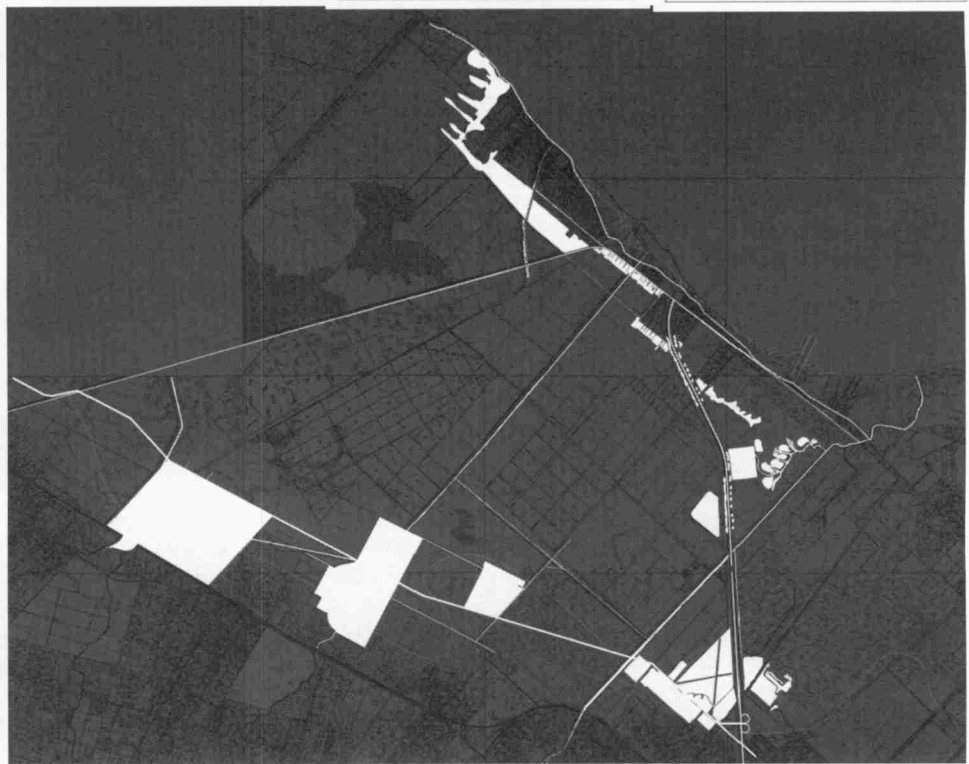
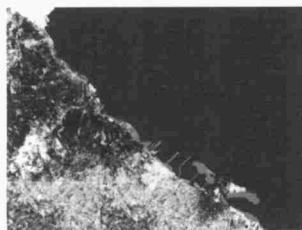
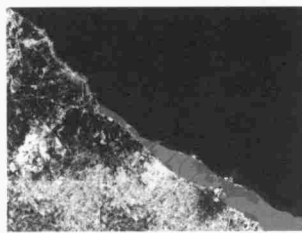
Islas + puentes
Alexandru Rauta
(Rumania) / Effi Eli (Israel)

La franja de tierra que separa la ciudad del la Plata del río, antiguo lecho del mismo, constituye hoy un área deprimida que generalmente se inunda. Haciendo una lectura crítica de la geología y la topografía del lu-

gar, e imaginando una condición extrema de inundación, el territorio se conceptualiza como un sistema de islas conectadas con la tierra principal, la ciudad del La Plata, por líneas de infraestructura. El proyecto entonces busca la definición de los bordes de las “islas” así como el refuerzo del carácter de las líneas de la infra-

estructura que se convierten en “puentes”, cada uno con un carácter particular. Una serie de espacios públicos, de manipulaciones del paisaje y densificación de áreas residenciales, constituyen la nueva condición de borde. El borde controla el desarrollo al mismo tiempo que re-cualifica el vacío, los bañados. Por otra

parte, el proyecto propone la transformación de la autopista que conecta con Buenos Aires en un parkway, anticipando un desarrollo posible, estructurado por la alternación de áreas construidas y abiertas ■



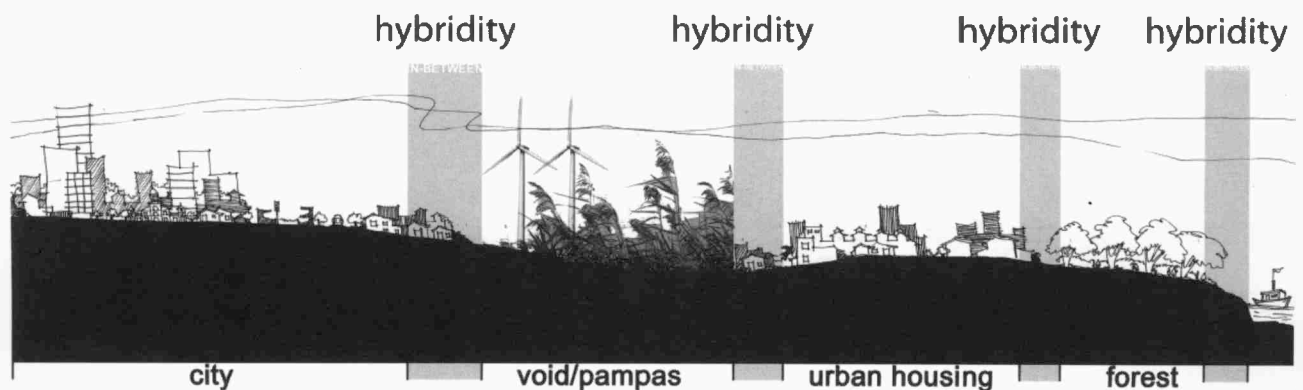
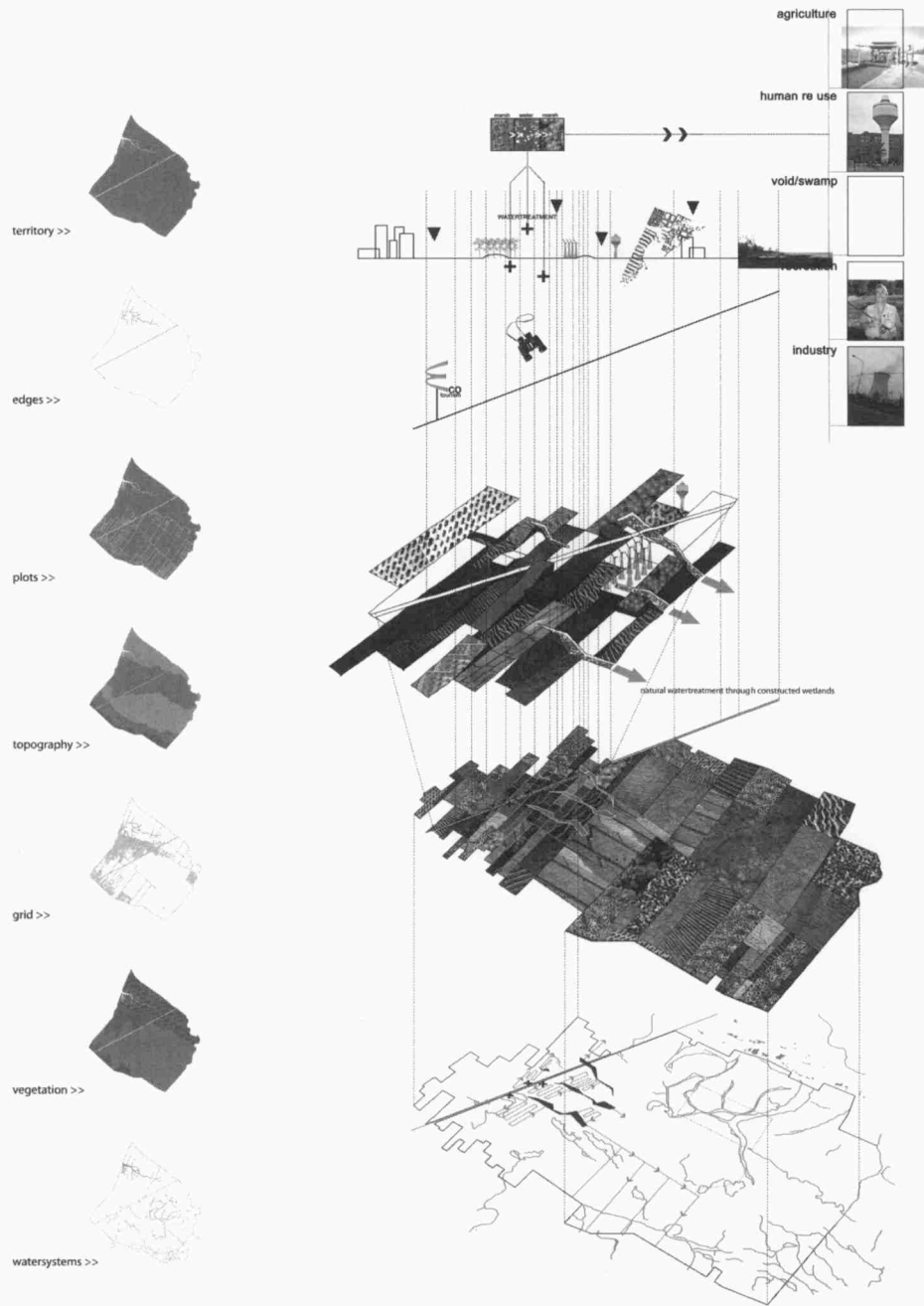
ECO fronteras / ECO paisajes. Le Quan Tuan (Vietnam) / Martin Van Weverbeg (Bélgica)

El patrón único de La Plata de tejido urbano construido y pampa abierta es el pie de este proyecto de urbanismo/paisaje. El vacío, siendo amenazado por el crecimiento residencial, la

urbanización irregular y otras intervenciones, es llevado a su contexto inicial de ecosistemas reguladores del agua introduciendo un paisaje artificial de humedales construidos (territorios de tratamiento del agua). Redefinir el vacío abre oportunidades; el carácter abierto se mantiene y el nuevo valor económico del tratamiento de las

aguas residuales legitima aún más su existencia. El eco-paisaje construido redefine el paisaje sin destruir su identidad. Eco-fronteras es la segunda mitad de la doble estrategia, experimentada en este proyecto. La zona marginal entre el 'vacío' y 'la ciudad construida' es tierra fértil para una hibridación resultando del conflicto entre

naturaleza y cultura / espacio abierto y construido. Eco-fronteras intensifica esta hibridación de una manera tal que un nuevo buffer intermediario aparece en el borde ciudad/vacío. Este espacio híbrido congela la extensión adicional de la ciudad, conectando el vacío y la ciudad donde es deseado, entrando en conflicto donde es necesario ■

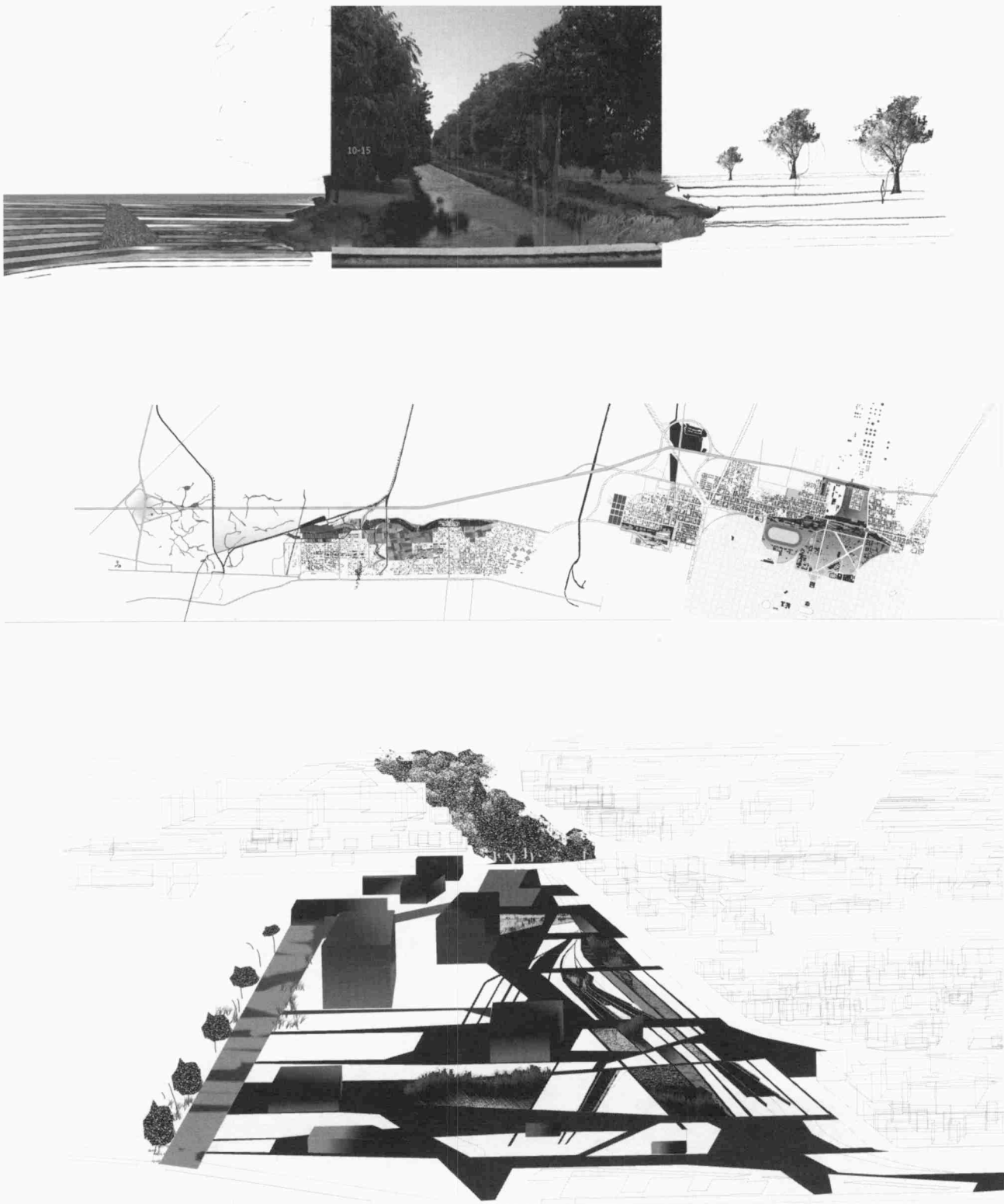


Balcones entre Líneas
Teodora Capelle (Rumania)
/ Viviana D'Auria (Italia) /
Cheng Tsuen Kao (Taiwán)

El balcón es el lugar donde uno puede salir pero debe retener su movimiento hacia fuera. Analógicamente creemos que la ciudad de La Plata debe detener la ocupación de los bajos y bañados y cambiar su relación con el paisaje. El objetivo general es por lo tanto in-

vertir el proceso de expansión con la consolidación de ciertas áreas "explotadas" y estructurarlas con la inyección de nuevos programas, consumidores extensivos de espacio como un centro de investigación y desarrollo de agricultura de la universidad. Significa dar una oportunidad para reconsiderar la compleja y sutil estratificación de la topografía y del paisaje animando un proceso dialéctico con todas las

secuencias del paisaje y, en última instancia, con el Río de Plata. El balcón se piensa generalmente como elemento arquitectónico. Sin embargo, la manera en que es utilizado lo convierte en un concepto fuera-de-escala que puede ser aplicado para tratar las diferentes condiciones de borde que el proyecto tiene que tratar ■



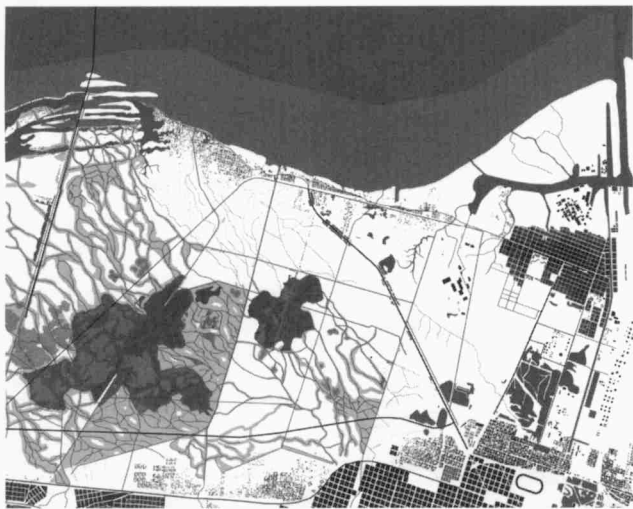
Landways y Bridgescapes
Ismael Cheik Hassan (Libano) / Eliza Hoxha (Kosovo)

La intención de este proyecto es aprovechar la extensión de la autopista y los planes del puente en orden de traer transformaciones positivas en el área. Una serie de manipulaciones se propone para revelar y tensionar el paisaje en el cual la autopista y el puente se posicionan. Donde el puente llega a la ciudad y toca

la tierra, la estructura en capas de los sedimentos que habían formado la costa se expone, creando una nueva playa para Punta Lara. Entre la autopista, la ciudad y el puente, el viejo ecosistema natural de humedales es recuperado, re-abriendo los canales y re-humedeciendo las corrientes secas, cambiando así la percepción y la valorización del paisaje existente que se considera actualmente como no-lugar. Estaciones y plataformas

son diseñadas dentro de la red existente de infraestructura como dispositivos para nuevos usos y relación con la naturaleza. Al mismo tiempo el humedal recuperado detiene la expansión de la ciudad, definiendo los bordes y los frentes para una periferia que de otra manera continúa avanzando. La extensión propuesta de la autopista amenaza partir y fragmentar la ciudad. Por lo tanto una alternativa se propone en la

cual la autopista se domestica y urbaniza, convirtiéndose en una herramienta para estructurar un frente urbano de otra manera incoherente. Las funciones y los programas de la autopista que ocurren típicamente fuera de la ciudad se reintroducen dentro de esta nueva estructura, combinados con tejidos existentes y programas complementarios, conformando una nueva pieza urbana compleja, densa, y de usos mixtos para La Plata ■



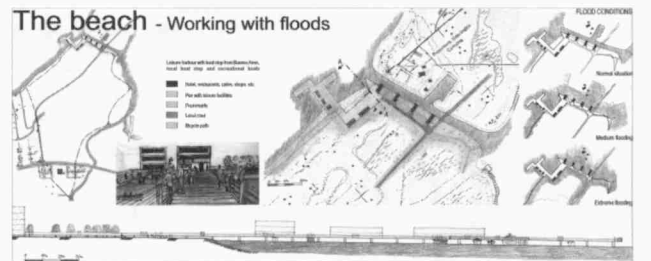
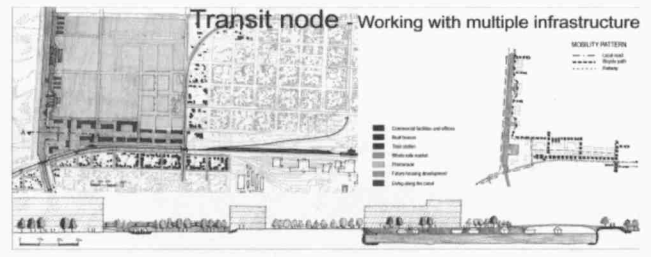
Armaduras acuáticas
Mbisso Daniel (Tanzania) /
Martine Pouders (Bélgica)

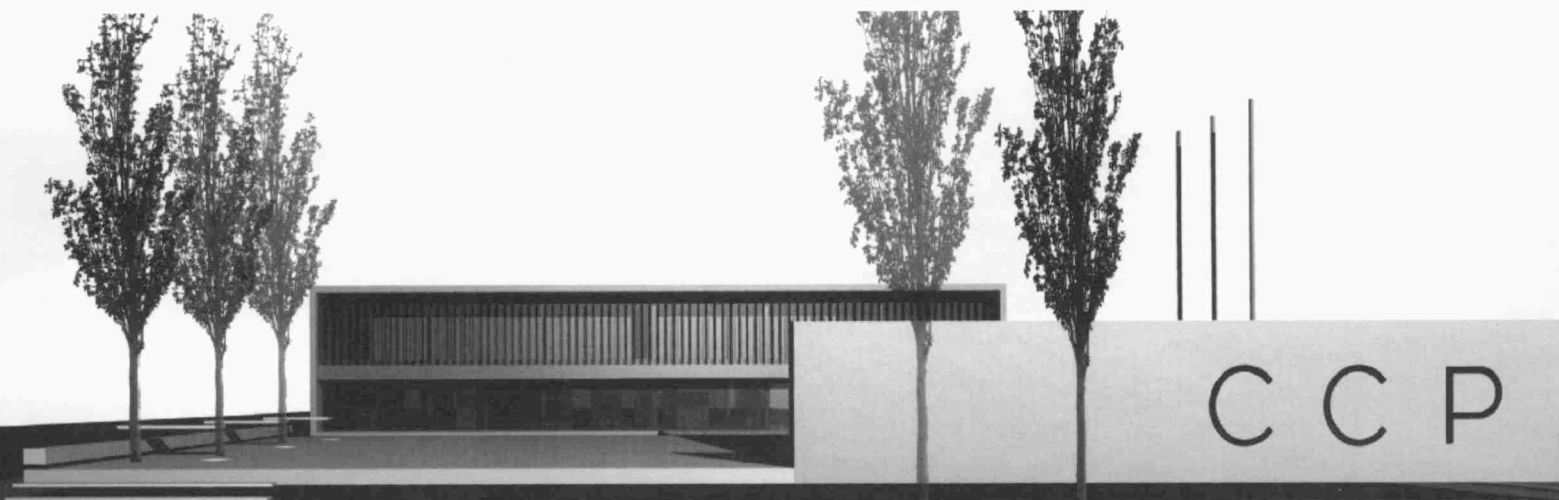
El proyecto intenta hacer conexiones más fuertes entre la ciudad y el río. Para lograrlo, el sistema de canales se refuerza como armaduras con la capacidad de proporcionar esta relación y al mismo tiempo estructurar el territorio. Los canales

que actualmente se utilizan solamente para drenar el agua superficial son reforzados a múltiples escalas. Un nuevo sistema regional de transporte fluvial se propone conectando La Plata con Buenos Aires y en la escala local vinculando la ciudad al río. Intervenciones puntuales se testean a lo largo de los arroyos y canales, secuencialmente según el agua

traza situaciones diversas: la periferia agrícola-productiva, las áreas residenciales, pasando nodos de infraestructura, los bañados y finalmente el río. Una estrategia complementaria tiene como objetivo re-cualificar la franja intersticial existente de manera tal que sus cualidades subyacentes se pongan de manifiesto. Leyendo las condiciones físicas del área y

analizando el loteo existente, una serie de parcelas son identificadas e intensificadas creando un "patchwork" productivo. Las parcelas indefinidas restantes se convierten en oportunidades de intervención, para los espacios públicos. Una red de recorridos hace el área accesible invirtiendo la condición de patio trasero en un frente ■





Centro Cívico El Palmeral, Benicassim, Castellón, España

Florencia Muñoz, Walter Marchissio, Bernardo Roselló, Nestor Sulkín

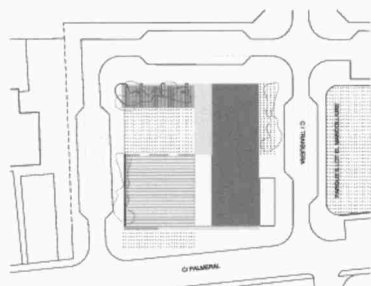
PRIMER PREMIO CONCURSO DE PROYECTOS.

AUTORES: Florencia **Muñoz**, Walter **Marchissio**, Bernardo **Rosello**, Nestor **Sulkín**. COLABORADOR: Antonio **Pintor**.

Emplazamiento

La posición del edificio en el solar, estructura la operación del proyecto: por una parte mantiene la vinculación con la plaza PARQUE ILLOT EL MANCOLLIURE, mientras que por la otra ordena la zona exterior del centro Cívico. El edificio actúa como interlocutor entre ambos. Su disposición como borde de la plaza permite un ingreso más institucional desde la misma, mientras que entre la calle El Palmeral y la c/ Castell de Xivert se materializa un área libre en donde se produce el acceso a las diferentes actividades exteriores del centro.

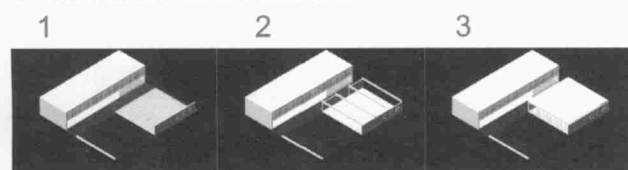
Este espacio es concebido para situar la futura ampliación del edificio, se relaciona hoy con el centro cívico dando respuesta a las necesidades culturales y lúdicas en el exterior, que señala el programa, mientras que el área deportiva contigua a esta última permite la práctica de deportes a escala barrial.



El estudio del programa y sus requerimientos determina tres áreas bien definidas.

1. Centro cívico.
2. Área externa con usos diferenciados.
3. La futura ampliación en planta baja

FASE 1 PROYECTO CENTRO CIVICO - FASE 2 (OPCIONAL) - FASE 3 CRECIMIENTO 250M2 PLANTA BAJA
FORNECIMENTO CON VIGAS PRETENSADAS. SISTEMA DE CUBIERTA REVERSIBLE. TELA TENSADA DE MANTENIMIENTO EXTERIORES CON LA POSIBILIDAD DE COINCIDIR TEMPORALMENTE.



El proyecto integra las tres.

El acceso institucional al edificio por la calle Traiguera, se estructura y ajusta con la posición de la escalera y núcleo húmedo/ ascensor que vinculan las dos plantas del centro.

La decisión de situar la zona administrativa en planta baja, parte de mantener un flujo y una relación ágil del ciudadano con el edificio, mientras que las salas de lectura, Internet, y salas polivalentes se sitúan en la planta alta donde la circulación pública no es tan intensa.

La zona exterior reservada a la futura ampliación posee identidad propia, con sus límites visuales bien definidos que dan expansión al centro. Un muro de hormigón que soporta, un banco por el interior, es el final de la intervención, mientras que un grupo de setos se sitúa ortogonalmente con respecto a este, señalando el acceso al recinto.

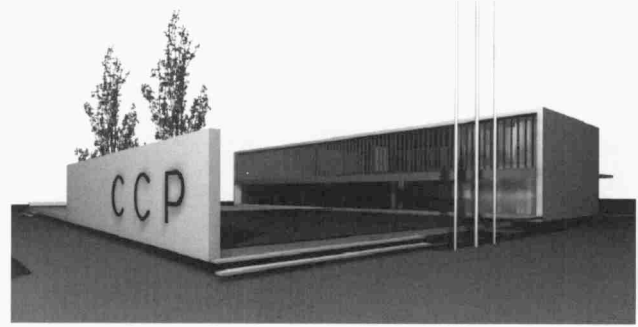
El edificio

El edificio es concebido, como un contenedor, ordenandose geoméricamente a partir de seis módulos de 5,50 m x 8,50 m. Este sistema de ordenamiento modular-estructural permite la libre organización de la plantas, cualificando los diferentes usos, en función de la lógica del programa.

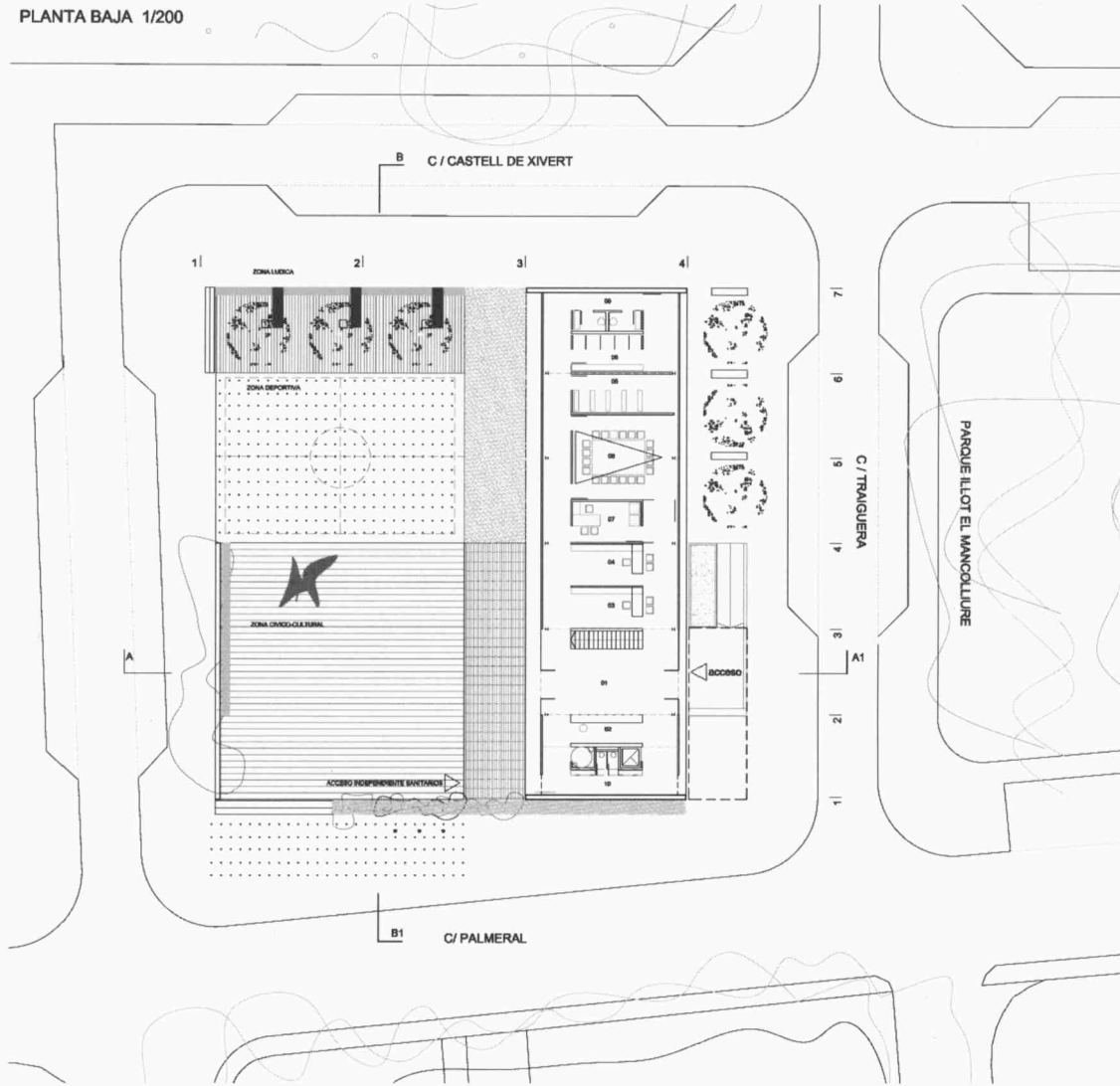
Los núcleos húmedos de servicio se sitúan en ambos extremos dando flexibilidad a la planta permitiendo realizar modificaciones requeridas por el programa o por el futuro funcionamiento del mismo.

Crítica del jurado

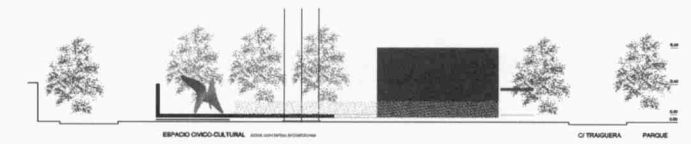
El jurado valora la implantación en la parcela, tanto por la atención al entorno como por la conexión de los espacios libres circundantes. Se valora la claridad funcional y la nitidez de la imagen arquitectónica del edificio, así como la sencillez de la previsible ampliación y su conexión con el cuerpo principal ■



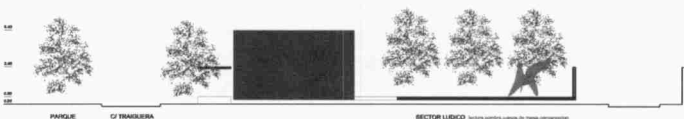
PLANTA BAJA 1/200



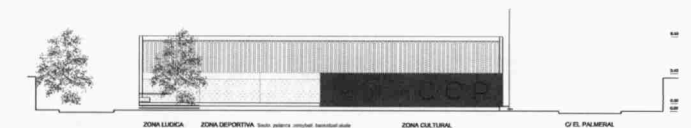
ALZADO CALLE TRAIGUERA 1/200



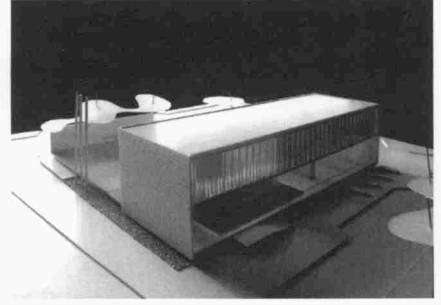
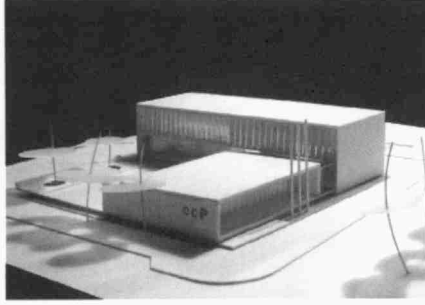
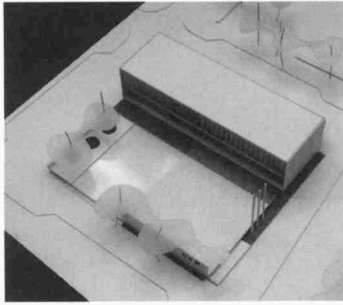
ALZADO CALLE EL PALMERAL 1/200



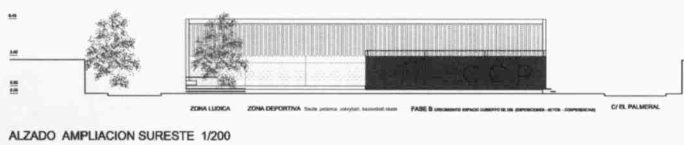
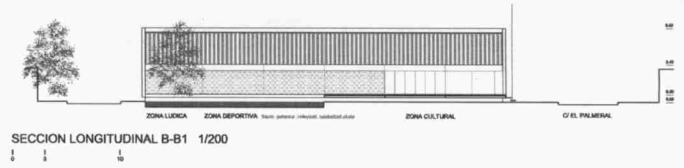
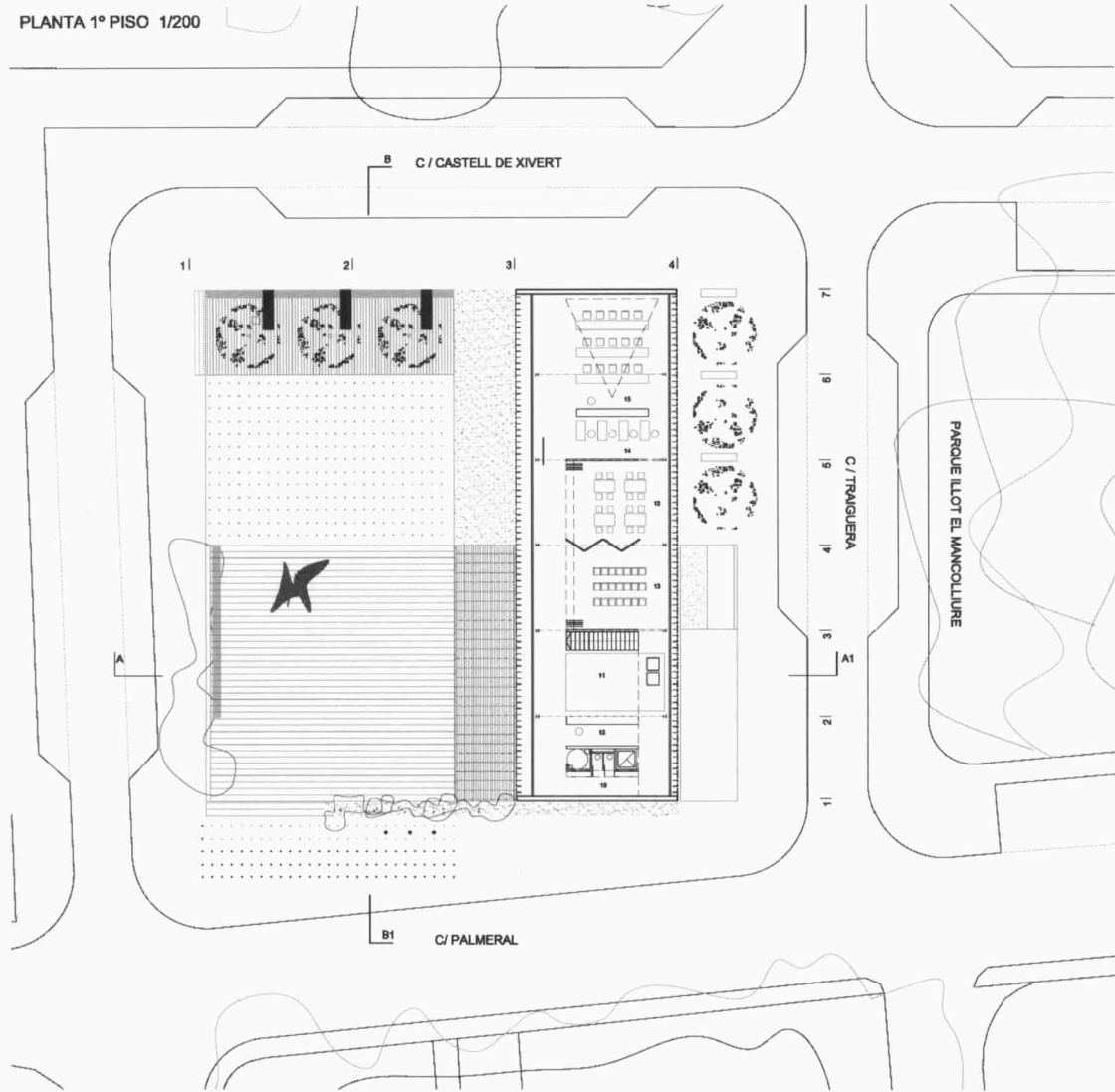
ALZADO NORESTE 1/200



ALZADO SURESTE 1/200



PLANTA 1º PISO 1/200



Palacio de Justicia de la ciudad de Santiago del Estero

...“Justicia transparente; Justicia democrática; espacio interior y espacio público: territorios de significados simbólicos y organización física; forma expresiva y función, plaza cívica y apropiación urbana, etc. Son alguna de las expresiones o metáforas productoras de sentido, que pueden orientar los diseños para un edificio institucional que imaginamos como patrimonio del futuro”...

de las bases del Concurso

SEGUNDO PREMIO. CONCURSO INTERPROVINCIAL DE ANTEPROYECTOS REGIÓN NOROESTE AMPLIACIÓN PALACIO DE TRIBUNALES DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DEL ESTERO. AUTORES: Arq. Diego **Fondado**, Arq. Martín **Miranda**, Arq. Gustavo **Pagani**, Arq. Hernán **Quiroga**. ARQUITECTOS ASOCIADO: Victoria **Basile**, Daniela **Lorenz**, Hugo **Molina**, Dante **De Luca**, Fernando **Spataro**. COLABORADORES: Sres. Gustavo **Conti**, Nicolás **Bailleres**. ASESORES: Estructuras Estudio Ing. **Sánchez-Igolkow**; Asesoramiento Bioclimático Arq. Gustavo **San Juan**.

Un concepto de justicia

El derecho a saber, al placer de la cultura.

El derecho a la ciudadanía y a la Justicia son los derechos humanos fundamentales dentro de un sistema moderno e igualitario, contenidos en una estructura legal que tenga por objeto garantizar, sin caer solo en declaraciones los derechos de todos, como base insustituible e irrenunciable de toda relación entre las personas entre si y de estas con el Estado.

Entonces necesitamos transitar, y que se ejercite la libertad en un marco de Justicia.

La Justicia es tal vez, uno de los actos de la civilización y del hombre más respetables.

La propuesta entonces deberá contener esa carga significativa.

Una Arquitectura sobria, con emoción espacial, respeto por la escala del hombre, protección y transparencia.

La propuesta

La carga conceptual anticipada en los párrafos anteriores, llevan al desafío de generar un edificio capaz de absorber la problemática de necesidad actual, fijando soportes espaciales que aporten flexibilidad y posibles variantes programáticas a futuro, mejorando y potenciando los espacios públicos sumándose a la riqueza espacial urbana.

La idea es trabajar el patio existente, de poca relevancia en la actualidad, pero de gran potencialidad, aportándole buenas proporciones, como estructura espacial del edificio, y de este con la ciudad, cargándole verde, texturas y visuales.

“La plaza/ patio” como espacio milenario de múltiples niveles de sociabilidad, de encuentros e intercambio, es el marco de la Propuesta. Apunta a una Arquitectura que refleje la problemática actual de la ciudad y contemple su autotransformación y modificación en el tiempo. Nuevas intervenciones vegetales, el agua como elemento convocante y de “frescura”, arman el corazón de un anillo que se cierra en las plantas operativas, con un estudiado ajuste funcional y programático, dejando la Planta Baja, a nivel peatonal un enmarque del verde interior, contundente, de amplias visuales, que se solo se tamiza en la translúcida “caja de vidrio” que para potenciar su sutileza “levita” sobre una plataforma que la despega del suelo. Esa caja, anuncia el Acceso y a través de su espacialidad unifica en vertical los halles públicos de las plantas operativas. Dentro de ese espacio una caja de madera implantada transversalmente, como detalle destacado, aloja el auditorio para 150 personas.

El verde que escapa por la gran boca, fluye y se suma al verde de la





Avenida Alvear y su rica forestación. Desde la calle a nivel peatonal, desde las plantas operativas superiores, en las Salas de Remate ubicadas en el subsuelo, pero abiertas a rajas y patios ingleses, se participa de la espacialidad buscada y aportada por el proyecto.

Materialidad/ edificio sustentable

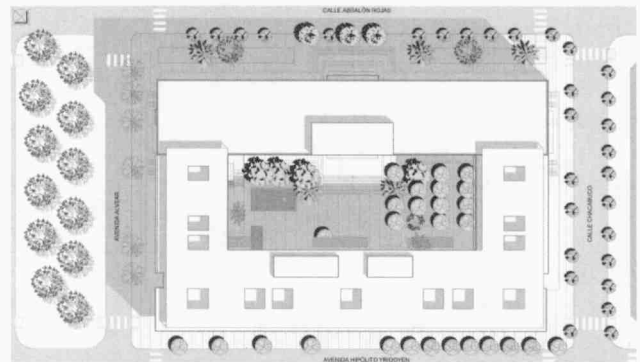
Un paliativo en las condiciones climáticas severas, en los horarios de uso del edificio, una adecuada previsión estructural que garantice las posibilidades de flexibilidad en el uso para adaptarse a otros posibles requerimientos, la lógica utilización de materiales de la zona, la disminución de tiempos de ejecución de obra, entre otras condiciones han confluído en las decisiones de diseño.

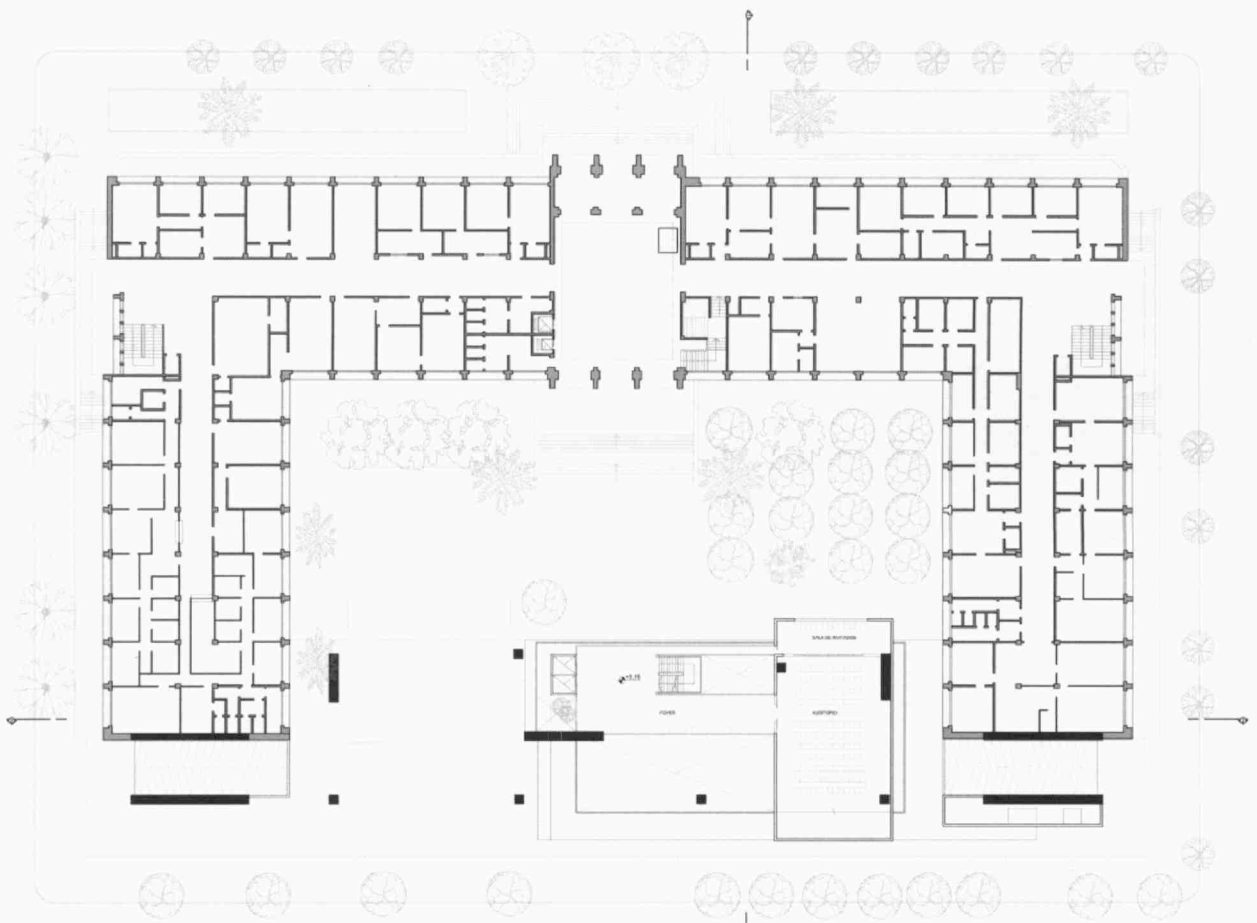
La propuesta de materialización apunta a una construcción tradicional en su concepción. El planteo estructural da respuestas validas a diferentes situaciones en el uso. Una propuesta de grandes luces y soportes de importantes tabiques y grandes columnas con ubicación "aleatoria" arman la Planta Baja y niveles inmediatos, aportando y controlando visuales y enmarques. Un emparrillado de vigas, como transición, da lugar a un ritmo ordenado de columnas exentas, cuidando luces y generando grandes superficies libres para ir conformando, según los requerimientos programáticos, mediante el uso de tabiques de montaje en seco y móviles, colaborando con la flexibilidad de usos, includible a un edificio del siglo XXI.

Se plantea un edificio sustentable en su concepción con el objetivo de lograr condiciones ambientales de control higrotérmico y lumínico. La idea de minimizar consumos energéticos durante el funcionamiento y a lo largo de la vida útil del edificio es

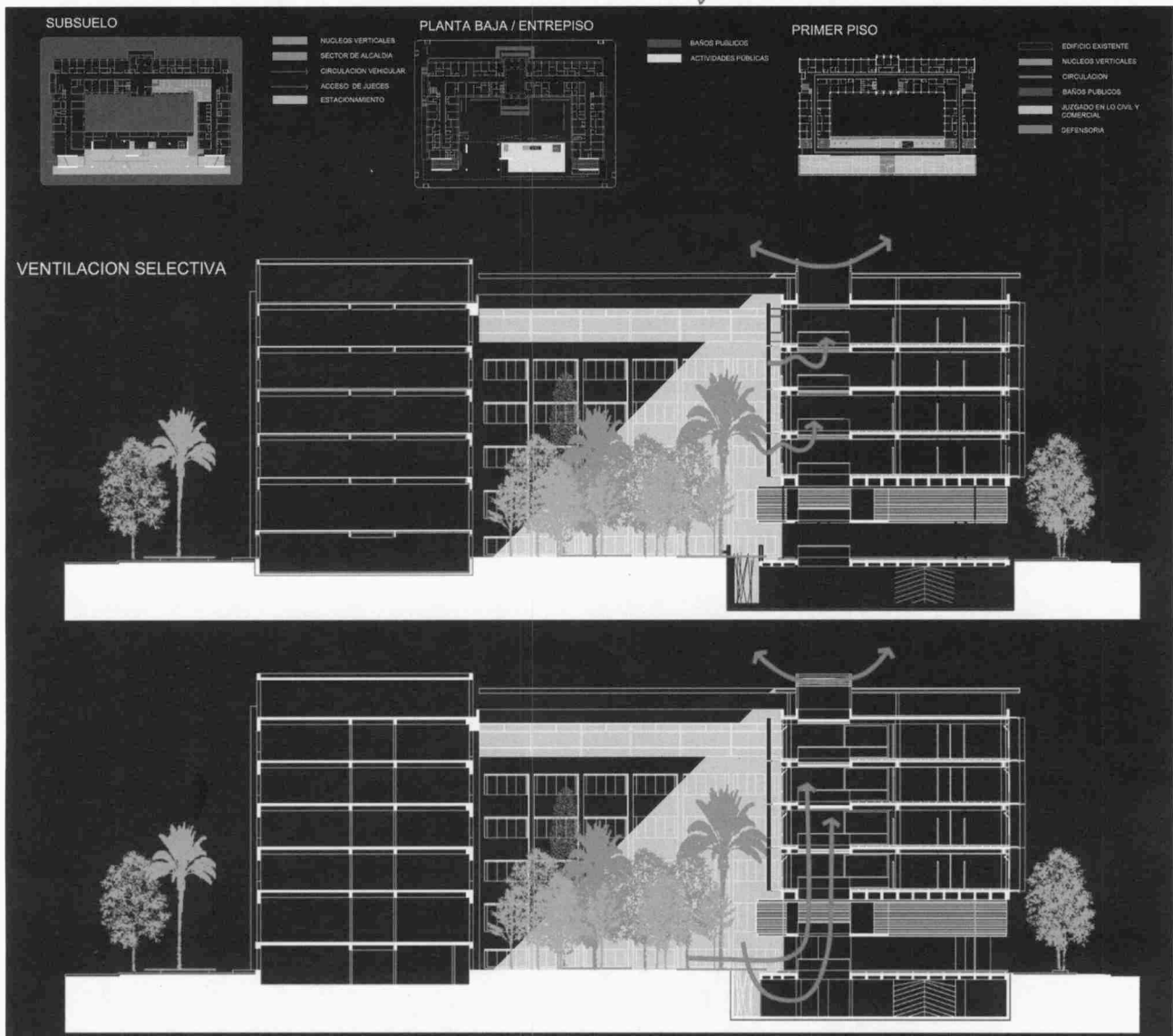
parte de la propuesta. Reducir sensiblemente la carga térmica de equipos de acondicionamiento ambiental, minimizar la emisión de poluentes a la atmósfera, iluminar naturalmente, aprovechar la diferencia térmica entre el día y la noche, como atenuante del calor, reforzar los árboles de la calle y de la Plaza/ patio, que actuando de "gran chimenea", moviliza y desplaza el aire caliente por diferencia de presión. Un criterio semejante se propone en el interior con los vacíos de los halles, controlado en este caso por la rejilla móvil de coronamiento. La elección de los materiales y su utilización, implica respeto y conciencia con el ambiente. La propuesta, acorde al clima, aporta un dialogo armónico con la arquitectura, con los espacios llenos y vacíos, la optima utilización de la vegetación, en ubicación y elección de especies, da respuesta al control bioclimático.

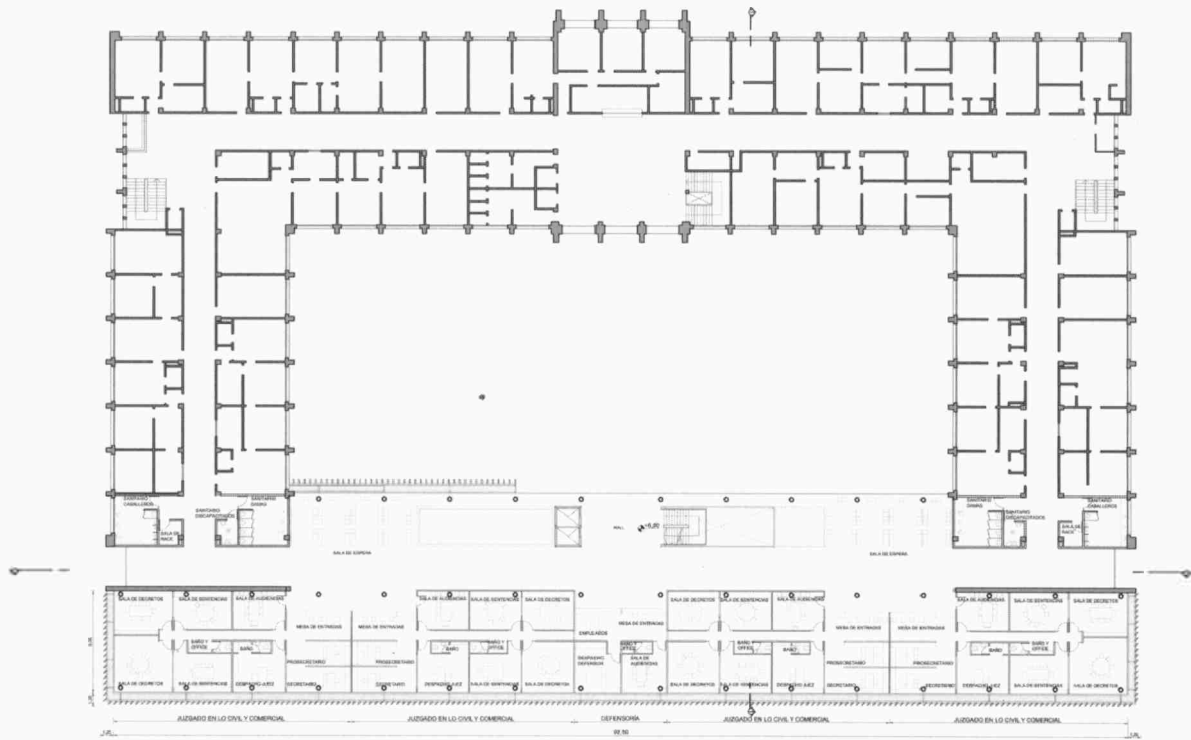
Generar un clima acorde a la actividad a desarrollar, favorece la reflexión y la concentración en el trabajo ■



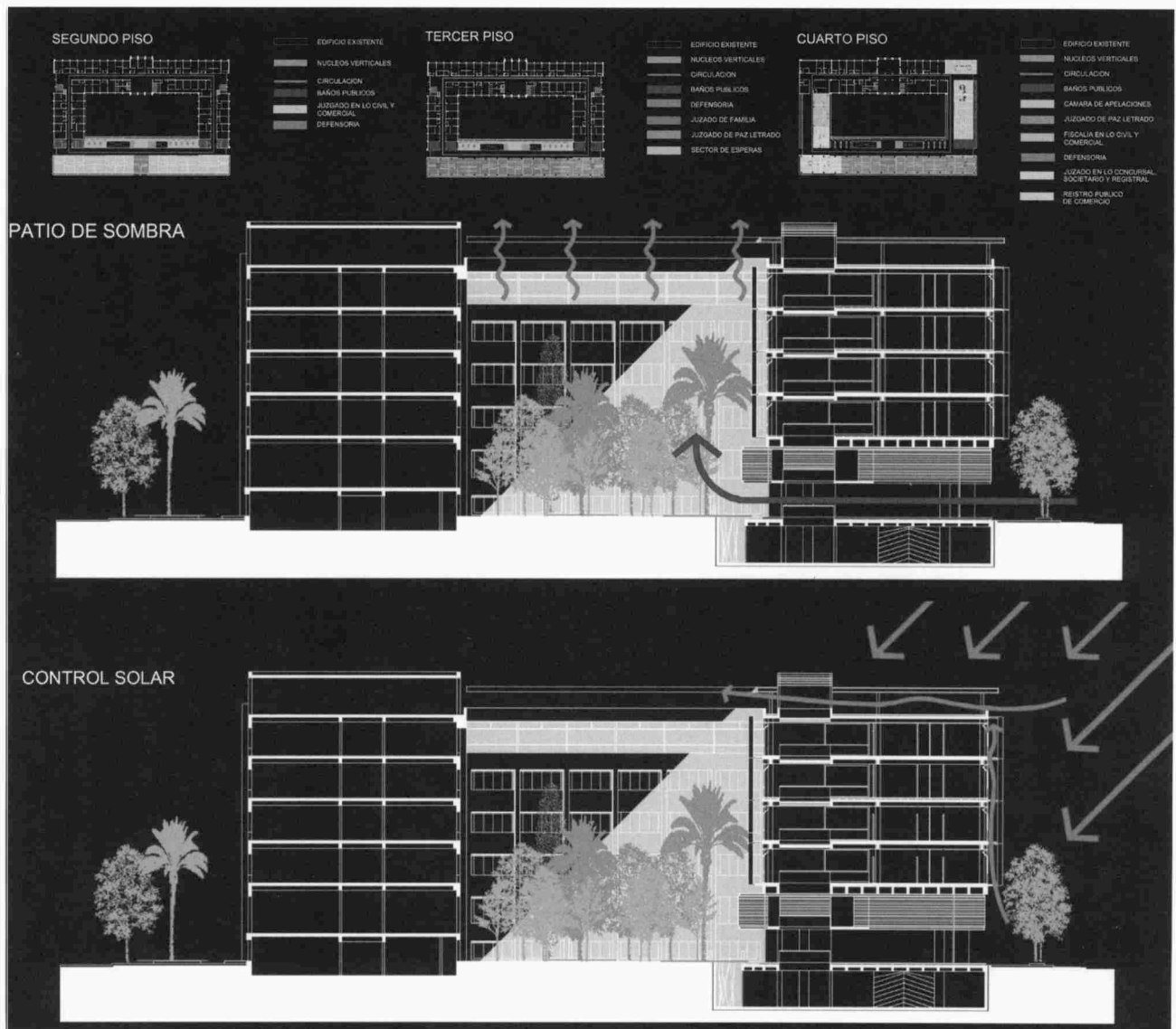


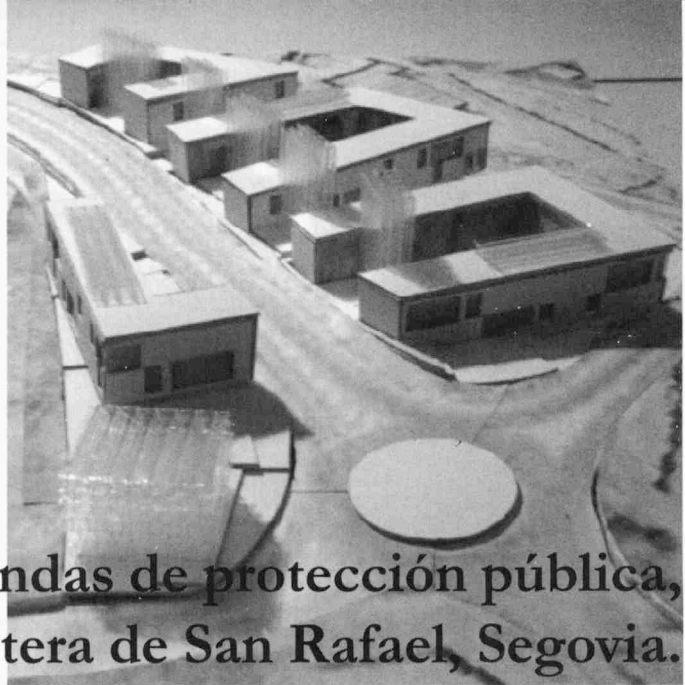
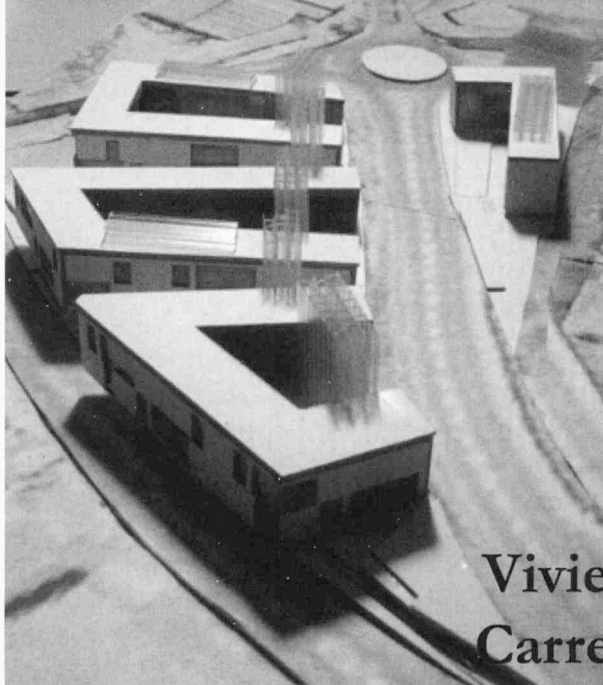
Planta baja.





Planta tipo.





Viviendas de protección pública, Carretera de San Rafael, Segovia.

TERCER PREMIO. CONCURSO DE IDEAS PARA PROYECTO Y EJECUCIÓN, 95 VIVIENDAS DE PROTECCIÓN PÚBLICA, LOCALES Y GARAJES. AUTORES: *arg.* Luis Federico **Risso**, *arg.* Juan Carlos **García Frontini**, María Elena **Risso**.

Memoria explicativa

El solar de “Baterías “ se encuentra ubicado en un lugar estratégico en el perímetro urbano de Segovia, un terreno fuertemente condicionado por su orografía.

El proyecto se genera a partir de dar respuesta a dos aspectos fundamentales : el lugar y una reflexión e innovación sobre la tipología residencial, teniendo en cuenta la evolución de la sociedad en cuanto a sus modos de vida, los aspectos tecnológicos, y dotar al conjunto de una forma clara y contundente que defina una nueva imagen.

Sobre el frente noroeste, en el viario de menor densidad de circulación, se ubican los locales, en la planta baja de las viviendas, creando un circuito peatonal dinámico debido a las resolu-

ciones adoptadas en el diseño de los espacios exteriores. Aquí se ubican también los accesos vehiculares a las viviendas, un conjunto de bloques que irrumpen sobre las características del rasante, que emergen de la roca absorbiendo los desniveles, confrontándose formalmente por su definición formal pura.

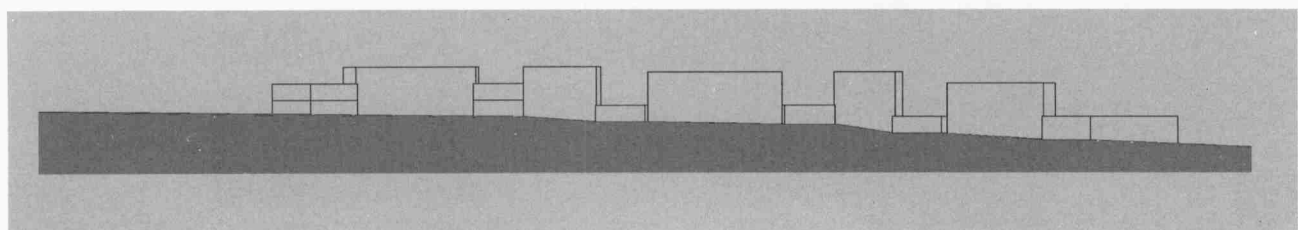
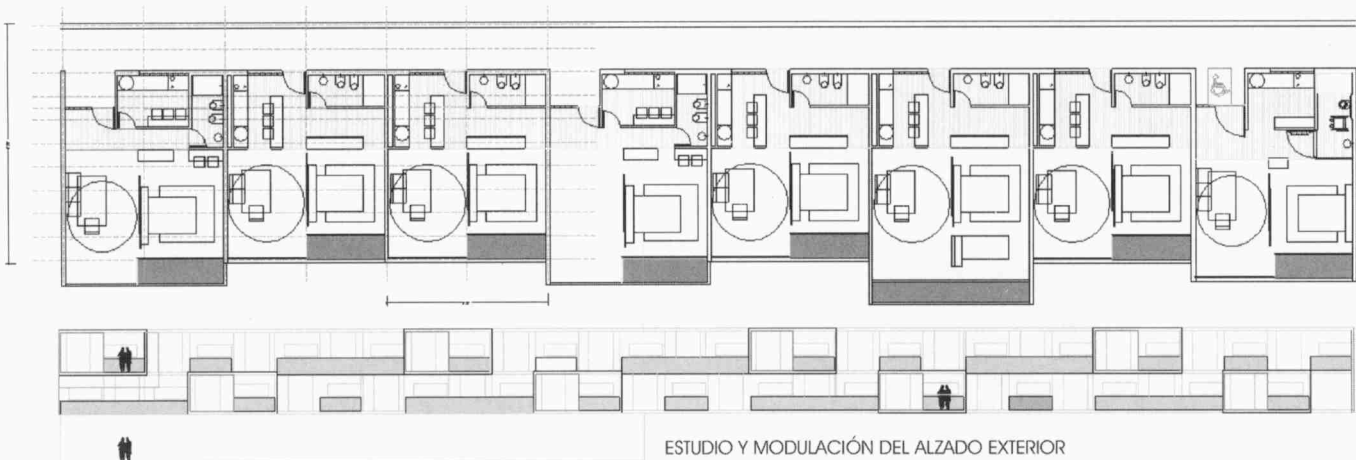
Las células residenciales están servidas por pasarelas que reducen al mínimo la cantidad de núcleos de comunicación vertical. En el viario opuesto , se ubica el equipamiento privado en distintos bloques consiguiendo una mayor independencia de usos, que al tomarse de las viviendas definen patios propios de estas parcelas de características formales singulares.

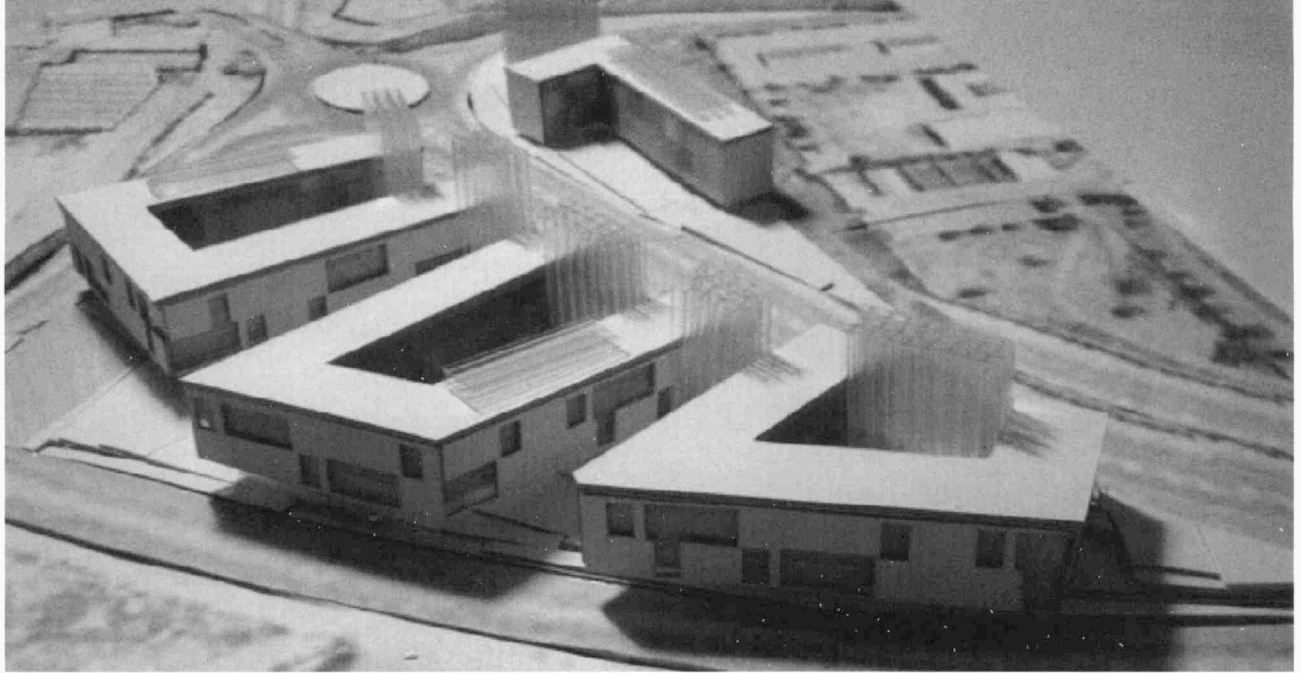
Enfrente de estos se encuentra el solar más pequeño con el cuarto bloque de viviendas, y el equipamiento público desarrollado en tres niveles.

Debajo de todos los edificios se ubicaron dos niveles de estacionamiento buscando claridad e independencia respondiendo a los distintos usuarios.

Sobre la azotea de las viviendas se colocaron paneles colectores solares necesarios para el ahorro energético óptimo y acorde a las necesidades actuales.

El emplazamiento plantea cuestiones a resolver como la difícil-





tad que supone el tránsito rápido, la orografía y las orientaciones. Tomando el tema del tránsito las soluciones deben ser distintas de acuerdo a dos circunstancias. Así donde se considera que el tránsito es moderado los volúmenes de viviendas continúan sin mayores inconvenientes, excepto por los alzados diseñados de manera de que funcionen como pieles aislantes del exterior, filtrando la luz natural de modo de conseguir la iluminación óptima tanto en invierno, como en verano- donde el retraso de las carpinterías no permite la incidencia de luz directa- y de manera de aislante del ámbito externo.

Donde el tránsito es considerado rápido, los patios se encuentran orientados al sur consiguiendo un óptima situación ambiental. Cuentan con la protección que generan los volúmenes de equipamiento, que al actuar como filtro permiten el desarrollo de paseos a través de locales, accesos y vinculaciones de todo el conjunto

En el diseño de la célula residencial se formula el tema de la flexibilidad como variable central, partiendo de una modulación adecuada tanto para la organización funcional, como para una tecnología constructiva prefabricada gracias a su distancia entre apoyos, que permite una solución estructural simple y clara.

Los espacios interiores de la vivienda se definen según la distribución del equipamiento, posibilitando variantes, debido a los servicios concentrados que otorgan libertad en el armado.

Para cubrir el 50% de la energía para ACS (agua caliente sanitaria, léase agua caliente para uso domiciliario) es necesario para esa latitud, altura y clima aproximadamente 2 m² por vivienda. Esto quiere decir que con 200 m² de colectores solares estaríamos ahorrando el 50% de la energía necesaria para el calentamiento del agua.

Si se desea usar energía solar para calefacción necesitaríamos 700 metros cuadrados de panel colocados a 45° para ahorrar un 33% de la energía total para calefaccionar las viviendas. Colocados de otra forma, hasta llegar a ser verticales, se incrementaría los costos de igual manera que para agua caliente.

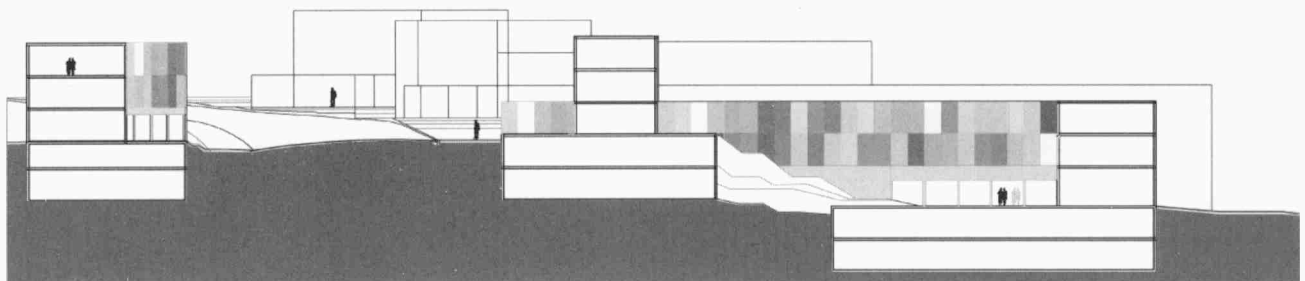
En síntesis:

agua caliente 2 m² por vivienda con un ahorro del 50 % de energía, con 4 m² el ahorro es del 100 %

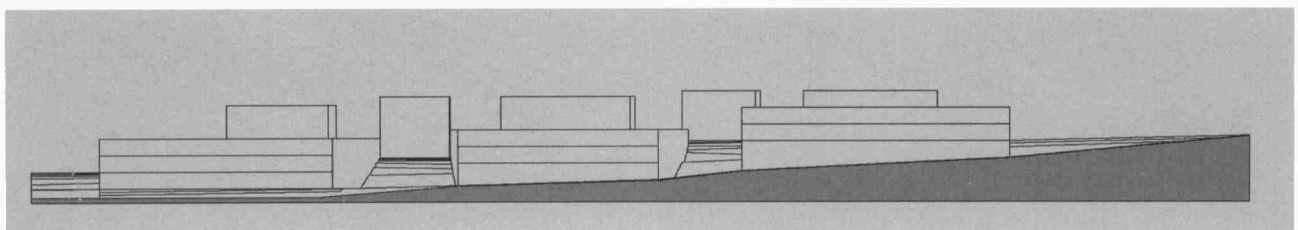
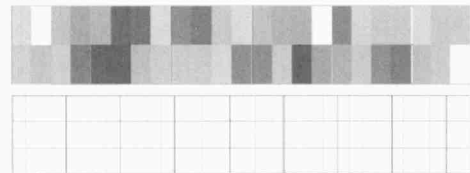
Calefacción 7.5 m² por vivienda con un ahorro del 33 % de energía.

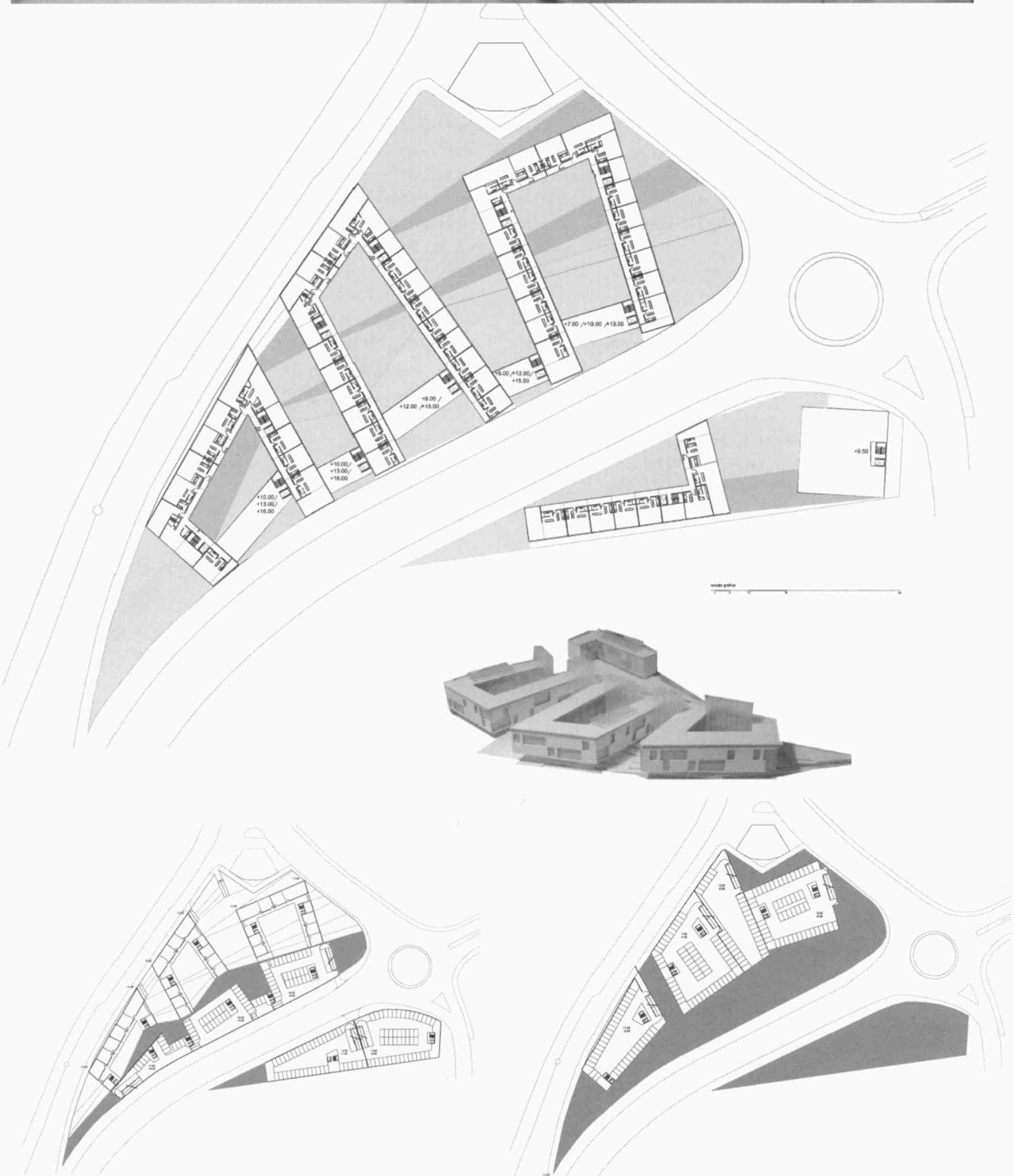
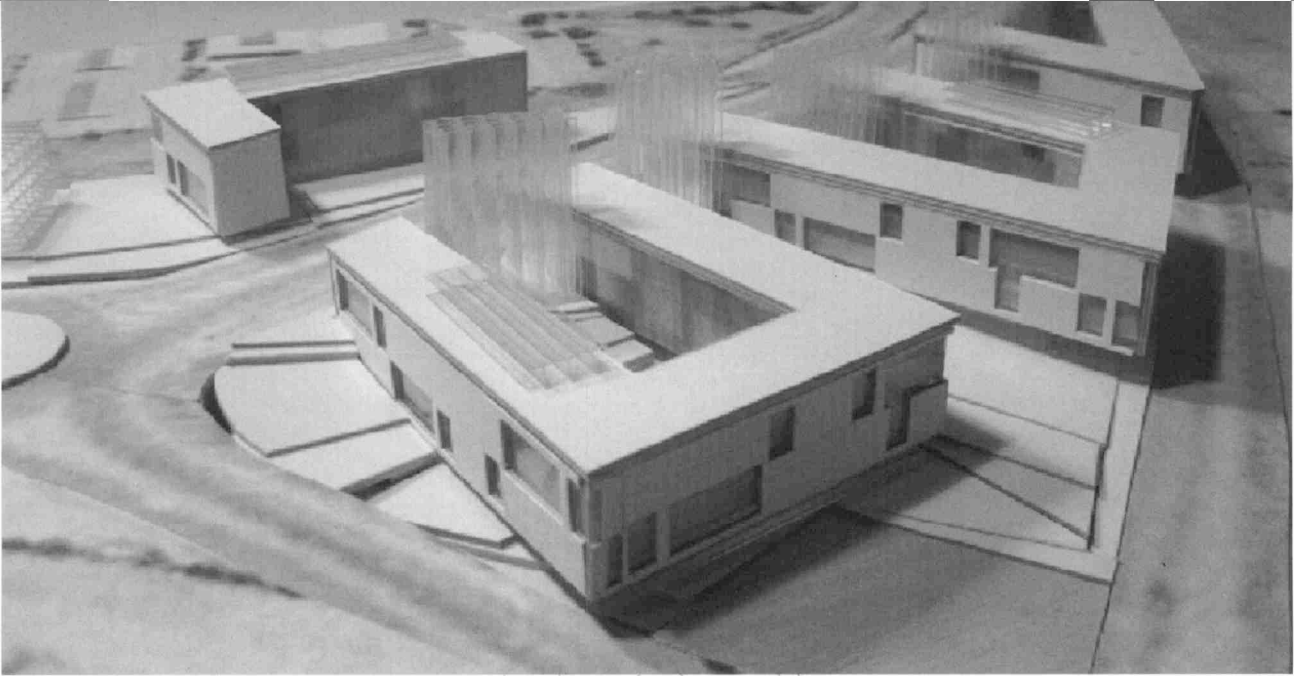
Con 10 m² tendríamos cubierto el 33 % de la calefacción y el 50 % del agua caliente ■

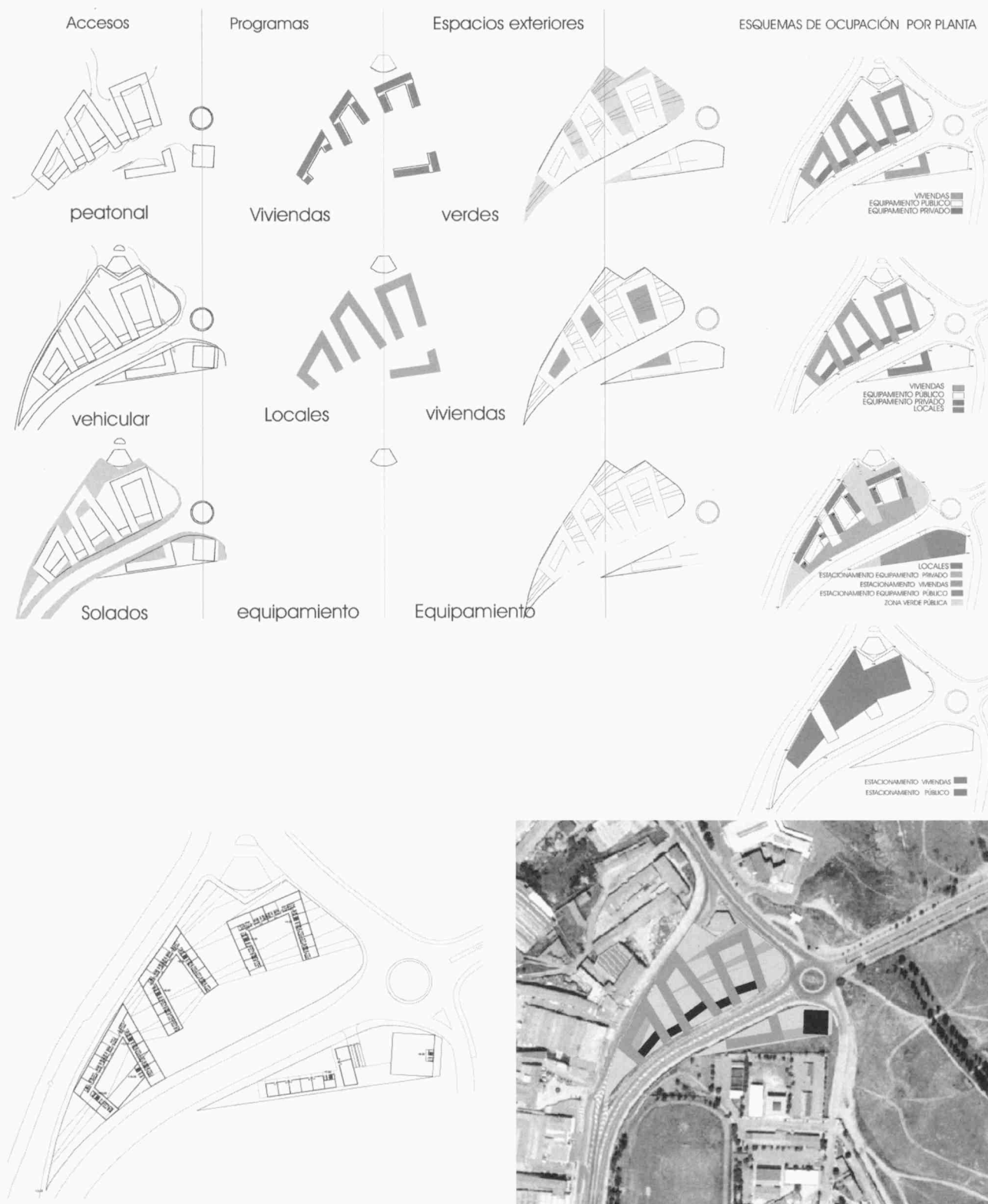
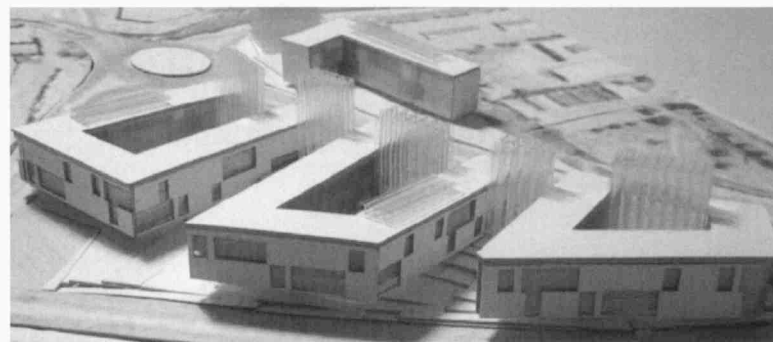
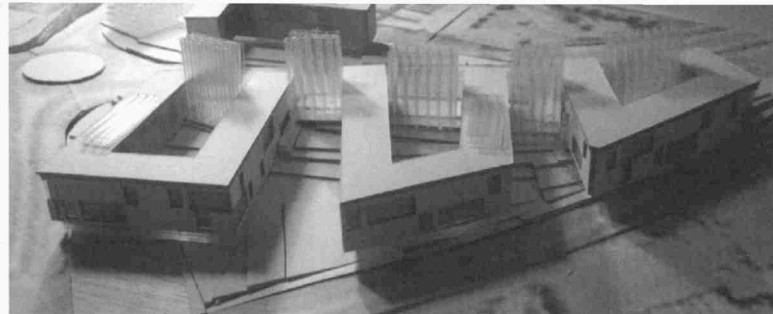
CORTE TRANSVERSAL POR PATIO DE VIVIENDAS



ESTUDIO Y MODULACIÓN DEL ALZADO DINÁMICO INTERIOR







Renovación urbana corredor San Martín-Roca y semipeatonalización Irigoyen - 9 de Julio, Santa Rosa, La Pampa.

PRIMER PREMIO. CONCURSO PROVINCIAL DE ANTEPROYECTOS. AUTORES: Emiliano **Da Conceicao**, Andrés **Jamin**, Julia **Lescano**, María Elena **Risso**, Carolina **Vagge**, Enrique F. E. **Szelagowski**, Pablo **Szelagowski**.

El concurso fue organizado por la Municipalidad de Santa Rosa, la Asociación de Arquitectos de la Provincia de La Pampa y patrocinado por FADEA. Fueron Jurados los arquitectos Roberto Fernandez, Mariano Foraci, Javier Hernandez, Rodriguez y Eduardo Altuna.

Las bases solicitaban la renovación urbana del eje histórico constituido por las Avdas. San Martín-Julio A. Roca; incluyendo únicamente el área ocupada por el cantero central en toda su extensión, desde la rotonda "Casa de Gobierno hasta las vías del FFCC, y la semipeatonalización de las calles Hipólito Irigoyen- 9 de Julio, entre las calles Pellegrini y Coronel Gil,



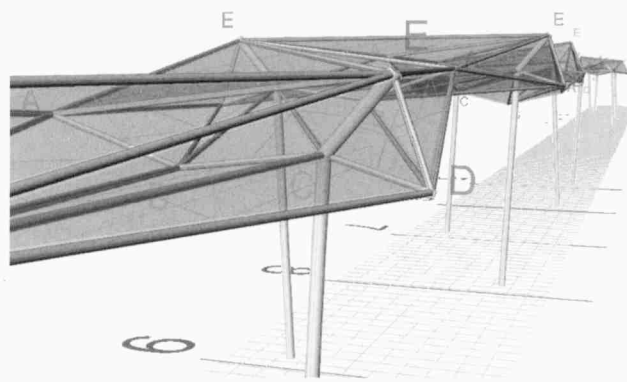
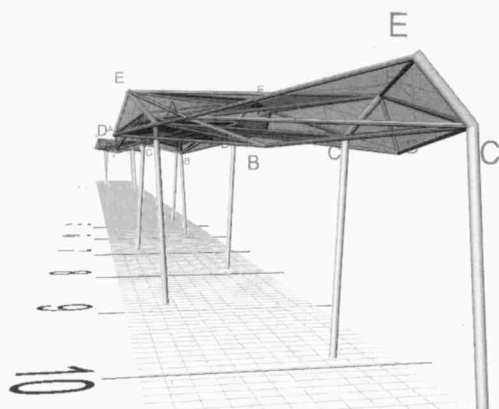
implicando una resolución que permita alternadamente un uso exclusivo peatonal con otro mixto, vehicular y peatonal.

Memoria Descriptiva

Localización. La renovación urbana del eje histórico –cantero central- constituido por la Av. San Martín - Julio A. Roca junto con la semipeatonalización de las calles Hipólito Irigoyen – 9 de julio, entre las calles Pellegrini y Coronel Gil. Implican una serie de problemáticas a las cuales hay que dar respuesta.

Contexto inmediato. En el área de intervención podemos distinguir gran diversidad de usos que generan una amplia gama espacial a nivel de escala, flujos, etc organizados de manera tal que se percibe una marcada gradación de usos: administrativo-comercial, comercial-residencial, residencial y recreativo. Cada uno con sus cualidades inherentes.

Sentido Histórico. El corredor situado en el eje histórico, esta ligado permanentemente a la memoria activa de la ciudad, de modo que se lo puede percibir, no solo como un eje circulatorio, sino también como el





reflejo inmediato de los acontecimientos históricos y cotidianos de los cuales distintas generaciones fueron son y serán autores y testigos. Cohesión entre las partes intervenidas y preexistentes. La propuesta no puede surgir como hecho aislado dentro de la ciudad, sino que deberá respetar las preexistencias y las relaciones a nivel de imagen y significado teniendo como objetivo final una lectura clara y uniforme.

Propuesta a las problemáticas

Creemos que esta propuesta debe entender el paso de las diversas generaciones y poder adaptarse a las demandas que estas generan. Esto se logra a partir de sistemas y matrices que sean flexibles y no limiten futuras transformaciones.

Planteamos la propuesta dando respuesta a diversas situaciones mediante dos grupos de elementos que actúan en diferentes planos. Por un lado un estrato inferior que responde a necesidades físicas y funcionales, configurando una matriz base y por otro lado un estrato superior que recrea un paisaje urbano

conjugando lo natural y lo artificial. Ambos estratos conviven promoviendo nuevos usos y situaciones espaciales.

Estrato inferior: es una matriz geométrica flexible que se entien- de físicamente en módulos de distintos materiales que pro- mueven diversos usos y apropiaciones. Teniendo en cuenta la jerarquización del cantero central en función de la importancia de los hechos arquitectónicos y urbanos que vincula, determina- mos porcentajes de módulos verdes y secos aplicados en la matriz. Sobre la misma se apoya el equipamiento necesario en respuesta a diversas necesidades del usuario.

Estrato superior: a partir de un elemento estándar y sus posibles varia- ciones generamos un sistema flexible, que nos permite recrear un paisa- je urbano artificial compatible con el natural, y que se muestra como un organismo geométrico complejo capaz de generarse y regenerarse en múltiples formas. Este muta, se transforma y se convierte en la medida en que se le adosan distintos materiales, elementos que le per- miten manifestarse como pérgola, luminaria, escultura, etc ■

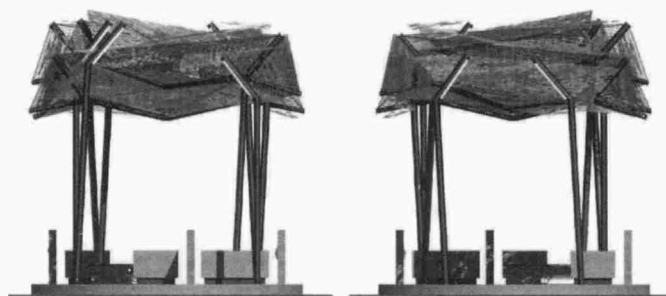
Pérgola:

Cuerpo:

Estructura vertical: acero galvanizado diámetro 100mm.
Acabado galvanizado en caliente y pintado color aluminio.
Estructura horizontal: acero galvanizado diámetro 70mm.
Acabado galvanizado en caliente y pintado color aluminio.
Anclaje: empotrado en dado de H³A 0.50x1.2 mts

Malla: alambre tejido romboidal 50x50mm

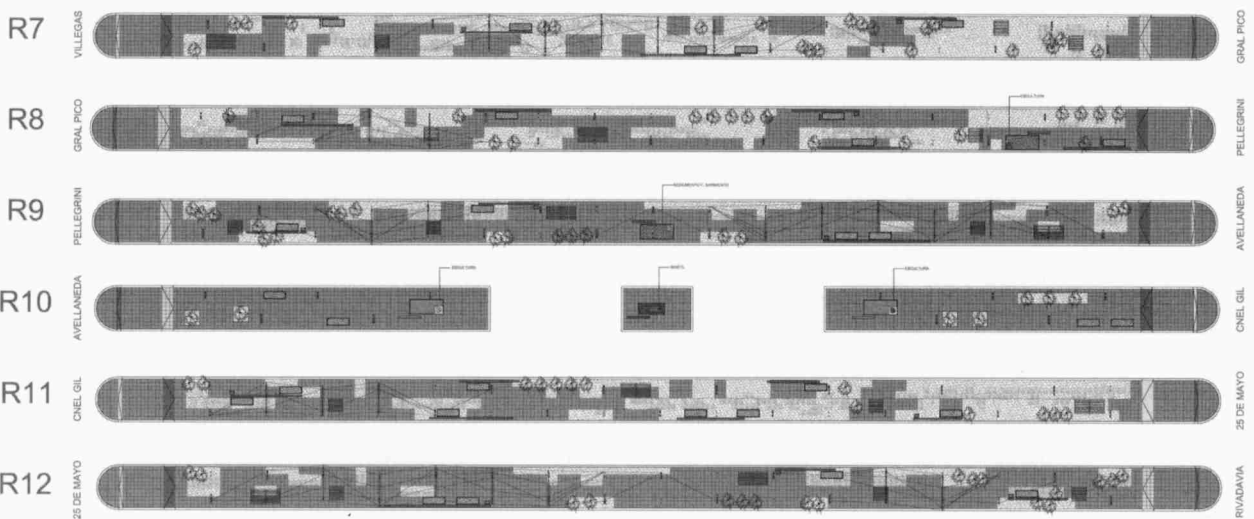
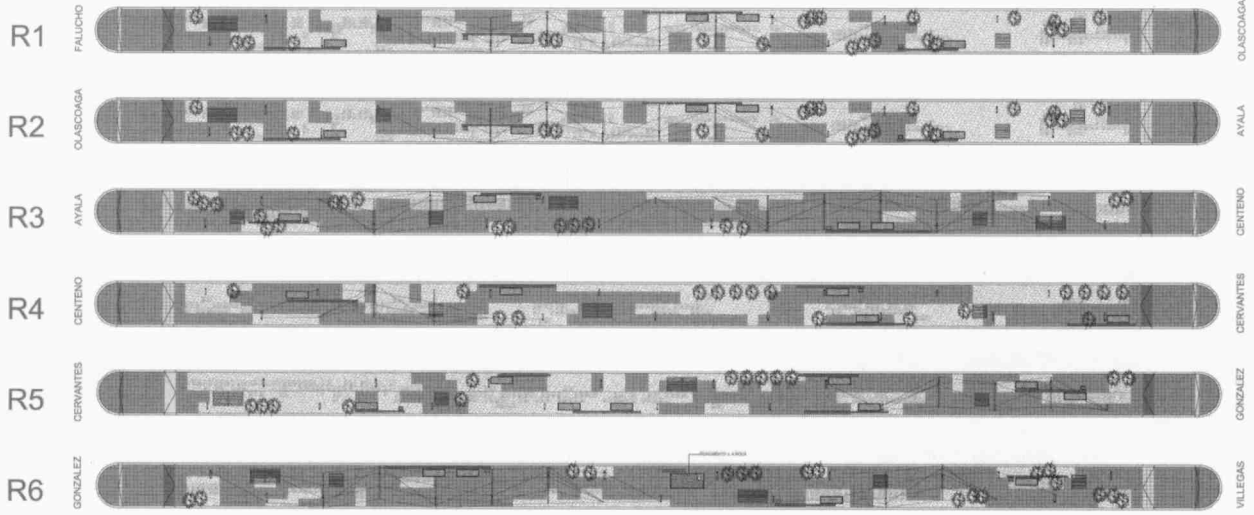
Fijación: a cuerpo mediante cable de acero diámetro 10mm



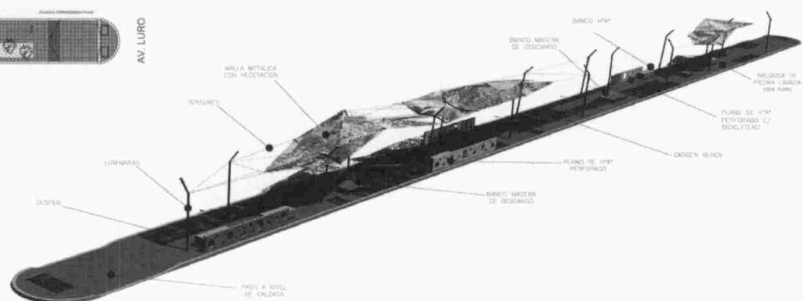
VISTAS



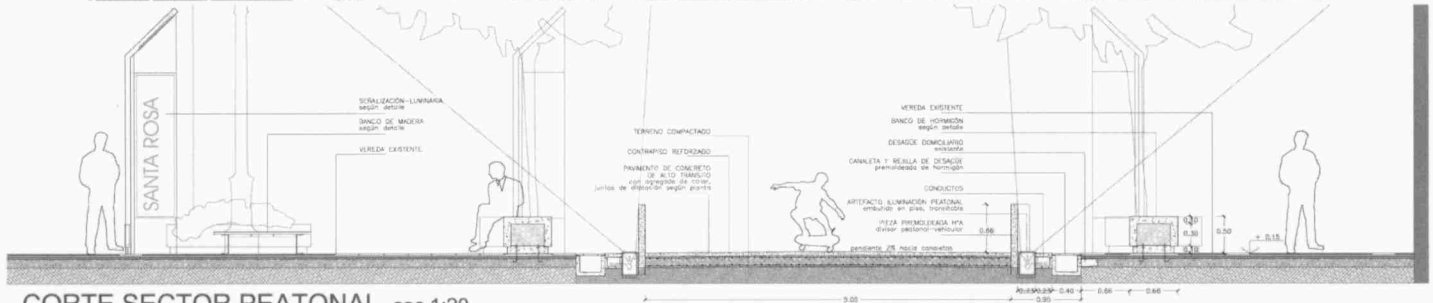
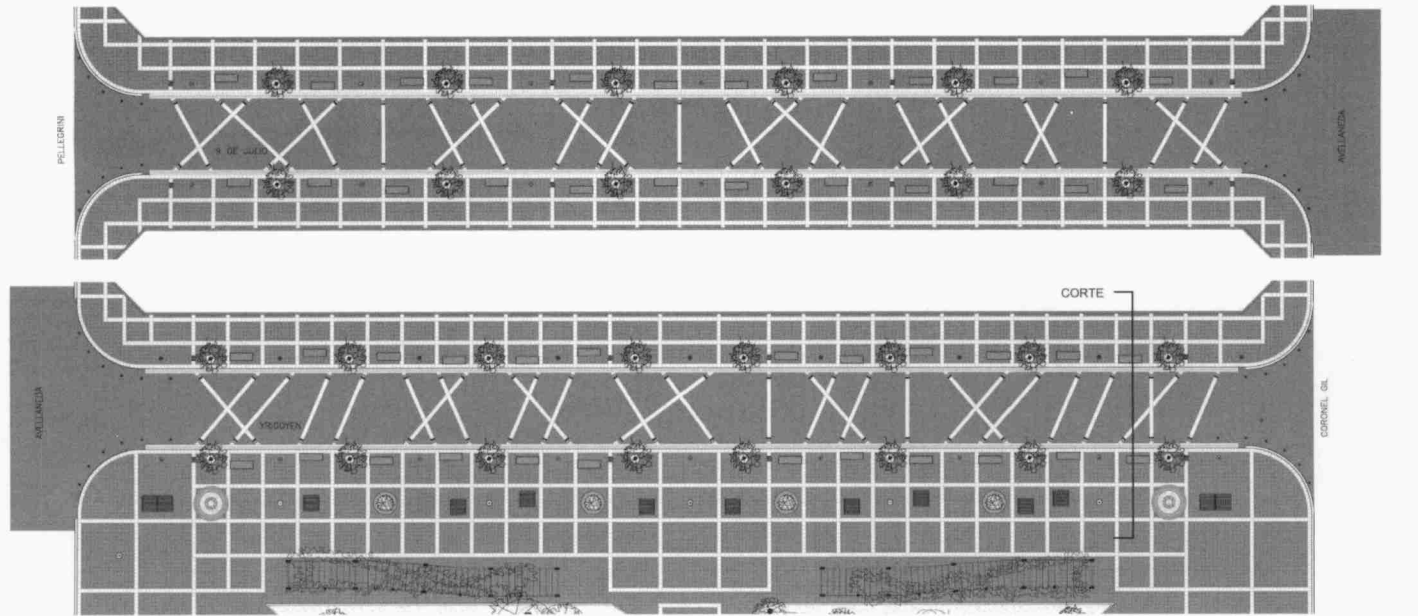
RAMBLAS



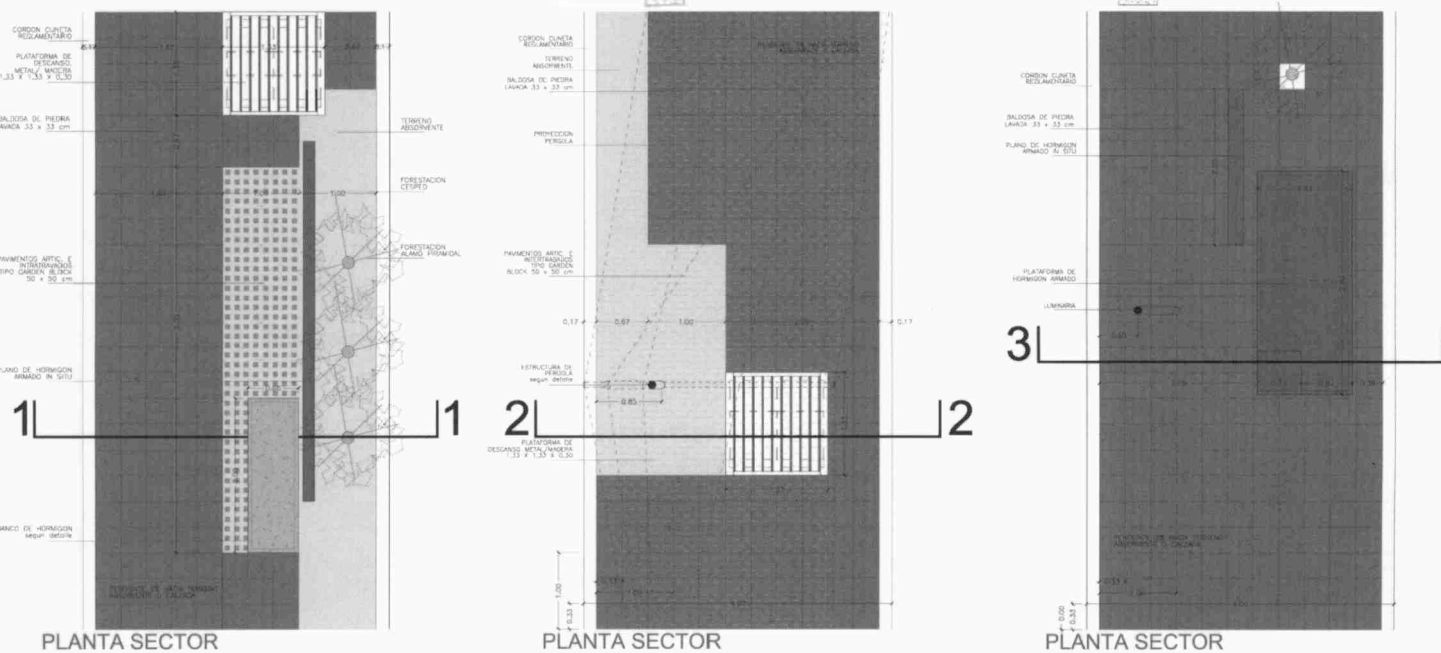
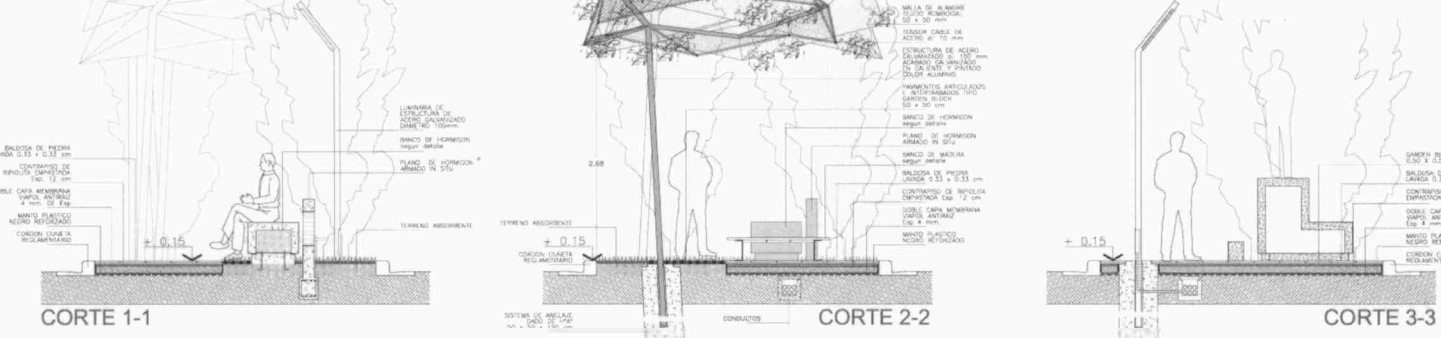
AXONOMÉTRICA



SECTOR PEATONAL esc 1:125
 calles YRIGOYEN y 9 DE JULIO entre CORONEL GIL Y PELLEGRINI



DETALLES SECTORES esc 1:20



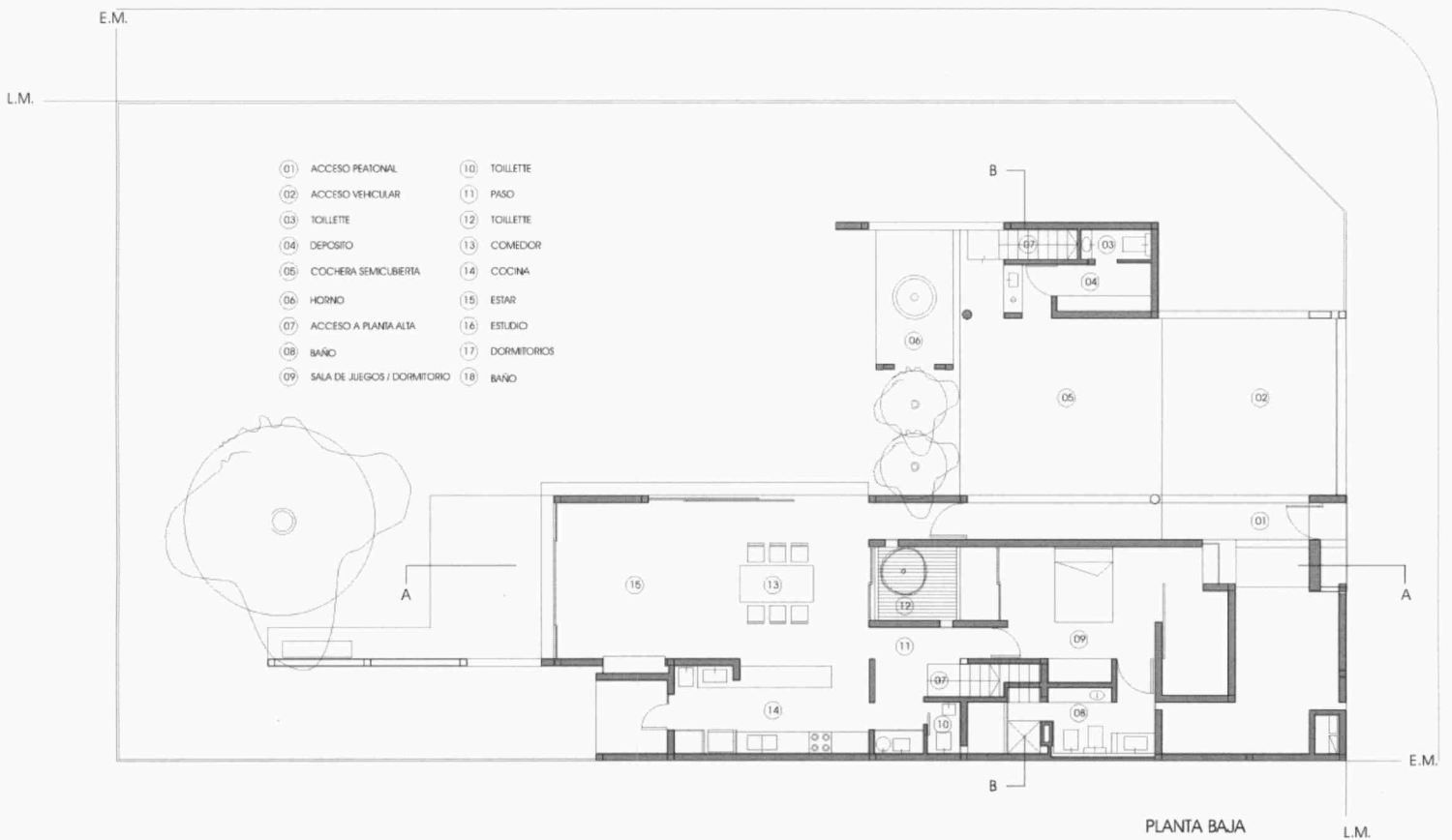


Vivienda en City Bell

Ariel Bahl

Ficha técnica

Proyecto y Dirección Ejecutiva: Arq. Ariel Bahl
Colaborador: Arq. Gustavo Páez
Proyecto: Año 2004
Ejecución: Año 2005
Superficie del lote: 598.50 m²
Superficie construida: 245 m²



La arquitectura contiene formas y relaciones, y la capacidad de adaptarse a las transformaciones que nos plantea el desarrollo de la vida biológica de una familia (en todo el proceso de la misma) es lo que en definitiva la hace sustentable y superadora. Aunque a priori parezca difícil imaginar y proyectar a través del tiempo, podemos afirmar que la idea de continuum familiar (matrimonio-hijos-crecimiento-emancipación-nueva familia y regreso de hijos-parejas-nietos) como un conjunto al cual responder es la premisa sobre la que se trabajó.

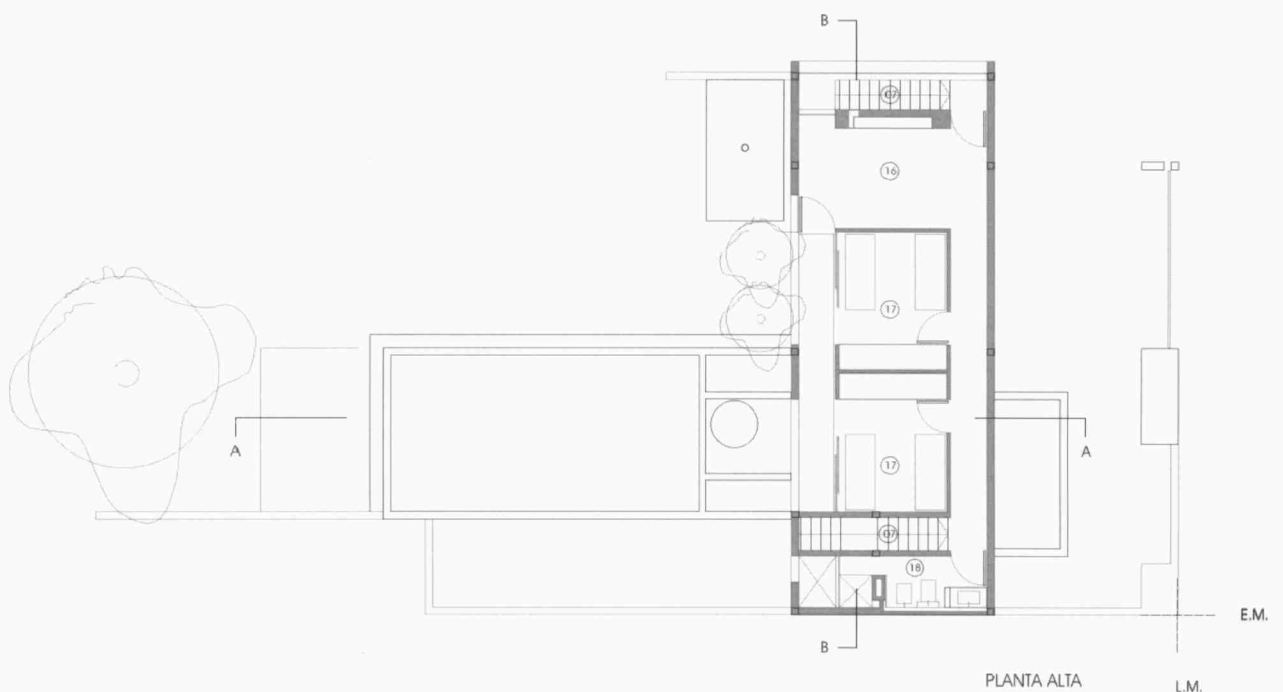
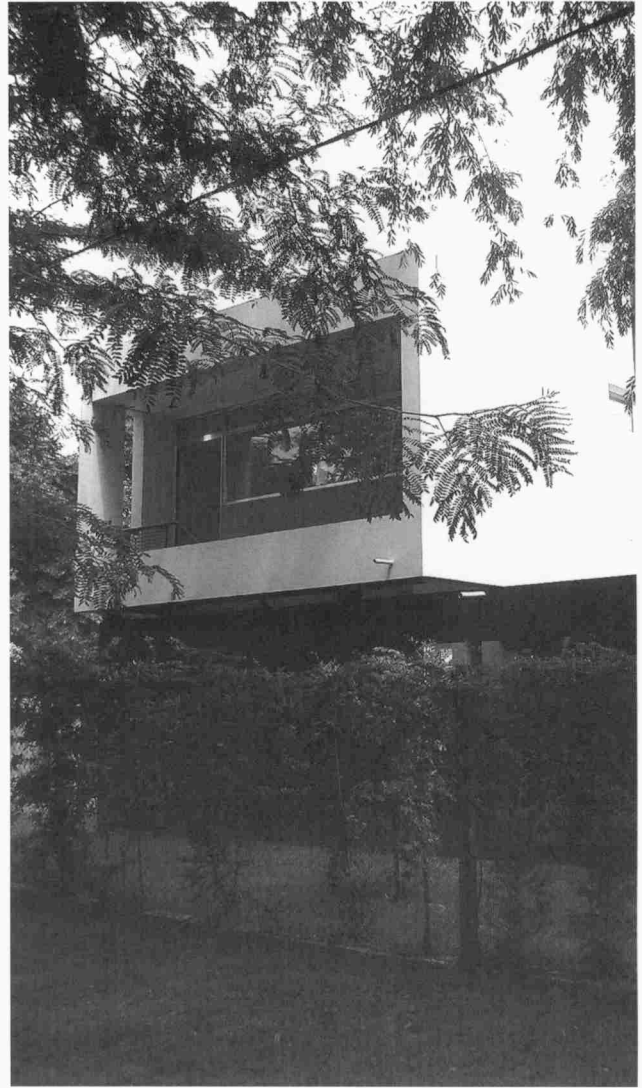
Con esta impronta es que se elaboró una unidad flexible con capacidad de mutar y transformarse para recibir los diferentes usos en el tiempo sin necesidad de alterar las relaciones de estructura. Para esto se divide la vivienda en dos líneas: la primera "Línea tierra" que aloja los espacios públicos- sociales (cocina comedor, etc.) y la segunda "Línea aire" yuxtapuesta perpendicularmente sobre la primera alojando los dormitorios y el estudio. Cada una contiene sobre si misma sus expansiones de una manera introvertida-intimista generando privacidad de usos y visuales, conectando el exterior a través de visuales recortadas sobre el cielo.

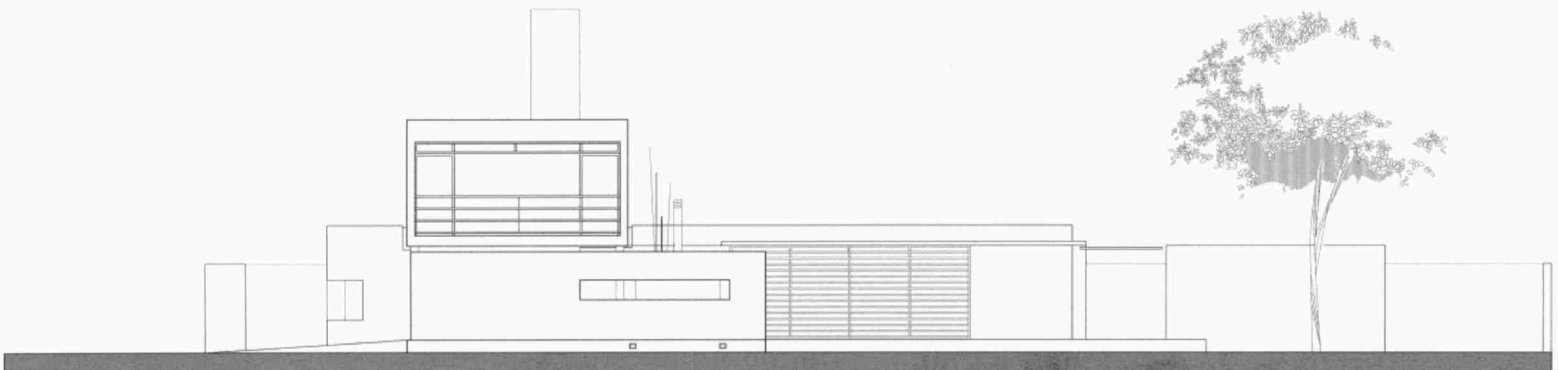
La articulación de los dos cuerpos se logra a través de dos circulaciones verticales, una interior y otra exterior que busca delimitar el futuro acceso a planta alta en forma independiente, en la etapa bulliciosa de la adolescencia.

Esta descripción permite que la unidad mute y en el futuro la sala de juegos de planta bajo pueda convertirse en el dormitorio principal y la planta alta sea uso exclusivo de hijos, parientes y amigos (como una casa de huéspedes).

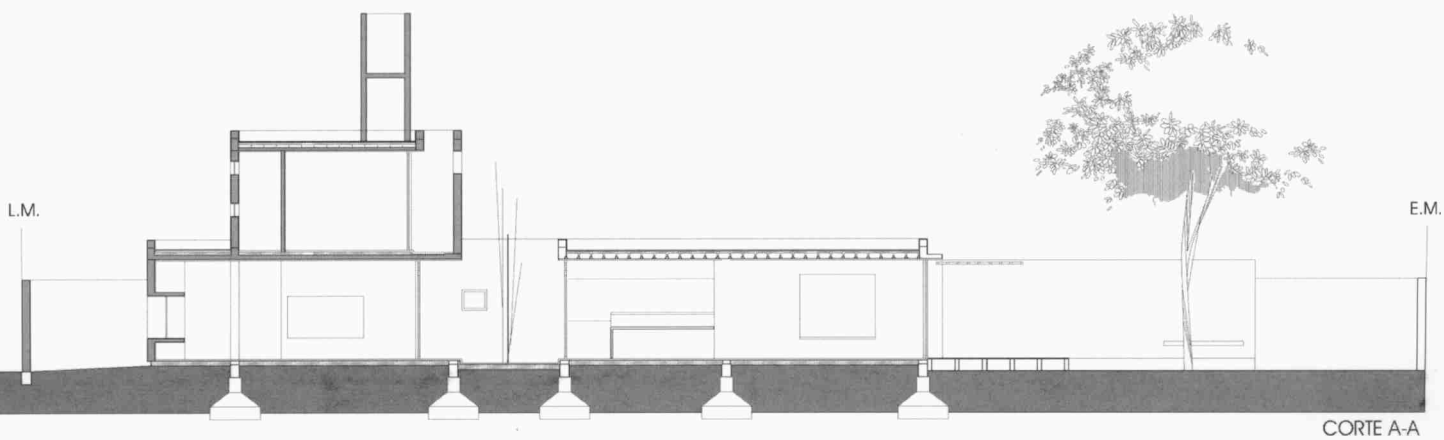
Completa la idea el espacio semi-cubierto que aloja la cochera y hace de nexo con el fogón y el espacio verde (patio).

En definitiva la simpleza y las de líneas puras intentan reflejarse en toda la obra, la linalidad de los muros, la continuidad del solado, las visuales, la relación con el patio y la intimidad se desarrollan sin necesidad de elementos superfluos ■



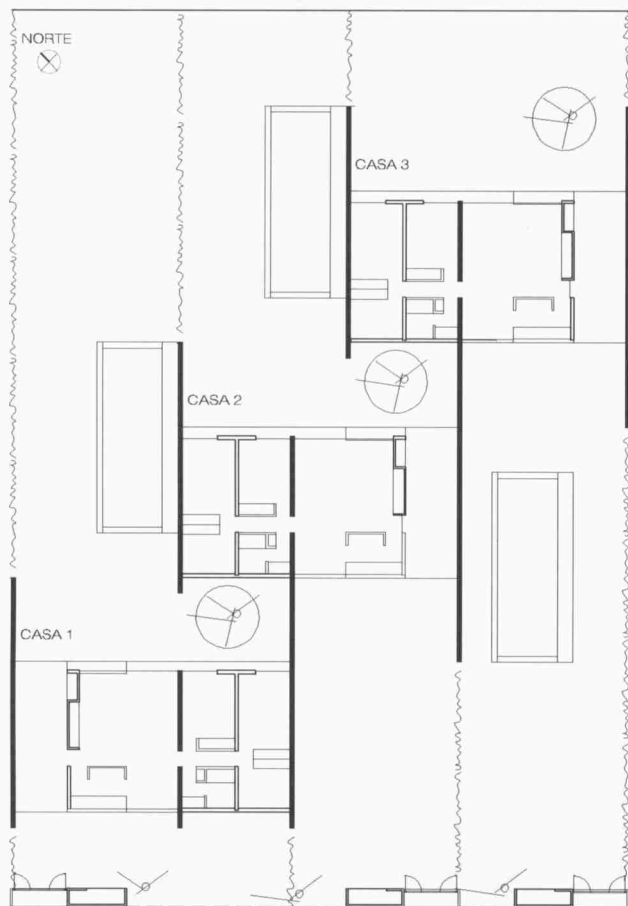


VISTA DESDE CALLE 12 bis



Tres casas y un terreno

Estudio DEGS. Juliana Descamps, Fabio Estremera, Federico García, Nicolás Saravi.





Ficha técnica

Superficie total: 345 m²
 Proyecto: 2004 Obra: 2005

Se trabajó con un terreno de 31,2 x 45,1 m, subdividiéndolo de modo de encontrar la espacialidad de la vivienda en el lote mismo. A diferencia del parcelamiento tradicional, se propusieron terrenos de ancho variable, un recurso mínimo de alteración que posibilita la percepción de un espacio mayor en cada parcela. Así a medida que se recorre el terreno varían las situaciones, sumando visuales transversales largas. Tanto el espacio del terreno, como el de las casas, dejan de ser obvios y se complementan con el de sus vecinos, se diluyen los límites y los espacios se funden hasta leerse como tres casas en un único parque.

Los terrenos mantienen superficies equivalentes de 470m² c/u y cada vivienda ocupa 7,2 x 14,3 m (el ancho mayor del lote propio). Las viviendas se escalonan tomando las dos dimensiones del terreno, se gana así la identidad de cada una evitando el anonimato de la repetición, propia de un habitar más urbano. Una serie de planos blancos paralelos se hallan dispersos en la totalidad del predio; sostienen, limitan, trascienden el interior-exterior, organizan la vivienda o aparecen simplemente sueltos en el parque. La vivienda se desarrolla “entre” planos haciendo que cada actividad encuentre su lugar y escala, tal como sucede con la pileta y su muro de recuesta, o con el sector de los dormitorios, en un espacio controlado y propio. El estar-comedor-cocina es un espacio único pero sectorizado. Las actividades sociales quedan rodeadas por el verde, sus límites se descomponen abarcando el semicubierto de acceso y desvaneciendo su presencia en el parque. Se suman las transparencias y generan diagonales aún en espacios netamente cartesianos.

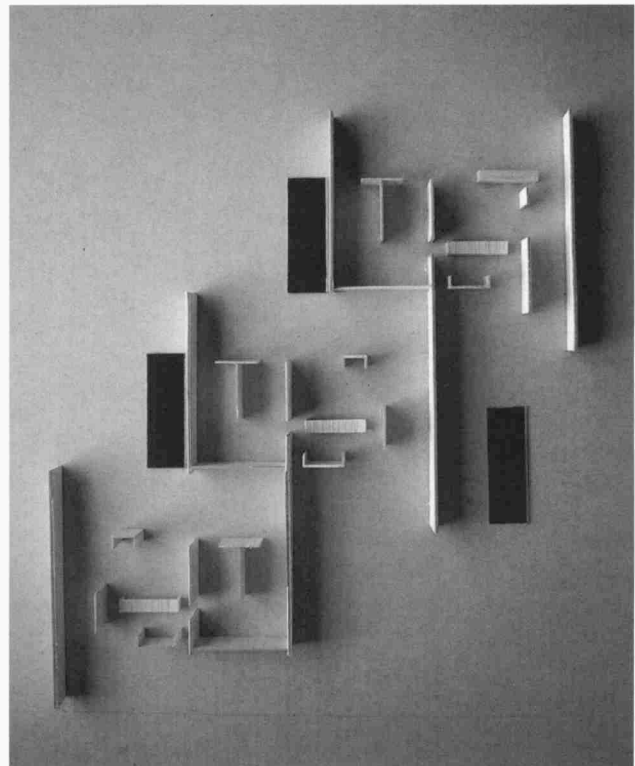
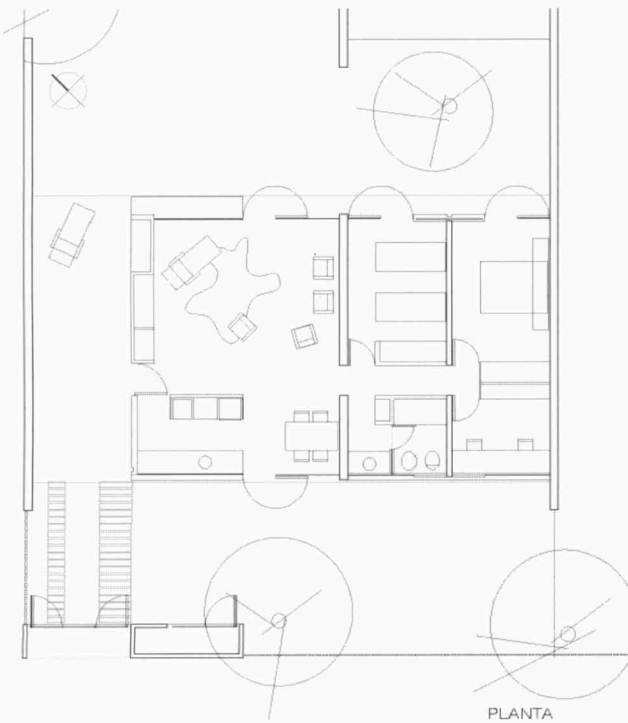
Los sectores cubiertos quedan definidos por una losa rectangular plana de hormigón armado “in situ” y vigas invertidas, que se posan sobre los muros de ladrillo hueco revocado con revestimiento plástico. Atendiendo los requerimientos del suelo, el piso es una losa suspendida a fin de independizarse de los movimientos de las arcillas expansivas, como un espejo de la del techo, exponiendo en los dos casos las caras de hormigón. La estructura fue diseñada y calculada dentro del estudio haciendo que el hormigón cumpla simultáneamente un rol estructural y arquitectónico: un mismo material sostiene, cubre espacios y a su vez se vuelve cercano y doméstico hasta ser “mueble”. Ésta síntesis material le impone al hormigón un rol ambiguo que se exagera en el apoyo del estar.

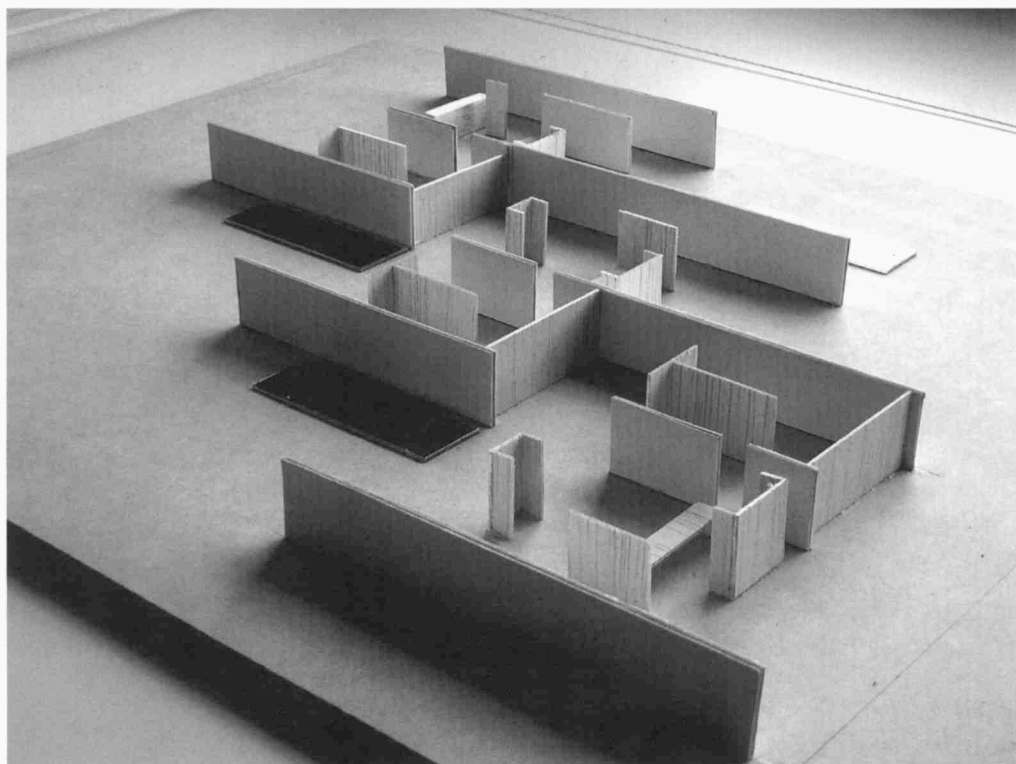
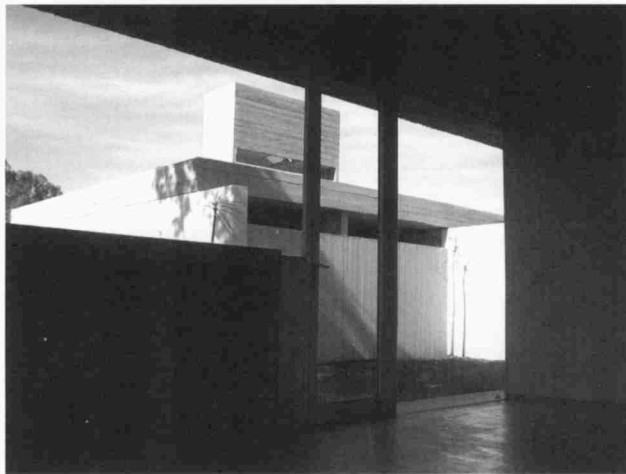
El hormigón se encuentra contenido y contrastado con superficies lisas, realzando su textura con luz rasante. Se trabajó con hormigón visto, valorando las características propias del material en bruto, las vetas de la madera, las marcas de las tablas, sus poros. Los encofrados fueron hechos con madera común sin cepillar, pero modulando todos los elementos en tablas enteras de seis pulgadas.

Hacia la calle, tablas de quebracho del mismo ancho, empotradas en una viga de fundación, tamizan la relación con el espacio público.

Este proyecto se realizó sin perder de vista en ningún momento la economía, son casas realizadas con un presupuesto acotado, atendiendo a la calidad constructiva, durabilidad y mínimo mantenimiento. Se planteó el desafío de pensar creativamente una arquitectura propositiva que debe incorporarse al mercado y reproponerlo ■







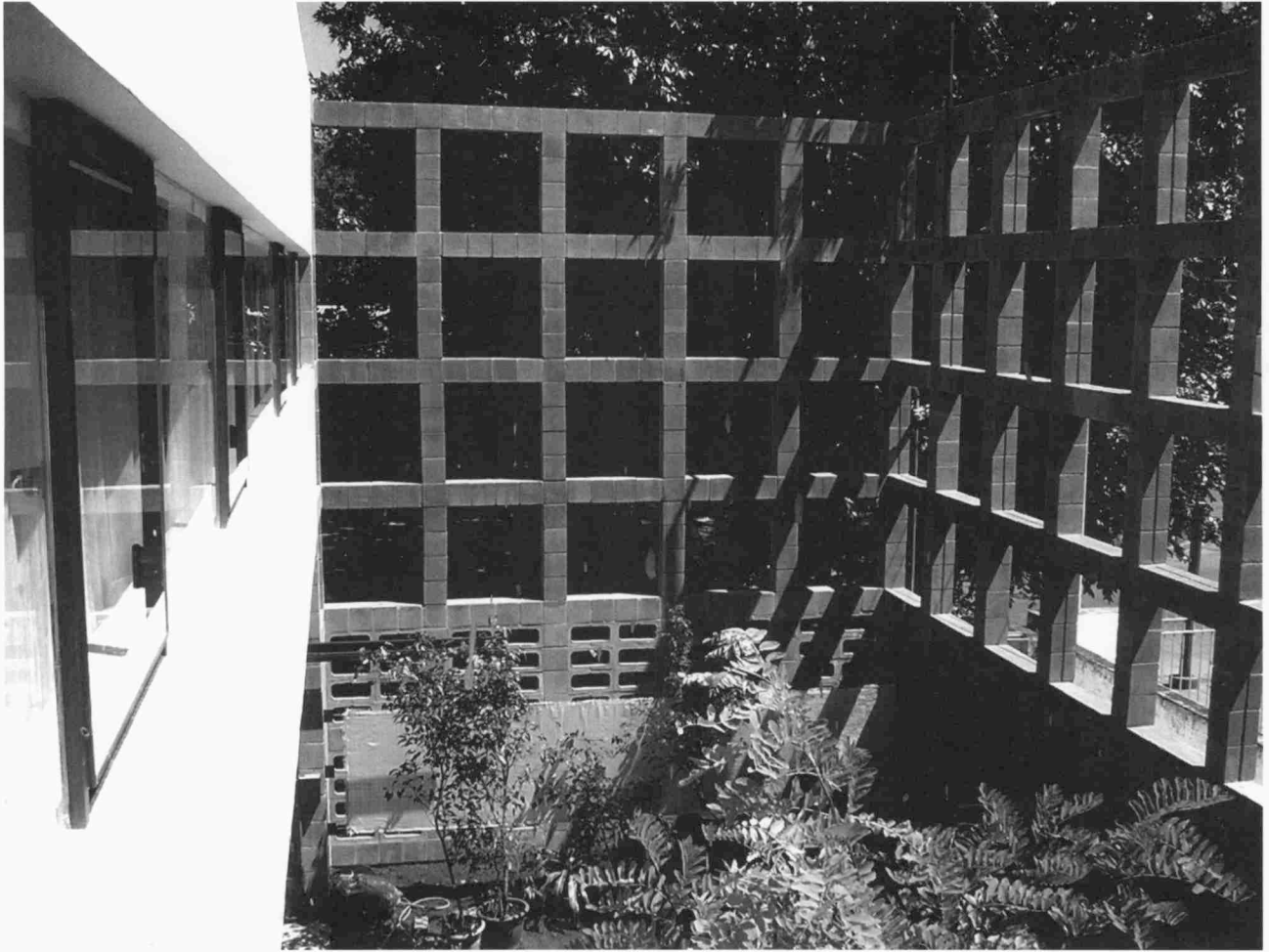


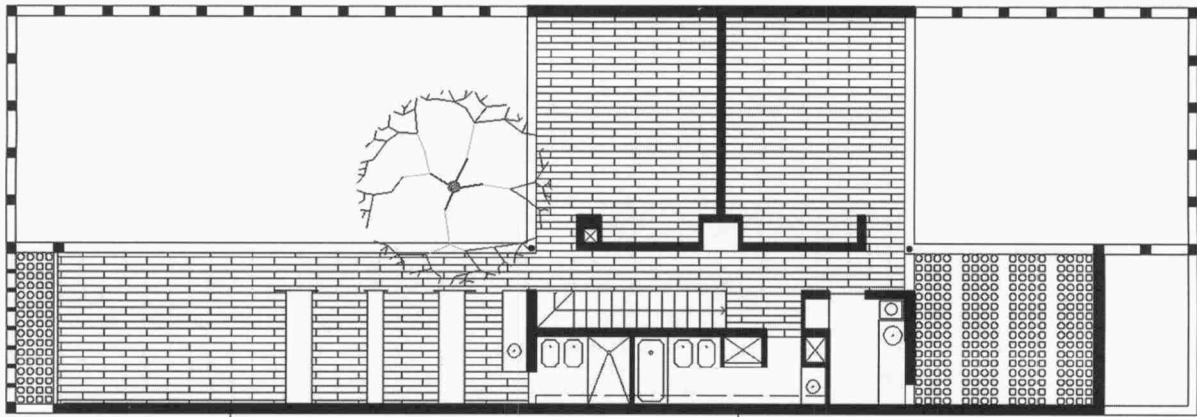
Ficha técnica

<i>Superficie total:</i>	201 m ²
<i>Proyecto:</i>	año 2004
<i>Construcción:</i>	año 2005
<i>Proyecto y Dirección Técnica:</i>	Arq. Roberto Saraví
<i>Coautor de anteproyecto:</i>	Arq. Jorge Raúl García

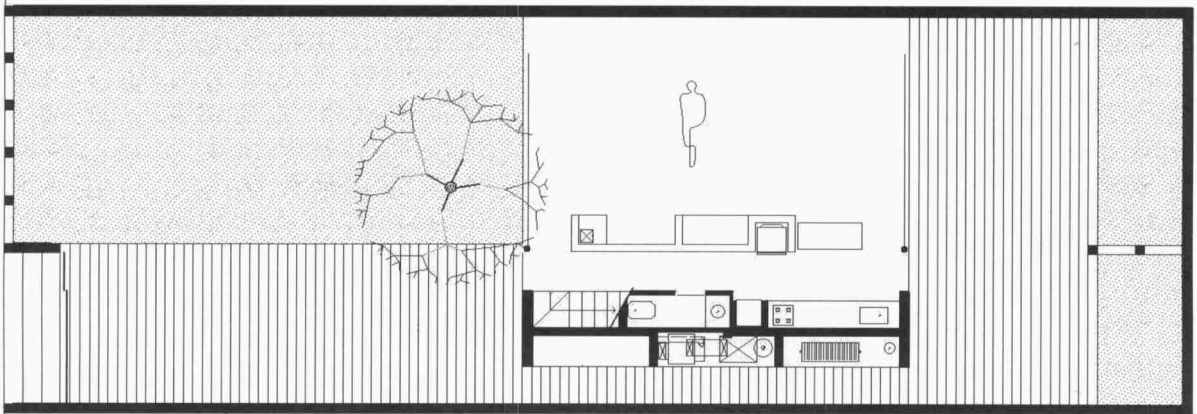
Estar en todo el terreno a la vez, comérselo completo de un solo bocado, es el impulso de este proyecto. O, dicho de otro modo, ubicarse en un ámbito de pertenencia máximo, que sea un jardín con árboles, que contenga el sol, la intimidad y aún la presencia regulada del entorno. Este diseño es la imposición de ese límite, más allá de la definición programática. Forzar el traslado del límite sensible, desde el espacio cerrado hasta el borde último. El entorno está – pero afuera – el caos exterior se fragmentó. Y desde el exterior las relaciones se invierten. Este relato de la obra es uno de los posibles, se puede contar de otros modos. La verdad arquitectónica es un poco distinta, su coherencia no está pensada con palabras, es más rigurosa. Las precisiones de la caja identificatoria, se llevaron todo el esfuerzo y el tiempo de diseño. La dedicación estuvo volcada obstinadamente en la diferenciación de esa rara piel perimetral y en el anonimato dependiente de todo lo material interior. En despojar la planta, refiriéndola siempre a los bordes. Entrepiso y techo se sostienen con sólo dos columnas interiores, especiales y de acero, que articulan los accesos y los movimientos. La otra punta de las vigas se pierde siempre en la caja, generando luces de hasta diez metros. Así se liberó la planta ■







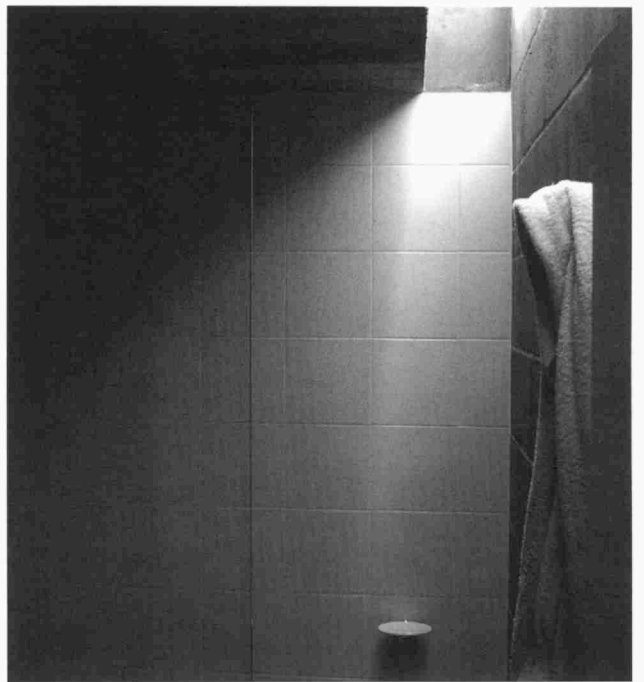
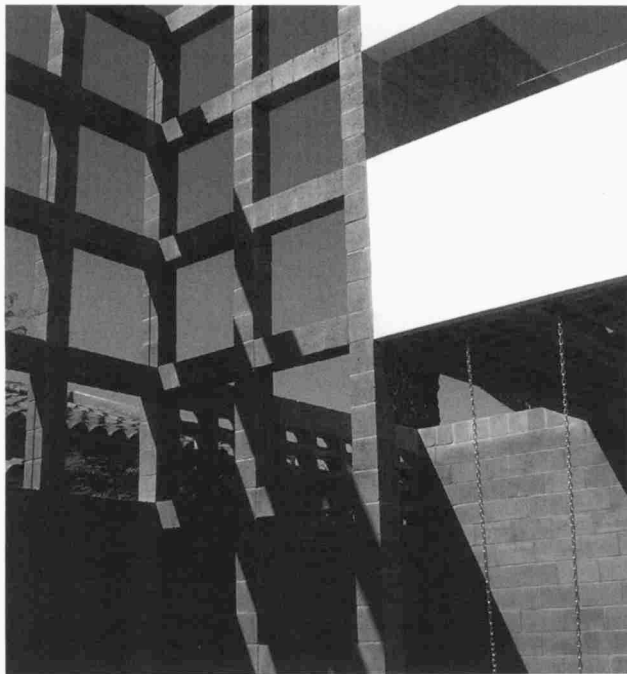
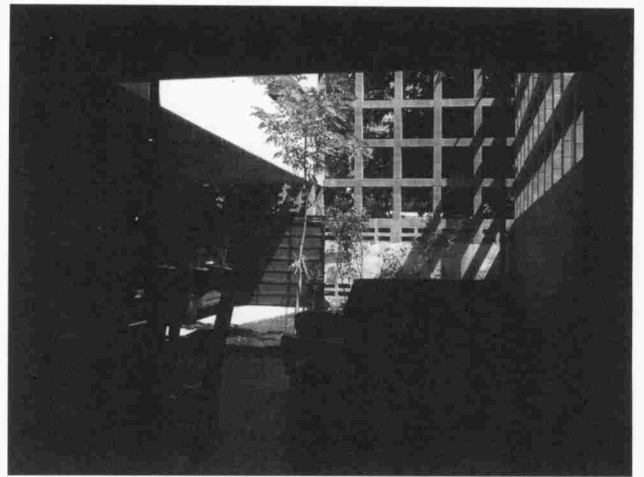
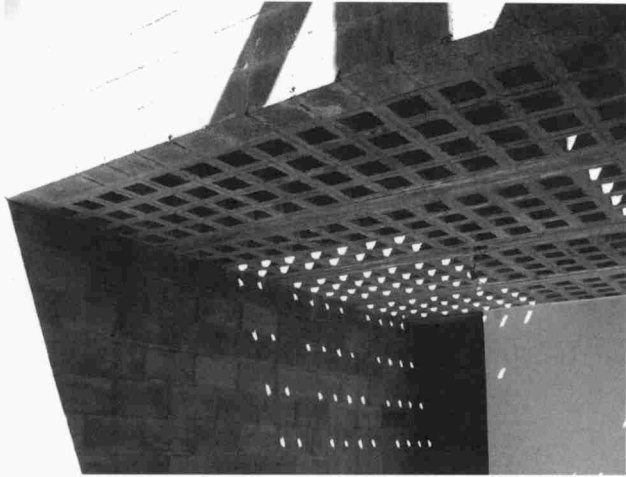
Planta Alta



Planta Baja



Corte





Gimnasio Forza

Ficha técnica

Proyecto: Estudio R.G.R.
Nicolas Ruscelli
Carlos Grados Rodríguez

Dirección: Arq. Carlos Grados Rodríguez

Construcción: Nicolas Ruscelli Construcciones

Colaboradores: Mariano Ottamendi
Estudio G5

Asesores: Guillermo Mora y Diego Verna (iluminación)
Paulo Campolietto (carpinterías)
Jorge Martins Barriga (herriería de obra)
Ing. Jorge Maiztegui (cálculo losa de H°A°)
Sanicentro (sanitarios)

Ubicación: Villa Elisa – La Plata

Lote: 1831m2

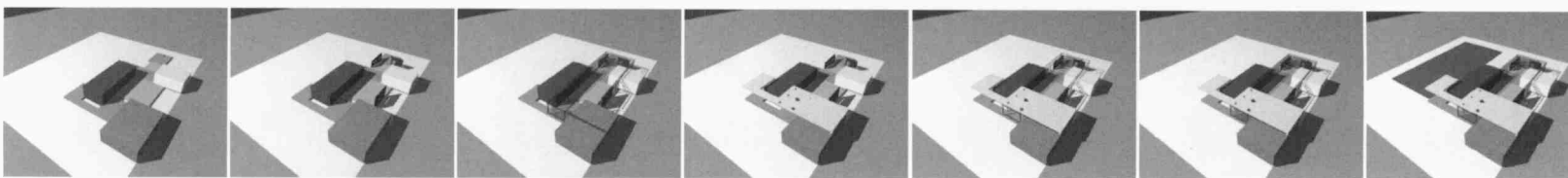
Sup. Construida: cubierta 324.35m2
S/cub. 559.19m2
Total 883.54 m2

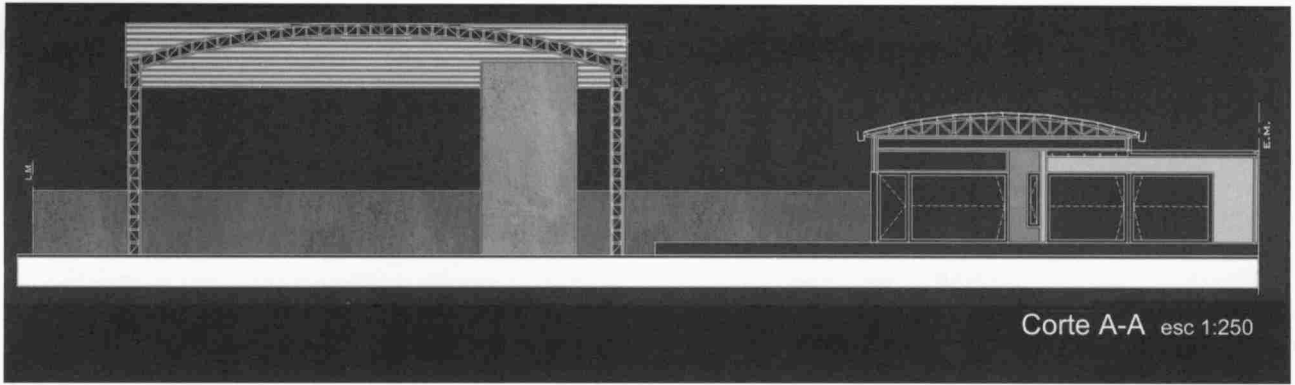
Fecha: 2004/2005

la sociedad tomando lugares que tiempo atrás estaban cubiertos por los clubes de barrio, por los campitos para jugar a la pelota y hasta el lugar de encuentro social que significaban las iglesias. Implantado en una zona residencial de la periferia de la ciudad de La Plata, mas precisamente en la localidad de Villa Elisa; sobre la Av. Arana, una vía con alto flujo vehicular y de gran importancia como conector interzonal; nuestro edificio trata de integrarse al medio lindante incorporándose a la trama abierta que posee dicha zona como un acontecimiento, un objeto particular, diferente, pero a la vez no invasivo, sin agredir, sin lastimar las cualidades del barrio.

Con todo este bagaje ideológico/cultural/social nos encontramos en el génesis de nuestra intervención y con ello; y nuestras propias inquietudes, ideas, y contradicciones, logramos componer un conjunto edilicio, que a partir de su espacialidad y fundamentalmente su tectonicidad ha logrado responder a nuestra inquietudes. No es para nosotros un simple encargo laboral, como no lo es ninguno de los encargos que llegan a nuestra mesa de trabajo. Desde nuestra visión de la arquitectura cada intervención es un manifiesto o por lo menos una forma de expresar, mostrar y transmitir opiniones y posturas. En este caso nuestra intervención consiste en lograr, a través de la interrelación entre los tres componentes que consideramos fundamentales para la concreción de una obra de arquitectura - el promotor, encargado de auspiciar el proyecto, el proyectista encarnado en nosotros como arquitectos y el constructor que materializa nuestras ideas - un objeto arquitectónico que respete y ponga en valor nuestras propuestas. Ello se resume en esta obra que encara la problemática funcional

Casi un templo griego profesando el culto al cuerpo, un espacio de des-conexión con lo cotidiano, un mercado donde trocar el ocio por el movimiento, un re-encuentro con la naturaleza y la vida sana, una fabrica de nuevos cuerpos y mentes, un recipiente de flujos corporales y de movimiento, un recinto contenedor de nuevos valores, valores contemporáneos que sacralizan lo banal, como la TV, la Web, los celulares, las cocinas de autor y los diseñadores de ropa; los complejos deportivos se insertan el

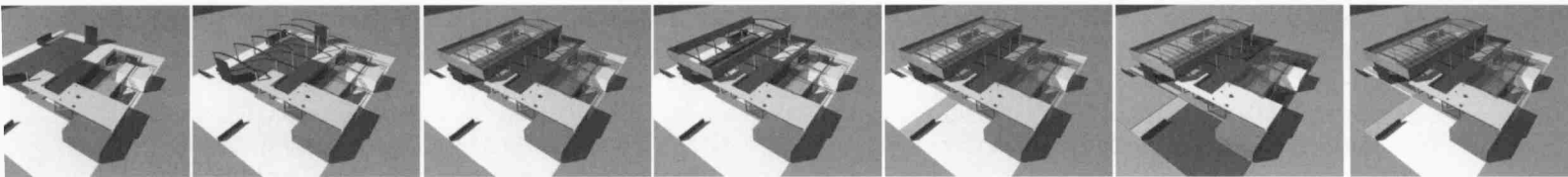
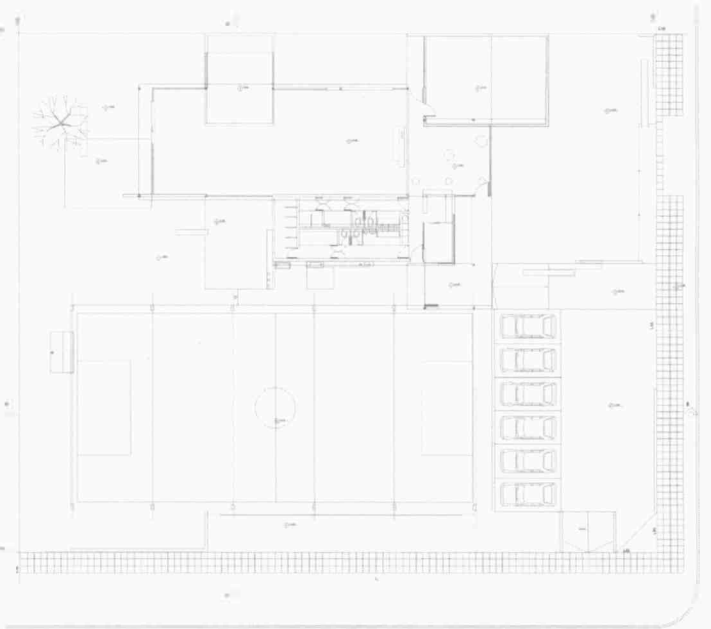




que genera un complejo deportivo y la resuelve a partir de la disposición de ciertos volúmenes que encastrados, yuxtapuestos y descompuestos en sus componentes básicos (planos, puntos y líneas) generan esta composición casi plástica de espacios arquitectónicamente conformados.

Un plano/cinta, que horadado y con fuerte presencia en lo material (cinta de hormigón armado) es el encargado de “conectar” los distintos componentes de nuestra intervención, en el se hallan el acceso principal al complejo, y el sector de recepción y oficina privada, a partir de este se encastran como engranajes de una maquina los distintos espacios que cumplen las diferentes funciones requeridas por el programa. Un volumen casi opaco con algunas hendidias que funcionan como ventilación e iluminación se desprende de la cinta para albergar los vestuarios y los sanitarios funcionando como fuelle entre el volumen de la cancha de fútbol/jockey y el espacio que contiene la función del gimnasio. El mismo esta compuesto por dos elementos claramente delimitados en su conformación, un espacio con cubierta en forma de bóveda de cañón contiene el sector de gimnasio propiamente dicho y un volumen mas contenido que se desprende de este ultimo en donde se desarrolla el spinning. Por ultimo, y en dialogo con la cancha, se encuentra el sector de aeróbica, este es el encargado de proyectarse hacia delante conteniendo al patio de acceso y destacándose en la fachada del edificio por su materialidad. Un apartado especial requiere el espacio exterior ya que es el encargado de otorgarle al conjunto una cierta identidad e integración con el barrio; los patios pensados como aquellos lugares abiertos sin edificar, concebidos para gozar de la naturaleza,

generan un dialogo con los espacios interiores que se transformara en el leitmotiv del proyecto. Estos lugares abiertos circundados por la edificación tienen cada uno ciertas características identificatorias de diseño que los harán particulares y diferentes entre si. Por ultimo una vez llevado a la realidad, el proyecto adquiere una cualidad que es propia de la arquitectura, la de aquellas formas de transformación/apropiación, de uso y de intervención de los integrantes de la sociedad a la que la obra pertenece... y que solo podemos dejar que suceda....



COLABORADORES: **Francisco Mangado.** Arquitecto egresado de la Escuela de Arquitectura de Navarra, España. Desde 1982 es profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. En 1996 fue profesor invitado de la School of Architecture de la Universidad de Texas, Arlington, UTA; y durante los años 1997, 1998 y 2001, imparte cursos en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, USA. Ha ejercido también como profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Internacional de Catalunya y como profesor del Master de Diseño Arquitectónico en la Universidad de Navarra. Además de haber recibido en 2004 del Premio FAD de Arquitectura por el Auditorio de Pamplona, cuenta con numerosos premios, menciones y reconocimientos que incluyen, entre otros: Primer Premio de Arquitectura de Calidad en Navarra 1989; Mención Honorífica del Jurado en el Premio Internacional de Arquitectura «Andrea Palladio», Vicenza, 1991; Premio «Architecti», Lisboa 1993; Premio IV Bienal de Arquitectura Española 1997; ganador en el concurso para la construcción del Palacio de Congresos de Ávila, 2002; ganador en el concurso para la construcción de un Complejo Turístico y Deportivo en Teruel, 2003. **Laura P. Spinadel:** Arquitecta egresada de la FADU UBA. Desde 1983 a 1984 participó del IBA Urbanistic Team (Berlín), de 1985 a 1986 dirigió el Institute of Urban Esthetics of the Applied Arts School de Viena. De 1986 a 1990 enseñó Diseño Urbano en la FADU UBA. Ha dictado conferencias y seminarios en España, Alemania, Austria, Hungría, Brasil, México y Argentina. Su estudio, BUSarchitektur, fue fundado junto a Claudio J. Blazica en 1986 en Buenos Aires; en 1992 abrieron su oficina en Viena, Austria. www.busarchitektur.com. **Pablo Remes Lenicov:** Arquitecto FAU UNLP. Docente de Arquitectura FAU UNLP. Secretario de Redacción de 47AF, actualmente dirige el Programa de Relaciones Internacionales de la FAU UNLP. Posgrado FADU UBA en Investigación Proyectual, ejerce la profesión en La Plata. **Raul W. Arteca:** Arquitecto FAU UNLP. Profesor Adjunto Interino de Arquitectura FAU UNLP. Posee numerosos premios en concursos nacionales de proyecto e investigación. Ejerce su profesión en La Plata. **Teresa Stoppani:** Arquitecta graduada en el IUAV de Venecia. Enseña en la Universidad de Greenwich en Londres, donde dirige el Master en Arquitectura y coordina el programa de Teorías e Historia de la Arquitectura. **Claudio Connena:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Docente FAU UNLP entre 1984 y 1993. Colaborador habitual de 47 al fondo. Doctorado en 1999 en la Universidad de Tesalónica. Ejerce la profesión y la docencia en Tesalónica, Grecia. **José Mario Calero Vizcaíno:** Arquitecto egresado de la Universidad Iberoamericana de Santa Fe, ciudad de México. Doctorando UPC, Barcelona, España. Ejerce la profesión en México. **Roberto Saraví:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Profesor Titular Procesos Constructivos y de Taller Vertical de Arquitectura FAU UNLP. Ha ganado numerosos concursos nacionales. Ejerce su profesión en La Plata. **Oscar Toribio Sosa:** Arquitecto egresado FAU UNLP, fue docente de la misma y consigue el doctorado en el Politécnico de Milán en 1991, donde colabora como docente. Ejerce la profesión en Varese, Italia. **Fernando Leblanc:** Arquitecto FAU-UNLP. Docente investigador, Unidad de Investigación nº 8 IDEHAB. Jefe de Trabajos Prácticos Ordinario de los Talleres 1 y 3 de Procesos Constructivos FAU-UNLP. Coordinador del Área Sistemas, Dto. Construcciones, Fac. de Ing. UNLP. Miembro por el Claustro de Profesores de la Comisión de Carrera de Ingeniería Civil. UNLP. Profesor Titular Ordinario de las materias Edificios I y II, Fac. de Ing. UNLP. **Laura Vecina:** Arquitecta FAU UNLP, cursó el Master of Architecture in Human Settlements en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Es doctorado en Urbanismo (PROURB) en la Universidad Federal de Rio de Janeiro, Brasil. Ha sido docente en la Universidad de la Plata, e invitada a guiar talleres en la Universidad de Lovaina, Bélgica y en la Universidad Internacional de Catalunya, Barcelona, España. Ha ganado diversos premios internacionales. **Pablo E.M. Szlagowski:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Profesor Adjunto de Historia y Arquitectura FAU UNLP. Editor de la Revista de la Facultad 47 al fondo desde 2001. Ejerce su profesión en La Plata. **Walter Marchissio:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Docente FAU UNLP (1995 -1998). Doctorado por la ETSAB "El Sentit de l'Arquitectura Moderna" Ejerce la profesión en Barcelona, España. **Florencia Muñoz:** Egresada FADU UBA. Desde 2004 ejerce la profesión en Roma, Italia. **Bernardo Roselló:** Egresado FAU UNLP. Docente FAU UNLP (1995 -2000). Docente FADU UBA (1996-2000). Desde 2002 ejerce la profesión en Roma, Italia. **Néstor Sulkin:** Egresado FADU UBA. Profesor FADU/UBA (1986/89). Doctorado por la ETSAB y colaborador en la Cátedra de Doctorado "El Sentit de l'Arquitectura Moderna". Integrante del equipo GEDAM / UPC director Helio Piñon. Ejerce la profesión en Barcelona, España. **Diego Fondado, Martín Miranda, Gustavo Pagani, Hernán Quiroga:** Arquitectos, egresados de FAU UNLP. Docentes FAU UNLP. Desarrollan su actividad profesional en la ciudad de La Plata e interior del País en forma independiente. Han obtenido premios en Concursos de carácter Nacional e Internacional. El Arq. Gustavo Pagani es Profesor Adjunto en el área Comunicación y Arquitectura FAU UNLP. Victoria Basile, Daniela Lorenz, Hugo Molina Arquitectos, Egresados de FAU UNLP. Docentes de la FAU UNLP. Dante de Luca, Arquitecto. Egresado de UNT Fernando Spataro Arquitecto. Egresado FAU UNLP. **Luis Federico Risso:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Profesor adjunto del taller vertical de arquitectura nº 12. Ha obtenido numerosos premios en concursos nacionales. Desarrolla su actividad profesional en La Plata y Buenos Aires. **Juan Carlos García Frontini:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Actualmente desarrolla su actividad profesional en España. **María Elena Risso:** Graduada y docente en la FAU UNLP. **Enrique F. E. Szlagowski:** es graduado de la FAU UNLP y desarrolla su actividad profesional en Santa Rosa, La Pampa. **Julia Lescano, María Elena Risso, Carolina Vagge y Pablo Szlagowski** son graduados de la FAU UNLP; **Emiliano Da Conceicao y Andrés Jamin** son alumnos FAU UNLP. Han recibido varios premios en concursos estudiantiles y profesionales. **Ariel Bahl:** Arquitecto egresado FAU UNLP. Ejerce su actividad profesional en La Plata. **Juliana Deschamps, Fabio Estremera, Federico García, Nicolás Saraví:** Arquitectos FAU UNLP. Docentes de la FAU UNLP, ejercen su actividad profesional en La Plata. Juntos forman el estudio DEGS. **Nicolás Ruscelli, Carlos Grados Rodríguez:** Arquitectos FAU UNLP. Docentes de la FAU UNLP, ejercen su actividad profesional en La Plata. Juntos forman el estudio R.GR.